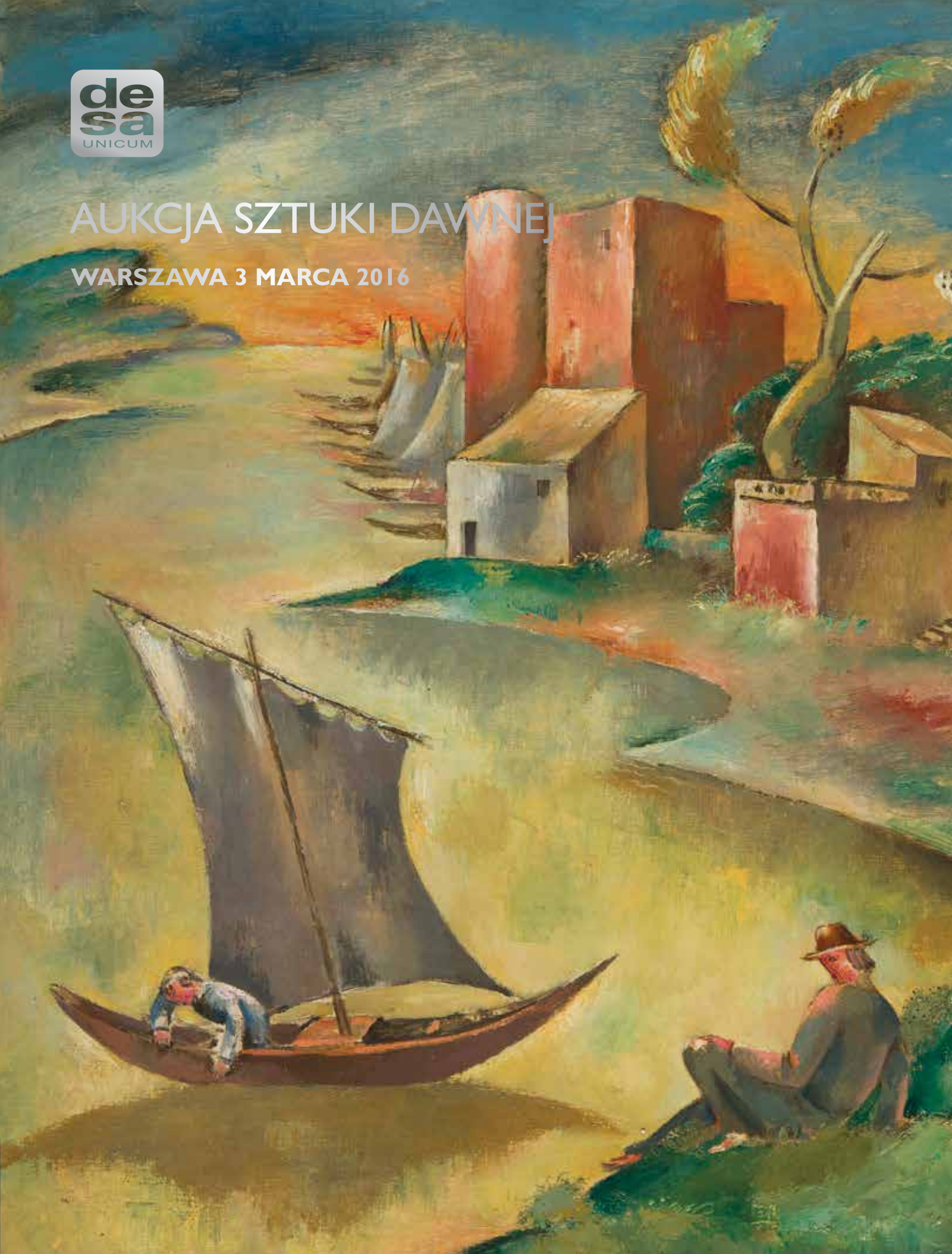




AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

WARSZAWA 3 MARCA 2016















AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

3 MARCA 2016 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA

25 LUTEGO – 3 MARCA 2016

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34–50

WARSZAWA





INDEKS

Axentowicz Teodor 4	Kossak Wojciech 57
Bakałowicz Stefan 12	Lange Antoni 62
Bernard Joseph 48	Landau Zygmunt 26
Blond Maurice 27	Malczewski Rafał 6, 7
Blondel Sasza 28	Malinowski Adam 54
Eleszkiewicz Stanisław 36, 37, 38	Mehoffer Józef 3
Epstein Henryk 23, 24, 25	Menkes Zygmunt 15, 16
Ferrara, warsztat z 63	Michalak Antoni 8, 45
Feuschel Hermann 61	Mondzain Szymon 20, 21, 22
Gędlek Ludwik 55	Naiditch Vladimir 41
Hayden Henryk 17, 18, 19	Niesiołowski Tymon 42, 43
Hertel Albert 59	Peske Jean 40
Hofman Wlastimil 1	Pronaszko Zbigniew 5
Karpiński Alfons 44	Rapacki Józef 51
Keinrincx Aleksander, 60	Rozwadowski Zygmunt 53
Kędziński Apoloniusz 9	Schreter Zygmunt 39
Kowalski Alfred Wierusz 10, 11	Szańkowski Bolesław 49
Kowalski Leon 50	Terlikowski Włodzimierz 29, 30, 31
Kramsztyk Roman 14	Weingart Joachim 34, 35
Kracha Emil 52	Weiss Wojciech 2
Krzesz-Męcina Józef 46, 47	Zack Leon 33
Kuznietzow Konstantin 32	Zak Eugeniusz 13
Kossak Jerzy 58	Zygmuntowicz Ignacy 56



SALON WYSTAWOWY
MARCHAND

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

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

DZIAŁ PRZYJĘĆ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
kasa: pon.-pt. 11-17

GALERIA BIŻUTERII

Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa
tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16
wyceny: wt. 11-15, czw. 15-19

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

PRZEDSTAWICIELSTWA:

NOWY JORK

125 Maiden Lane, Suite#509
Manhattan, New York NY 10038
tel. 00 1 630 432 0348
office@desaunicum.com

OKŁADKA FRONT poz. 13 Eugeniusz Zak, „Rozstanie” („La Bateau”), 1924 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 10 Alfred Wierusz Kowalski, Rekwizycja, 1875 r.
STRONY 2-3 poz. 9 Apoloniusz Kędziński, Rybacy („Łowienie węćierzem”) • STRONA 4 poz. 12 Stefan Bakalowicz, Winicjusz i Ligia (scena z Quo vadis), 1897 r.
III OKŁADKA poz. 15 Zygmunt Józef Menkes, Akt w orientalnym wnętrzu • IV OKŁADKA poz. 16 Zygmunt Józef Menkes, Martwa natura z kwiatami w wazonie
Aukcja Sztuki Dawnej • ISBN 978-83-64871-76-4 • Kod aukcji 402ASD189 • Nakład 2 500 egzemplarzy

Koncepcja graficzna Monika Wójnarowska • Opracowanie graficzne Andrzej Chojnacki • Zdjęcia Marcin Koniak

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

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

**JULIUSZ WINDORBSKI**

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

**JAN KOSZUTSKI**

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

KSIĘGOWOŚĆ

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

Emilia Kuczevska, *Księgowa*
tel. 22 584 95 21, e.kuczevska@desa.pl

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

DZIAŁ PRAWNY I HR

Krzysztof Owczarek, *Radca Prawny*
tel. 22 584 95 29, k.owczarek@desa.pl

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

Bank PKO BP SA, SWIFT BPKOPLPW
PLN: PL 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405
EURO: PL 64 1020 1042 0000 8902 0271 6348
USD: PL 18 1020 1042 0000 8202 0271 6355

DESA UNICUM S.A.

ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 525-00-04-496 • REGON: 012669260
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy
KRS0000596761 o kapitale zakładowym: 7 728 100 zł.

DZIAŁ MARKETINGU

Joanna Kotomska, *Zastępca Dyrektora Marketingu*
tel. 22 584 95 25, j.kotomska@desa.pl

Jacek Powalka, *Dyrektor Marketingu*
tel. 501 606 208, j.powalka@desa.pl

KONTAKT DLA MEDIÓW

Joanna Kotomska,
tel. 22 584 95 25, j.kotomska@desa.pl

DZIAŁ TECHNICZNY

Kacper Tomaszewicz, *Kierownik*
tel. 795 122 708, k.tomaszewicz@desa.pl

Karol Parzyszek, *Specjalista*

Karol Kosowski, *Specjalista*

POCHODZENIE REPRODUKOWANYCH ILUSTRACJI

Poz. 3, Józef Mehoffer, Słońce majowe (fragment), Cyfrowe MNW • Poz. 4, Teodor Axentowicz, Na gromniczną, 1898, Cyfrowe MNW
Poz. 4, Teodor Axentowicz, Świecenie wody na Rusi (Jordan), Cyfrowe MNW • Poz. 4, Teodor Axentowicz, Kolomyjka, Cyfrowe MNW;
Andrzej Pronaszko, Autoportret na tle sadu, Cyfrowe MNW • Poz. 5, Zbigniew Pronaszko, Autoportret na tle sadu, Cyfrowe MNW
Poz. 6, Namiot cyrkowy (Cyrk), Rafał Małczewski, ok. 1932, Cyfrowe MNW • Poz. 9, Leon Wyczółkowski, Rybacy brodzący, Cyfrowe MNW
Poz. 12, Henryk Siemiradzki, Dirce chrześcijańska, Cyfrowe MNW • Poz. 13, Henri Manuel, Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza,
w pracowni na Montparnasse w Paryżu, ok. 1911, cyfrowe MNW • Poz. 13, Eugeniusz Zak, Idylla, Cyfrowe MNW

DZIAŁ PRZYJĘĆ

DZIAŁ SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



MAŁGORZATA SŁOMSKA
Specjalista
m.słomska@desa.pl
22 584 95 39



KAROLINA ŁUŻNIAK-MARCHLEWSKA
Specjalista
k.luzniak@desa.pl
22 584 95 39

DZIAŁ SZTUKI DAWNEJ



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Działu
j.tarnawska@desa.pl
22 584 95 38



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



KONRAD NIEMIRA
Specjalista
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38

DZIAŁ SZTUKI MŁODEJ I NAJNOWSZEJ



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
a.dumanowski@desa.pl
22 584 95 30

BIURO PRZYJĘĆ



MAŁGORZATA LEMANEK
Dyrektor Biura
m.lemanek@desa.pl
22 584 95 31

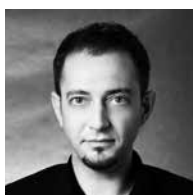


MILENA LUTOMIRSKA
Specjalista
m.lutomirska@desa.pl
22 584 95 30



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 31

DZIAŁ SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Działu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 584 95 33



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
P.O. Kierownika Galerii Marszałkowska
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 35



MICHAŁ BOLKA
P.O. Kierownika Salonu Wystawowego Marchand
m.bolka@desa.pl
22 584 95 36



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 621 66 69



NATALIA BRATKOWSKA
Doradca Klienta
n.bratkowska@desa.pl
22 584 95 36



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
rkaczkowski@desa.pl
22 584 95 36



MAJA WOLNIEWSKA
Starszy sprzedawca
m.wolniewska@desa.pl
22 621 66 69



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

KOORDYNATORZY AUKCJI



KONRAD NIEMIRA
Redakcja katalogu
k.niemira@desa.pl
22 584 95 38



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Koordynator sprzedaży aukcji
a.lukaszewska@desa.pl
22 584 95 35

I
WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

Dziewczyna przy murze, 1922 r.

olej/deska, 37,5 x 14,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofman 1922'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 – 20 000



WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Naga kobieta w fotelu

olej/tektura, 48 x 41 cm

sygnowany monogramem wiązanym l.d.: "WWW"

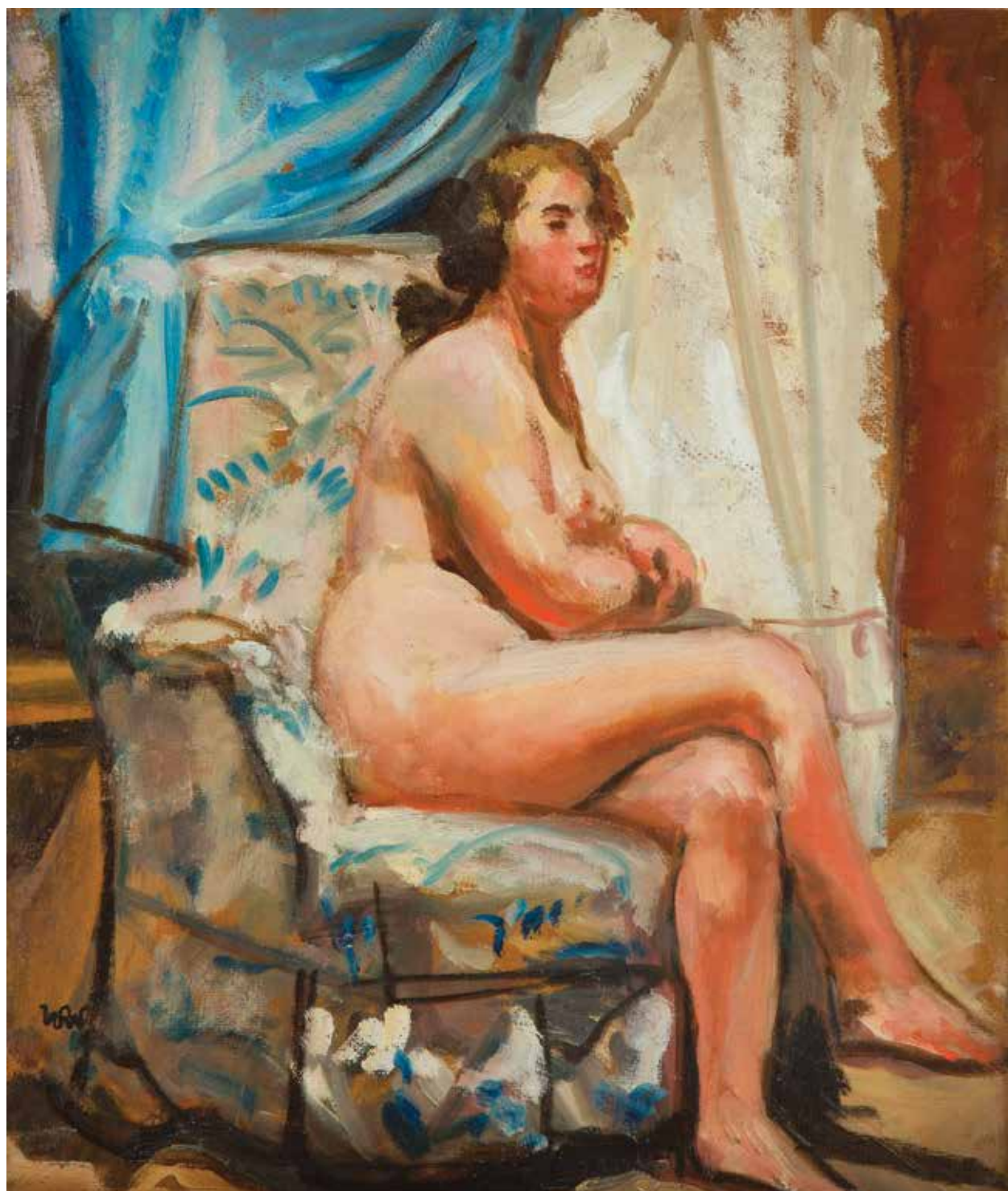
cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 – 30 000

Akty malowane przez Wojciecha Weissa, jak chyba żaden inny uprawiany przez artystę gatunek, pozwalają prześledzić niezwykłą ewolucję jego sztuki. Pierwsze, malowane w okresie młodopolskim obrazy epatowały mrocznym demonizmem. Wizerunki dzieci i młodych ludzi artysta komponował w ekspresjonistycznych wirach i kłębowiskach albo – przeciwnie – wyosabniał i umiejscawiał na tle dzikiej natury. W pierwszej dekadzie XX wieku, po wynajęciu przez Weissa pracowni na Podzamczu, zaobserwować można swoiste odizolowanie się artysty od tendencji typowych dla przybyszewszczyzny. Powstają w tym okresie mistrzowskie akty, przede wszystkim męskie. W latach 1916-1918 powstają kompozycje klasycyzujące – liczne „Wenusy” ukazane na tle białych prześcieradeł i kurtyn. Kolejny przełom następuje około 1923 roku, po powrocie Weissa z Nicei. W latach 20. powstają niezwykle zmysłowe i kolorystyczne akty. Prezentowany obraz należy do tego zespołu prac.

„Naga kobieta w fotelu” wykorzystuje charakterystyczny dla twórczości Weissa z lat 20. moduł wyalienowanej postaci. Datowanie obrazu potwierdza również jasna, pastelowa kolorystyka, miękki i zamaszty sposób kładzenia farby, a nawet dobór rekwizytów. Charakterystyczny biało-błękitny fotel, który widzimy na prezentowanej kompozycji, pojawia się bowiem również na kilku innych pracach Weissa z lat 20. (np. w „Modelce” z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie).

Ukazana w fotelu postać została przez artystę zwolniona z obowiązku sztywnego pozowania w klasycyzującej pozie. W ujęciu Weissa od akademickiej teatralności ważniejsza jest naturalność: uchwycenie naturalnie zamysłonego wzroku czy swobodnego ruchu. To właśnie te intymistyczne wartości sprawiły, że w okresie międzywojennym akty krakowskiego profesora cieszyły się ogromnym powodzeniem – zarówno na wystawach, jak i na rynku sztuki.



3

JÓZEF MEHOFFER (1869 - 1946)

"Dziewczyna z kawą"

olej/plótno, 69,5 x 52 cm

sygnowany l.d.: 'Józef Mehoffer'

opisany na blejtramie: 'Mehoffer | Dziewczyna | z kawą' oraz 'GRĘBÓW'

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 120 000 – 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Teresy i Seweryna Dolańskich w Grębowie
- kolekcja prywatna, Polska

Takiej kawy jak w Polsce nie ma w żadnym kraju:
W Polsce, w domu porządnym, z dawnego zwyczaju,
Jest do robienia kawy osobna niewiasta,
Nazywa się kawiarka; ta sprowadza z miasta
Lub z wicin bierze ziarna w najlepszym gatunku,
I zna tajne sposoby gotowania trunku,
Który ma czarność węgla, przejrzystość bursztynu,
Zapach moki i gęstość miodowego płynu.
Wiadomo, czym dla kawy jest dobra śmietana;
Na wsi nie trudno o nią: bo kawiarka z rana,
Przystawiwszy imbryki, odwiedza mleczarnie
I sama lekko świeży nabiału kwiat garnie
Do każdej filiżanki w osobny garnuszek,
Aby każdą z nich ubrać w osobny kożuszek.

ADAM MICKIEWICZ, PAN TADEUSZ





Jean-Etienne Liotard, Dziewczyna
z czekoladą, Gemäldegalerie Alte Meister,
Drezno, Google Art Project

„Dziewczyna z kawą” zajmuje w twórczości Mehoffera miejsce szczególne. Na swoich płótnach artysta obrazował najczęściej elegancko ubrane damy w otoczeniu luksusowych przedmiotów, a w kompozycjach uderzały secesyjne bibeloty, bogate desenie tkanin i dekoracyjne kostiumy charakterystyczne dla belle époque. W „Dziewczynie z kawą” mamy do czynienia z zapleczem tej nowoczesnej światowości, swoistą podszewką młodopolskiego mieszczańskiego luksusu.

Obraz przedstawia młodą dziewczynę stojącą przy stoliku z zestawem porcelanowych naczyń. Przedmioty na tacy są osobną, mistrzowsko wyrysowaną martwą naturę. Służąca ma uniesione ramiona i poprawia lub upina włosy. Ubrana jest w pasiastą, białą-błękitną bluzkę i przewiązany w pasie fartuch. Tło płytkiego wnętrza stanowi beżowa ściana. Temat obrazu i jego kompozycja wiążą płótno Mehoffera z charakterystycznym dla przełomu wieków zainteresowaniem sztuką holenderskiego złotego wieku. Patrząc na „Dziewczynę z kawą”, nie sposób nie pomyśleć o obrazach małych mistrzów, ukazujących pracujące w domowym czy kuchennym zacisku służące albo kobiety pochłonięte intymnymi czynnościami. Punktem odniesienia dla Mehoffera mógł być Vermeer. Malarz, nazywany przez krytyków sfinksem z Delft, na przełomie XIX i XX wieku został odkryty przez historię sztuki, a jego prace były często reprodukowane w prasie artystycznej. Oscylujący między Wiedniem, Paryżem a Krakowem Mehoffer musiał być świadom panującej mody na holenderski realizm. Innym ikonograficznym kontekstem dla obrazu może być słynna „Dziewczyna z czekoladą” szwajcarskiego pastelisty Jeana-Étienne’a Liotarda (1702-1789). Mehoffer nie musiał szukać jego reprodukcji w specjalistycznych publikacjach z zakresu historii sztuki – około 1900 roku „La Belle Chocolatière” służyła kilku firmom za etykietę oferowanych przez nie produktów cukierniczych. Obraz był łatwo rozpoznawalną częścią ikonosfery tego czasu. Chociaż nie można powiedzieć, że na kompozycję „Dziewczyny z kawą” bezpośrednio wpłynęło na któreś z przywołanych dzieł, wydaje się, że pokrewieństwo nastroju, jakie zachodzi między nimi, jest nieprzypadkowe. Wynika ono zapewne ze specyficznej formuły krakowskiego realizmu. Po zerwaniu z matejkowskim malarstwem historycznym ariosości z kręgu akademii zwrócili się ku obrazowaniu współczesności w jej błahych, codziennych aspektach. Około roku 1900 w dziełach krakowskich malarzy pojawiają się zastępy młodych służących, chłopiek, mieszczek i żon. Nikt nie myślał już o portretowaniu heroin z kart historii czy rozanielonych nimf.

Uniesione ramiona dziewczyny i gest upinania włosów przywodzą na myśl szereg klasycznych dzieł sztuki, które Mehoffer musiał znać jeszcze z czasów studenckich: antyczne przedstawienia Afrodyty wyciskającej wodę z włosów (Aphrodite Anadyomene), renesansowe toalety kobiet czy słynne „Narodziny Wenus” Williama Bouguereau z 1879 roku (w kolekcji Luwru). Pokrewieństwo tego gestu wydaje się nieprzypadkowe. Młoda, prosta dziewczyna, upozowana jak antyczna czy renesansowa bogini i podług ich gestów upinająca swoje włosy, staje się – w ikonograficznym sensie – jedną z nich. Mehoffer w swoim obrazie wydaje się nobilitować urodę służącej i podnosić ją do rangi klasycznego wzoru.

Poza dziewczyny kojarzyć się może również ze współczesnymi Mehofferowi obrazami powstającymi w kręgu paryskich impresjonistów. Henri Toulouse-Lautrec, Auguste Renoir czy Mary Cassatt chętnie malowali kobiety w intymnej chwili poprawiania czy upinania włosów. Z pracami impresjonistów łączy obraz Mehoffera nie tylko charakterystyczna „prywatna” ikonografia, ale również rozbielona kolorystyka, subtelne zestawienia barwne i emocjonalny, wyciszony wyraz całości. Patrząc na prezentowany obraz nie wolno zapomnieć o tym, że poczynszy od 1893 roku, kiedy młody Mehoffer znalazł się w Paryżu, przez właściwie całą swoją karierę malarz był



Józef Mehoffer, Stożce majowe (fragment), MNW



Johannes Vermeer, Mleczarka, Rijksmuseum, Amsterdam, Wiki CC



William-Adolphe Bouguereau, Narodziny Wenus, 1879, Luwr, Wiki CC



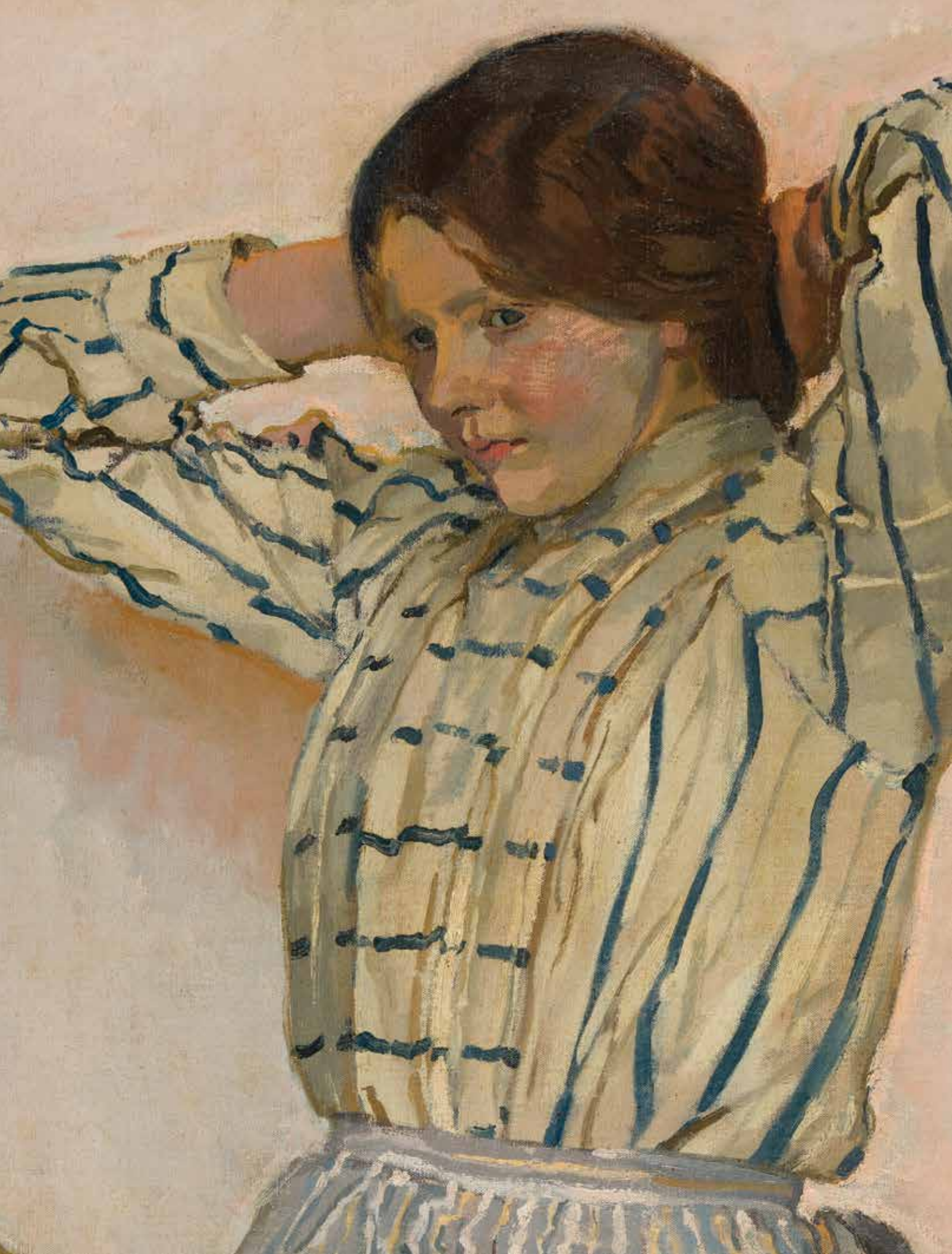
Jean-Auguste-Dominique Ingres, Wenus Anadyomene, 1809, Musée Ingres, Montauban, Wiki CC

świadom aktualnych zjawisk w sztuce europejskiej. Raz wprowadzony (zapewne za pośrednictwem Władysława Ślewińskiego) w sztukę modernistów Mehoffer nigdy nie stracił z nią kontaktu. Często bywalec wiedeńskich salonów, współtwórca ruchu secesyjnego, kluczowa figura krakowskiej Akademii, był w swoich czasach jednym z najważniejszych w Europie Środkowej artystów modernistycznych.

Twórczość Mehoffera rozwijała się dwutorowo. Źródłem utrzymania artysty były przede wszystkim wielkie zamówienia publiczne: realizacja polichromii w kościele Mariackim w Krakowie, stworzenie projektów polichromii dla katedry ormiańskiej we Lwowie czy wreszcie opracowanie kartonów witraży do katedry we Fryburgu w Szwajcarii. Równolegle do tych wielkich przedsięwzięć artysta tworzył obrazy o bardziej prywatnym charakterze: portrety, pejzaże i sceny rodzajowe. Dla obrazu za kontekst mogą służyć szczególnie dwa dzieła artysty. W kompozycji „Słońce majowe” odnaleźć można filizanki bliźniaczo podobne do tych, przed którymi stoi dziewczyna. Może to być wskazówka dotycząca czasu i miejsca powstania obrazu („Słońce majowe” Mehoffer malował w 1911 roku w swoim dworku w podkrakowskiej Jankówce). Drugim obrazem Mehoffera luźno,

aczkolwiek symptomatycznie, wiążącym się z „Dziewczyną z kawą” jest „Europa Jubilans” z 1905 roku (prezentowana we Lwowskiej Galerii Obrazów). Obraz przedstawia odpoczynek pokojówki podczas pracy w mieszkaniu kolekcjonera. Młoda, roześmiana kobieta siedzi w otoczeniu groźnie wyglądających przedmiotów: japońskiej zbroi, rzeźby przedstawiającej wijące się węże i posążków Buddy. Obraz, którego historia sztuki nie rozszyfrowała jeszcze w przekonujący sposób, nadaje prostej dziewczynie rangę alegorycznej figury. Podobnie – choć w zupełnie innym kontekście – zalegoryzowana jest piękna „Dziewczyna z kawą”.

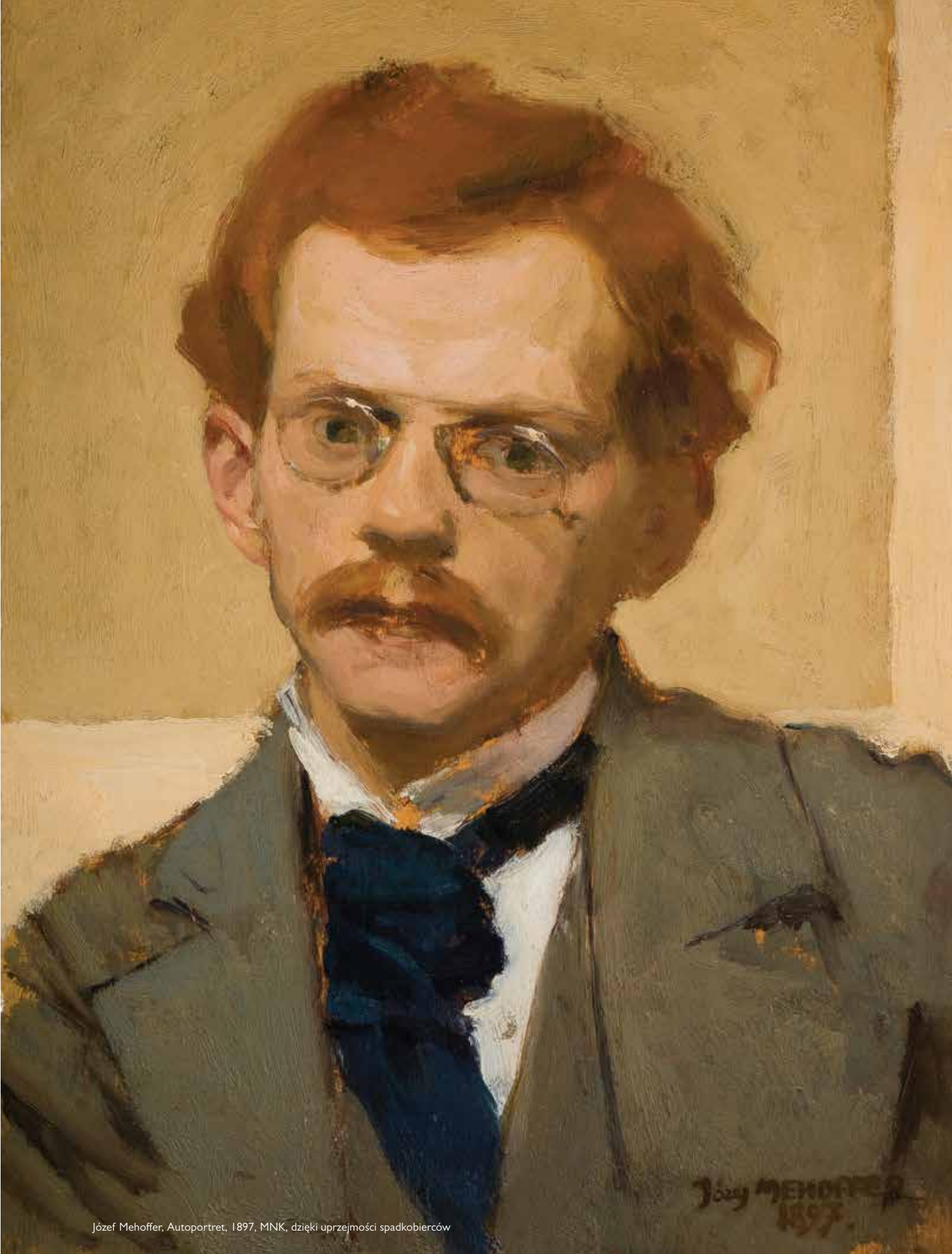
Prawdopodobnie obraz został zakupiony od Mehoffera przez Teresę i Seweryna Dolańskich w okresie międzywojennym. Wiadomo, że po I wojnie światowej dekorował ich pałac w Grębowie na Sandomierszczyźnie. Dolańscy współpracowali z Mehofferem nie tylko przy tej okazji. Jeszcze przed 1914 rokiem artysta tworzył na ich zamówienie witraże w kaplicy Baranowie Sandomierskim, oddalonym od Grębowa o 30 kilometrów. W tym samym czasie dla Dolańskich pracowali również inni związani z Krakowem twórcy, m.in.. Tadeusz Stryeński i Jacek Malczewski.



„Od początku nowatorskiego ruchu, który powstał przed mniej więcej 20 laty – prawie w momencie zgonu Matejki, jako najbardziej uświadomieni dążności i celów najmłodszej wówczas generacji wystąpili na arenie naszej sztuki dwaj artyści - Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer.

Byli oni rzecznikami prądów wiejących z Zachodu, z Francji przede wszystkim, gdzie od wieków rodzi się każda myśl nowa, każdy zwrot kulturalny lub społeczny. Nie miejsce tu ani pora na paralele twórczych dążeń i charakterystycznych cech tych artystów. Pracując w jednym kierunku, dążąc do wspólnych celów, obaj ci malarze w istocie talentów różnili się zasadniczo: pierwszy z nich w składnikach duchowych swej organizacji, w bezwzględny może wzlocie natchnienia ku niedostępnym wyżynom abstrakcji, w genialnej intuicji, był śmiałym nowatorem, który rwał bieg tradycji „wielkiej sztuki”, szukał podniety w egzotyzmie Egiptu, Asyrii a nawet Japonii, w pierwiastkowej rzeźbie greckiej i prymitywizmie malarstwa przedrenesansowego, i zmarł, nie domówiwszy ostatniego słowa. Józef Mehoffer natomiast, od zarania swej artystycznej kariery szedł drogą, która, poprzez ewolucje dziejowego rozwoju sztuki, uosabia oderwany pierwiastek ciągłego postępu i nicią tradycji wiąże dorobek następujących po sobie epok. Z niezwykle poważnie prowadzonej pracy akademickiej wyniósł on tężyznę rysowniczą, która go stawia na równi z najznakomitszymi mistrzami współczesnym. W dziełach jego ani śladu tak powszechnego obecnie dyktantyzmu, który pokostem nieudolności fachowej osiadł na produkcji ostatniej doby. Wobec większości przedstawicieli ostatnich kilku generacji naszych artystów, Mehoffer jest zjawiskiem wprost fenomenalnym przez głębię nabytej wiedzy malarskiej i mistrzostwo w opanowaniu środków technicznych. Ta pewność oka i ręki, ta wirtuozeria wykonawcza pozwala mu na szeroką manifestację zasobów wrodzonych.

Mehoffer jest przede wszystkim tym, który bardzo wiele umie. Wiedza ta podnosi, daje się rozróżnić i spotężnić talentowi. A talent to niepowszedni, urozmaicony pierwiastkami żywotnymi o dużej intensywności sile. Skala, którą ogarnia, rozległość horyzontów, które otacza, jest tak bogata, że bodaj przoduje współczesnej naszej twórczości. W historii Mehoffer pozostanie na etatowym stanowisku charakterystycznego przedstawiciela epoki, która go wydała, nie przez to, że się przyczynił do wytworzenia panujących kierunków, lecz, że, znalazłszy się w życiowym środowisku znamiennej chwili, potrafił ideały i dążności danego okresu w najdoskonalszą plastyczną formę zakuć, w najbardziej artystycznie skończonym wyrazie wypowiedzieć. Idee modernizmu, przetrawione w twórczości Mehoffera, tracą swój aktualny, modny, opozycyjny, a nawet nowatorski charakter. Nie jest to fronda przeciw poprzedniemu kierunkowi, lecz czynnik jasno określony, zaokrąglona myślowa całość, która znajduje właściwe w sztuce miejsce i wiąże się nierozwalnym węzłem z przeszłością. Pierwiastki idealizmu, a nawet fantazji, promowane przez większość z apostołów kierunku, w dziełach Mehoffera wyrastają z realizmu, kojarzą się z nim, rozszerzają jego granice i w ten sposób okazują logikę rozwoju sztuki, wypływającą ze zmiany pojęć. (...) Na tle współczesnej wytwórczości, zmanierowanej doktryną, szarej, pustej brakiem akcentów życia, Mehoffer jest, jak to nadmienięm, zjawiskiem odosobnionym. Niezwykła ta organizacja, choć związana pokrewieństwem ducha z momentem dziejowym swej działalności, rzuca, dzięki swemu wielkiemu talentowi i wiedzy zdobytej, snop światła na okres, którego jest najpoważniejszym reprezentantem, tłumaczy go i staje się ogniwem, łączącym tradycyjnym wątkiem przeszłość naszej sztuki z chwilą obecną i przyszłym jej rozwojem”.



Józef Mehoffer, Autoportret, 1897, MNK, dzięki uprzejmości spadkobierców

4

TEODOR AXENTOWICZ (1859 - 1938)

Święto Jordanu

olej/plótno, 47 x 62,5 cm

sygnowany śr.d.: 'T.Axentowicz'

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 30 000 – 40 000

„W zakresie malarstwa rodzajowego Axentowicz zdradzał zawsze skłonność do tematów ludowych, przyczem czerpał je przeważnie na Rusi i wśród Hucułów. Wielka bystrość postrzegawcza, a stąd gruntowna znajomość typu, zwyczaju i obyczaju ludowego pozwalały mu na wydobycie z tych źródeł takich pierwiastków malowniczości, które uchodziły uwagi mniej przenikliwego obserwatora”.

TADEUSZ JAROSZYŃSKI, ALBUM MALARSTWA POLSKIEGO, WARSZAWA-PARYŻ 1911-1912





Teodor Axentowicz, Na gromniczną, 1898,
Cyfrowe MNW



Teodor Axentowicz, Świecenie wody na Rusi (Jordan),
Cyfrowe MNW

„Utopiliśmy go w krakowskim sosie – mówiła o tym, co zrobiono z Axentowiczem, Anna Król – a przecież urodził się w pokrzyżackim, węgierskim, a obecnie rumuńskim Braszowie. Jako syn spolszczonego Ormianina i Węgierki. Mówił też biegle po niemiecku, francusku i angielsku. Naukę zaczynał w Monachium, (...) mieszkał w Paryżu, gdzie współpracował jako ilustrator z „Le Figaro” czy „Le Monde illustré”. W Londynie malował członków tamtejszej elity. Bywalec salonów księcia Władysława Czartoryskiego, Cypriana Godebskiego, ale i Sarah Bernhard, u której pojawiali się zarówno Francuz Claude Monet, jak i Amerykanin John Singer Sargent. Doskonale znał twórczość prerafaelitów, Gainsborough czy Whistlera...”. (Anna Król, Znany nieznanym, „Tygodnik Powszechny”, 16.06.2014)

Trafnie nakreślona przez Annę Król wielowymiarowa sylwetka krakowskiego (czy raczej „światowego”) artysty od lat wymyka się prostemu szufladkowaniu. Prezentowany w naszym katalogu obraz Axentowicza o tematyce huculskiej może stanowić dobry punkt wyjścia do udowodnienia, że Axentowicz nie był chłopomanem ani portrecistą eleganckich pań. W myśl spopularyzowanej w okresie powojennym wizji twórczości artysty obrazy ukazujące święto Jordanu należałoby bowiem zaliczyć w poczet na poły etnograficznych scen rodzajowych. Jest to sytuacja o tyle kłopotliwa, że gdy owe „etnograficzne” obrazy schodziły ze sztalugi mistrza uważano je za dzieła na wskroś nowoczesne; widziano w nich nie tylko wyraz zainteresowania ludowością i pierwotnością, lecz także wyraz przyswojenia nowinek artystycznych takich jak... malarstwo Edgara Degasa.

Rodzajowy nurt sztuki Axentowicza ma swój początek w okresie monachijskim. W stolicy Bawarii Axentowicz zasłynął realistycznie malowanymi epizodami z życia wsi („Pogrzeb na Rusi” i „Kwiaciarka włoska” z 1882, „Gęsiarka” z 1883). Artysta rozwijał tematykę ludową w latach 90. XIX wieku w paryskiej pracowni Carolusa-Durana – wykorzystywał wtedy szkice przywiezione z pleneru na Huculszczyźnie. Warto wspomnieć, że fenomen rozwijania chłopomańskiej pasji właśnie w Paryżu nie był w tym czasie niczym dziwnym. Jeszcze w latach 70. XIX wieku w stolicy Francji swoje najlepsze „ukraińskie” obrazy malował Józef Chelmoński. W Paryżu Axentowicz opracował swoje najszlachetniejsze huculskie sceny rodzajowe: monumentalne „Święto Jordanu” z 1893 roku

i „Kołomyjkę” z 1895. W tym okresie sformułowany został podstawowy zakres tematów, do których artysta wracał regularnie po powrocie do Polski. Prezentowane w naszym katalogu obrazy mają swój początek właśnie w opracowanych w Paryżu kompozycjach artysty.

Na czym polegał modernizm malowanych przez Axentowicza scen obrzędów greckokatolickich? Po pierwsze, wykraczały one daleko poza malarskie zainteresowanie barwnym folklorem Rusi (zimowy, śnieżnobiały pejzaż i rysujące się na nim kolorowe, czerwono-brunatne kostiumy umożliwiały artystom przedstawienie swojej kolorystycznej wrażliwości). Po drugie, sam fakt zainteresowania obrzędowością i religijnością Rusi, z czym mamy do czynienia u Axentowicza i kilku innych polskich malarzy, można rozpatrywać w kontekście nie tylko lokalnej chłopomanii (Wyspiański i Tetmajer), ale także na tle ogólnoeuropejskiej tendencji poszukiwania źródeł i żywiołu praindoeuropejskiego. W tym sensie huculskie sceny Axentowicza tworzone na przełomie XIX i XX wieku należą do tego samego fenomenu kultury co na przykład „Święto wiosny” Igora Strawińskiego z 1913 roku.

Patrząc na różne wersje „Święta Jordanu” warto pamiętać również, że nie były one traktowane przez współczesnych jako „pocztówki” z egzotycznego regionu Kresów. Większość krytyków piszących o Axentowiczu w pierwszych dekadach XX wieku podkreślała nowoczesność jego malarstwa. Tak jak Axentowicz-portrecista konfrontował się z twórczością dwóch współczesnych sobie artystów: Włocha Giovanniego Boldiniego i Amerykanina Johna Sargenta, tak Axentowicz jako malarz scen rodzajowych musiał zmierzyć się z dorobkiem postimpresjonizmu. Co bardziej obcy w świecie sztuki krytycy zwracali uwagę na ideowe pokrewieństwo Axentowicza i Gauguina lub na przywołany już związek schematów kompozycyjnych polskiego artysty z „fotograficznie pociętymi” płótnami Degasa. Na francuską genezę kadrowania obrazów Axentowicza zwracał uwagę chociażby Wacław Husarski. W 1924 roku pisał on: „Do realistów tych, rozmyślanych we współczesności, a zwłaszcza we współczesnej wsi polskiej, należy sporą część jego twórczości również i Axentowicz. (...) Odkrycie tej skarbnicy typów, kostiumów i obyczajów [Rusi] jest jedną z zasług Axentowicza. Do tematów, zaczerpniętych z tamtejszego życia, powraca on stale przez cały dalszy ciąg swej działalności malarskiej.



Teodor Axentowicz, Kolomyjka,
Cyfrowe MNW

Stanowią one w jego dobie artystycznym odrębny zupełnie dział; z obrazów tej treści popularność uzyskało zwłaszcza 'Świecenie wody'. Axentowicz się zresztą w swych tematach ludowych [nie ogranicza] do tej jednej okolicy, o czym świadczy między innymi znany 'Oberek' z degasowską iście obserwacją uchwyciony w swym zawrotnym ruchu". (Wacław Husarski, Teodor Axentowicz na tle swojej epoki, „Tygodnik ilustrowany” 1924, s. 841)

„Teodor Axentowicz pracuje w dwóch kierunkach: jako malarz portretu i jako malarz ludu. Ten drugi kierunek malarstwa może nieraz dziwić i zastanawiać u artysty tak subtelny jak on. Po chwili jednak namysłu poznajemy tajemnicę. Światem malarskim Axentowicza jest życie ludu wschodniej Małopolski. Lud ten, o odrębnym, wyrazistym typie, o szerokiej i jaskrawo-ponurej skali kolorystycznej ubiorów chłopskich, odznaczający się uroczystą powagą obrzędów religijnych, zaprawionych surowym obyczajem – pociągał malarza jakimś egzotyzmem. Nęcił go jako niezwykle zjawisko kolorystyczne, a zarazem przykuwał realizmem życia, przechodzącym w pewną monumentalność gestu. Ten świat chłopski był tak barwny, niespodziewany i odrębny od życia miejskiego, że równał się w oczach artysty pięknym wizjom fantastycznym.

Podobny objaw można zauważyć u wielu obcych malarzy. Np. Gauguin. Wiadomo, ile (...) wrzawy i fermentu w kołach

artystycznych wywołały jego studia i obrazy wykonane wśród szczepu Tahiti, rasy czarno-żółtej. Pod względem dekoracyjności i różnorodności motywów nie mogą się nawet mierzyć z życiem Huculów. Z drugiej strony właśnie realizm i prymitywność form życiowych, jako narodu pierwotnego, a głównie studium pleneru, jako nowe wartości w sztuce – zapewniły tym płótnom tak wielki rozgłos. Iluż np. malarzy hiszpańskich ostatniej doby opiera swą twórczość artystyczną o życie ludu wiejskiego, że wymienię tylko Zuloagę, Angladę, Zubiarre itp.

Dlatego więc obrazy huculskie Axentowicza są zupełnie naturalne. Artysta wybiera do obrazu jakieś chwile osobliwe, godne pędzla przez swą uroczystą powagę. Nie są to wcale jakieś momenty życia codziennego, ale przeciwnie. Na płótnach Axentowicza występuje lud w roli odświętnej, pełnej nastroju i skupienia. Więc albo na święto Jordanu schodzi się gromada, albo w procesji ciągnie za Ukrzyżowanym i władką, albo znowu w smutnym obrzędzie pogrzebu odprowadza zmarłego. Charakterystyczne jest przy tem, że Axentowicz jako porę roku wybiera zwykle zimę za tło swych obrazów. Zima ze swem białem poszyciem już przez to samo jest dużym zadatkiem kolorystycznym. Na takim tle lepiej odrzynają się bromowe gunie, żółte kozuchy i czerwone zapaski bab wiejskich. W oddali zaś rysuje się cerkiew wiejska i oryginalnym kształtem swej kopuły przykuwa uwagę”.

FRANCISZEK KLEIN, TEODOR AXENTOWICZ I JEGO SZTUKA,
„TYGODNIK ILUSTROWANY”, 1924, s. 844

5

ZBIGNIEW PRONASZKO (1885 - 1958)

Portret brata, Andrzeja Pronaszki, około 1907 r.

olej/plótno, 65 x 51 cm

sygnowany p.g.: 'z.pronaszko'

na odwrociu fragment nalepki wystawowej z opisaniem obrazu oraz pozostałości po trzech innych nalepkach bez zachowanego tekstu, oznaczenia '4.29' i '86'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 – 30 000

„Nie ma rzeczy samej w sobie – rzecz, przedmiot jest tylko sferą uczuć, myśli, wrażeń, czyli przeżyć, które wypowiadać się winno w malarstwie linią i barwą, w rzeźbie kształtem, tak jak w muzyce dźwiękiem, w poezji słowem”.

ZBIGNIEW PRONASZKO, PRZED WIELKIM JUTREM, „RYDWAN”, 1914





Andrzej Pronaszko, Autoportret na tle sadu, MNW



Zbigniew Pronaszko, Autoportret na tle sadu, Cyfrowe MNW

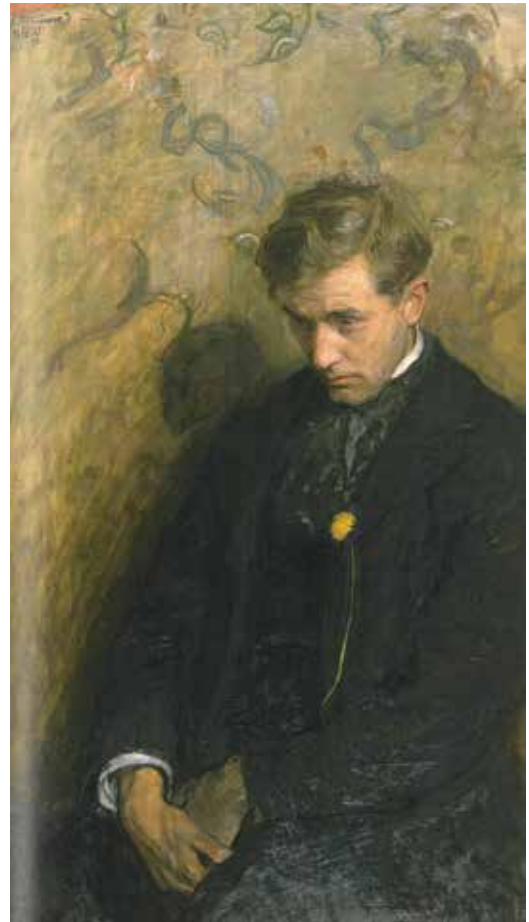
Zbigniew Pronaszko, cudowne dziecko krakowskiej bohemy, wkroczył na artystyczną scenę jako niespełna dwudziestodwuletni młodzieniec. Publiczność mogła oglądać jego (jeszcze studenckie, ale już zdradzające mistrzostwo w opanowaniu realistycznego warsztatu malarskiego) prace już w 1907 roku. Wystawiał wtedy jako student drugiego roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, na którego ekspozycjach od tej pory gościł regularnie. Prezentowana w naszym katalogu praca należy do niewielkiego zespołu zachowanych prac z tego czasu. Większość z nich zaginęła w czasie drugiej wojny światowej i znana jest dziś tylko z tytułów. Tytuły niektórych niezachowanych prac z lat 1907-1912 świadczą o symbolistycznych tendencjach w sztuce Pronaszki. Pośród dzieł zaginionych znajdują się m.in. „Złoty cielec”, „Pieśń odwieczna”, „Ostatni akompaniament”, „Brzemień”, „Pan” – wszystkie sugerują związek z młodopolskim ciążeniem ku symbolizmowi. Podobnie rzecz ma się z zachowanymi wczesnymi pracami Pronaszki – głównie portretami i autoportretami. Większość z nich to obrazy oddające psychikę portretowanego, niekiedy groźnie, innym razem ironicznie. Prezentowany „Portret brata” zajmuje na ich tle miejsce szczególne.

Po pierwsze, obraz wydaje się jedną z najwcześniejszych prac Zbigniewa Pronaszki (starsza od niego byłaby tylko „Głowa rybaka” z około 1905 roku, dziś prezentowana w Muzeum Okręgowym w Rzeszowie). Zaproponowane przez Adama Konopackiego datowanie pracy na okolicę 1907 roku opiera się na formalnej stronie dzieła i młodym wieku portretowanego. Ukazany na obrazie Andrzej Pronaszko wygląda na młodzieńca osiemnasto-, dziewiętnastoletniego. Na wizerunku z 1910 roku z Lwowskiej Galerii Obrazów Andrzej Pronaszko nosi już krótką blond bródkę.

Po drugie, oprócz datowania, które potwierdza, jak wcześniej Zbigniew Pronaszko osiągnął artystyczną dojrzałość, obraz intryguje swoją ikonografią. Większość zachowanych wczesnych prac artysty zdradza bowiem związki z malarstwem Jacka Malczewskiego i międzynarodową formułą realizmu około 1900 roku. Prezentowany „Portret brata” przywołuje jednak na myśl konkretne realizacje ważnego krakowskiego artysty – Wojciecha Weiss. Ujęcie popiersia z trzech czwartych, lekko pochylona głowa, melancholijny i skupiony wyraz twarzy, elegancki strój, mocne światło czy wijąca się linia – wszystkie te elementy każą patrzeć na „Portret brata” jako na echo słynnego obrazu Wojciecha Weiss „Melancholia” („Totenmesse”) z 1898 roku. Weiss stworzył swój obraz na fali epidemii pesymizmu, która, jak pisał Cezary Jellenta, rządziła w krakowskim środowisku artystyczno-literackim na samym początku XX wieku. Obraz Weiss, ukazujący owładniętego splinem artystę malarza Antoniego Procajłowicza, uchodził w tym czasie za emblemat sztuki młodopolskiej. Szeroko komentowany i wielokrotnie reprodukowany szybko stał się pracą ikoniczną dla całego ruchu. Nie powinno więc dziwić, że kompozycja Weiss daje o sobie znać w pracy młodszego malarza. Czy mamy tutaj do czynienia ze świadomą inspiracją, czy z podświadomym zaczerpnięciem bardziej złożonego wzorca (Weiss nie był jedynym malarzem melancholii) – trudno osądzić. Fakt, że młody Zbigniew Pronaszko kształcił się – jak Weiss – w kręgu Teodora Axentowicza, potwierdzałby możliwość bezpośredniego zaczerpnięcia wzorca kompozycyjnego.

Obie prace dzielą jednak znaczące różnice. Praca Pronaszki nie operuje łatwymi symbolami. Podczas gdy Weiss bezpośrednio nawiązywał do ikonografii melancholii i wprowadził do swojej kompozycji wyróżniające

Wojciech Weiss, Melancholik, 1898,
MNK,Wiki CC



się symbole (cierń w formie czaszki, mlecz w kłapie surduta), Pronaszkowski unika jawnej alegoryczności. „Portret brata” jest bardziej studium psychologicznym niż alegorią – w tym właśnie minimalistycznym nastawieniu zdaje się leżeć siła jego ekspresji.

Moc obrazu leży w charakterystycznym opracowaniu formy. Rysunek jest klarowny i pewny, bryła traktowana rzeźbiarsko. Mocne światło i śmiałe zestawienia walorowe są zresztą bardzo charakterystyczne dla wczesnych prac Pronaszkowskiego. Warto w tym miejscu wspomnieć, że historycy sztuki (m.in. Helena Blumówna) często podkreślają, że wycucie bryły, z jakim mamy do czynienia u młodego Pronaszkowskiego, można wywieść z charakteru jego wczesnej edukacji artystycznej. Wiadomo bowiem, że Pronaszkowski, będąc dzieckiem, razem z matką wykonywał wiele rzeźb z gliny i chleba – jego wybitna wrażliwość rzeźbiarska jest więc nieprzypadkowa.

Na „Portret brata” można patrzeć jednak w kontekście szerszym niż biografia artysty i tendencje charakterystyczne dla krakowskiego środowiska artystycznego. Zbigniew Pronaszkowski w 1907 roku odbył bowiem kilkumiesięczną podróż po Europie, podczas której zetknął się z najnowszymi tendencjami w sztuce. W Monachium, Wiedniu i Paryżu mógł oglądać reprezentatywny wybór prac pokazujących tendencje obecne w plastyce ostatnich dwóch dekad. Nie ulega wątpliwości, że w czasie swojej peregrinacji młody Pronaszkowski musiał zetknąć się z dziełami Félixa Vallottona, szwajcarskiego artysty tworzącego głównie w Paryżu. Psychologiczne napięcie jego prac, ich jednocześnie realistyczny i niepokojąco emocjonalny charakter, ale także sposób operowania kolorem, daje się odnaleźć w niektórych wczesnych obrazach krakowskiego artysty.

Można zaryzykować stwierdzenie, że „Portret brata”, obraz dotychczas nieznanymi i pojawiający się na rynku antykwarycznym po raz pierwszy, w istotny sposób poszerza naszą wiedzę o wczesnym etapie twórczości Zbigniewa Pronaszkowskiego. Jest to problem tym ciekawszy, że prezentowana praca powstała u progu najbardziej aktywnego okresu twórczości Pronaszkowskiego. Pasja i zapal młodego artysty umożliwiły mu zdobycie w Krakowie dużego rozgłosu zaraz po zakończeniu studiów na tamtejszej ASP. Już w 1911 roku udało mu się razem z Tytusem Czyżewskim zorganizować w Krakowie I Wystawę Niezależnych (wzorowaną na paryskim Salon des Independants i wymierzoną w środowisko twórców zrzeszonych wokół „Sztuki”). W kolejnych latach Pronaszkowski stał się jedną z najważniejszych postaci tworzących środowisko formistów i jednym z najważniejszych twórców polskiej awangardy.

Zbigniew Pronaszkowski rozpoczął edukację artystyczną w 1905 roku w Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie. Studia kontynuował w latach 1906-1911 na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Teodora Axentowicza i Jacka Malczewskiego. W trakcie studiów, zapewne za namową Axentowicza, dużo podróżował. Oprócz Wiednia, Monachium i Paryża odwiedził także Włochy, gdzie duże wrażenie wywarła na nim twórczość renesansowych mistrzów. W latach 1917-1922 związany był z formistami. W latach 30. jego twórczość ewoluowała w kierunku koloryzmu. Realizował wiele oficjalnych zamówień (m.in. na plafony w Zamku Wawelskim). Pronaszkowski zajmował się malarstwem, grafiką, rzeźbą i scenografią. W latach 1919-1920 pracował jako scenograf dla warszawskiego teatru Reduta, w latach 1925-1926 dla Teatru im. Bogusławskiego. Po drugiej wojnie światowej został profesorem krakowskiej ASP.

6

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

Był cyrk w Zakopanem ("Gminne Muzeum")

olej/tektura, 62 x 74 cm

sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa IPS-u w Warszawie z tytułem obrazu: 'Gminne Muzeum'

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 240 000 – 300 000

POCHODZENIE:

- własność artysty
- kolekcja Józefa Fedorowicza, Zakopane
- kolekcja prywatna, Polska,

WYSTAWIANY:

- Wystawa: Konrad Krzyżanowski, Tadeusz Kulisiewicz, Rafał Malczewski, Dziesięciu z Krakowa, Łoża Wolnomalarska, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, marzec-kwiecień 1932, poz. 177

LITERATURA:

- Katalog wystawy Konrad Krzyżanowski, Tadeusz Kulisiewicz, Rafał Malczewski, Dziesięciu z Krakowa, Łoża Wolnomalarska, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, marzec-kwiecień 1932, poz. 177, s. 19





Rafał Malczewski, Dolina, repr. Sztuki Piękne



Rafał Malczewski, I pofrunęła Aptekarzowa, repr. Sztuki Piękne



Namiot cyrkowy (Cyrk), Rafał Malczewski, ok. 1932, Cyfrowe MNW

W połowie lat 20. XX wieku Rafał Malczewski zaczął odchodzić od przedstawiania widoków małych miasteczek i otworzył dla swojej sztuki nowe horyzonty. Artysta porzucił odtwarzanie reminiscencji spędzonego na prowincji dzieciństwa i na krótko został – jak sam mówił – „malarzem kolejowym”. Malował równocześnie górskie i zimowe krajobrazy oraz sceny cyrkowe (np. „Cyrk Wesoły Amor” w Muzeum Narodowym w Warszawie). Prezentowany obraz „Był cyrk w Zakopanem” łączy w sobie elementy wszystkich tych kategorii. Ponieważ nie jest jednak czystym przykładem żadnego z uprawianych przez artystę gatunków, w charakterystyczny sposób ukazuje szlaki jego twórczych poszukiwań.

Pierwszy plan kompozycji zajmuje przypominająca dziecięcą zabawkę, zanurzona w zaspie śniegu lokomotywa. Ponad nią rozciąga się górski zimowy krajobraz. Pagórki i wzniesienia ujęte są kulisowo i tworzą harmonijny układ form, co przywołać może na myśl prace „malarzy naiwnych” (Henri Rousseau). Jasny kolorystyczny pejzaż przełamują ciemna chałupa, umiejscowiona na osi obrazu, i ludzka postać. To właśnie ta samotna sylwetka pozwala na umiejscowienie obrazu w połowie lat 20., w okresie, kiedy pejzaże Malczewskiego pustoszeją. Obecna w prezentowanej kompozycji atmosfera oniryczności i bezruchu odnaleźć można na kilku innych kompozycjach z tego czasu. Choć Malczewski ogranicza narrację do minimum, zdolny jest prostymi środkami uzyskać napięty nastrój. W oczach krytyków międzywojnia ta zdolność łączyła go z włoskimi przedstawicielami *pittura metafisica*.

Na odwrocie obrazu znajduje się papierowa nalepka wystawowa poświadczająca, że obraz został zaprezentowany na wystawie Malczewskiego wiosną 1932 roku w siedzibie Instytutu Propagandy Sztuki na ulicy Królewskiej w Warszawie (pod tytułem „Gminne muzeum”). Obok naszej kompozycji artysta pokazał wtedy 28 innych prac, m.in. „Pierwszy śnieg”, „I pofrunęła aptekarzowa”, „Południe”, „Mistral”, „Dolina” oraz zespół trudnych dziś do zidentyfikowania akwarel. Wystawa cieszyła się dużym powodzeniem i potwierdziła mocną pozycję artysty. Malczewski w 1932 roku zebrał szereg pozytywnych recenzji, a dłuższy esej w „Sztukach Pięknych” poświęcił jego sztuce ważny krytyk Mieczysław Wallis.

W kolejnych latach związek Malczewskiego z warszawskim IPS stawał się coraz silniejszy. W latach 30. artysta prezentował swoje prace na ulicy Królewskiej aż dziesięć razy: na wystawach zbiorowych, indywidualnych oraz na salonach. Tam właśnie zaprezentował w 1935 roku cykl industrialnych pejzaży z Centralnego Okręgu Przemysłowego.

Fakt, że Malczewski związał się w okresie międzywojennym z IPS, nie powinien dziwić. Powołany do życia w 1930 roku Instytut Propagandy Sztuki był w stołecznym środowisku artystycznym kojarzony z nowoczesnością i młodymi artystami. Instytut stanowił alternatywę dla konserwatywnej Zachęty i prezentował nowe nurty w sztuce. Swoje odczyty o sztuce prezentował w nim m.in. Władysław Strzemiński. Instytut pełnił również w przedwojennej Warszawie funkcję towarzyską. W jednym z pawilonów wystawienniczych IPS utworzono kawiarnię, która stała się z czasem jedną z bardziej znanych i cenionych przez artystów malarzy oraz poetów kawiarni warszawskich. Do kawiarni IPS szybko przeniosło się środowisko Ziemiańskiej, m.in. współpracownicy „Wiadomości Literackich”: Tuwim, Lechoń, Wierzyński, Iwaszkiewicz, Wittlin, Słonimski i Rafał Malczewski. „Był cyrk w Zakopanem” wiąże się z historią międzywojennej bohemy nie tylko ze względu na IPS-owski trop, ale również przez postać swojego długoletniego właściciela. Obraz został przez Malczewskiego ofiarowany jego przyjacielowi i ważnej



Witkacy, Portret Józef Federowicza, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

postaci zakopiańskiej bohemy – Józefowi Federowiczowi. Federowicz, z wykształcenia meteorolog i aktor; trafił do Zakopanego w 1922 roku i mieszkał tam aż do śmierci w 1963 roku. Prowadził stację pomiarową i pionierskie badania naukowe. Zakopane знаło go jednak nie jako uczonego, ale jako pana „Pimko” (od skrótu PIM – Państwowy Instytut Meteorologiczny) i pana „Wiatr Halny”. Federowicz przyjaźnił się z Karolem Szymanowskim, Janem

Kasprowiczem, Rafałem Malczewskim i Witkacym. W formistycznym teatrze tego ostatniego wielokrotnie występował. Federowicz wyróżniał się w Zakopanem strojem: nosił pelerynę, fontaż na szyi oraz charakterystyczny beret. W skład jego kolekcji, oprócz kompozycji Malczewskiego „Był cyrk w Zakopanem” wchodził duży zespół portretów Witkacego. Dzieła uległy rozproszeniu w latach 70. zeszłego wieku.

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

Szymon Słupnik, 1956 r.

olej/plótno, 94 x 74 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski 56'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 25 000 – 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Szymon Stylita, zwany także Szymonem Starszym i Szymonem Słupnikiem, był pierwszym i niewątpliwie najbardziej znanym z chrześcijańskich eremitów, którzy zdecydowali się żyć na platformie umieszczonej na kilkumetrowej kolumnie. Taka praktyka pustelnicza była powszechna w Kościele Wschodnim począwszy od V wieku. Szymon Stylita urodził się na pograniczu Syrii i Cylicji ok. 390 roku. Po śmierci rodziców wstąpił do wspólnoty zakonnej. Po krótkim czasie, zawiedziony zachowaniem współbraci, wystąpił jednak ze zgromadzenia i założył swój własny erem. W pobliżu Antiochii Syryjskiej zbudował kamienny, kilkunastometrowy słup, na którym umieścił drewnianą platformę. Na niej – według podań – żył, modlił się, uzdrawiał i głosił kazania. Obraz Rafała Malczewskiego "Szymon Słupnik" jest szczególną redakcją tematu. Malczewski w sugestywny sposób miesza na swoim obrazie klasyczną ikonografię świętego eremity z surrealistycznym ujęciem pejzażu. Szymon Słupnik, wedle

wzorców sztuki Kościoła Wschodniego, siedzi na wysokim, wąskim słupie; odziany jest w chroniący go od słońca i deszczu płaszcz z kapturem. Pustelnika otacza odrealniony pejzaż. Składa się on z ciemnofioletowego nieba i rysujących się na nim złotej, ognistej chmury i blado świecącej gwiazdy.

Chropowata faktura płótna jest charakterystyczna dla późnego okresu twórczości Malczewskiego. W latach czterdziestych, po emigracji artysty do Kanady, a później Stanów Zjednoczonych, da się wysledzić w jego pracach stopniowe odchodzenie od wypracowanej w dwudziestolecie gładkiej maniery. Szczególnie intensywne stały się poszukiwania artystyczne Malczewskiego na początku lat pięćdziesiątych. W 1957 roku udar mózgu i częściowy paraliż zmusił artystę do zarzucenia malarstwa olejnego.



Rafał Maliszewski 56

8

ANTONI MICHALAK (1899 - 1975)

Portret Marii Kleniewskiej, 1940 r.

olej/plótno, 67,5 x 56 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Antoni Michalak | 1940'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa: CBWA, Warszawa, Plac Małachowskiego 4

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 – 40 000

POCHODZENIE:

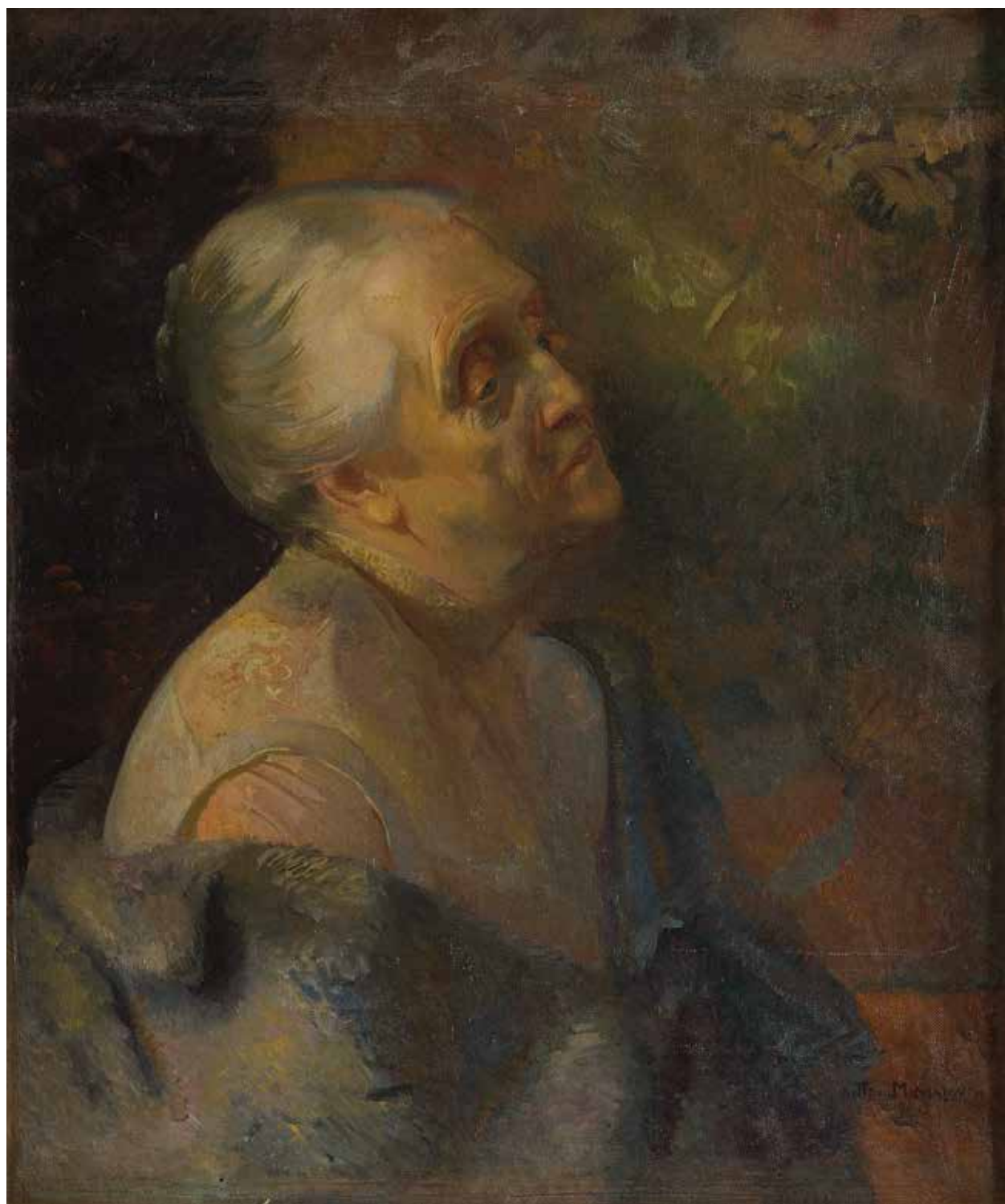
- obraz ze spóścizny po artyście

LITERATURA:

- Mistyczny Świat Antoniego Michalaka, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 2005, katalog, poz. 65
- Antoni Michalak, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1972, kat. 25, s. 19
- K. Szurowski, Antoni Michalak jako portrecista, „Roczniki Humanistyczne” z. 6, tom XXII, 1974, s. 65-76

WYSTAWIANY:

- Wystawa malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego, Związek Polskich Artystów Plastyków, Lublin, 1948
- Antoni Michalak, Muzeum Okręgowe w Toruniu 1972
- Panie z dworów i pałaców, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, 2006





ANTONI MICHALAK

1936



Rembrandt, Staruszka, Ermitaż, Petersburg



Giorgione, Staruszka (Col tempo), Akademia w Wenecji, Wiki CC

Portret Marii Kleniewskiej jest jednym z najbardziej niepokojących i ekspresyjnych dzieł stworzonych przez Antoniego Michalaka. Niezwykły wyraz portretu można tłumaczyć okolicznościami jego powstania: Michalak tworzył obraz w 1940 roku, w trudnych wojennych warunkach. Straciwszy dorobek przechowywany w swojej lwowskiej pracowni, oderwany od rozpoczętych w Warszawie w 1939 roku monumentalnych realizacji, artysta szukał schronienia na Lubelszczyźnie. Tam tworzył portrety pomagających mu ziemian. Charakteryzują się one ciemną, wygaszoną kolorystyką, ostrym modelunkiem światłocieniowym i drapieżnym rysunkiem.

Chociaż wyjaśnienie mrocznej stylistyki portretów z okresu okupacji przez pryzmat biografii Michalaka wydaje się logiczne, należy podkreślić, że wśród łukaszców podobne tendencje zarysowały się jeszcze przed 1939 rokiem. Pod koniec lat 30. XX wieku u Michalaka daje się zauważyć załóżki formalnej ewolucji. Artysta w tym okresie chętnie tworzył wizerunki osób starszych i malował żebraków z Kazimierza Dolnego. Finezyjny rysunek jego prac zyskał znamiona ekspresywności, które w czasie wojny doprowadzone zostały do apogeum. Analogiczne przemiany można zaobserwować np. u Jana Gotarda, który już w 1933 roku w „Zielarce” przedstawił sugestywne studium starości.

Portret Marii Kleniewskiej ukazuje ujętą w półpostaci, siedzącą modelkę. Staruszka siedzi profilem do widza; jej głowa uniesiona jest lekko ku górze i zastygła w melancholijnej zadumie. Pomarszczona twarz kobiety opracowana jest z niezwykłą pieczołowitością. Szczegółowość i pietyzm w oddaniu pojedynczych zmarszczek przywodzą na myśl portrety XV-wiecznych prymitywów, które Michalak studiował w czasie swojego paryskiego stypendium. Patrząc na prezentowany obraz nie sposób również nie pomyśleć o słynnej kompozycji Giorgionego „Staruszka” z weneckiej Akademii. Obraz w czasach Michalaka uchodził za jedno z emblematycznych dzieł renesansu, interpretowano go nie tylko jako portret, ale również jako wizerunek alegoryczny (staruszka trzyma w dłoniach kartkę papieru

z inskrypcją „Col tempo”, zaświadczącą o niszczącym działaniu czasu). Podobnie patrzono na tworzone przez Rembrandta wizerunki staruszek – matek i prorokiń.

Michalak w „Portrecie Marii Kleniewskiej” wydaje się odnosić do sformułowanej w epoce nowożytnej ikonografii starości i przetwarzać ją według charakterystycznych dla okresu międzywojennego zasad ekspresjonizmu. Wybór modelki, która posłużyła do ukazania niszczylińskiego działania czasu, wydaje się symptomatyczny.

Kiedy w 1940 roku Michalak rozstawił sztalugę w majątku w Dratowie, jego właścicielka, Maria Kleniewska, miała 77 lat. Kleniewska nie była zwyczajną przedstawicielką ziemiaństwa Lubelszczyzny, ale dobrze znaną w całym kraju społecniczką, charyzmatyczną i postępową idealistką, kultywującą pozytywistyczne hasła pracy u podstaw. Jeszcze pod koniec XIX wieku Kleniewska zakładała ochotki dla wiejskich dzieci i warsztaty dla dziewcząt. W 1895 roku z jej inicjatywy powstało Koło Pracy Kobiet przekształcone niebawem w dwunastotysięczne (!) Zrzeszenie Ziemianek. W trudnym politycznie okresie lat 1905-1908 prowadziła tajne komplety. Maria Kleniewska założyła także inne organizacje kobiece: koło właścianek Zgoda, Gościńce, współtworzyła wraz ze Stronnictwem Demokratycznym akcję „Swoj do swego” oraz Polską Macierz Szkolną. W latach 30. XX wieku współpracowała z kardynałem Stefanem Wyszyńskim. Razem z mężem ufundowała zaprojektowany przez Kazimierza Skórewicza kościół w Zagłobie, jeden z najciekawszych przykładów tzw. stylu narodowego w architekturze. Kościół oddano do użytku w 1939 roku. W 1940 roku, kiedy Michalak przebywał w majątku Kleniewskiej i pracował nad wyobrażającym ją obrazem, namalował również portret proboszcza parafii zagłobskiej, księdza Władysława Kornilowicza. W parafialnej świątyni 16 sierpnia 1941 roku Michalak wziął ślub z Marią Chylewską. Rok później, na przełomie lata i jesieni, Michalak zaczął malować w kościele w Zagłobie monumentalny fresk. Na jednym z zachowanych projektów znajduje się inny portret Marii Kleniewskiej, ukazanej podczas gry na klawikordzie.

9

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI (1861 - 1939)

Rybacy ("Łowienie wężem")

olej/plótno, 59 x 98,5 cm

sygnowany l.d.: 'A. Kędzierski'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana przedwojenna nalepka z opisaniem obrazu

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 120 000 – 180 000

WYSTAWIANY:

-Towarzystwo Zachęty Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, przed 1939 r.

„Kędzierski jest lirykiem, pierwszorzędym nastrojowcem, naturą pogodną, słoneczną, wesołą przeważnie, co zazwyczaj bywa wskazówką jasności dzieła”.

WŁADYSŁAW WANKIE, APOLONIUSZ KĘDZIERSKI, „ŚWIAT” 1906, NR 7, s. 7





Rybak Apoloniusza Kędzierskiego
reprodukowany na okładce
Tygodnika ilustrowanego z grudnia
1919 r.



Apoloniusz Kędzierski, Połów, reprodukowany
w Tygodniku ilustrowanym, 1907, Półrocznik I, s. 607

„Wszędzie światło i powietrze – pisał o malarstwie Kędzierskiego Władysław Wankie – zda się igra na płaszczyźnie obrazu, złości się, ożywia lub też ginie niepostrzeżenie – jak w naturze. Próżnością szukali czegoś podobnego w sztuce naszej, chyba wśród najlepszych obrazów genialnego Pruszkowskiego można by odnaleźć podobne ujęcie przedmiotu. Artysta za swe dzieło dwukrotnie też został wyróżniony, raz we Lwowie, drugi raz w Paryżu medalem srebrnym na Wystawie Powszechnej. A duszę przyrody Kędzierski studiuje całe życie, zna ją jak mało kto inny i umie ją chwycić z najciekawszej strony dla malarza. Kto potrafi całymi miesiącami zamknąć się w jakimś zapadłym kącie wiejskim, aby wystudiować 'Strugę' lub złapać jesienny 'Zachód', wymalować, wyśnić przesłiczny w bzy wtulony 'Dworeczek' – ten odkrywa dostatecznie swe credo malarskie i ukazuje naturę wrażliwą i wybredną zarazem – naturę pańską!” (Władysław Wankie, Apolonia Kędzierski, „Świat” 1906, nr 7, s. 7).

Jeśli pominąć to, co w cytowanym artykule Władysława Wankiego jest literacką konstrukcją i toposem tak zwanej legendy artysty (motywy osamotnienia geniusza i jego osobności przeczą temu, co wiemy o życiu Kędzierskiego), ostaje się jasno wyrażona opinia o formalnej stronie jego sztuki. Wankie widzi bowiem w Kędzierskim – choć nie używa tego terminu – impresjonistę. „Światło i powietrze”, „igranie” i „ożywianie” barw jednoznacznie sugerują czytelnikowi dynamiczną, rozedrganą fakturę jego płócien i ich „techniczne” zaplecze. Kędzierski na swoich obrazach nie maluje rzeczy, które widzi, ale maluje – jak Monet czy Pissarro – światło i powietrze.

Współczesna historia sztuki skłonna jest niekiedy widzieć w Kędzierskim impresjonistę i – w przeciwieństwie do Wankiego – przypina mu tę właśnie etykietę. Wydaje się to nieco kłopotliwe. Po pierwsze, ze względu na zniszczenie większości dzieł Kędzierskiego w 1944 roku, oeuvre artysty znamy jedynie częściowo. Trudno na podstawie nielicznych zachowanych prac stawiać categoryczne sądy. Po drugie, pod terminem „impresjonizm” rozumie się dziś coś innego niż w czasach Kędzierskiego. Negatywne konotacje, których zapewne bał się Wankie, ustąpiły miejsca pozytywnej wizji awangardowego nurtu.

Prezentowany „Rybak” pokazuje, jak złożony jest „impresjonizm” Kędzierskiego. Nie ulega wątpliwości, że artysta znał sztukę francuskich, niemieckich czy polskich malarzy tworzących w tym nurcie (Pankiewicz, Podkowiński). Zetknął się z nią zresztą bardzo wcześniej. Młody Kędzierski bardzo często korzystał z gościnności Józefa Brandta, u którego spędzał zazwyczaj wakacje w majątku Orońsko. Teoretyczny aspekt impresjonizmu przedstawił mu zapewne właśnie Brandt, świetnie obeznany w aktualnej sztuce europejskiej. Kędzierski opinię mistrza mógł zweryfikować w 1888 roku, kiedy zwiedził ważną wystawę francuskich impresjonistów w Monachium. Wywarła ona na artyście olbrzymie wrażenie. Studium oddziaływania światła na barwy stało się w tym czasie ważnym elementem wielu jego obrazów. Równocześnie oddziałował jednak na Kędzierskiego monachijski luminizm. Zainteresowanie atmosferą, powietrzem, zachodzącym światłem mógł zaczerpnąć nie z paryskich płócien, ale np. z malarstwa Aleksandra Gierymskiego.

Innym malarzem, który mógł oddziaływać zarówno na formułę malarstwa Kędzierskiego, jak i poruszane przez niego tematy, był Leon Wyczółkowski. Pod koniec XIX wieku związany z Warszawą i Krakowem artysta zaczął tworzyć obrazy przedstawiające rybaków zbierających swoje sieci o zachodzie słońca; kilka z nich wystawiono z wielkim powodzeniem w Zachęcie. W tym samym miejscu, w 1907 roku, Kędzierski zaprezentował na wystawie swoje rodzajowe prace, w dużej mierze podejmujące tę samą co kompozycje Wyczółkowskiego tematykę.

Obu artystów łączyła specyficzna formuła, oscylująca między impresjonizmem a realizmem. Nowoczesny aspekt wyrażał się nie tylko w opracowaniu malarskim, ale także w swobodnym traktowaniu kompozycji. Kędzierski – jak pokazuje „Rybak” – nie wahał się zaburzyć modelu jednoosiowej, panoramicznej kompozycji typowej dla akademizmu i konserwatywnego nurtu malarstwa realistycznego. Postać rybaka przesunięta jest skrajnie w prawo. Centrum obrazu zajmują więcierze (bębny rybackich sieci). Tematem obrazu nie jest ani pracujący człowiek, ani też dzika natura. Głównym przedmiotem zainteresowania malarza jest światło i sposób, w jaki zatrzymuje się



Leon Wyczółkowski, Rybacy brodzący, MNW

ono na przedmiocie. Tę luministyczno-impresjonistyczną postawę artysty można rozpatrywać w kontekście rodzimej klasyfikacji -izmów końca XIX wieku. Jeden z krytyków współczesnych Kędzierskiemu, Cezary Jellenta, starał się w okresie młodopolskim wylansować termin „intensywnizm”. Zdaniem krytyka malarze intensywiści byli zwiastunami „sztuki prawdziwej”. Ich dzieła zrywały z konserwatyzmem, „traci [więc] rację bytu wyszukany układ obrazu”, „słabnie część dla równowagi i harmonii w rozprowadzaniu tematu na płótnie, rytmiki, wdzięku”. Obrazy intensywnistów oczyszczone są z „rupieci akcesoryjnych”, a podporządkowane „zasadniczemu motywowi, który nazwać by można po Wagnerowsku – motywem przewodnim”. Tym motywem przewodnim w przypadku „Rybaka” Kędzierskiego byłoby – przywołane przez Władysława Wankiego – powietrze i światło.

Zdaniem Jellenty intensywnizm rodzi się nie tylko w kontakcie ze sztuką innych artystów, ale również przez zetknięcie z samą naturą i oderwanie od środowisk artystycznych, które bazują na intratnym powielaniu utartych wzorów. Również w tym kontekście można by patrzeć na Kędzierskiego jako na „naturalistę-intensywnistę”. Swoje rybackie kompozycje artysta zaczął tworzyć pod wpływem plenerowych wyjazdów w opoczyńskie. W tych okolicach powstały w latach 1895-1900 pierwsze kompozycje plenerowe z rybakami. Kędzierski eksperymentował w nich ze światłem, któremu podporządkował kompozycje. W Warszawie motywy rybaków okazały się niezwykle popularne. Kędzierski powracał do nich przez następne 20 lat, także w technice akwarelowej i pastelowej.

10

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI (1849 - 1915)

Rekwizycja, 1875 r.

olej/plótno, 79,5 x 58,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: '18 Alfred W Kowalski 75 Monachium'

cena wywoławcza: 260 000 zł

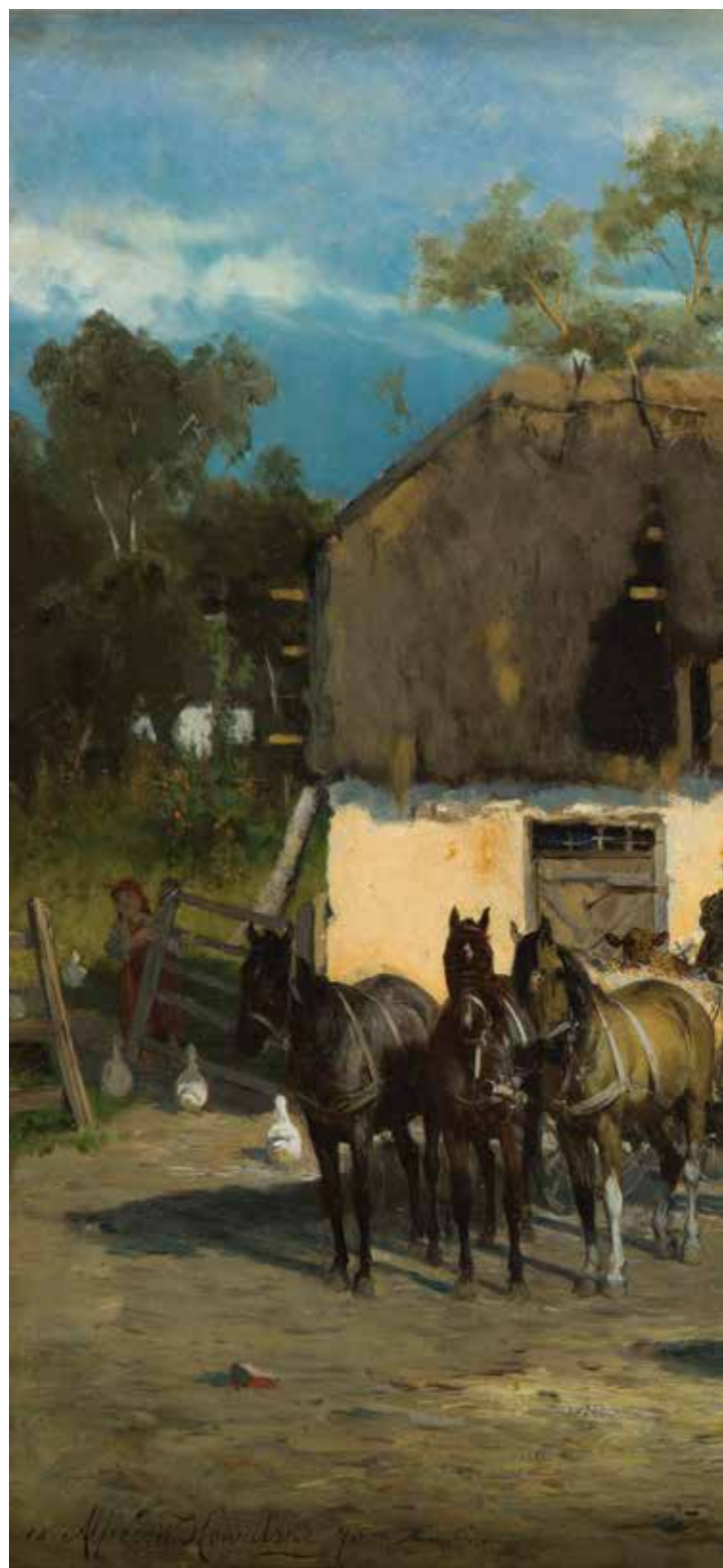
estymacja: 350 000 – 450 000

POCHODZENIE:

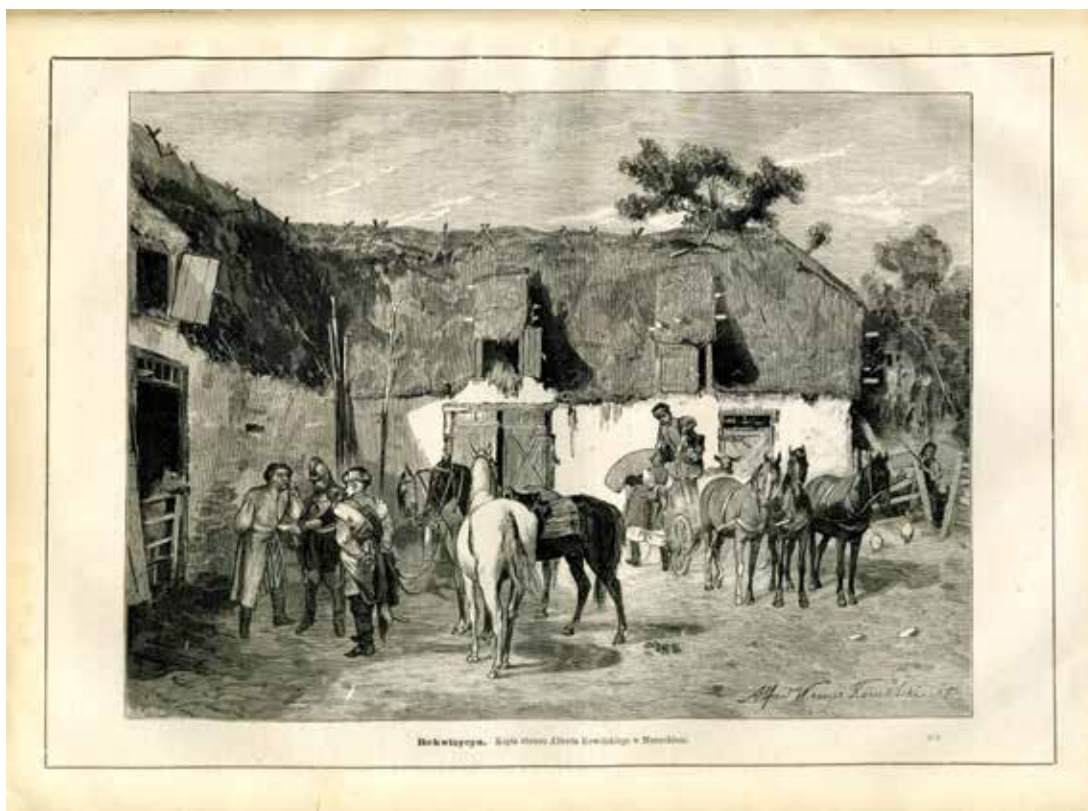
- około 1912 zakupiony do kolekcji prywatnej w San Gabriel,
California, Stany Zjednoczone

LITERATURA:

- E. Ptaszyńska, Alfred Wierusz Kowalski 1849-1915, Warszawa 2011, s. 87
- Tygodnik ilustrowany, 1876, Półrocze II, s. 292







Tygodnik ilustrowany, 1876, Półrocze II, s. 292

Prezentowany obraz powstał niedługo po przybyciu artysty do Monachium i jest rzadkim przykładem jego wczesnej twórczości. Prace Wierusza Kowalskiego z lat 1875-1880 znamy przede wszystkim z drzeworytniczych reprodukcji, które artysta przysyłał do polskich i niemieckich magazynów. Powstałe w okresie wczesnomonachijskim obrazy olejne zostały rozproszone po świecie i znanych jest jedynie kilka z nich. Dzięki reprodukcjom wiemy jednak, że oprócz „Rekwizycji” w latach 70. XIX wieku artysta stworzył również dwie inne sceny rodzajowe osadzone w sarmackiej rzeczywistości: „Ciekawą nowinę” oraz „Postój”. Nawet te nieliczne prace pozwalają wysoko ocenić twórczość Wierusza z tego okresu. Andrzej Ryszkiewicz pisał: „Najciekawiej w wielkim dorobku Wierusza Kowalskiego rysują się kompozycje najwcześniejsze, powstałe w orbicie malarskich doświadczeń Maksy Gierzyńskiego i Brandta, włączające się w warszawsko-monachijski nurt małomiasteczkowego realizmu i rodzajowości” (A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm, Historyzm, Realizm*, Warszawa 1989, s. 324).

Prezentowany obraz przedstawia zdarzenie typowe dla czasów wojen prowadzonych przez Rzeczpospolitą w XVIII wieku: rekwizycję, czyli zajęcie przez wojsko żywności lub koni. Rodzajowy typ przedstawienia wywodzi się ze scen tworzonych w tym czasie przez Józefa Brandta. Oprócz monumentalnych obrazów batalistycznych (na przykład słynna Bitwa pod Chocimiem z 1867 roku) tworzył on również mniejsze, nieco nostalgiczne obrazy, ukazujące codzienność polskiej szlachty. Wierusz Kowalski, studiujący krótko w atelier Brandta, musiał się z nimi zetknąć. Rekwizycja pokazuje jednak, że jej dwudziestosześcioletni autor, mimo młodego wieku, nie był imitátorem Brandta. Styl Wierusza ukształtował się zresztą przed spotkaniem z monachijską gwiazdą. W latach 1868-1871 artysta studiował w warszawskiej Klasie Rysunkowej, a następnie krótko w Akademii

w Dreźnie. Rok 1872 spędził w Pradze, pracując razem z poznanym w Saksonii Vaclavem Brozikem. W 1873 wyjechał z Brozikem do Monachium.

Wczesne obrazy Wierusza cieszyły się zainteresowaniem zarówno w Monachium, gdzie chętnie kupowali je kunsthändlerzy, jak i w Warszawie. W 1874 roku artysta otrzymał stypendium w wysokości 100 rubli z Towarzystwa Zachęty. W tym samym czasie rozpoczął współpracę z pismami polskimi („Kłosy”, „Tygodnik ilustrowany”, „Biesiada Literacka”) i kilkoma niemieckimi tytułami. Już w 1875 roku, w wieku 26 lat, został członkiem Towarzystwa Zachęty. Rok później, w albumie *Malarze polscy. Monachium*, pokazano jego prace jako reprezentatywne dla całego lokalnego środowiska.

Za sukcesem malarstwa Wierusza nie kryły się jednak, jak w przypadku kilku innych monachijszczyków, machinacje marszandów i krytyków. Nie był on też osobiście zaangażowany w promowanie swoich dzieł i nigdy nie zabiegał o rozgłos. Adolf Neuwert-Nowaczyński naszkicował sugestywny portret psychologiczny artysty: „[Wierusz] woli myśleć i mówić o polowaniach, niż o sztuce. Nie lubi więc teoretycznych dysertacji o pięknie, artystach, indywidualności malarstwa. Celach i kierunkach sztuki, nowych prądach; wszystko to zapewne jest dlań szarą teorią (...) Zachował on tę żywość i ruchliwość umysłu, która pozwala się spodziewać jeszcze wielkich zmian na jego drodze artystycznej. Nie ma w nim ani śladu uporu dogmatycznego, zacietrzewienia w sądach, lekceważenia młodych. Jest konsekwentny, wierny studiom swoim, swoim wyobrażeniom o sztuce” (A. Neuwert-Nowaczyński, [b.t.], „Kraj” 44/1899, s. 243-245). Inni krytycy odnotowywali zaś z podziwem niemal fotograficzny realizm jego malarstwa, solidność kompozycji i wirtuozerskie traktowanie faktury.



II

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI (1849 - 1915)

Zaprzęg na błotnistej drodze, około 1897 r.

olej/tektura, 12 x 13 cm

sygnowany p.d.: 'A W Kowalski'

na odwrociu dwie papierowe naklejki ramiarskie z Niemiec (na jednej data: '20 I 1897')

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 – 45 000

Olga Boznańska, która mieszkając w Monachium zetknęła się z Wieruszem-Kowalskim, wspominała po latach: „Między Brandtami a Kowalskimi była cicha rywalizacja. Jak się jednej niedzieli było u Kowalskich, pytano potem u Brandtów: kto był, ile ludzi było itp. Obu rodzinom powodziło się nadzwyczajnie! Kowalski miał dwie olbrzymie pracownie, oprócz mieszkania. Malował konie, sanie, śnieg i wilki. W swej pracowni trzymał wtedy cztery żywe wilki w klatce, jako modele. Co tylko malował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter, było dużo życia”. (Wypowiedź Olgi Boznańskiej, październik 1938, A. Nowaczyński, U Olgi Boznańskiej w Paryżu, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 42, s. 805)

Słowa artystki nie wydają się przesadzone. Entuzjazm Boznańskiej wobec talentu artysty podzielało na przełomie XIX i XX wieku wielu krytyków. Podobnie informacje o finansowym sukcesie Wierusza krążyły przez kilka dziesięcioleci zarówno po Polsce, jak i Bawarii, gdzie artysta osiadł na stałe. W okresie monachijskim, z którego zapewne pochodzi prezentowany obraz, Wierusz-Kowalski malował przede wszystkim sceny rodzajowe. Niekiedy, jak na reproduktowanej pracy, przedstawiał sanie, wozy i kuligi osadzone w zimowym pejzażu. Na obrazie uwagę zwraca jednak nie dobór motywów, ale potraktowanie tematu. Szczególnie interesujący wydaje się sposób malowania partii nieba. Wierusz zrezygnował z typowych dla siebie chłodnych barw na rzecz cieplej, różowofioletowej kolorystyki zachodzącego słońca. Sugeruje to związki jego sztuki z monachijskim luminizmem i „wieczornymi” scenami Aleksandra Gierymskiego.



STEFAN BAKAŁOWICZ (1857 - 1947)

Winicjusz i Ligia (scena z Quo vadis), 1897 r.

olej/deska, 36 x 27 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. BAKAŁOWICZ.ROMA (SZKIC) | MDCCCXCVII'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 100 000 – 150 000

LITERATURA:

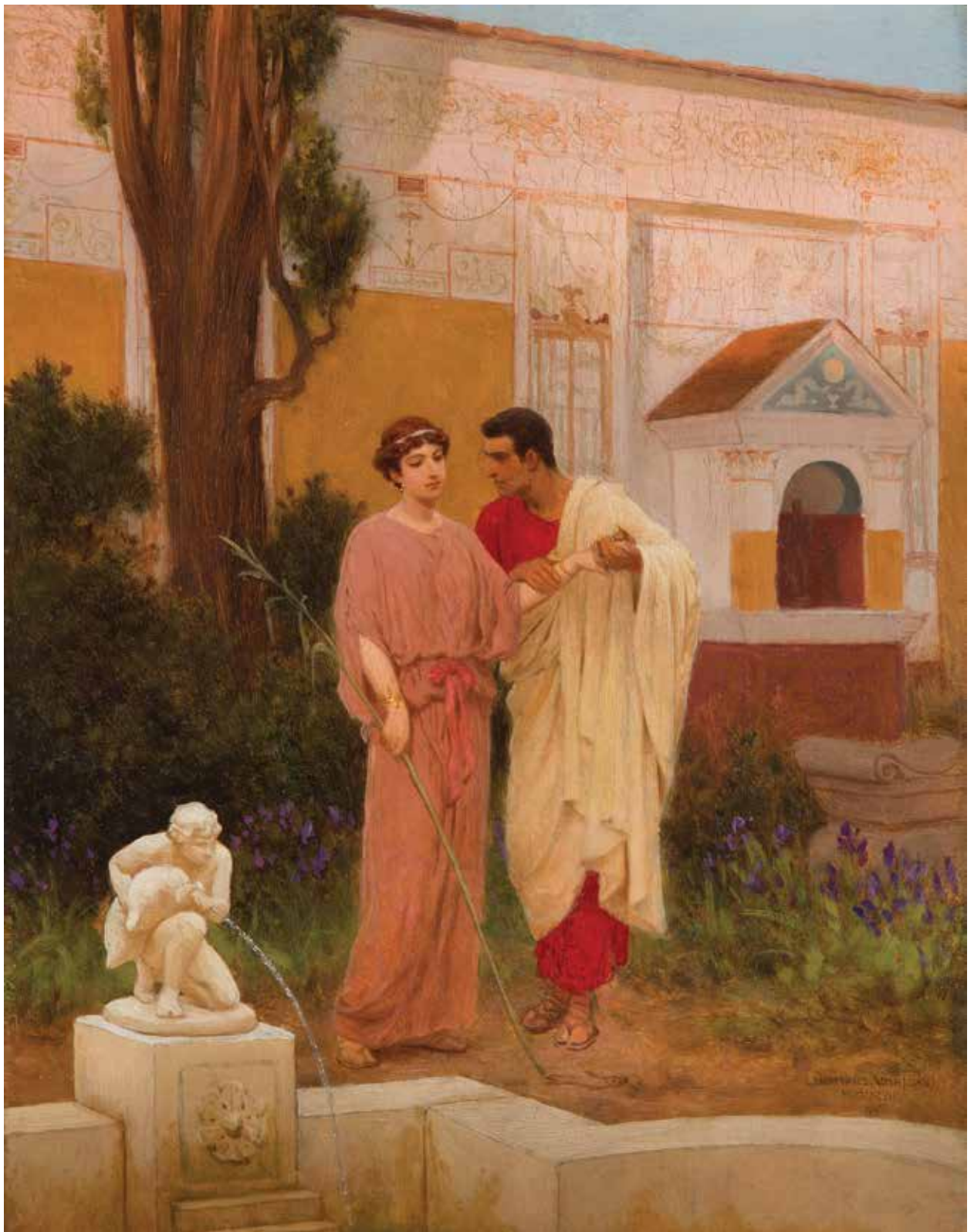
- J. Derwojed, Stefan Bakałowicz, "Słownik Artystów Polskich", Warszawa 1971, t. I, s. 72

- В. Васильева, И. Голицына, Е. Зорина Большая коллекция русских художников, Бакалович, Бронников, Сведомский, Семирадский, т. 1, Белый город, Москва, s. 21.

„Petroniusz spojrział na niego jakby z pewną zazdrością. (...) Po chwili zaś spytał [Winicjusza]:
 – I nie przemówiłeś do niej?
 – Owszem. Oprzytomniawszy nieco, rzekłem, że wracam z Azji, żem wybił rękę pod miastem i cierpiałem srodze, ale w chwili gdy mi przychodzi porzucić ten dom gościnny, widzę, że cierpienie w nim więcej jest warte niż gdzie indziej rozkosz – choroba więcej niż gdzie indziej zdrowie. Ona słuchała słów moich także zmieszana i ze schyloną głową, kreśląc coś trzciną na szafrańnym piasku. Po czym podniosła oczy, raz jeszcze spojrzała na owe skreślone znaki, raz jeszcze na mnie, jakby chcąc o coś spytać – i nagle uciekła jak hamadriada przed głupowatym faunem. (...) Chilon Chilonides czeka w przedsionku i prosi, aby mógł być dopuszczony przed oblicze pana.
 Winicjusz kazał wpuścić go natychmiast. (...)
 – Odnalazłem, co znaczy znak, który ci uczyniła. (...)
 Winicjusz chciał się zerwać z krzesła, na którym siedział, lecz Petroniusz położył mu dłoń na ramieniu (...).
 – Czy jesteś zupełnie pewny, panie, że dziewczyna nakreśliła ci rybę na piasku?
 – Tak jest! – wybuchnął Winicjusz.
 – A zatem jest chrześcijanką i odbili ją chrześcijanie.
 Nastąpiła chwila milczenia. (...) Chilon rozłożył ręce, (...) po czym rzekł:

– Panie! Wymów po grecku następujące zdanie: Jezus Chrystus, Boga Syn, Zbawiciel.
 – Dobrze. Oto mówię!... Cóż z tego?
 – A teraz weź pierwsze litery każdego z tych wyrazów i złóż je tak, aby stworzyły jeden wyraz.
 – Ryba! – rzekł ze zdziwieniem Petroniusz.
 – Oto dlaczego ryba stała się godłem chrześcijan – odpowiedział z dumą Chilon.
 Nastąpiła chwila milczenia. W wywodach Greka było jednak coś tak uderzającego, że obaj przyjaciele nie mogli się oprzeć zdumieniu.
 – Winicjusz – spytał Petroniusz – czy się nie mylisz i czy istotnie Ligia nakreśliła ci rybę?
 – Na wszystkich bogów podziemnych, można oszaleć! – zawołał z uniesieniem młody człowiek.
 – Gdyby mi nakreśliła ptaka, powiedziałbym, że ptaka!
 – A więc jest chrześcijanką – powtórzył Chilon.
 – To znaczy – rzekł Petroniusz – że Pomponia i Ligia zatruwają studnie, mordują schwytane na ulicy dzieci i oddają się rozpucie! Głupstwo! Ty, Winicjusz, byłeś dłużej w ich domu, ja byłem krótko, ale znam dość i Aulusa, i Pomponię, dość nawet znam Ligę, żeby powiedzieć: potwarz i głupstwo! Pozory. Jeśli ryba jest godłem chrześcijan, czemu istotnie zaprzeczyć trudno, i jeśli one są chrześcijankami, to na Prozerpinę! Widocznie chrześcijanie nie są tym, za co ich mamy!

HENRYK SIENKIEWICZ, QUO VADIS





Stefan Bakalowicz, fot. Wiki CC



Stefan Bakalowicz, Pytanie i odpowiedź, ok. 1900, 58x40 cm, kolekcja prywatna, Moskwa



Henryk Siemiradzki, Dirce chrześcijańska, MNW

Prezentowany obraz Stefana Bakalowicza powstał w 1897 roku, na fali rosnącego zainteresowania powieścią Henryka Sienkiewicza „Quo vadis”. Ze względu na wczesną datę można spekulować na temat przeznaczenia kompozycji. W 1897 roku „Quo vadis” nie było bowiem jeszcze światowym bestsellerem – włoskie tłumaczenie powieści ukazało się dopiero w 1899 roku, a francuskie, które utorowało Sienkiewiczowi drogę do literackiej Nagrody Nobla, w 1900. W 1897 roku, kiedy powstawał obraz Bakalowicza, „Quo vadis” było znane przede wszystkim w dwóch kręgach kulturowych – w Polsce i Rosji (powieść ukazała się w Petersburgu już 1896 roku). Bakalowicz swój obraz zaprezentował więc zapewne albo polsko-, albo rosyjskojęzycznej publiczności. Właściwie w tym samym czasie Henryk Siemiradzki tworzył swoją „Dirce chrześcijańską” – również inspirowaną powieścią Sienkiewicza i pokazaną w 1897 roku.

Fakt, że Bakalowicz opracował w kolejnych latach dwie inne wersje „Winicjusza i Ligii”, poświadcza, że dzieło zajmowało w oeuvre artysty ważne miejsce. Jedną z jego replik znajduje się dziś w prywatnej kolekcji w Moskwie, inną (znana pod nieadekwatnym tytułem „Pytanie i odpowiedź”) w Państwowym Muzeum Rosyjskim w Petersburgu. Obrazy różnią się między sobą drobnymi szczegółami: opracowaniem cieni, formą marmurowej fontanny, rysunkiem kory rosnącego w tle drzewa.

Zarówno antyczny temat, jak i precyzyjne akademickie fini „Winicjusza i Ligii” każą patrzeć na obraz jako reprezentatywny przykład sztuki Bakalowicza. Artysta od końca lat 80. XIX wieku dał się poznać publiczności jako ekspert od rodzajowych scen osadzonych w realiach antycznej Grecji i Rzymu. Styl Bakalowicza zarysował się jeszcze podczas studiów na petersburskiej akademii, a wyklarował ostatecznie, kiedy młody malarz trafił jako stypendysta akademii do Rzymu. Choć poznał dobrze twórczość Matejki i historyczne tendencje polskiego malarstwa, postanowił skupić się na międzynarodowym nurcie sztuki. Nazywano go niekiedy słowiańskim Laurence'em Almag-Tademą.

Związki Bakalowicza ze sztuką polską są bardzo zawile. W Rzymie utrzymywał kontakty z polską diasporą (Siemiradzki) i śledził polską kulturę, co poświadcza choćby prezentowany obraz będący ilustracją do powieści polskiego pisarza. Był również członkiem warszawskiej Zachęty i kilkakrotnie wystawiał w niej swoje prace. Monumentalne kompozycje Bakalowicza eksponowano jednak przede wszystkim w Moskwie i Petersburgu. Jego najważniejsze dzieła kupowali tamtejsi kolekcjonerzy, m.in. Paweł Tretjakow. Polska krytyka była Bakalowiczowi na ogół przychylna, choć innym wziętym polskim akademikom (Siemiradzkiemu i Czachórskiemu) krajowi dziennikarze nie potrafili na ogół darować, że wypowiadają się w swojej sztuce w sprawach uniwersalnych, a nie narodowych.



MŁODY CATULLUS.

STEFAN BAKAŁOWICZ.

OBRAZY STEFANA BAKAŁOWICZA.

□□

„Zachęta” warszawska otworzyła gościnie swe podwoje zdawnu upragnionemu gościowi: obrazom Stefana Bakalowicza. Znakomity malarz nasz, stale przebywający w Rzymie, poświęcił niepospolity talent swój prawie wyłącznie tematowi świata klasycznego. Płótna te nie stały się, niestety, własnością społeczeństwa polskiego. Ubiegli nas obcy. Większość prac Bakalowicza zdobi galerie i zbory rosyjskie. Podając reprodukcje drobnej części tych prac, zamieszczamy równocześnie krótki esai, jaki dla nas zechciał łaskawie napisać p. Władysław Wankie. (Przyp. red.).

Będzie temu lat trzydzieści z czubem, kiedy młody artysta opuścił nasz kraj, aby jako już wówczas ceniony malarz pogłębić jeszcze swą wiedzę i przyswoić to wszystko, czem tak świetnie błyszczą z zagranicznych metropol. Sztuka owych czasów była w najwyższym rozkwicie, szereg wielkich talentów na wyścigi rzucał coraz to świetniejsze dzieła nigdy niegasnącego znaczenia, była to chwila odrodzenia i wzmocnienia sztuk plastycznych tak potężna, że porównać ją można tylko z wielkim renesansem włoskim, epoką, którą karmiliśmy się setki lat—a i dziś jeszcze, aby nie upaść ostatecznie, podtrzymujemy się tych wielkich ech wspomnieniem.

W Rzymie znalazł Bakalowicz wszystko to, czego malarz o zakresie jego uzdolnienia mógł pragnąć, świat dawny nie zamierł tam jeszcze tak doszczętnie, jak gdzieindziej, wszystko tam jeszcze śpiewa chwałę minionych czasów, trzeba tylko wsłuchać się, a oczy szukające dobrze otworzyć, — przeszłość stanie się teraźniejszością. Takim poszukiwaczem był nasz malarz; ukochał, co zostało

jeszcze z przeszłości, a przeczuł i wysnuł z duszy, co zanikło.

Świat antyku był nadużyty, wszystkie niedolegi akademickie, pedanci zawodowi, nudni szperacze i „mądre głowy” w estetyce (?) gmerali w tej arcydostojnej epoce, silnej i uroczystej — aby ją pokalać swem niedołęstwem. W toż starożytnego świata okrywały się chłystki malarskie najrozmaitszych czasów, dla zwykłego widza czyniąc maskaradę, dla głębiej czujących — obrzydzenie.

Tam — obok wielkiej przeszłości zapadłego życia, tuż pod boki największych dzieł,

jakie wydało malarstwo świata, Bakalowicz doszedł do zupełnego rozwoju, do całkowitego opanowania przedmiotu, wizję zrealizował, pogłębił i wydoskonalił swą sztukę. Dlatego też czy to będzie: „Fioraja” z uroczej Pompei, czy „Gładyatorzy przed występem w cyrku”, czy którykolwiek z jego obrazów, czujemy świat odmienny od naszego, czujemy *wieków przedział*: to nie są współcześni nam dżentelmeni z smokingowego towarzystwa, — te postaci inaczej myślą, inaczej się ruszają, mają inne muskuly i nerwy, inne cele i ambicje. Gdybyśmy, pomijając wszystkie ogromne zalety znakomitego artysty, powiedzieli tylko: wczuł się w epokę, dał żywych ludzi *owoczesnych*, to byłoby chyba trafną definicją tych kapitalnych obrazów.

Kolekcja dwudziestu paru płócien Bakalowicza w „Zachęcie” stanowi istotną atrakcję chwili, znów poczynamy myśleć o istocie sztuki, nareszcie oddychamy po marnocie i miernocie „produkcy programowej”, po bolszewikach politycznych i... malarskich.

Pomieszenie pojęć, galimatyas, powstały na tle olbrzymich przewrotów społecznych, wparł się i na arenę piękna. Ludzie mocnego gardła i tegich języków głoszą: najnowszą *nowinę sztuki* (?), nowe drogi, cele, ideały. Słiznie!

Ale o ile podobne przewroty mają swe uzasadnienie w społeczeństwach bogatszych materialnie i narodach o starszej kulturze artystycznej — o tyle u nas przynoszą tylko zamęt, nic właściwie nowego nie wprowadzając, burzą już dokonane rzeczy, mącą drogi spokojnego rozwoju i cofają w sposób zaskarżający zarówno naszą kulturę, jak i sztukę.



Kwiaciarka
w Pompei.

Stefan Bakalowicz.

Władysław Wankie,

13

EUGENIUSZ ZAK (1884 – 1926)

„Rozstanie” („La Bateau”), 1924 r.

olej/plótno, 72,4 x 59,7 cm

sygnowany l.d.: 'Eug Zak'

opisany na blejtramie: 'Kellogg'

cena wywoławcza: 380 000 zł

estymacja: 600 000 – 900 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny Kellogów, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

- Buffalo Fine Arts Gallery, Albright Art Gallery, Buffalo, Nowy Jork, 1928
- Durand-Ruel Galleries, Nowy Jork, 1929
- International Art Center of Roerich Museum, Nowy Jork, 1930

LITERATURA:

- Eugeniusz Zak, 1884-1926, Barbara Brus-Malinowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2004, s. 158, nr kat. 214
- M. Osborn, Eugen Zak, „Deutsche Kunst und Dekoration”, vol. 55, 1924/1925, s. 335
- O. Schurer, Heutige Kunst in Paris, „Die Kunst”, vol. 53, 1926, s. 289
- Kurier Poranny, Niedzielný Dodatek Ilustrowany, 1926, nr: 31, il. 4
- Ch. Arson, Scènes et Visages de Montparnasse, Paris, 1963, s. 291

OPINIA:

- Konsultacja potwierdzająca autentyczność, dzięki uprzejmości Pani Barbary Brus-Malinowskiej





Henri Manuel, Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza, w pracowni na Montparnasse w Paryżu, ok. 1911, MNW



Eugeniusz Zak, Idylla, MNW

Pojawienie się na rynku wielokrotnie wystawianego „Rozstania” Eugeniusza Zaka jest w świecie sztuki dużym wydarzeniem. Kompozycja przez ponad 80 lat pozostawała bowiem w prywatnej kolekcji rodzinny Kelloggów w Stanach Zjednoczonych. Nie udało się do niej dotrzeć w trakcie prac nad monograficzną wystawą Zaka w warszawskim Muzeum Narodowym w 2004 roku, a w obiegu funkcjonowały jedynie jej czarno-białe reprodukcje. Ponowne pojawienie się na rynku „Rozstania” zainteresuje więc nie tylko kolekcjonerów, ale także pasjonatów i historyków sztuki. Obraz, powstały niedługo przed przedwczesną śmiercią artysty, jest bowiem niezwykle przykładem jego twórczości.

Eugeniusz Zak zaczął podejmować tematy arkadyjskie około 1911 roku. Pierwsze prace z tego cyklu inspirowane były Cezannem, Renoirem, nabistami i sztuką dawną (przede wszystkim pejzażami Nicolasa Poussina, por. Józef Kalmer; Eugeniusz Zak, „Nowe Życie” 5/1924, t. II, s. 221-223). Około 1920 roku idylle Zaka zaczęły jednak odchodzić od przetartych już szlaków. Artysta, co z uwagą odnotowali współcześni mu krytycy, coraz wyraźniej inspirował się sztuką orientu, z którą zetknął się w Luwrze, i która coraz częściej gościła na łamach paryskiej prasy artystycznej. Niekiedy historycy sztuki mówią o perskim, czy japonizującym charakterze prac Zaka powstałych w latach 20. Przed pierwszą wojną światową niemiecka prasa pisała o arkadyjskich scenach Zaka jako o specyficznym wcieleniu chinoiserie. Zwracano uwagę, że w sztuce Zaka w niezwykle sposób splatają się różne tradycje: melancholijna rokokowa ikonografia, wywiedziona ze sztuki chińskiej odrealniona kolorystyka i kubistyczny sposób myślenia o bryle. Przy całej złożoności tej formuły niewątpliwie pozostawał klasycyzujący charakter sztuki Zaka. Co ciekawe – w jego

twórczości widziano przeciwwagę dla sztuki Picassa, zwłaszcza tej z okresu różowego i błękitnego.

Innym problemem, często podnoszonym w dyskusjach nad idyllami Zaka, jest ich rzekoma aliterackość. Zwykle się sądzić, że arkadyjska tematyka jest w sztuce polskiego artysty jedynie pretekstem, a najistotniejsze są w niej forma i nastrój. Ku symbolicznym interpretacjom odsyłają jednak niekiedy tytuły obrazów lub zawarte w nich motywy. W „Rozstaniu” taką subtelną sugestią, dotyczącą metaforycznej wymowy kompozycji, jest gest figury znajdującej się na łodzi. Wychylająca się za burtę postać wydaje się przegłądać w tafli wody. Oglądanie własnego wizerunku, kontakt z „widmem samego siebie” czy swoista introspekcja mogą być rozumiane jako treściowe uzupełnienie rozstania wyrażonego poprzez odłączenie się łodzi od brzegu i rozdzielenie kochanków. Zawarcie w kompozycji Zaka motywu introspekcji wiąże się ponadto – w szerszym ujęciu – z tradycją scen arkadyjskich. W idyllach powstających we Francji i Włoszech w XVII wieku (Zak mógł je dobrze poznać studiując zbiory Luwru) częste są motywy sugerujące pogłębioną refleksję artysty. Melancholijne postaci, zaludniające pejzaż we francuskich i włoskich malarskich idyllach, nieraz studiują inskrypcje wyryte na sarkofagach albo, tak jak u Zaka, znajdują się w oddaleniu od znamion cywilizacji.

Siła gestów zawartych na prezentowanym obrazie jest wzmocniona dzięki minimalizmowi form. Zak świadomie unikał w swoich pracach detali, które mogłyby rozproszyć uwagę widza. Nigdy nie wykonywał też studiów w plenerze. Zamiast odtwarzać naturę, skupiał się na malowaniu „pejzaży wewnętrznych”. Stąd niezwykła, geometryczna klarowność jego prac i logika łącząca układ ich poszczególnych elementów.

OSTATNI INTERWIEW

WÓWCZAS był Zak jeszcze zdrow i wesół — było to w jesieni 1925 r. — Myślał o pracy, snuł plany i programy i nikt, ani on, ani jego otoczenie nie sądził, że to już tak prędko. Wywierał wrażenie człowieka tak zadowolonego, że pierwsze zadane mu pytanie miało charakter raczej retoryczny.

Jak się pan czuje w Paryżu?

»Doskonale. Atmosfera paryska zawiera w sobie cudowną mieszaninę: pracy i przyjemności. Człowiek musi pracować, prą go ku pracy — zamówienia, wystawy, rozmowy, artykuły złe i dobre, krytyki mądre i głupie, dyskusje. Tysiączne podniety, które wtłaczają pendzel w rękę. W powietrzu jest jakieś napięcie pracy. Człowiek czuje się niejako w obowiązku tworzyć i rzucać na rynek, brać udział w tym gorącym rytmie życia. Ma przytem tę pewność, że wszystko, co zrobi, nie przejdzie niepostrzeżone, wywoła żywą reakcję — ujemną, czy dodatnią — ale żywą i pełną zainteresowania.

Zresztą — zamówienia to też niemala podnieta. Od czasu jak mię odkryli, Amerykanie nie dają mi spokoju. Jestem zarzucany zamówieniami. Na ostatnim salonie — wiosennym — na sześć wystawionych obrazów sprzedałem pięć. Kilka moich obrazów pojechało do Tokio, kilka do Hiszpanji, Francuzi kupują też niemala. Czyż mogę się nie czuć dobrze, kiedy otacza mię atmosfera zainteresowania, przyjaźni i życzliwości?

Tak, mam wielu przyjaciół, których lubię i którzy mię lubią. Nie odczułem nigdy zawiści i złej woli...«

To była szczerza prawda. Ten człowiek chorowity i drobny miał w sobie dziwną pogodę i harmonję. Bez wysiłku był w zgodzie ze sobą, ze sztuką i z życiem, nie było w nim zadzierek ambicji i niepokojów, sprzeciwów. Nie szedł »au rebours«, szedł z uśmiechem i w zgodzie — a takich zawsze się lubi.

Przez całe życie kładła mu choroba kłody pod nogi. A jednak zdobył się na uśmiech i pogodę. Być może, że pozostał na nim ślad dzieciństwa, spędzonego pod czyjąś niezmiernie dobrą i miłą opieką. Opowiadano, że w młodych jego latach matka jeździła z nim wszędzie i pielęgnowała. To urabia kolorystę człowieka.

»Z Paryżem żyłem się od wczesnej młodości. Przyjechałem tu w r. 1902, mając 16 lat. Były dobre i wesołe czasy w Akademji. Moja sytuacja w Paryżu wyświetliła się bardzo prędko.

W r. 1905 byłem już członkiem oficjalnego salonu. I to mimo, że Akademia paryska stała wówczas jeszcze pod znakiem pełnego impresjonizmu. A co do mnie, nie miałem nigdy najmniejszej w tym kierunku skłonności. Skończywszy Akademię, miałem już program zupełnie skryształizowany. Ale nic wspólnego z kubizmem.

Picasso? Świetny malarz. Pierwszorzędnny kolorysta. Ale to nie to. Pociągala mię zawsze organiczność i miękkość linii i formy przy równoczesnej zdecydowanej architektonice układu. Tylko, że w owym czasie nie wiedziałem jeszcze, co to jest vibracja kolorystyczna, ta cudowna specjalność francuzów. W tym czasie — do 1912/13 r. — malowałem bardziej linjowo, twarzo, szukałem zestawień barwnych, bardziej kontrastowych, tonując stosunkowo niewiele. Jeden z obrazów z tej epoki zakupił rząd francuski — (jest w Luxembourg w aneksie cudzoziemskim). W 1912 r. byłem profesorem w Akademji: »La Palette«.

Kisling był wtedy moim uczniem i wtedy właśnie zaszła we mnie ta zmiana. Zrozumiiałem, czym jest Renoir i czym Cézanne.

Renoir nie zawsze jest impresjonistą. Ale zawsze jest tym, przez którego mówi dusza francuskiego malarstwa. Niesłychanie bogata gra tonów, vibracja kolorystyczna, malarskość — oto Renoir i to jest równocześnie największa zdobycz nowoczesnego malarstwa.

Czy to wszystko? Nie, jeszcze jedna rzecz. Cézanne. Bryła, której niema u impresjo-

nistów, tak, jak niema architektoniki układu. U impresjonistów wszystko się rozwiewa. Cézanne tworzy z barwnej plamy — zbitą masę brył.

Tak powstał mój program: dać bryłę, określić ją formalnie i zamknąć, a równocześnie umieścić ją w atmosferze, rozlać na niej jak najbogatszą, nieuchwytną gamę tonów, otoczyć ją rytmiczną melodią światła i cienia, która jest równocześnie wartością barwną.

Konstrukcja barwy — i to nie przez kontrasty a przez bogactwo tonów — nierealny i czarodziejski świat kolorystycznej wizji — oto, czego nauczyła mnie Francja.

A co Pan sądzi o Matiss'ie?

»Ten człowiek ma oko, które jest nie mniejszym cudem, jak soczewka największego teleskopu. Poczucie wartości tonu, śmiałość zestawień — wspaniałe. Ale brak mu jest kośćca: brak formy i architektoniki.

A Niemcy —?

»Niemcy? Byłem cały rok w Berlinie. Prócz nóg kobiecych, nic tam na mnie wrażenia nie wywarło. Niemcy operują przeważnie linją. To wychodzi sucho. Dla nich osią malarstwa jest kontur, tak jak dla Francuzów vibracja. Mimo wszystko czułem się bardzo dobrze w Bonn. Przesiedziałem tam 6 tygodni. Jakim cudem dostałem się do Bonn? Bardzo prosto, w r. 1922 przekonałem się, że artykuły o malarzach nie są psuciem papieru — przynajmniej na pewnej długości geograficznej. Ukazał się bowiem wtedy dłuższy artykuł o mnie w »Deutsche Kunst«, dużo reprodukcji — i skutek był ten, że pewien bogaty pan z Nadrenji, zaprosił mnie potem, bym udekorował jego pałac. Namalowałem szereg dekoracji na płótnie w tonacji, jak gdyby gobelinowej.



EUGENIUSZ ZAK

IDYLLA (ol. 1920)

Ostatni raz byłem w kraju w 1921 r. Siedziałem w Częstochowie i malowałem. W tym czasie właśnie utworzył się »Rytm«. Było nas początkowo czterech: Kuna, Borowski, Pruszkowski i ja. Wąsowicz i Roguski należeli wtedy do »formistów« i początkowo sprzeciwiali się nawet utworzeniu »Rytmu«. Wkrótce jednak po jego powstaniu przystąpili do nas. Mam do »Rytmu« sentyment. Łączy mię z krajem. Stale też biorę udział w jego wystawach. Chciałbym bardzo, by ruch artystyczny u nas się ożywił — to się stanie na pewno, skoro się tylko warunki zewnętrzne ułożą. Jest u nas tyle sił żywotnych i niewykorzystanych. Kiedyś to wszystko wytryśnie bogato i bujnie»

Zaczęła się potem rozmowa o kraju. Zak informował się o wszystkim, co tyczyło się Polski. Skończyło się na ploteczkach, historyjkach i anegdotkach, tych dyskretnie pieprzonych anegdotkach, które opowiadał codzień między 6-7 w czasie swego »urzędowania« w Café du Dôme. W zadymionej, poliglotycznej i ekscentrycznej atmosferze tej dziś już »historycznej« kawiarni rozwijał się drugi jego talent: talent towarzyski. Zak był nieoceniony. Tych, których nie podbił swą sztuką — nie było ich zresztą wielu — musiał podbić swym wdziękiem, jako »coseur«. W Paryżu umieją to cenić. To też płakano po nim potrójnie: płakano po artyście, po człowieku i po towarzyszu. Szkoda — straszliwa szkoda, że taka głupia rzecz, jak śmierć, stanęła w poprzek tak ładnym sprawom.

ST. Z.



EUGENIUSZ ZAK

MŁODY CHŁOPIEC (oil., 1925)

14

ROMAN KRAMSZTYK (1885 - 1942)

Akt na tle czerwonej draperii, około 1934 r.

olej/plótno, 129 x 88,6 cm

opisany na odwrociu l.d.: 'R.K. 34'

cena wywoławcza: 170 000 zł

estymacja: 200 000 – 250 000

POCHODZENIE:

- Dom Aukcyjny Unicum, 1993
- Dom Aukcyjny Agra Art., 1995
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Roman Kramsztyk (1885 – 1942), katalog wystawy monograficznej luty-marzec 1997, Warszawa 1997, poz. 158, s. 205
- R. Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, poz. 171, s. 238





Roman Kramsztyk, Akt młodej dziewczyny,
Żydowski Instytut Historyczny, Warszawa

Prezentowany obraz powstał w szczególnym dla artysty czasie. Przez całe lata 30. Kramsztyk żył i tworzył poruszając się nieustannie między dwoma ośrodkami: Paryżem i Warszawą, czyli – jak precyzuje Renata Piątkowska, między kawiarnią „Ziemiańska”, a Montparnasse’em. Chociaż Adam Pragier wyjaśniał powroty Kramsztyka do Polski specyfiką jego zawodu („co roku przyjeżdżał na parę miesięcy do Warszawy, gdzie czekały na niego zamówienia na portrety. Wracał potem do Paryża i malował co i jak chciał” [A. Pragier, Czas przeszły dokonany, Londyn 1966, s. 497]), wydaje się, że równie istotną rolę odegrały również związki rodzinne, towarzyskie i środowiskowe. Kramsztyk w Warszawie nie tylko malował co sezon kilka portretów wpływowych osobistości, ale również aktywnie uczestniczył w toczącej się w kraju debacie artystycznej i dużo wystawał.

„Akt na tle czerwonej draperii” wydaje się ciekawy przede wszystkim ze względu na niezwykle formę, poświadczającą uwikłanie Kramsztyka w sztukę polską. Choć krytyka międzywojenna widziała w nim przede wszystkim francuskiego z ducha postimpresjonistę i czciela Cezanne’a, w oeuvre Kramsztyka znajdziemy kilka obrazów wyłamujących się temu schematowi. Taką kompozycją jest właśnie prezentowana praca.

Artysta ukazał na niej stojącą, rozebraną modelkę, która w charakterystycznym geście spleta ręce na swoich ramionach. Kobieta stoi na tle kotary malowanej na przemian karminową czerwienią i purpurą. Gdyby prezentowany obraz rozpatrywać w kontekście środowisk z którymi tradycyjnie wiąże się Kramsztyk, a więc Szkołą Paryską i grupą Rytm, trudno byłoby o znalezienie przekonujących analogii. Trudno nie oprzeć się jednak wrażeniu, że obraz zdradza powinowactwa z aktami tworzonymi w krakowskich i warszawskich środowiskach artystycznych. Kompozycja wydaje się szczególnie bliska



Wojciech Weiss, Dziewczyna na tle czerwonej draperii,
kolekcja prywatna

klasycyzującym pracom Wojciecha Weissa z drugiej dekady XX wieku. Kramsztyk, podobnie jak krakowski artysta ukazał swoją modelkę w monumentalnym ujęciu, stojącą na tle kotary, niby antyczna Wenus. Inspiracja Weisse, widoczna również w sposobie traktowania ciała modelki, wydaje się tym bardziej prawdopodobna, że Kramsztyk kształcił się w Krakowie, gdzie miał okazję oglądać liczne płótna Weissa, wówczas profesora akademii Sztuk Pięknych.

Renata Piątkowska pisała, że „Kramsztyk był artystą zwróconym w stronę przeszłości, dla którego tradycje dawnego malarstwa były wciąż żywe. W jego twórczości widoczne jest ogromne zainteresowanie i inspiracja sztuką dojrzałego renesansu — zarówno od strony formalnej, jak i treści oraz idei. Dla Kramsztyka, podobnie jak dla artystów odrodzenia, człowiek był istotą najdoskonalszą, najważniejszą i najciekawszą. Jego obrazy nie są jednak naśladownictwem dawnej sztuki, są raczej próbą dialogu z przeszłością, z tradycją malarstwa — przede wszystkim twórczością Michała Anioła, Leonarda da Vinci i mistrzów weneckich (Renata Piątkowska, „Rozkosz w użyciu farby... owa rozkosz czysto malarska” [w:] Roman Kramsztyk (1885 - 1942), katalog wystawy, luty-marzec 1997, Warszawa 1997, s. 19).

Prezentowany obraz może być punktem wyjścia dla zilustrowania zarysowanego przez historyczkę sztuki problemu. W „Akcie na tle czerwonej draperii” kilka motywów wydaje się bowiem być powidokami sztuki dawnej. Ujęte w silnym kontrapoście nogi modelki przywodzą na myśl klasyczne greckie i rzymskie posągi bogiń. Ten sam układ i tę samą zmysłowość odnaleźć można również na płótnach mistrzów renesansu — np. słynnej „Ledzie” Leonarda da Vinci — które Kramsztyk mógł dobrze poznać w Paryżu. Chociaż dla pozy modelki trudno znaleźć bezpośrednie źródło, wydaje się, że na Kramsztyka mogła oddziaływać



Artysta malarz Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1932, NAC

„Un enfant terrible mógłoby łatwo zadać Kramsztykowi takie niedyskretne pytanie: »Co kocha Pan bardziej – malowane przez siebie osoby czy żyjących modeli«, na które to pytanie Kramsztyk bez wahania odpowiedziałby: »Cóż znowu! Ależ oczywiście moje obrazy! i to dużo bardziej!».

ZYGMUNT KLINGSLAND, LA PEINTURE DE ROMAN KRAMSZTYK, „LA POLOGNE LITTERAIRE”, 1937, NR 49, s. 6 [TŁUM. R. PIĄTKOWSKA]

forma prezentowanej w Luwrze Wenus z Milo. Mocne splecenie ramion sprawia, że sylwetka ukazanej na obrazie modelki wydaje się być zbliżona do zarysu pozbawionej ramion bogini.

Roman Kramsztyk naukę malarstwa rozpoczął w Warszawie. Studia kontynuował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera (1903-1904) oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Po 1918 roku uzupełniał artystyczne studia w pracowni Adolfa Edwarda Hersteina w Berlinie. Lata 1910-1914 spędził w Paryżu, gdzie wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i reaktywowanego w 1915 roku Polskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego. W 1917 roku przyłączył się do I Wystawy Ekspresjonistów Polskich, zorganizowanej w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, będącej manifestacją pierwszej fali polskiej awangardy. W 1918 roku został członkiem Nowej Grupy, którą utworzył m.in. z Tadeuszem Pruszkowskim i Eugeniuszem Zakim. Brał udział w pokazach sztuki polskiej w Barcelonie, Paryżu, Sztokholmie, Brukseli, Pittsburghu

i Moskwie. Uczestniczył ponadto w Międzynarodowej Wystawie „Sztuka i Technika” w Paryżu w 1937 roku i Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku. W kraju eksponował swe prace w warszawskiej Zachęcie (w latach 1909-1924), TPSP we Lwowie, Krakowie i Poznaniu oraz uczestniczył w salonach paryskich. W 1922 roku osiadł na stałe w Paryżu, gdzie związany był ze środowiskiem artystycznym École de Paris – poślubił siostrę Ludwika Marcoussisa, Bronisławę. W tym samym roku został współzałożycielem Stowarzyszenia Artystów Polskich Rytm, reprezentującego w sztuce polskiej lat 20. nurt klasycyzujący. W latach 1924-1939 w warszawskim mieszkaniu matki przy ul. Boduena 4 utrzymywał niewielką pracownię; w Paryżu, gdzie mieszkał na stałe, pracował przy rue des Plantes 26. W sierpniu 1939 roku wrócił do Polski, uporządkować sprawy spadkowe po zmarłej niewiele wcześniej matce. Wybuch wojny zastał go w Warszawie. Początkowo ukrywał się po stronie aryjskiej, ale w 1940 roku zdecydował się przejść do ogrodzonej dzielnicy żydowskiej. Został zamordowany w getcie warszawskim w 1942 roku.

15

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Akt w orientalnym wnętrzu

olej/plótno, 46 x 56 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Hirshhorn Museum w Waszyngtonie

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 – 90 000

POCHODZENIE:

- Joseph Hirshhorn, od 1966 w depozycie w Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution w Waszyngtonie
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

LITERATURA:

- Sigmund Menkes, New York 1993, nr 49, s. 33
- Cz. Czapliński, Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce, Warszawa–Nowy Jork 2005, s. 39

„Płótna Menkesa mają wspólny mianownik, którym jest pewien ładunek liryzmu. Wszystkie elementy wyrażają ten ładunek, będąc wykładnikiem tej samej myśli, owej istoty zmysłu plastycznego. Ta subordynacja malarskiego wszechświata rządzonego nadrzędnym zmysłem, wywodząca się z romantycznego charakteru, godna jest zatem miana klasycznej równowagi. To tak jak ciasto, które długo wyrabiane, rośnie i staje się chlebem”.

E. TRIADE, MENKES, LE TRIANGLE, TŁUM. M. BRODKA, [za:] SIGMUND MENKES, NOWY JORK 1997, s. 17



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Martwa natura z kwiatami wazonie

olej/plótno, 82 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 65 000 zł
estymacja: 80 000 – 120 000

„Menkes jest uważany za jednego z największych kolorystów swoich czasów i niewielu artystów w tym kraju może mu dorównać w wyczuciu i w użyciu koloru. Kolor ten był różnie określany przez krytyków – jako ciepły, sensualny, elegancki czy wspaniały. Używając pędzla i szpachli, Menkes kładzie kolor z pasją i werwą – tak, że faktura skończonego obrazu wygląda szorstko i jakby wypolerowana. To nadaje jego pracom potężny efekt spontaniczności i pełni życia oraz wywołuje radosny, entuzjastyczny oddźwięk u widza. (...) Przyglądając się bliżej jego obrazom, można zauważyć, że pod pozorną szorstkością kryje się czułość, która jest godna uwagi. Płótna Menkesa pokryte są niezliczonymi, prawie niedostrzegalnymi uderzeniami pędzla o różnorodnych kolorach, które zlewają się razem i tworzą absolutnie wspaniałą tonację”.



17

HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

"Niebieskie trio" ("Trio"), 1968 r.

olej/plótno, 130 x 196 cm

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

na odwrocie papierowa naklejka wystawowa, opisany na blejtramie: 'HAYDEN'

cena wywoławcza: 320 000 zł

estymacja: 340 000 – 500 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- Galeria DESA Unicum, 2008
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- J. Hayden, Souvenirs sur son travail [w:] Henri Hayden, katalog wystawy, Musee Thomas-Henry, Cherbourg 1997, s. 70
- A. Winiarski, Henri Hayden, Warszawa 2013, poz. kat. 139, s. 83, 203-205, 220

OPINIE:

- obraz posiada opinię Pierre'a Celice'a z 2008 roku





Henryk Hayden w swojej pracowni, 1919,
reprodukcja za A. Winiarski, Henri Hayden, Warszawa 2013



Henryk Hayden, Mężczyzna z saksofonem, 1921,
kolekcja prywatna

„(...) Wojna oraz cztery lata odosobnienia, pozwoliły mi odnaleźć moją prawdziwą naturę po całości doświadczenia czterdziestu lat pracy. Zarówno moje przygotowanie politechniczne w Warszawie, jak i dyscyplina kubizmu tłumaczą chęć odsłaniania tego, co jest istotą mojego poczucia porządku oraz rozmieszczenia mas. Wierzę w racjonalną ewolucję twórczości i w moich ostatnich pracach odnalazłem właściwą sobie ekspresję, syntezę abstrakcji i figuracji.”

HENRYK HAYDEN W WYWIADZIE Z PHILIPPE CHABERTEM
[W:] S. BECKETT, P. CHABERT, CH. ZAGRODZKI, HAYDEN, PARYŻ 2005, S. 152 (TŁUM. A. WINIARSKI)

Według monografisty Haydena, Artura Winiarskiego, „Niebieskie trio” jest jedną z najważniejszych późnych prac artysty i uznać je można za klamrę zamykającą jego twórczość. Niewątpliwie „Niebieskie trio” ma wszelkie predyspozycje by uznać je za opus magnum artysty. Sugeruje to – w myśl tradycji francuskiego malarstwa – już sam monumentalny rozmiar obrazu (114 x 195 cm), ale również pracowity proces jego powstawania. Ze wspomnień żony artysty, Josette, wiadomo bowiem, że Hayden zanim przystąpił do malowania stworzył wiele szkiców i studiów. Cześć z nich wykonywał u przyjaciół, do których wraz z żoną chodził na muzyczne wieczory (J. Hayden, *Souvenirs sur son travail* [w:] Henri Hayden, katalog wystawy, Musee Thomas-Henry, Cherbourg 1997, s. 70). „Niebieskie trio” wywodzi się jednak nie tylko z tych późnych studiów, ale również z kompozycji wcześniejszych: kubistycznych „Trzech muzyków” z 1919/1920 roku (Musee des beaux-arts w Lyonie), czy kolorystycznego „Kwartetu” z 1953 roku (kolekcja Marka Roeflera). O randze obrazu i jego ważnym miejscu w spuściźnie Haydena świadczy

również fakt, że artysta powtórzył „Niebieskie trio” w technice litografii w 1969 roku.

Obraz jest wybitnym przykładem późnego stylu artysty. Hayden, pozostający do lat 50. w polu sztuki figuratywnej i postkubistycznej, jako człowiek siedemdziesięcioletni zaczął tworzyć kompozycje niepokojąco różne od swoich wcześniejszych obrazów. Na swoich późnych płótnach traktował przedmioty sumarycznie; formy i bryły oddawał w swobodny sposób, nie siląc się na akademickie wykończenie i modelunek walorowy. Dukt pędzla stał się miękki i rozmyty, barwy – bardziej świetliste. Oszczędny w środkach wyrazu artysta komponował jakby w oderwaniu od przedmiotu, skupiając się na otaczającej go atmosferze. Płaskość tła i rozmycie konturów „niebieskiego tria” sugerują, że Hayden układał swój raczej z kolorów, niż form. Istotniejsze od „poprawności” widzenia były dla artysty wartości malarskie. Charakterystyczny jest również minimalizm przedstawienia. Nie dziwi dlatego, że sformułowane przez Haydena artystyczne credo brzmiało: „Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem”.



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

*Domek na wsi*olej/plótno, 38 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'cena wywoławcza: 24 000 zł
estymacja: 35 000 – 45 000

„Dzieło bezosobowe, dzieło nierzeczywiste” – tak malarstwo Henryka Haydena określił poznany przez artystę w latach okupacji angielski pisarz Samuel Beckett. Oba te przymiotniki – bezosobowe i nierzeczywiste – można rozumieć metaforycznie. Mówiąc o bezosobowości malarstwa Haydena, Beckett nie odmawia bowiem Haydenowi braku indywidualności. Przeciwnie, osobność polskiego artysty na tle współczesnej mu sztuki polega na tym, że nie epatuje on swoją odmiennością i nie czyni ze stylu przedmiotu ostentacji. „Domek na wsi” pokazuje ten fenomen w przekonujący sposób. Formalnie styl pracy wywodzi się powiem z postimpresjonistycznych (przefiltrowanych przez syntetyzm) doświadczeń Renoira i Pankiewicza. Co ciekawe, Hayden do tej bliskiej im świetlistej formuły dochodzi nie poprzez kontakt z ich sztuką, ale pod wpływem obcowania ze słońcem Południa. Powiedzieć można, że w okresie międzywojennym, kiedy artysta coraz częściej malował w plenerze, porzucił „maskę” stylu. Hayden, podążając śladami Cezanne’a, przestał skupiać się na stylach i -izmach, a zwrócił swoją uwagę na sam przedmiot obrazowania. To natura – jak podkreślali krytycy – kierowała ruchem jego pędzla.

Artur Winiarski pisał o tym fenomenie: „W twórczości Haydena, poczynając od roku 1922, rozpoczął się okres kolejnych poszukiwań formuły malarskiej. Nie są to jednak próby znalezienia nowej stylizacji kubistycznej, z czym do czynienia mieliśmy w roku 1921. (...) Nowa droga Haydena miała się skupić głównie na funkcjach mimetycznych. Tylko wierne naśladowanie natury i pokora malarska mogły pozwolić artyście na odzyskanie (...) wrażliwości. Z drugiej zaś strony, Hayden wpisywał się w ogólne tendencje z początku lat 20., które zwykło się nazywać powrotem do porządku. Wśród rzeczników tej tendencji wymieniany jest André Derain. Warto wspomnieć, iż owe idee powrotu do klasycznego porządku figuracji wraz z ponownym namysłem nad problemami naśladownictwa natury, światła i formy urzeczywistniały się wówczas także w twórczości bliskich przyjaciół Haydena: Simona Mondzaina oraz Mojżesza Kislinga. Ci dwaj artyści przebywali zresztą w 1921 roku w towarzystwie Deraina w prowansalskim Sanary” (A. Winiarski, *Henri Hayden*, Warszawa 2012, s. 63)



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

*Zabudowania*olej/tektura, 33 x 41 cm
sygnowany p. d.: 'Hayden'cena wywoławcza: 16 000 zł
estymacja: 20 000 – 30 000

„Przemiany, które zachodziły w jego twórczości, były ściśle związane z okolicami położonymi w departamencie Sekwana i Marna. Rozległe i malownicze krajobrazy doliny Marny, spokój tej krainy oraz niewielka odległość od Paryża stanowiły bardzo atrakcyjne miejsce dla artysty. Hayden przyjeżdżał tu na letnie plenery w latach 1951-1961. Najpierw do niewielkiego miasteczka Mareuil-sur-Ourcq, by później ze sztalugą przemierzać bliższe lub dalsze okolice Ussy-sur-Marne. Wkrótce, bo w 1953 roku, nieopodal Ussy w wybudowanym przez siebie domku osiedlił się Samuel Beckett, który poszukiwał miejsca ustronnego, umożliwiającego pracę twórczą z dala od zgiełku Paryża.

Wczesne pejzaże z Mareuil-sur-Ourcq oraz Ussy-sur-Marne malowane były w sposób syntetyczny, w którym płasko kładzione nasyczone plamy barwne utrzymują kolor lokalny. Jedną z pozostałości z okresu międzywojennego jest jeszcze zastosowanie sztafażu, który obserwujemy w niektórych obrazach (...). W obrazach tych, podobnie jak w powstających równolegle pejzażach portowych z Cherbourga, w sposób wyraźny przejawia się nawiązywanie do

syntetyzmu, którym artysta posługiwał się podczas swoich podróży do Bretanii. W kolejnych latach Hayden rozpoczynał obraz w plenerze lub wykonywał gwasz, następnie pracował w atelier. Początkowo były to niewielkie przemalowania lub uzupełnienia. Niekiedy artysta wracał do płótna po długim czasie lub też przemalowywał je kilkakrotnie, by osiągnąć pożądany efekt. (...)

Przez ponad dziesięć lat Henryk i Josette przyjeżdżali z Paryża nad Marnę, głównie latem. Zatrzymywali się wówczas w hotelach. W roku 1959 po sukcesie londyńskiej wystawy Haydena artysta przeznaczył zarobione pieniądze na zakup używanego Renaulta Dauphine, który miał ułatwić zarówno przyjazdy z Paryża, jak i lokalne wycieczki z malarskim ekwipunkiem wokół La Ferte-sous-Jouarre. Niestety, jego zdolności jako kierowcy nie były zbyt duże – minęło kilkadziesiąt lat, odkąd prowadził auto jako taksówkarz na ulicach przedwojennego Paryża. Miał się o tym wkrótce przekonać, kiedy powodując wypadek, zniszczył samochód i nieomal nie wpadli z Josette do rzeki Marny”.

A. WINIARSKI, HENRYK HAYDEN, WARSZAWA 2012, s. 77-81



SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

"Pastwisko", 1928 r.

olej/plótno, 52,5 x 63,5 cm

sygnowany p.d.: 'Mondzian'

opisany na odwrociu: 'Mondzain | 5 rue Campagne - Premiere Paris | i Praire | 1928'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 – 80 000

„Po powrocie z Chicago w 1920 roku Mondzain podjął z powrotem podróż, 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, wyciszzonej pastelowej gamie kolorystycznej bliskiej

Cézanne'owi. Artysta często podejmował problem trudnych harmonii zieleni. Jego zachłystnięcie 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, OFRAC, A. WINIARSKI, WARSZAWA 2012, s. 59



SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Kobieta w czerwonym szalu (Aida), 1920 r.

olej/plótno, 55 x 46 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mondzain | Paris 1920'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 45 000 – 60 000

LITERATURA:

- Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, red. U. Hofman, Warszawa 2013, s. 17
- Mistrzowie Ecole de Paris, Simon Mondzain, katalog wystawy, Warszawa 2012, nr 15, s. 102

WYSTAWIANY:

- Villa Le fleur, Konstancin Jeziorna, 21.09-31-12.2012
- Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm 14.01-30.04.2013

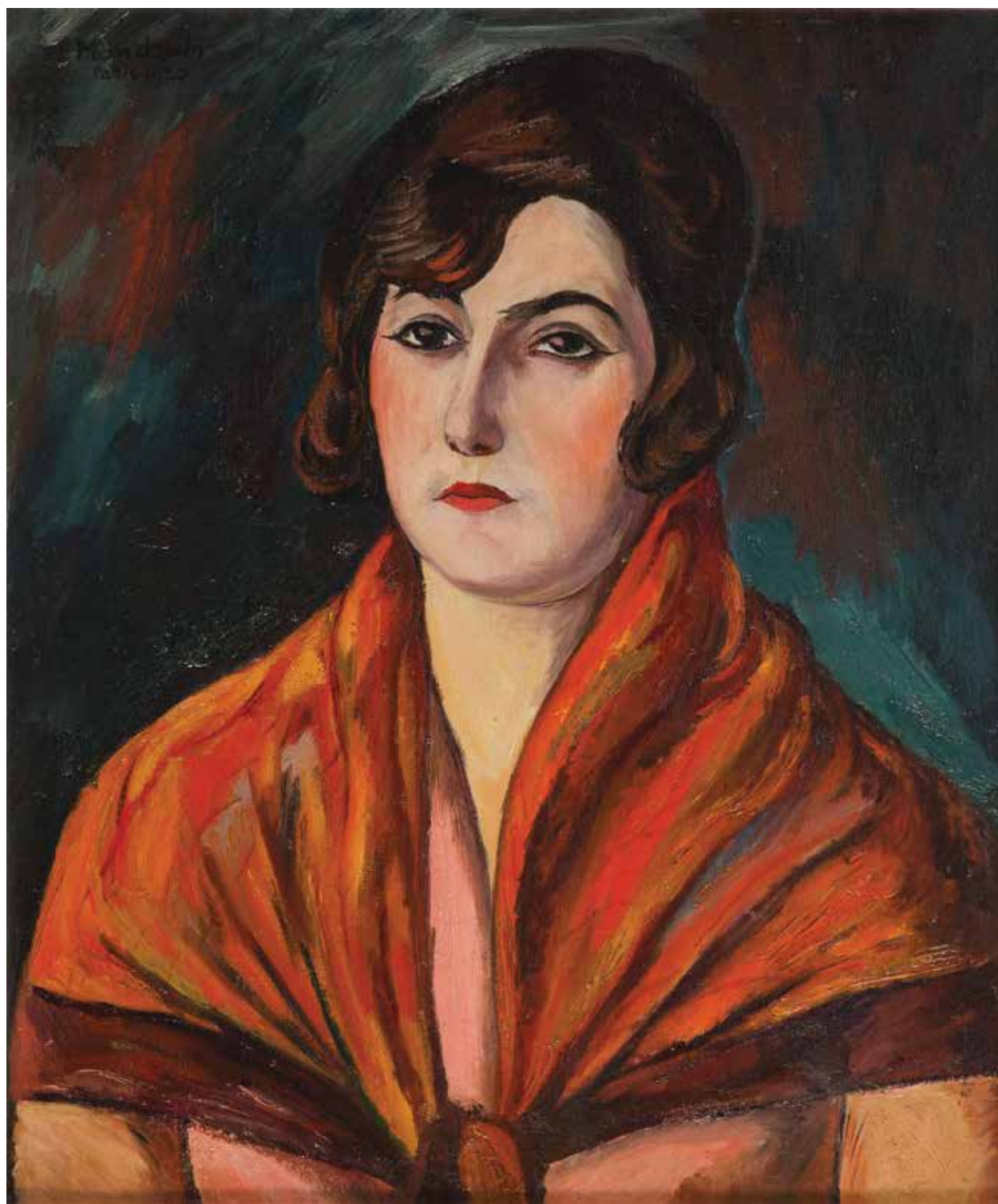
„W twórczości Szymona Mondzaina z łatwością rozpoznajemy silną indywidualność artysty, który podążając własnymi ścieżkami, doskonale realizował postawione sobie cele. Z jednej strony unikał abstrakcji, z drugiej zaś starał się utrzymywać na wodzy pokusę nadmiernej ekspresji formy. W czasie pierwszej wojny światowej i po jej zakończeniu poszukiwał w języku malarskim odpowiedzi na podstawowe pytania dotyczące natury zła oraz obecności Boga w świecie człowieka. Stąd też wiele z jego obrazów operowało językiem alegorii i symbolu, odwołując się niekiedy również do tematyki biblijnej. Od około 1919 roku, dając odpór malarskiej introspekcji, coraz bardziej korzystał z natury, która stawiała się także najważniejszą nauczycielką artysty. Zafascynowany pejzażem Południa skupiał się na problematyce światła i koloru. Czysta plama barwna oraz przejrzysta zharmonizowana kompozycja świadczyły o dokonującej się w jego malarstwie afirmacji świata.

Nie tylko natura była dla niego źródłem inspiracji. Mondzain potrafił umiejętnie korzystać z doświadczeń malarskich wielkich

mistrzów. Nie czuł w sobie potrzeby artystycznej rewolucji, jak też nie odwracał się od wielkiej tradycji malarstwa, chcąc tym samym »widzieć daleko, stojąc na ramionach olbrzyma«. Pierwsze kroki artystyczne po przyjeździe do Paryża stawiał w Luwrze, ucząc się niezwykle sztuki malarskiej z obrazów dziewiętnastowiecznych twórców, w tym Delacroix i Courbety. W późniejszych latach w jego twórczości odbijały się echem światła renesansu. Rozumiał i podziwiał twórczość wielkich mistrzów, w tym Rembrandta, Vermeera czy Goi.

Malarstwo Mondzaina jest świadectwem burzliwych losów artysty żyjącego w meandrach XX wieku. Determinująca jego życiorys artystyczny wędrówka, na której mapie znalazły się m.in. Chełm, Warszawa, Kraków, Paryż i Algier; spowodowała, iż Mondzain pozostawił po sobie bogatą, wielowątkową spuściznę malarską (...). Z drugiej strony postawiła otwarte pytania o narodową, kulturową czy religijną tożsamość artysty”.

ARTUR WINIARSKI, AFIRMACJA ŚWIATŁA [w:] SIMON MONDZAIN, WARSZAWA 2012, s. 7



SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979) (Szamaj Mondszajn)

Kwiaty w wazonie

olej/plótno, 64,5 x 54 cm
sygnowany l.d.: 'Mondzain'

cena wywoławcza: 22 000 zł
estymacja: 28 000 – 40 000

LITERATURA:

- Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, red. U. Hofman, Warszawa 2013, s. 20

Niezwykłą ewolucję stylistyczną martwych natur Simona Mondzaina można interpretować zarówno jako wyraz przemian w twórczości artysty, jak i jako lustro, w którym odbija się zawiła biografia artysty. Wychodząc od formuły malarstwa pokrewnej sztuce Pankiewicza, Mondzain wszedł w poetykę oscylującą między kubizmem a formizmem. W drugiej dekadzie XX wieku tworzył ciemne, brunatnozielonkawe kompozycje, w których mocno akcentowana była wanitatywna ikonografia (krzyże, czaszki, księgi). W latach 20. często tworzył cezanne'owskie w stylu obrazy. Malował, jak mistrz z Aix, jabłka rozrzucone na stołach, pomięte obrusy, przedmioty zgromadzone na drewnianych blatach. W szalonych latach 30., zapewne na fali sukcesu dekoracyjnych martwych natur artystów takich jak Mojżesz Kisling, w twórczości Mondzaina pojawiają się różnobarwne, monumentalne bukiety. Ten ostatni okres znajduje swoje przedłużenie w świetlistej sztuce powstałej w okresie algierskim. Ewolucja, jaką obserwujemy na martwych naturach Mondzaina, przesunięcie od mrocznych, posępnych obrazów ku pastelowym, radosnym w wyrazie kompozycjom, jest zastanawiająca. Nie tylko pokrywa się bowiem z tendencjami w ówczesnej sztuce europejskiej, ale również z naszą wiedzą o życiu artysty na zmianę przechodzącego okresy pełne problemów i stabilizacji.

Mondzain w latach 1906-1908 studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Kazimierza Stabrowskiego. Dzięki finansowemu wsparciu gminy żydowskiej kontynuował naukę w latach 1909-1912 na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Teodora Axentowicza i Józefa Pankiewicza. Tam zetknął się z kielkującym formizmem. Swe prace eksponował po raz pierwszy w 1908 roku w warszawskiej Zachęcie oraz w 1909 roku w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W latach 1909 i 1911 odbył podróże do Paryża, gdzie zamieszkał na stałe w 1912 roku i uzupełnił studia w pracowni André Deraina. W 1913 roku malował na plenerach w Bretanii, a w następnym roku poszukiwał artystycznych motywów w Hiszpanii. Uczestniczył w paryskich Salonach: Niezależnych (1911, 1914, 1921, 1923), Jesiennym (1913, 1919, 1921, 1924, 1936) i Tuileries (1923, 1924). Indywidualne pokazy jego malarstwa odbyły się w Fine Arts Club w Chicago (1920), Galerie Hodebert (1926) i na Salonie des Tuileries w Paryżu (1931). Od 1925 roku często odwiedzał Algierię, gdzie przeżył okres drugiej wojny światowej. Do Paryża powrócił w 1965 roku.



HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

"Rybacy w Concarneau", 1931 r.

olej/plótno, 52 x 70 cm

sygnowany p.d.: 'Henryk Epstein'

na odwrociu pismem odręcznym: 'Pêcheurs a | Concarneau 1931 | 3'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 45 000 – 60 000

W latach 1929-1931 Henryk Epstein kilkakrotnie odwiedzał Bretanię, głównie jej południowe wybrzeże, miasteczka Quiberon oraz Concarneau. Prezentowany obraz powstał w czasie jednego z tych wyjazdów. Za ikonograficzny kontekst dla „Rybaków” można traktować liczne akwarele, które Epstein stworzył w tym samym czasie. Przedstawiały one widoki portów, marynarzy, a także „bretońskie” martwe natury z ekspresywnie malowanymi rybami, ptakami i owocami morza. Fascynację, którą artysta żywił dla Bretanii, podzielało kilku innych przedstawicieli École de Paris. U artystów, którzy mieszkali z Epsteinem w paryskim La Ruche (Amadeo Modigliani, Chaim Soutine, Marc Chagall, Jules Pascin i Maurice Utrillo), nie znajdujemy jednak tej tematyki. Prezentowany obraz charakteryzuje się intensywną, błękitną kolorystyką i pewnym, zamaszystym duktem pędzla. Krzyżujące się maszty i żagle tworzą typowy dla artysty dynamiczny układ. Mimo pozorów realizmu kompozycja nawiązuje do paryskiej ekspresjonistycznej awangardy. Epstein uczył się malarstwa przez pewien czas w Monachium. Około 1911 roku wyjechał na stałe do Paryża, gdzie uczęszczał

do jednej z pracowni artystycznych na Montparnassie. Wystawiał na Salonach Niezależnych (1921-1923, 1925, 1928) oraz na Salonie Jesiennym w 1921 roku i Salonie Tuilryjskim w latach 1927-1931. Początkowo interesował się przede wszystkim postimpresjonizmem – syntetyzmem Paula Gauguina i Szkołą Pont-Aven. Później wszedł w krąg malarzy fowistów – André Deraina, Maurice’a de Vlamincka i Raoula Dufy’ego, a także Pabla Picassa i Suzanne Valadon. W obrazach z lat 1915-1920 wyczuwalne są wpływy Cézanne’a i kubizmu połączone z inspiracją fowizmem i ekspresjonizmem. W latach 20. i 30. Epstein coraz bardziej dynamizował formy, wprowadzał ostre kontrasty barwne i światłocieniowe, czasem stosował wyrazisty kontur. Malował przede wszystkim pejzaże, portrety, martwe natury, ale też kompozycje rodzajowe z wieśniakami, rybakami czy kobietami z półświatka. W czasie okupacji ukrywał się w Épernon. W lutym 1944 roku został aresztowany. Początkowo przebywał w obozie przejściowym w Drancy. W marcu 1944 roku wywieziono go do obozu Auschwitz, gdzie zginął.



HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Pejzaż

olej/plótno, 125 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Henryk Epstein Paris'

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

„Pierwsze płótna Epsteina, zaraz po przybyciu do Paryża, były (...) cierpkie, ale one już pociągały niesamowitością nerwową, barbarzyńską. Postacie, krajobrazy, martwe natury – to wszystko zrazu raziło, olśniewało. Lecz później nadeszły krajobrazy z Meudon, z Clamart, z Pirenejów. Poglębiały one coraz bardziej kolor, zaś niesamowita dziwaczność coraz częściej ustępowała miejsca subtelnym kojarzeniom barw, błękitu stali, tępej zieleni i różowości łososa. Dziś Epstein należy do elity malarskiej Paryża”.

MIKOŁAJ WAYDAS, NASI MONTMARTCZYCY. OSTATNIE WYSTAWY PLASTYKÓW ŻYDOWSKICH W PARYŻU, „NASZ PRZEGLĄD”, 1931, NR 265



25

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Kwiaty w niebieskim wazonie

olej/plótno, 60 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'H.Epstein'

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 35 000 – 45 000

„Henryk Epstein debiutował pod znakiem malarzy fowistów, którzy inspirowali jego poszukiwania kolorystyczne. Stosował kontrasty plam swobodnych barw, lekko rozgraniczonych. W tym czasie silnie jednak przejawiała się w jego malarstwie dekoracyjność. Rozbijał harmonijną płaszczyznę. Rozkładał intensywne barwy. Nie ograniczał się do zestawiania i skoordynowania plam barwnych. Nie tylko przeciwstawiał plamy o różnych walorach, lecz nadawał barwie dominujące znaczenie liryczne i dramatyczne”.

WALDEMAR GEORGE, HENRI EPSTEIN, PARYŻ 1932, [CYT. ZA:] J. MALINOWSKI, HENRYK EPSTEIN,
[w:] ACTA UNIVERSITATIS NICOLAI COPERNICI, 2002 z. 355, s. 326



ZYGMUNT LANDAU (1898 - 1962)

Pejzaż z Prowansji

olej/plótno, 58 x 71 cm

sygnowany l.d.: 'Landau'

na odwrociu, na blejtramie opisany: 'Landau'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 10 000 – 15 000

Landau studiował początkowo w łódzkiej Szkole Rysunkowej Jakuba Kacenboga. Potem uczył się na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza. W 1919 roku przeniósł się do Paryża. Zamieszkał na Montparnasse w La Ruche – pawilonie mieszczącym pracownie i mieszkania dla artystów. Uczęszczał do Académie de la Grande Chaumière i Académie Colarossi, często odwiedzał paryskie muzea, przyjaźnił się m.in. z Mojżeszem Kislingiem i Amedeo Modiglianem. W 1928 roku przyjechał do Polski z okazji swoich wystaw

w Warszawie i Łodzi. Mieszkał przez pewien czas w Saint-Tropez ze znanym angielskim krytykiem i malarzem, głównym ideologiem Bloomsbury Group, Rogerem Fryem, który propagował twórczość Landaua w Anglii i Stanach Zjednoczonych. Po wojnie mieszkał także w Nicei i Paryżu, wystawiał m.in. w Londynie i Sztokholmie. Pod koniec lat 50. przeprowadził się do Izraela, gdzie kontynuował pracę malarską. W 1962 roku wykonał swe ostatnie dzieło – witraże dla małej kaplicy przy siedzibie YMCA w izraelskiej Tyberiadzie.



MAURICE BLOND (1899 - 1974)

*Pejzaż miejski*olej/plótno, 50 x 65,5 cm
sygnowany l.g.: 'M. Blond'cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 12 000 – 18 000

„Blonda można by nazwać słowiańskim Bonnardem. Podobieństwo opiera się na nieco chińskich rysach twarzy, oczach krótkowidza, spontaniczności usposobienia, skromności i dobroci. Dzieła, w cudach codzienności, pokazują go wiernie... Najważniejsze w jego płótnach jest zasugerowane szybkimi i dużymi śladami pędzla. Formy są naturalnie i głęboko zestrojone. Nawet jeśli odważylibyśmy się afirmować żywiość i niezależność jego sztuki, byłoby to jak stłumiony krzyk”.

CLAUDE ROGER MARX

Pejzaże miejskie stanowią bardzo ciekawy przykład postimpresjonistycznego malarstwa Maurice'a Blonda. Artysta z upodobaniem odtwarzał widoki paryskich butików, stacji benzynowych, budynków industrialnych oraz panoramy słonecznych miasteczek Południa. Tak jak w prezentowanym „Pejzażu miejskim” w innych kompozycjach z tego cyklu pojawia się anegdotyczny sztafaż. Dominuje jasna, pastelowa kolorystyka, a artysta zdradza predylekcję do kontrastowych zestawień i świetlistości barw.

Blond urodził się w Łodzi jako Maurycy Blumenkranc, syn rosyjskiego handlowca. Chociaż jako nastolatek zdradzał zdolności twórcze, początkowo wybrał karierę naukową i w 1922 roku rozpoczął na Uniwersytecie Warszawskim studia matematyczne. Krótko studiował potem na stołecznej ASP. W 1923 roku przeniósł się do Berlina, gdzie związał się ze środowiskiem rosyjskiej awangardy. Od 1924 roku mieszkał na stałe w Paryżu, w Cité Falguière. Zaprzyjaźnił się m.in. z Michaiłem Łarionowem i Natalią Gonczarową. Współpracował z rosyjskim czasopiśmem „Czista”. Od 1923 roku wystawiał jako Maurycy Blumenkranc, po wojnie zaczął używać nazwiska Blond.



28

SASZA BLONDER (1909 - 1949)

Mały Port

olej/plyta, 27 × 41 cm
sygnowany l.d.: 'Blonde!'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 15 000 – 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Ecole de Paris, aukcja Boisgirard, 27.03.2009
- kolekcja prywatna, Francja

LITERATURA:

- Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, red. U. Hofman, Warszawa 2013, s. 61



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

"San Giacomo di Rialto", 1936 r.

olej/plótno, 163 x 98 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1936 | W.de.Terlikowski'

cena wywoławcza: 42 000 zł

estymacja: 55 000 – 75 000

POCHODZENIE:

- spadkobiercy artysty

LITERATURA:

- B. B. Perlman, Władimir de Terlikowski. His Life and Art, Asheville 1998, s.101
- Musée des Peintres de l'École de Murol, katalog wystawy, maj 2002, s. 24

WYSTAWIANY:

- Centre Culturel de Troyes, Troyes, maj-czerwiec 1981
- Musée des Peintres de l'École de Murol, Murol, maj 2002

W wydanym w 1934 roku eseju Arsene'a Alexandre'a poświęconym Terlikowskiemu autor w charakterystyczny sposób przeprowadza paralelę między sposobem, w jaki artysta maluje portrety, a tym, jak odtwarza widoki miast. Zdaniem francuskiego krytyka „wielkie widoki Wenecji” oddziałują na malarza nie słabiej niż pytające spojrzenie modela z niepokojem kręcącego się po pracowni. Wenecja czy inne miasta, które Terlikowski brał za przedmiot swojej sztuki, tak jak modele zdają się posiadać osobną tożsamość (A. Alexandre, Terlikowski. Peintre des figures, Paris 1934, s. 11-14). Ta metafora, być może wywiedziona z powieści Marcela Prousta, który często pisał o „imionach miast” i traktował je jak ludzi, wydaje się szczególnie trafna, jeśli stanąć twarzą w twarz z monumentalną wedytą Terlikowskiego. Takim obrazem jest niewątpliwie prezentowany różowofioletowy pejzaż „San Giacomo di Rialto”.

Kompozycja przedstawia jeden z weneckich kościołów znajdujących się na lewym brzegu Canal Grande. San Giacomo di Rialto jest w Wenecji wyjątkowym gmachem i odróżnia się od słynnych budynków miasta swoją prostą artykulacją. Pozbawiona pilastrów, kolumn i naczółków fasada zdobna jest jedynie w kolisty, wmurowany w płaską ścianę zegar. Umieszczona na szczycie fasady dzwonnica przypomina raczej hiszpańskie i meksykańskie świątynie niż dostojne palladiańskie kościoły Serenissimy. Terlikowski, wybierając San Giacomo di Rialto na „modela” swojej wedyty, postąpił więc wbrew pocztówkowym schematom kierującym większością artystów jeżdżących na plenery do Wenecji. Dla Terlikowskiego liczyła się, o czym pisali często krytycy komentujący jego twórczość, przede wszystkim malowniczość.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Mim, 1931 r.

olej/plótno, 65 x 92 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'W. de Terlikowski 1931'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 – 25 000

WYSTAWIANY:

- Musée des Peintres de l'École de Murol, Murol, maj 2002

LITERATURA:

- Musée des Peintres de l'École de Murol, katalog wystawy, Murol, maj 2002, s. 31

„[Terlikowski] w licznych swoich podróżach zwiedził Nową Zelandię, Indie, Afrykę, a od lat dziesięciu mieszka w Paryżu i wystawia tu swe płótna. Oryginalność i swoisty rozmach szybko zwróciły nań uwagę krytyków i publiczności francuskiej, której rodak nasz jest prawdziwym ulubieńcem. Łatwo było przekonać się o tem podczas ostatniej wystawy. Wykwintne tłumy stale zapępiały sale Galerji. Jedyny to z polskich artystów, który posiada tyle płócien w muzeach francuskich (cztery obrazy w paryskim Musée du Luxembourg). Pomiędzy portretami widnieją twarze najbardziej znanych osobistości w świecie literackim, artystycznym i politycznym w Paryżu, jak: portret Anatola France'a, Alexandra Berardsa, prezesa Senatu, słynnego rzeźbiarza Bourdelle'a, byłego prezesa ministrów, p. Jerzego Leygues'a, generała Henrys'a i wielu innych. Większość wystawionych obrazów to własność prywatna lub muzeów francuskich.

Obrazy Terlikowskiego uderzają barwami i wyrazem. Tkwi w nich siła i życie. Wyczuwa się w tych dziełach, mimo doskonałego pojęcia pejzażu francuskiego, melancholię polską – tę nieokreśloną tęsknicę, którą artysta zachował mimo długiego pobytu poza krajem. Wybiera się zresztą do ojczyzny celem stworzenia serii krajobrazów polskich. P. Terlikowski z dziwną łatwością wnika w najsprzeczniejsze na pozór nastroje, umie po mistrzowsku oddać każdy. Dość zaznaczyć rozkwiecony, liliowy, z prześwieconą na wskroś słońcem postacią kobiety, panneau, obok szarego, mglistego i tak przedziwnie rozległego pejzażu z brzegów Dordogne... Obecnie rodaka naszego spotyka nowy zaszczyt, gdyż władze francuskie powierzyły mu wykonanie panneau dekoracyjnego w Operze Komicznej oraz ściennego malowidła w Panteonie”.

MARIA KASTERKA, WYSTAWA WŁODZIMIERZA TERLIKOWSKIEGO, „ŚWIAT” 1921, NR 16, s. 7



31

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Martwa natura, 1932 r.

olej/tektura, 30 x 41 cm

sygnowany i datowany p.d.: "W.Terlikowski 32"

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 20 000 – 30 000

LITERATURA:

- Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, red. U. Hofman, Warszawa 2013, s. 53



KONSTANTIN KUZNETZOV (1863 - 1936)

Pont des Arts w Paryżu

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'Constantin Kuzniecowa (trudno czytelnie)'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 – 20 000

„Któż to tacy artyści impresjoniści? Zadowolającej odpowiedzi nikt na to jeszcze nie dał. (...) Nie kopiuja, lecz interpretują, starając się znaleźć ogólny wynik różnorodnych linii i barw, które, patrząc na przedmiot, obejmujemy wzrokiem jednocześnie. Nie analizują, lecz syntetyzują i niewątpliwie dlatego są przeświadczeni, że o ile analiza stanowi najwłaściwszą metodę sztuki, to podstawową metodą sztuki jest synteza”.

ÉMILE BLÉMONT, RECENZJA Z „LA RAPPEL”, TŁUM. Z. KĘPIŃSKI, [za:] ZDZISŁAW KĘPIŃSKI, IMPRESJONIZM, WARSZAWA 1982, s. 160



LEON ZACK (1892 - 1980)

Portret starca

olej/plótno, 41,5 x 33 cm

sygnowany p.g.: 'Leon Zack'

na odwrociu wycinek z francuskiej gazety z 1966 roku

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 – 12 000

Leon Zack zaczął tworzyć sztukę w tzw. neohumanistycznym duchu, zanim jeszcze w 1923 roku zamieszkał w Paryżu. Mieszkając w Rosji, artysta miał okazję zetknąć się z aktualnymi artystycznymi trendami bez najmniejszego opóźnienia – przyjazd do Paryża nie był dla niego momentem odkrycia awangardy. Jeden z moskiewskich nauczycieli Zacka, Ilja Maszkow, organizował w Rosji wystawy zachodnich awangardystów – Cezanne'a i Deraina. Inny opiekun Zacka, kolekcjoner Czukin, miał w swoich zbiorach kompozycje impresjonistów oraz Matisse'a czy Picassa. Zack w młodości zetknął się również z Marinettim, Malewiczem i Majakowskim, uczestnicząc w kształtowaniu się futuryzmu. Wtedy zapewne poznał też prace z błękitnego i różowego okresu Picassa, które po pierwszej wojnie światowej dały o sobie znać w jego sztuce.

„Portret starca” zdradza, jak silny wpływ wywarła na Zacka zarówno stylistyka, jak i humanistyczny aspekt sztuki Picassa. Choć wpływ hiszpańskiego artysty dla współczesnego widza patrzącego na prace

Zacka jest niewątpliwy, należy podkreślić, że współczesna mu krytyka podkreślała niezależność artysty. Waldemar George rozpatrywał jego malarstwo w kontekście twórczości Christiana Bérarda, Czeliżewa czy Eugène'a Bermanna, widząc w nich wyrazicieli malarskiego neohumanizmu.

O tym kierunku w sztuce Irena Kossowska pisała: „Neohumanizm, zrodzony z głębokiej frustracji moralnej, jaką spowodowała trauma pierwszej wojny światowej, głosił narodziny »nowego człowieka« przeciwstawiającego się stechnicyzowanej cywilizacji, osadzonego w tradycji i historii swego narodu i regionu, wtopionego w rytmy natury. Ideał ten dawał wyraz tęsknocie za indywidualizmem, psychologizmem, subiektywnością i emocjonalnością, wartościami, które zostały odrzucone przez awangardowe elity okresu przedwojennego. Pożywką dla wyobraźni artystycznej stała się sztuka muzealna, arcydzieła mistrzów renesansu, baroku i neoklasycyzmu”.



JOACHIM WEINGART (1895 - 1942)

"Popiersie nagiej kobiety z podniesionymi ramionami"

olej/plótno, 71,5 x 59 cm

sygnowany p.d.: 'Weingart'

na odwrociu papierowa nalepka z opisaniem obrazu

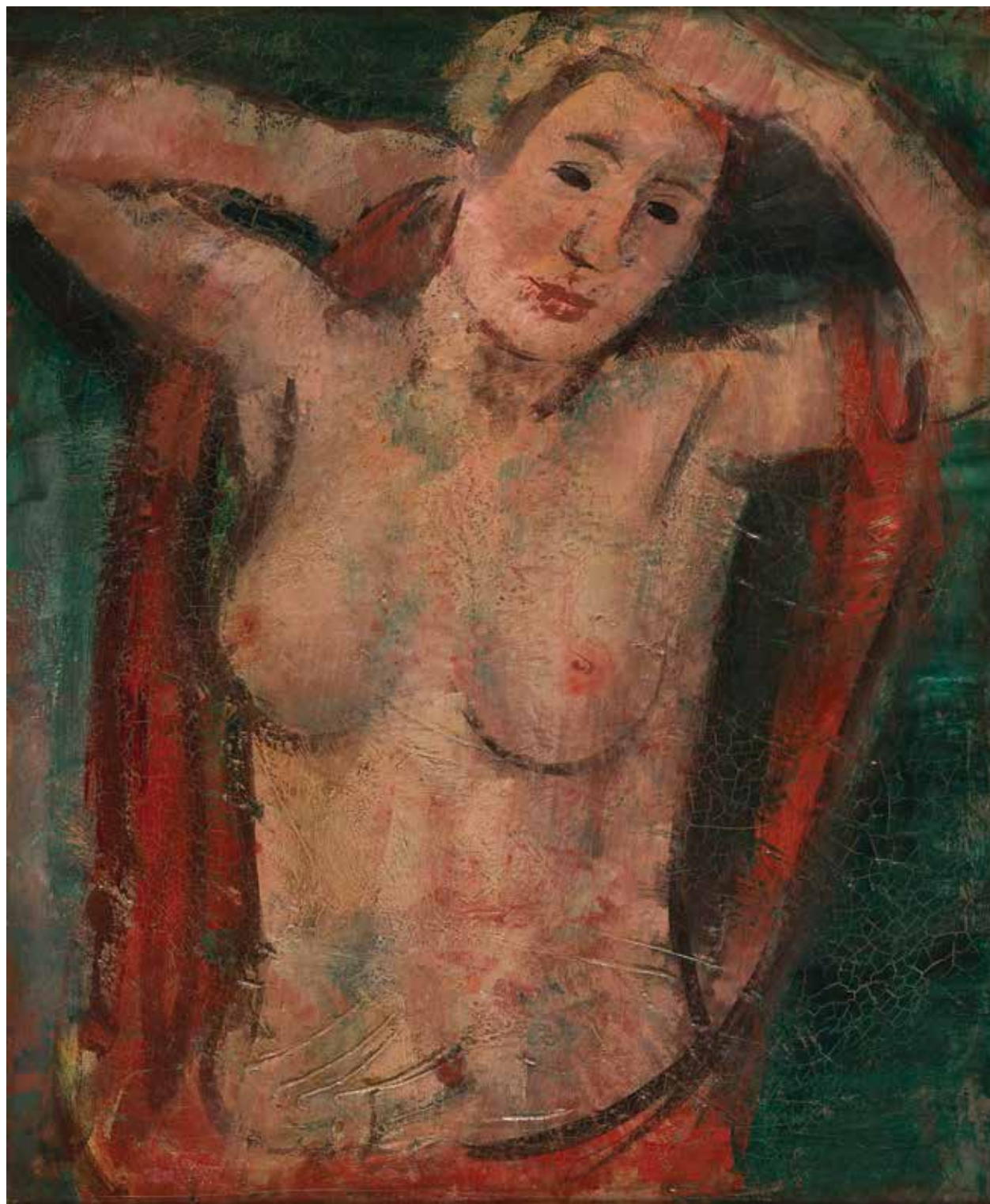
cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 35 000 – 45 000

„Z malarstwem Weingarta zetknąłem się po raz pierwszy sześć lat temu w Paryżu. Niewiele to lat, a jednak dla młodego artysty okres to bardzo duży. Poznałem Weingarta jeszcze w tym czasie, kiedy słynna »Rotonda« nie była rozszerzona, kiedy cafe du Dome zaczynała dopiero przyciągać swoich gości, kiedy do Jockeya chodzili artyści i literaci i nikomu się nie śniło o La Coupole. Fakty to niby błahe, kto jednak żył na Montparnassie, wie, że posiadają one jednak znaczenie historyczne. Na tych kilkuset metrach kwadratowych przeciętych bulwarami (...) obrała sobie siedzisko Sztuka, która dała ludzkości nowe spojrzenie na świat (...).

Atmosfera Montparnasse'u zmieniała się z każdym rokiem, a wraz z nią zmieniali się aktualni »bogowie« sztuki, następowały nowe fazy ewolucji malarskiej (...). Weingarta w pierwszym okresie paryskiej twórczości interesowały w malarstwie głównie zagadnienia formy i konstrukcji. Obrazy artysty z owego czasu są ciemne w tonie, kolorystycznie surowe, o silnie i plastycznie traktowanych konturach linearnych. Znajdują się one pod znakiem poszukiwań nowego kontaktu z przedmiotem realnym, kontaktu, który w okresie kubizmu został prawie zerwany zupełnie.

W miarę rozwoju jednak zainteresowania artysty rozszerzają się: w obrazach jego do głosu przychodzi kolor (...). Weingart zdobył wszystkie środki nowoczesnego malarskiego wyrazu, włączył się w tajniki materii i jednocześnie przez to rozwinął artystyczno-ideowe podstawy swego malarstwa. Dziś artysta odnalazł osobiste oblicze duchowe i znajduje się w okresie pogłębiania swego własnego malarskiego stylu. Szereg obrazów Weingarta to bowiem zupełnie skończone [dzieła], doskonale realizujące zamierzone koncepcje artysty. Na pierwszy rzut oka w obrazach Weingarta podbija nas kolor: Artysta ten jest subtelnym kolorystą (...). Jednakże nie w tym leży tajemnica jego wdzięku. Weingart posiada głęboki dar odczuwania faktury malarskiej, w której doszedł do mistrzostwa. Czasem dematerializuje on zupełnie farbę, czasem kładzie ją nerwowo i sensualistycznie, czasem lokalizuje subtelnie, otrzymując powierzchnię szlachetnego kryształu. Intuicja podsuwa mu różne rozwiązania w tym względzie: kultura wyrafinowanej sztuki francuskiej daje rękojmnię konsekwencji i logiki artystycznej, która w obrazach Weingarta zawsze panuje”.



35

JOACHIM WEINGART (1895 - 1942)

Akt

olej/papier; 64,5 x 48,5 cm

sygnowany l.d.: 'Weingart'

cena wywoławcza: 20 000 zł

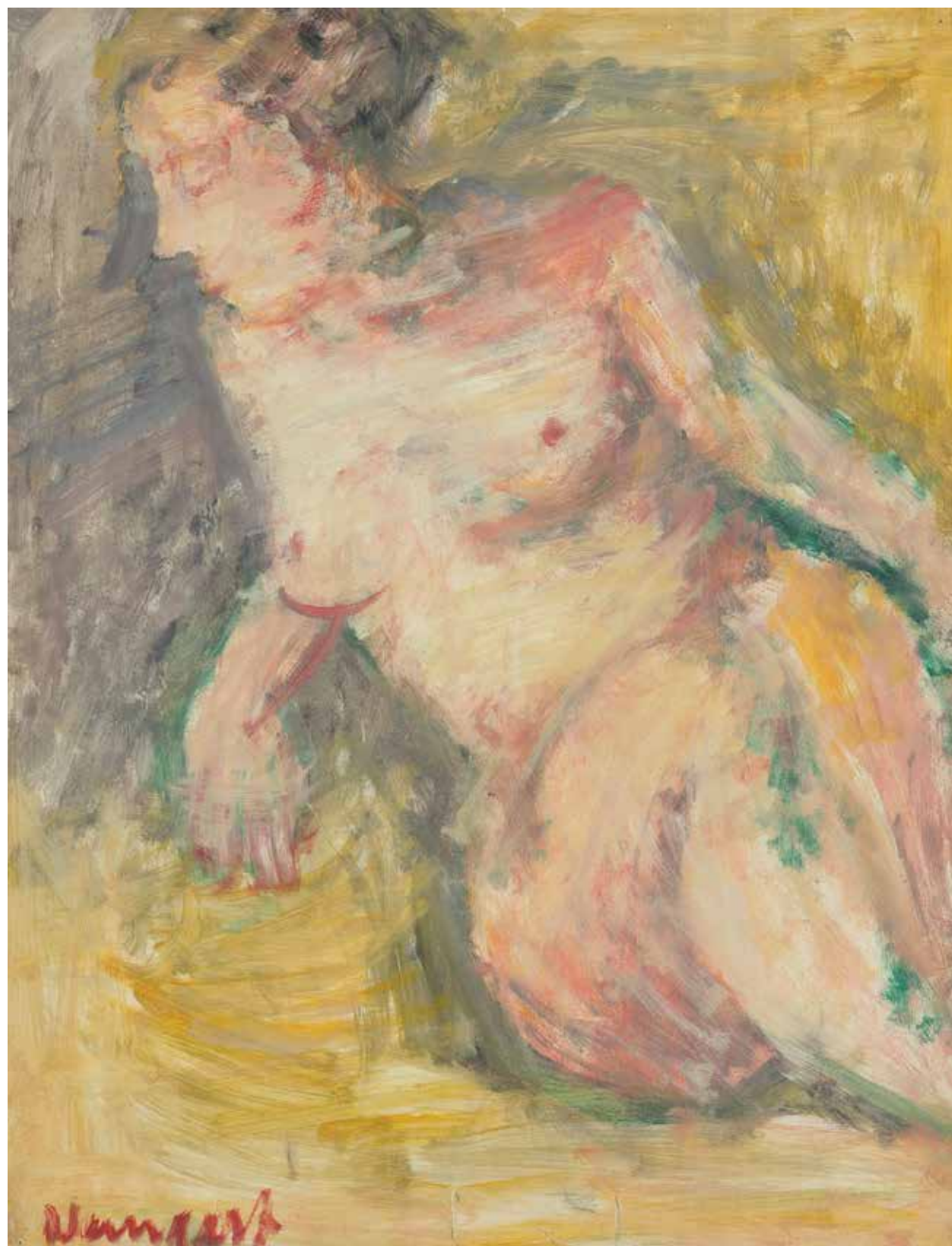
estymacja: 25 000 – 35 000

LITERATURA:

- Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, red. U. Hofman, Warszawa 2013, s. 69

„Jego sztuka formowała się początkowo w inspirującym kontakcie z twórczością artystów wiedeńskich (...) oraz innych lwowskich artystów jego pokolenia, reprezentujących zbliżone stylistycznie tendencje. Zaczynał od aktów, portretów i mizerabilistycznych studiów dzieci. W jego twórczości portretowej krytyka dostrzegała elementy pokrewne wizerunkom malowanym przez Leopolda Gottlieba (również pochodzącego z Drohobycza), przede wszystkim deformację figury ludzkiej, ekspresję rąk, sugestywny język ciała i gestu, psychologiczną wnikliwość, operowanie dużymi płaszczyznami plam barwnych obwiedzionych wyraźnym konturem. (...) [W latach 30.] malował gwałtownie, jakby w pośpiechu, rozwijając swój szkicowy styl. Nakładał farbę gęsto, zdecydowanymi, szerokimi uderzeniami, często zmieniał kierunek duktu pędzla, kształtując tym samym bogatą fakturę obrazu. Niuanse walorowe ustępowały miejsca wyrazistym kontrastom barwnym. Przeważały czerwienie i oranże przeciwstawiane błękitom i przełamanym bielom”.

ARTUR TANIKOWSKI



STANISŁAW ELESZKIEWICZ (1900 - 1963)

Spacerujący mężczyźni

olej/tektura, 18 x 25,50 cm

sygn. sygnowany p.d.: 'S.E.'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa: EXHIBITION | STANISŁAW ELESZKIEWICZ | 1900 - 1963 |

Lipert Gallery | 147 Milton Street | Greenpoint Brooklyn, NY 11222 | May 10 - June 14, 1986'

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 7 000 – 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

- Stanisław Eleszkiewicz, Lipert Gallery, 10.05-12.06.1986, Nowy Jork

LITERATURA:

- Stanisław Eleszkiewicz, Lipert Gallery, 1986, Nowy Jork, nr 38

Pochodzący z Ukrainy artysta, chociaż lata młodości spędził w Warszawie, początkowo kształcił się w Mirogradzie we wschodniej Ukrainie. Ciężko ranny podczas I wojny światowej opuścił Rosję. Przez trzy lata studiował w Szkole Sztuk Plastycznych w Atenach. Następnie mieszkał we Włoszech. W 1923 roku osiadł na stałe w Paryżu. Początkowo zajmował się dekoracją. Przełomowe dla jego sztuki okazało się nawiązanie kontaktu z paryskim witrażystą Jeanem Gaudinem. To właśnie tego artystę Eleszkiewicz w swojej autobiografii nazywał

„mistrzem”. We wspomnieniach pisał: „[Gaudinowi] człowiekowi, bardzo kulturalnemu, zawdzięczał ogromne wykształcenie artystyczne”. Niezależną pracownię malarską Eleszkiewicz otworzył w 1928 roku przy rue Vercingetorix 50. Jego obrazy sprzedawał znany paryski marszand, Max Jacob. Eleszkiewicz wystawiał w galeriach: Art du Montparnasse (1928-1930), Drouot-Provence (1944, 1945, 1951). W latach 70. kilkakrotnie prezentowano jego dorobek w Paryżu oraz w nowojorskiej Lipert Gallery (1986).



37

STANISŁAW ELESZKIEWICZ (1900 - 1963)

Bilard

olej/tektura, 21 × 32,50 cm

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa: EXHIBITION | STANISŁAW ELESZKIEWICZ | 1900 - 1963 |
Lipert Gallery | 147 Milton Street | Greenpoint Brooklyn, NY 11222 | May 10 - June 14, 1986'

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 7 000 – 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

- Stanisław Eleszkiewicz, Lipert Gallery, 10.05-12.06.1986, Nowy Jork

LITERATURA:

- Stanisław Eleszkiewicz, Lipert Gallery, 1986, Nowy Jork, nr 47

„W mych tematach poszukuję ekspresji, aż do ekspresji przedmiotów włącznie. Lubię np. przedstawiać w pejzażu o pochylonych domach człowieka biegnącego – z zastawą na herbatę o wielkiej różnorodności przedmiotów. Lub cukiernika z ogromnym ciastem w postaci wieży, kroczącego również w opustoszałym zupełnie mieście. Albo proboszcza

idącego krokiem mało właściwym dla duchownego, sprzedawcę gazet, ludzi siedzących przy stołach lub pijaków o charakterze apaszów z rue de la Gaite ogólnie biorąc typy ze społecznych dołów’.

STANISŁAW ELESZKIEWICZ, SZKIC AUTOBIOGRAFICZNY, PRZEL. M. LURICZYŃSKI
[W:] STANISŁAW ELESZKIEWICZ, KATALOG WYSTAW W LIPPERT GALLERY, 10.05-14.06.1986, NOWY JORK 1986



38

STANISŁAW ELESZKIEWICZ (1900 - 1963)

Mężczyzna w czerwonym szaliku

olej/tektura, 21,50 x 21,50 cm

sygnowany p.d.: 'S.E'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Lipert Gallery w Nowym Jorku:

'EXHIBITION | STANISŁAW ELESZKIEWICZ | 1900 - 1963 | Lipert Gallery | 147 Milton Street |
Greenpoint Brooklyn, NY 11222 | May 10 - June 14, 1986'

cena wywoławcza: 4 500 zł

estymacja: 7 000 – 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

- Stanisław Eleszkiewicz, Lipert Gallery, 10.05-12.06.1986, Nowy Jork

LITERATURA:

- Stanisław Eleszkiewicz, Lipert Gallery, 1986, Nowy Jork, nr 6

„W głowach właśnie poszukiwałem ekspresji, owej ekspresji nieskończoności, aspektu tajemniczości również. Muszę przyznać, że oddziaływały na mnie wpływy Goyi. Nie były to nigdy portrety z natury. W ogóle mój sposób malowania polegał na pracy z pamięci, na interpretowaniu. (...) Okres mój z ulicy Vercingetorix zakończył się

około r. 1937. Nastąpił okres bezczynności. Około r. 1939 rozstałem się z żoną i w tym czasie zamieszkałem w małym pokoiku przy ul. Montparnasse 54”.

STANISŁAW ELESZKIEWICZ, SZKIC AUTOBIOGRAFICZNY, PRZEŁ. M. LURCZYŃSKI
[W:] STANISŁAW ELESZKIEWICZ, KATALOG WYSTAW W LIPPERT GALLERY, 10.05-14.06.1986, NOWY JORK 1986



39

ZYGMUNT SCHRETER (1886 - 1977)

Martwa natura z szachownicą, około 1940 r.

olej/plótno, 45,72 x 73,66 cm

sygnowany p.d.: 'Schreter | Paris'

ODWROTCIE:

słabo widoczna pieczęć ze składu przyborów malarskich w Paryżu

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 – 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowany obraz powstał w 1940 roku, w okresie, z którego nie mamy wielu informacji o losach artysty. Kiedy naziści wkroczyli do Paryża, Zygmunt Schreter, mieszkający we Francji na stałe od 1934 roku, zdecydował się na życie w ukryciu. Przez lata wojny nie opuszczał swojej paryskiej pracowni i tworzył w zamknięciu. Głównym tematem jego sztuki stały się wtedy martwe natury.

Prezentowany obraz intryguje przede wszystkim swoją ikonografią. Szachownice i karty są bowiem w tradycji martwych natur czymś stosunkowo rzadkim. W czasach Schretera wspomniane motywy podejmowali chętnie kubiści (m.in. Juan Gris i Louis Marcoussis). Artysta mógł się inspirować również słynnym obrazem francuskiego malarza Lubina Baugina (ok. 1610-1663) „Pięć zmysłów”, który znajdował się wówczas w zbiorach Luwru i był w okresie międzywojennym chętnie reprodukowany. Jakkolwiek skomplikowany byłby rodowód ikonografii obrazu Schretera, jego wielką wartością jest charakterystyczny dla artysty, a wywiedziony ze sztuki Szkoły Paryskiej ekspresyjny styl malowania.



Pochodzący z rodziny łódzkich fabrykantów Zygmunt Schreter znamiona talentu artystycznego zdradzał wcześniej. Jeszcze jako nastolatek rysował w fabryce ojca projekty tkanin i grał na skrzypcach. Studia malarskie rozpoczął w Berlinie pod kierunkiem jednego z najwybitniejszych malarzy niemieckich, Lovisa Corinthy. Poznał tam modernistów: Hermanna Strucka, Roberta Liebknechta, Martina Brandenbourga i związał się ze środowiskiem rosyjskiej i polskiej emigracji. W tym okresie uniezależnił się finansowo od ojca, ale nie odciął się od Łodzi. W rodzinnym mieście wystawiał w latach 1927, 1932 i 1933. W 1934 roku osiadł w Paryżu, gdzie związał się z kręgiem Mojżesza Kislinga. Uczestniczył w paryskich Salonach, m.in. Salonie des Tuileries, Salonie Jesiennym, Salonie Niezależnych. Wystawiał w Amsterdamie, Brukseli i Honfleur. Indywidualne pokazy twórczości artysty odbyły się w Berlinie, Helsinkach, Nowym Jorku, Jerozolimie i Zurychu. W 2011 roku monograficzną wystawę poświęciło artyście Muzeum Miasta Łodzi.



40

JEAN PESKE (1870 - 1949)
(Jan Mirosław Peszke)

Polne kwiaty w wazonie

olej/plótno, 61,5 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'Peske'

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



41

VLADIMIR NAIDITCH (1903 - 1980)

Kwiaty w dzbanku

olej/plótno, 79 x 62 cm

sygnowany p.g.: 'V.Naiditch'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 – 20 000



42

TYMON NIESIOŁOWSKI (1882 - 1965)

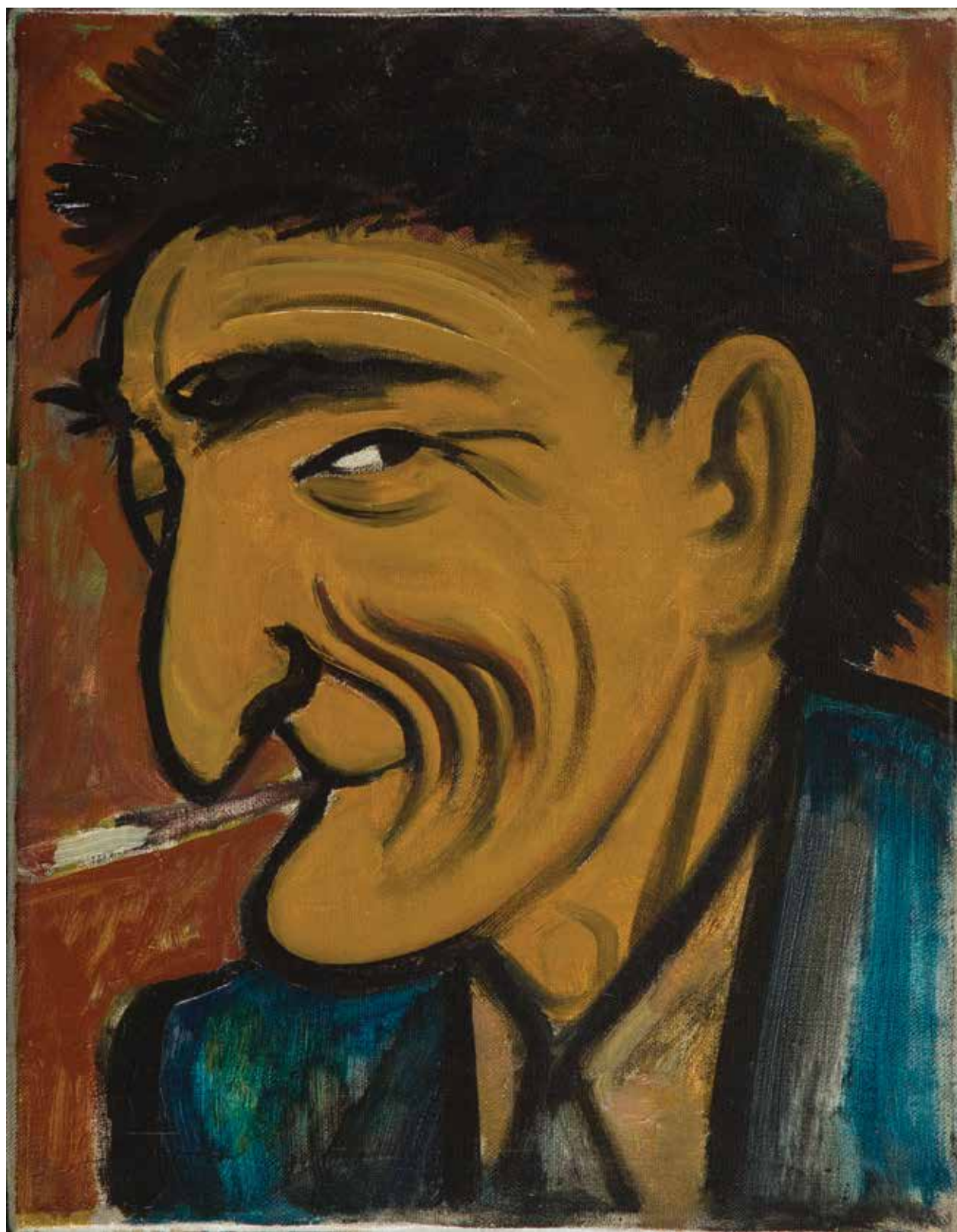
„Głowa mężczyzny z papierosem”

olej/plótno, 35 x 27 cm

na odwrociu nalepka wystawowa z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 – 12 000





43

TYMON NIESIOŁOWSKI (1882 - 1965)

Kwiaty w białym wazonie

olej/deska, 57 x 44 cm

sygnowany l.d.: 'Tymon'

obraz malowany dwustronnie

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 – 35 000

W martwych naturach Tymona Niesiołowskiego jak chyba w żadnym innym uprawianym przez artystę gatunku widać ewolucję stylu. Na przestrzeni kilku dekad twórca przeszedł niezwykłą przemianę – od syntetyzmu i sztuki postimpresjonistycznej, poprzez Grupę Pięciu, Rytm i krakowski formizm, aż po indywidualną, łatwo rozpoznawalną formułę malarstwa. Prezentowany obraz odznacza się charakterystyczną płaską plamą, wyraźnym i szerokim konturem, stabilną, osiową kompozycją oraz wyciszoną kolorystyką – łączy więc w sobie cechy z kilku różnych etapów twórczości. Schemat kompozycyjny i stonowana kolorystyka sugerują związek obrazu z wczesnym okresem twórczości. Sposób operowania farbą i „komiksowy” kontur kojarzyć się mogą z kolei z dojrzałymi pracami Niesiołowskiego. Tę samą „podwójną” stylistykę zdradza olejny szkic („Martwa natura z wazonem kwiatów i książką”) znajdujący się na odwrocie obrazu. Pierwsze martwe natury Niesiołowskiego powstały podczas jego pobytu w Zakopanem (zamieszkał tam w 1905 roku). Na Podhalu młody artysta poznał Władysława Ślewińskiego. W jego pracowni oglądał przywiezione z Francji obrazy Paula Gauguina. Kilka lat później razem z Witkacym podziwiał prace Gauguina na wystawie w Wiedniu. To one – na

równi z syntetyzmem Ślewińskiego – oddziaływały na wczesny okres jego twórczości. Stopniowo Niesiołowski odchodził jednak od imitowania formalnej strony prac swoich mistrzów. W jego sztuce wyraźnie widać jednak konsekwencje myślenia o obrazie, którego nauczył się od Ślewińskiego i Gauguina. Niesiołowski unikał mimetyzmu i realistycznych iluzji, oscylował niekiedy na granicy typowego dla Szkoły Pont-Aven klauzonalizmu. Kwiaty i przedmioty traktował wyrazowo i nastrojowo – niemal jak portretowane indywidualności – przez co stworzone przez artystę martwe natury odznaczają się niezwykłym napięciem i ekspresją. Takie kompozycje Niesiołowski wystawiał w pierwszym okresie głównie na wystawach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Ikonoografię tych dzisiaj w większości zaginionych prac znamy głównie ze spisów katalogowych. Niesiołowski, tak jak Ślewiński, malował jaskry, irysy, mieszane bukiety. Jeden z takich mieszanych bukietów wystawił w TPSP w Krakowie w 1912 roku – czy był to obraz tożsamy z prezentowaną w naszym katalogu pracą, trudno powiedzieć, bowiem katalog TPSP nie podaje wymiarów (Katalog wystawy TPSP w Krakowie, wrzesień 1912, poz. 83a, s. 12).





44

ALFONS KARPIŃSKI (1875 - 1961)

Róże w wazonie

olej/tektura, 33,5 x 98 cm
sygnowany śr.d.: 'a. karpiński'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 – 30 000



45

ANTONI MICHALAK (1899 - 1975)

Park w Ciechocinku, około 1969-71 r.

olej/plótno, 63 x 73,5 cm

na odwrociu pieczęć potwierdzająca autentyczność obrazu

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 – 35 000

POCHODZENIE:

- ze spościzny po artyście

W 1969 roku ze względu na problemy zdrowotne Antoni Michalak zrezygnował z zajęć prowadzonych przez siebie na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim (od 1948 roku uczył tam studentów historii sztuki, technik sztuk plastycznych i rysunku). Zanim na dobre wycofał się do Kazimierza nad Wisłą, odbył kurację leczniczą w Ciechocinku. Jej pokłosiem jest prezentowany w naszym katalogu pejzaż.

Podobnie jak kilka innych prac z późnego okresu „Pejzaż z Ciechocinka” ma nostalgiczny charakter. Błękitnoróżowe niebo i słońce osadzające się na gałęziach drzew budują aurę wieczoru. Idylliczną atmosferę uzupełnia odrealniony sztafaż. Postacie, które widać w dolnej części kompozycji, zdają się zupełnie

wydarte z rzeczywistość PRL i schyłku lat 60. XX wieku. Artysta zreinterpretował w nich klasyczne postaci z bukolicznych, arkadyjskich pejzaży typowych dla sztuki XVII-XVIII wieku.

Michalak malował pejzaże już w okresie studenckim. Ich stylistyka była bliska kompozycjom Jana Stanisławskiego. Od kiedy pierwszy raz pojechał na plener do Kazimierza nad Wisłą, jego poszukiwania poszły jednak w zupełnie innym kierunku. Cechował je nietypowy realizm: kaligraficzny rysunek, przejrzyste światło, kulisowy układ zaczerpnięty z malarstwa prymitywów. Tę oscylującą między hiperrealizmem a zafascynowaniem tradycją formułę artysta – jak pokazuje to „Pejzaż z Ciechocinka” – przełamał dopiero w ostatnich latach życia, dając popis swoich rysunkowych i kolorystycznych możliwości.



JÓZEF KRZESZ-MĘCINA (1860 - 1934)

Portret kobiety

olej/tektura, 61 x 39 cm
sygnowany l.d.: 'J.Męcina-Krzesz'

cena wywoławcza: 18 000 zł
estymacja: 25 000 – 35 000

Józef Krzesz-Męcina, chociaż zaczynał swoją karierę jako malarz historyczny i związany był początkowo z kręgiem Jana Matejki, zapamiętany został przez historię sztuki przede wszystkim jako wybitny portrecista. Prezentowany obraz daje dobre wyobrażenie o talencie artysty, który umożliwił mu nie tylko zaskarwienie sobie przychylności publiczności, ale również zdobycie kilku prestiżowych nagród artystycznych.

Krzesz-Męcina zainteresował się portretem jeszcze pod koniec lat 70. XIX wieku, w czasie studiów w krakowskiej SSP (namalował wtedy wizerunki księżnej Sapieżyń, Sanguszków, Potockich, Jana Wyleżyńskiego). Po 1884 roku, kiedy uzyskał w Wydziale Krajowym stypendium na wyjazd za granicę, rozwijał te zainteresowania, doskonalił się pod okiem francuskich akademików (m.in. Laurensa, Martina, Humberta i Davata). W 1892 roku na Salonie za portret

pisarza Charles'a Edmonda (Edmunda Chojeckiego) uzyskał *mention honorable* (1892). Talent portrecisty wykorzystywał tworząc nie tylko obrazy dla elit, ale również kompozycje społecznie zaangażowane; w Paryżu namalował m.in. studia podopiecznych ze Szpitala Świętej Anny oraz obraz olejny „Alkoholicy w Szpitalu św. Anny w Paryżu”.

Po 10 latach spędzonych we Francji artysta zdecydował się na powrót do Polski. Początkowo osiadł w Krakowie, później w Poznaniu. Powstały wtedy portrety kardynała Dunajewskiego, rzeźbiarza Cypriana Godebskiego oraz autoportret (obecnie w Muzeum Narodowym w Poznaniu). W tym okresie Krzesz-Męcina zaczął też tworzyć idealizowane wizerunki młodych kobiet, o charakterystycznej, rozanielonej i zmysłowej urodzie oraz nieobecny wzroku. Do grupy tych niezwykle sensualnych przedstawień należy również prezentowany obraz.



47

JÓZEF KRZESZ-MĘCINA (1860 - 1934)

Przed domem

plótno/naklejone na tekturę, 43 x 59 cm
sygnowany l.d.: 'J. Męcina Krzesz'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 12 000 – 18 000





48

JOSEPH BERNARD (1859 - 1945)

Paleta malarzowska

olej/deska, 70 x 110 cm

sygnowany p.d.: 'J. Bernard' oraz na płaszczyźnie obrazu, na kartach: 'J. Bernard', 'H. Zacka'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 – 50 000

Chociaż Joseph Bernard stworzył kilka obrazów-palet, prezentowane w naszym katalogu dzieło wydaje się szczególnie ciekawe. W polu obrazu znajdują się bowiem aż trzy sygnatury. W przewrotny sposób przypominają one o złożonej biografii artysty.

Joseph Bernard urodził się jako Johann Franz Čačka i pochodził z mieszkającej w Wiedniu czeskiej rodziny. W ojczyźnie znany był jako Hans Zatzka (Zacka), a w Wiedniu jako Joseph Bernard. Swoje prace sygnował również: Zabateri, P. Ronsard i Bernárd Zatzka. Wielość imion malarza-Proteusza nie wynika jednak z jego skomplikowanej kulturowej tożsamości, ale z zapętlenia artysty w politykę wiedeńskich marszandów. Sygnując prace różnymi nazwiskami Bernard chciał się wymknąć niekorzystnym dla niego kontraktom na wyłączność sprzedaży.

Na prezentowanej palecie widoczne jest wyraźnie, że Zatzka i Bernard to ten sam malarz.

Współcześnie historia sztuki widzi w Bernardzie malarza austriackiego. To przyporządkowanie zdaje się potwierdzać stylistyka prezentowanego obrazu. Na malarskiej palecie Bernard przedstawił jedenaście małych scen, wszystkie utrzymane w duchu austriackiego akademizmu. Wykształcony w Wiedniu artysta uważany jest za następcę Hansa Makarta – austriackiego odpowiednika Jana Matejki. Jego obrazy przedstawiały przede wszystkim piękne kobiety w pejzażu lub bogatym wnętrzu. Artysta tworzył też freski, dekoracje ścienne oraz obrazy ołtarzowe. Jeśli podejmował się malowania scen rodzajowych, to ich tematyka oscylowała wokół baśni braci Grimm, oper Wagnera i motywów fantastycznych.



BOLESŁAW SZAŃKOWSKI (1873 - 1953)

*Piękna jak anioł*olej/plótno, 92 x 82 cm
sygnowany p.d.: 'B. Szańkowski'

cena wywoławcza: 14 000 zł

estymacja: 18 000 – 25 000

Błękitno-biała kolorystyka prezentowanego obrazu przywołuje z pamięci świetliste rokokowe kompozycje francuskich portrecistów. Wydaje się, że modelem, który oddziaływał na Szańkowskiego, kiedy pracował nad „Piękną jak anioł”, mogły być kompozycje paryskiej, ale pracującej również dla polskich zleceniodawców malarki Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842). Le Brun w 2. połowie XVIII wieku wykształciła nowatorski typ kobiecego portretu, na którym spowite w luźne szaty modelki ukazywane były w naturalnych pozach i z rozwianymi włosami. Prezentowana praca Szańkowskiego nawiązuje do tego właśnie modelu. „Piękna jak anioł” wykorzystuje zarówno kompozycyjny schemat obrazów francuskiej portrecistki (przechylenie głowy, lekki skręt postaci, budowanie wrażenia ruchu), jak i bliską jej technikę malarską. Obraz skomponowany jest w jasnych barwach, gładko kładziona farba tworzy jednolitą, połyskliwą taflę. Pozwala to wydobyć subtelne błyski światła na wargach, ciele i włosach modelki.

„Piękna jak anioł” nie jest w oeuvre Bolesława Szańkowskiego jedynym obrazem nawiązującym do XVIII-wiecznych

wzorów. Artysta cytował francuskich portrecistów nie tylko w portretach kobiecych, stanowiących główny nurt jego sztuki, ale również w portretach dzieci (transponował kompozycje Greuze’a i Reynolds’a). Szańkowski studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, na akademii monachijskiej u Johanna Hertericha oraz w prywatnych paryskich szkołach. Gruntownie poznał sztukę dawnych mistrzów i współczesne mu malarstwo europejskie. W 1912 roku zamieszkał na stałe w Monachium, skąd wielokrotnie wyjeżdżał do Francji, Belgii, Anglii, Szwajcarii i Stanów Zjednoczonych. Malował portrety osób z arystokracji oraz europejskich rodzin panujących (stworzył m.in. wizerunki Ignacego Paderewskiego, księżny Daisy von Pless, członków rodziny Radziwiłłów, Potockich, rodziny cesarskiej w Berlinie i rodziny królewskiej w Rumunii). Na paryskim Salonie w 1900 roku uzyskał *mention honorable* za obraz „Portret oficera”. Brał udział w wielu wystawach w Niemczech i Austrii. Często nadsyłał obrazy na wystawy krajowe, w latach 1928 i 1939 miał duże wystawy indywidualne w warszawskiej Zachęcie.



LEON KOWALSKI (1870 - 1937)

"Wiosna - kwitnąca wiśnia"

olej/plótno, 127 x 76 cm

sygnowany p.d.: 'L. Kowalski'

opisany na odwrociu: 'Leon Kowalski | "Wiosna - kwitnąca wiśnia" | nr 21 wg katalogu artysty'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 – 20 000

„Wiosna” jest interesującym przykładem długiego życia form artystycznych ukształtowanych jeszcze w dobie renesansu. Prezentowany obraz w subtelny sposób nawiązuje bowiem do licznych w sztuce europejskiej alegorii wyobrażających Florę, Primawerę lub Wenus kroczące wśród kwitnących sadów. Najbardziej znaną kompozycją tego typu jest „Alegoria Wiosny” Sandro Botticellego z przełomu lat 70. i 80. XV wieku (Galeria Uffizi we Florencji). Obraz stanowił w czasach Kowalskiego jeden z najważniejszych wzorców w edukacji młodych malarzy i był często stawiany za estetyczny wzór. W środowisku krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, na której Leon Kowalski studiował w latach 1891-1893, alegorie stanowiły częsty punkt odniesienia nie tylko w praktyce nauczania, ale również w praktyce profesorów. „Alegorię Wiosny” trawestował m.in. Józef Mehoffer w „Dziwnym ogrodzie”. Wiosnę jako kobietę malowali w Polsce również Witold Pruszkowski czy Teodor Axentowicz.

Obraz Kowalskiego przedstawia kobietą postać ubraną w zwiewne, półprześwitujące szaty. Wiosna ukoronowana jest wiankiem z mleczy. Otaczają ją lekko malowane, kwitnące na białą wiśnie. Klasycyzująca ikonografia kontrastuje z impresjonistyczną fakturą farby. Artysta

kładzie ją grubo, zamasyście, niekiedy chropowato, przez co osiąga niezwykle dekoracyjne efekty. Na umiejętne oscylowanie Kowalskiego między nowoczesnością a tradycją krytycy zwracali uwagę jeszcze za jego życia. W 1912 roku Antoni Chłoniowski pisał: „Wśród krakowskich malarzy stoi Leon Kowalski pośrodku między »dawnymi a nowymi laty«. Znamię dawnych lat daje mu wykształcenie odebrane w Matejkowskiej jeszcze szkole, na samym schyłku życia mistrza (...). Z tej starej dobrej szkoły, nad którą świeciło gasnące słońce autora »Skargi«, wyniósł Leon Kowalski bezcenny kapitał moralny w postaci głęboko i surowo odczutego pietyzmu dla zadań sztuki – w postaci wysokiego wyobrażenia o stosunku artysty do swego dzieła i do otoczenia. (...) Należał jednak Kowalski do ostatnich uczniów Matejkowskiej szkoły. On i jego generacja mają pełne prawo do miana młodych. Prawo to posiada Kowalski nie tylko z tytułu swych lat, którym daleko do jesiennej szronu, posiada je w nierównie wyższej mierze z tytułu imponującej żywotności i zdolności do ciągłego rozwoju, z tytułu kipiącego swego temperamentu objawiającego się w sztuce zarówno, jak i w życiu”.

(Antoni Chłoniowski, Nasi artyści – Leon Kowalski, „Świat” nr 39, 28 września 1912, s. 3-4)





51

JÓZEF RAPACKI (1871 - 1929)

Para na tle krajobrazu

na odwrociu orzeczenie autorstwa przez dra Kazimierza Buczkowskiego oraz papierowa nalepka z Salonu Sztuki Władysława Ratusińskiego

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 – 40 000



EMIL KRCHA (1894 - 1972)

Poronin, 1923 r.

olej/plótno, 43 x 56 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1923 Krcha'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 8 000 – 14 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- Ecole de Paris, aukcja Boisgirard, 2.07.2010
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, red. U. Hofman, Warszawa 2013, s. 83

W Archiwum Ilustracji „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” zachował się zespół fotografii ukazujących młodego Emila Krchę na plenerowym wyjeździe studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Opiekunem grupy był profesor Stanisław Kamocki, który – podobnie jak Jan Stanisławski dwie dekady wcześniej – zaszczerpił młodym adeptom zainteresowanie rodzimym pejzażem. Krcha w okresie międzywojennym malował przede wszystkim widoki Podhala. Wiemy, że w latach 20. i 30. rozstawił sztalugi m.in. nad brzegami Dunajca i Młynówki, w Ząbsuchem i w Poroninie. Powstałe w tym czasie prace charakteryzują się stonowaną, monochromatyczną fakturą i mocną, niemal

architektoniczną kompozycją. Prezentowany „Pejzaż z Poronina” ma te same cechy.

Krcha rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1919 roku, w pracowniach Axentowicza, Kamockiego i Pieńkowskiego. W 1925 roku przebywał w Paryżu. Był współzałożycielem ugrupowania Zwornik. W Krakowie znany był nie tylko jako malarz, ale również wiolonczelista (z tym instrumentem sportretował Krchę Zbigniew Pronaszko). Po wojnie Krcha związał się na krótko z Wrocławiem, gdzie był współorganizatorem i profesorem Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych. W 1950 roku powrócił do Krakowa.



ZYGMUNT ROZWADOWSKI (1870 - 1950)

Pejzaż zimowy - kulig, 1924 r.

olej/plótno, 60 x 118 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Rozwadowski 1924'

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 30 000 – 40 000

Wojciech Kossak w swoich „Wspomnieniach” pisał, że na jednej z międzynarodowych wystaw sztuki w Londynie podziwiano „bardzo dobre zimowe efekty” kompozycji Rozwadowskiego. Prezentowany w naszym katalogu obraz sugestywnie pokazuje czemu. Biorąc na warsztat sceny rodzajowe osadzone w śnieżnych pejzażach, Rozwadowski wpisywał się w szerszą tendencję polskiego malarstwa. Jeszcze pod koniec XIX wieku tworzący w Monachium Polacy (m.in. Alfred Wierusz-Kowalski i Michał Gorstkin-Wywiórski) rozpowszechnili typ zimowych scen polowań i kuligów. Około roku 1900 niezwykłą popularnością cieszyły się pozbawione sztafażu krajobrazy Juliana Fałata. Rozwadowski unikał jednak charakterystycznego dla tego ostatniego artysty młodopolskiego sznytu. Natura na jego pracach nie jest groźnym, wrogim żywiołem, ale bajkowym dopełnieniem radosnej anegdoty.



Zygmunt Rozwadowski w latach 1883-1890 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (pod skrzydłami Jana Matejki), w latach 1891-1893 uzupełniał wykształcenie w Monachium u Antona Ažbego. Jako student wystawiał swoje obrazy w TPSP w Krakowie i we Lwowie. Po studiach dzielił życie między Kraków, Lwów i posiadłość w Bączalu Górnym niedaleko Tarnowa. Współpracował z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy racławickiej”, „Golgoty”, „Panoramy siedmiogrodzkiej” i „Męczeństwa chrześcijan”. Najmocniej kojarzony jest z lwowskim Związkiem Artystów Polskich i Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych. Obrazy Zygmunta Rozwadowskiego wzbogacały zbiory m.in. Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego we Lwowie oraz Ermitażu w Petersburgu.



54

ADAM MALINOWSKI (1829 - 1892)

Na skraju lasu, 1878 r.

olej/plótno, 58 x 85 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Malin. 78'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 – 45 000

„Największą zaletą pejzażów p. Malinowskiego jest charakter miejscowy uchwycony z niesłychanym poczuciem polskiej natury i polskiego nieba. Patrząc na nie, oddychamy naszym powietrzem. (...) Wszystko tu jest nasze; nie ma chmurki na błędnym, północnym niebie, której byśmy nie widzieli kiedyś; nie ma wierzby, z której, będąc chłopięciem, nie rwaliśmy witki lub nie kręcili fujarki. (...) Ten to właśnie charakter lokalny, to uplastycznienie kontemplacji artysty nad otaczającą go przyrodą najwięcej cenimy w pracach p. Malinowskiego”.

HENRYK FILIPOWICZ, KRAJOBRAZY MALINOWSKIEGO, „TYGODNIK ILUSTROWANY” 1869, II PÓŁROCZE, s. 87



LUDWIK GĘDŁEK (1847 - 1904)

Kozacy na czatach

olej/deska, 36 x 58 cm

sygnowany l.d.: 'Ludw. Gędłek Wien'

ODWROCIĆ:

naklejka z opisem w języku niemieckim: 'Kosaken auf Vorposten'

cena wywoławcza: 25 000 zł

estymacja: 35 000 – 50 000

Prezentowana kompozycja wykorzystuje charakterystyczny dla artysty zestaw motywów. Grupa gniadych i karych koni, subtelnie malowane sylwetki Kozaków, stepowy pejzaż i wieczorna kolorystyka pojawiają się często na obrazach Gędłka z ostatnich dwóch dekad XIX wieku i w sugestywny sposób tłumaczą, czemu artyście udało się zdobyć w tym czasie sporą popularność. Gędłek jeszcze w latach 70. XIX wieku wyspecjalizował się w malowaniu obrazów rodzajowych, na których ukazywał targi, postoje, patrole czy przydrożne i wiejskie scenki. Wykształcony przez niego typ obrazu był bliski kompozycjom malowanym w tym czasie w środowisku monachijskim przez Brandta, Wierusza-Kowalskiego czy Chelmońskiego. Malarze tego środowiska nie tylko poruszali podobną „stepową” tematykę, ale posługiwali się również pokrewnym językiem form. Na obrazie Gędłka takim monachijskim motywem jest np. wyraźnie rysująca się na tle nieba sylwetka drewnianej konstrukcji – wieży obserwacyjnej. Podobne struktury można odnaleźć na obrazach Józefa Brandta z lat 90. XIX wieku (np. „Odpoczynku” [„Traczach”), reprodukowany

w „Wędrowcu” w 1897 roku) czy u Chelmońskiego. „Kozacy na czatach” pokazują jednak, że mimo pokrewieństw z monachijskimi artystami udało się utrzymać indywidualny wyraz i stworzyć styl rozpoznawalny na pierwszy rzut oka. Jednym z jego wyznaczników jest przygaszona, zdominowana przez brązy i blade zielenie kolorystyka.

Ludwik Gędłek studiował początkowo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, potem od 1873 w Wiedniu u Eduarda Peithnera von Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Na stałe związał się z wiedeńskim środowiskiem artystycznym, ale utrzymywał też żywe kontakty z polskimi malarzami. Swoje prace o tematyce rodzajowej i historycznej sprzedawał zarówno w Austro-Węgrzech, jak i w Polsce. Wystawiał w warszawskim Salonie Krywulta, TPSP w Krakowie i salonach drezdeńskich. Jego prace znajdują się obecnie m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Lwowskiej Galerii Obrazów czy w Muzeum Polskim w Chicago.



56

IGNACY ZYGMUNTOWICZ (1875 - 1947)

Zaprzęg zimowy

olej/plótno naklejone na tekturę, 33,5 x 44 cm

sygnowany p.d.: 'I. Zygmuntowicz'

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 10 000 – 15 000



57

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Ułan i dziewczyna, 1927 r.

olej/plótno, 80 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: "Wojciech Kossak | 1927"

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 – 40 000

„Wicedyrektor Muzeum Wojska w Warszawie Stanisław Gepner opowiadał z humorem o swoich sporach w tej materii [znajomości mundurów] z Kossakiem: »Co ja się naszarpałem, namęczyłem, nairytowałem z tym kochanym mistrzem. Rysowałem mu prawidłowo umundurowane i uzbrojone sylwetki wojskowe z przodu, z tyłu, z lewego boku, z prawego boku, a gdy zachodziłem do jego pracowni, by sprawdzić efekt moich wysiłków – tylko ręce załamać,

siąść i płakać. Mówię mu: 'Mistrzu, cóżes to uczynił?', a Wojciech Kossak tuli uszy, gryzie, wierzga, bije zadem i przodem: 'Bo mi się tak lepiej podoba! – odpowiada – bierz diabli pańską prawdę historyczną razem z całą pańską pedanterią!'. Cóż miałem robić, co poradzić na ten upór? Wynosiłem się jak niepyszny z pracowni mistrza, by go jeszcze gorzej nie rozdrażnić»”.

KAZIMIERZ OLSZAŃSKI, WOJCIECH KOSSAK, WARSZAWA 1990, s. 34



JERZY KOSSAK (1886 - 1955)*Odwrót spod Moskwy, 1935 r.*

olej/tektura, 29 x 39 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1935'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 8 000 – 12 000

Prezentowana kompozycja należy do zespołu obrazów Jerzego Kossaka powstałych na fali popularności stworzonej przez jego ojca monumentalnej panoramy „Przejście pod Berezynę”. Dla zrozumienia, jaką rolę odgrywa w twórczości Jerzego „Odwrót spod Moskwy”, konieczne wydaje się naszkicowanie kontekstu, w jakim zaistniał obraz jego ojca. Panorama była powiem imponującym przedsięwzięciem. Dokumentację do planowanej panoramy Wojciech Kossak zaczął zbierać na przełomie 1893-94 roku, kiedy Jerzy miał niespełna 10 lat. Wojciech Kossak najpierw zgromadził opracowania i dokumenty związane z bitwą pod Berezyną w 1812 roku; nie tylko świadectwa ikonograficzne, ale przede wszystkim książki, pamiętniki i wspomnienia oficerów, a także nieliczne szkice i mapy. Kossak udał się również w podróż na miejsce bitwy. Towarzyszyli mu Michał Wywiórski

i Kazimierz Puławski. Na miejscu opracowano pierwsze szkice, potem w Berlinie – szkic koncepcyjny całości. Wiadomo, że dużej części zaproponowanych wtedy pomysłów nie udało się wykorzystać – posłużyły one Kossakowi w dalszych latach do stworzenia niezależnych obrazów. Z czasem monumentalna panorama również zaczęła funkcjonować w niezależnych częściach – w 1907 roku została pocięta na kawałki i sprzedana. Jerzy Kossak funkcjonował w tej właśnie ikonosferze. Szkice przedstawiające różne epizody bitwy i fotografie berlińskiej realizacji były obecne w krakowskim domu Kossaków. Bez wątplenia musiały one odcisnąć na młodym artyście piętno. Nie powinno więc dziwić, że artysta, który jeszcze jako nastolatek zetknął się z tematyką wojen napoleońskich, wielokrotnie powracał do niej jako dorosły artysta.



ALBERT HERTEL (1843 - 1912)

*Martwa natura z ptakami, 1889 r.*olej/plótno dublowane, 125 x 83 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Alb. Hertel 1889'

STAN ZACHOWANIA:

obraz po dawnej konserwacji

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 12 000 – 18 000

W drugiej połowie XIX wieku da się w sztuce europejskiej prześledzić rosnące zainteresowanie gatunkiem martwej natury. Niewątpliwie jego ideowym patronem jest francuski krytyk Étienne Thoré piszący pod pseudonimem William Bürger. Choć znany jest dzisiaj przede wszystkim jako odkrywca malarstwa Johanna Vermeera, Thoré zajmował się przede wszystkim popularyzacją i reinterpretacją sztuki holenderskiej; w swoich pismach starał się współczesnym wyłożyć rolę, jaką w historii sztuki odegrały „małe gatunki” uprawiane przez malarzy Republiki.

Kampania Thoré była na tyle skuteczna, że w latach 80. XIX wieku tworzenie realistycznych (w holenderskim duchu) martwych natur było szeroko cenione zarówno przez krytyków, jak i kolekcjonerów. Ten fenomen wykorzystał specjalizujący się w nastrojowych pejzażach Albert Hertel. Prezentowany obraz jest na tle jego oeuvre rzadkim przykładem martwej natury, ale pokazuje, że Hertel miał wszelkie predyspozycje, by uznać go za mistrza gatunku, nie tylko w skali berlińskiego środowiska artystycznego.

Polskiemu widzowi praca Hertla może przywołać na myśl obraz polskiego artysty podejmujący tę samą tematykę – „Martwą naturę z żurawiem” Władysława Czachórskiego z 1889 roku (w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Prace łączy nie tylko monumentalny format, śmiałe kontrasty światłocieniowe i myśliwska ikonografia, ale również czas powstania. Obie kompozycje pochodzą bowiem z tego samego roku, co zdaje się potwierdzać międzynarodowy charakter mody na „holenderskość”. Obrazy takich dziewiętnastowiecznych malarzy jak Hertel czy Czachórski można rozpatrywać w kontekście prac tak zwanych małych mistrzów XVII wieku, ptaki i myśliwskie trofea malowali m.in. Gabriel Metsu i Joannes Fijt.

Hertel musiał zetknąć się z ich malarstwem jeszcze w rodzinnym Berlinie. W stolicy Prus zgromadzona była bowiem duża kolekcja holenderskiego malarstwa, a studentom tamtejszej akademii zlecano niekiedy wykonywanie kopii. Wiadomo ponadto, że Hertel podczas swojej czteroletniej studyjnej wizyty w Rzymie również badał sztukę dawną. Kiedy w 1875 objął profesurę na berlińskiej akademii, uchodził nie tylko za wybitnego artystę, ale również specjalistę od sztuki XVII wieku.



ALEKSANDER KEIRINCX (1600 - 1652), przypisywany

Widok na dolinę starego lasu, około 1640-1645 r.

olej/deska, 105 x 121 cm

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 40 000 – 50 000

Maria Kluk, wieloletnia kustoszka Muzeum Narodowego w Warszawie, datuje prezentowany obraz na okres po 1636 roku. Zdaniem historyczki sztuki, na podstawie analizy analogii z innymi pracami Keirincxa można założyć, że obraz powstał w latach 1640-1645. Malarz podróżował wtedy po Europie, odwiedzając między innymi Niemczech, Północne, Amsterdam i Londyn, ciesząc się reputacją wybitnego pejzażysty.

Kariera Keirincxa rozpoczęła się w 1619 roku, kiedy w Antwerpii został on wyzwolony na mistrza Cechu św. Łukasza. Po siedmiu latach spędzonych w tym flamandzkim mieście artysta przeniósł się do Północnych Niderlandów. W 1626 osiadł w Utrechcie, gdzie współpracował między innymi z Cornelisem van Poelenburchem i Paulusem van Hillegaertem. Od 1636 pracował w Amsterdamie, systematycznie odwiedzając Londyn, gdzie (podobnie jak w rodzinnej Holandii) malował przede wszystkim pejzaże leśne. Szybkie wyklarowanie indywidualnego stylu artysty i poruszanej w jego malarstwie tematyki nie powinny dziwić. W siedemnastowiecznej Holandii miało miejsce niezwykle ożywienie artystyczne, które wprowadziło na rynek sztuki konkurencyjność. Aby zrobić karierę

w Amsterdamie, Utrechcie czy Lejdzie artysta musiał być nie tylko zręcznym rzemieślnikiem; malarz musiał się przede wszystkim wyróżniać na tle innych i operować łatwo rozpoznawalnym stylem.

Prezentowany w naszym katalogu obraz w sugestywny sposób pokazuje jak ważne miejsce Alexander Keirincx zajmuje w historii sztuki holenderskiej. Monochromatyzm (w pejzażu dominują ciepłe brązy, ochra i oliwkowa zieleń) i naturalizm wiążą prezentowany pejzaż ze stylem siedemnastowiecznych małych mistrzów: Jana van Goyena czy Salomona van Ruysdaela. Równocześnie fantazja w malowaniu poskręcanych gałęzi, pietyzm w oddawaniu detali czy „koronkowy” sposób malowania liści wiążą obraz Keirincxa ze spuścizną późnomanierystycznego malarstwa pejzażowego (jak chociażby z dziełami Jana Brueghela Starszego i Gillisa van Coninxloa). Chociaż twórczość Keirincxa sytuuje się między dwoma nurtami, można ją rozumieć nie tylko jako pomost między flamandzkim manieryzmem a realistyczną odmianą holenderskiego baroku. Szczególnie ciekawym aspektem jego obrazów Keirincxa jest ich ponadlokalny charakter i liczne nawiązania tradycji malarskich różnych regionów.



61

HERMANN FUECHSEL (1833 - 1915)

Pejzaż górski, 1856 r.

olej/plótno, 63 x 93 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Fuechsel | 1856.'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 25 000 – 35 000

Prezentowany obraz pochodzi z wczesnego, europejskiego okresu twórczości Hermanna Fuechsela. W 1858 roku artysta opuścił Niemcy i osiadł na stałe w Stanach Zjednoczonych. Od tego czasu jego malarstwo zaczęło wykazywać wpływy tamtejszej szkoły pejzażu (reprezentowanej np. przez Thomasa Cole'a). „Pejzaż górski” powstał, zanim sztuka Fuechsela uległa amerykańskiej konwencji. Obraz przedstawia szeroką górską panoramę. Na pierwszym planie artysta przedstawił jezioro, w którym odbijają się skały. Ponad kamiennym brzegiem rozciąga się gęsty sosnowy las. Wyżej widać pasmo grafitowo-błękitnych gór. Liryczny nastrój i realistyczny aspekt obrazu sugerują związki wykształconego w Monachium i Düsseldorfie artysty z klasykami niemieckiego pejzażu: Casparem Davidem Friedrichem i Karlem Lessingiem. Malarstwo pejzażowe Fuechsela łączy z niemieckimi krajobrazami z połowy XIX wieku nie tylko stylistyka, ale również intelektualny kontekst. Pejzaże tylko pozornie były bowiem „gatunkiem czystym”. Od XVI wieku w Niemczech

przedstawienia lasów, borów, gęstych zarośli (w których celował szczególnie Albrecht Altdorfer) uchodziły za formę podkreślenia indywidualności sztuki Północy – we Włoszech nigdy bowiem nie rozwinęła się „ikonografia lasów”. Zainteresowanie miejscowym dzikim pejzażem współgrało z obrazem krajów niemieckich, jaki funkcjonował wtedy w kulturze. Przez całą epokę nowożytną i XIX wiek za jedną z podstaw niemieckiej tożsamości miano obraz Germanów, jaki Tacyt dał w swoim dziele „O pochodzeniu i kraju Germanów (Germania)”. Rzymski historyk za największą specyfikę krajów Północy miał właśnie las. Rozumiał go jako dom plemion germańskich i wyraz ich łączności ze światem dzikiej natury. Urodzony w Brunszwiku Fuechsel dorastał w kulturze, która często podejmowała zarysowaną u Tacyta koncepcję silnego związku człowieka Północy ze światem nieokiełznanej przyrody. Na tym samym fundamencie opierają się współczesne interpretacje malarstwa pejzażowego w tym regionie Europy, które podkreślają jego patriotyczny charakter.



ANTONI LANGE (1774 - 1842)

Pejzaż z myśliwym, 1841 r.

olej/plótno dublowane, 71 x 99,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A. Lange 1841'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 45 000 – 55 000

W połowie XIX wieku Maciej Grabowski pisał o pejzażach Langego: „[W kolorystyce] leżała potęga jego pędzla, nim umiał on ożywiać i podnieść wdzięki chłodnej natury, a potęgą światła i cieni, którą pędzel jego wydobył, nie zniknie nawet w litografii”. Entuzjazm Grabowskiego podzielało wielu ówczesnych krytyków. W sztuce związanego ze Lwowem Antoniego Langego widziano w XIX wieku jedną z najciekawszych (obok sztuki Jana Nepomucena Głowackiego) formuł malarstwa pejzażowego. Prezentowany „Pejzaż z myśliwym” pozwala zrozumieć pozytywne oceny ówczesnej publiczności. Stapiające się kolory, spływające malowniczymi plamami cienie, gra tonów i walorów tworzą nastrojową, pogodną atmosferę. Historia sztuki w takiej swojskiej formule pejzażu dopatrywała się zazwyczaj odniesień do niemieckiego *biedermeieru* oraz romantycznej wizji natury. W ostatnich latach prace pejzażystów takich jak Antoni Lange coraz częściej rozpatruje się jednak w kontekście powszechnego w I. połowie XIX wieku zainteresowania sztuką Holandii. Lange dobrze znał twórczość siedemnastowiecznych

małych mistrzów. Umożliwiła mu to wiedeńska akademia, na której kształcił się w ostatniej dekadzie XVIII wieku oraz przechowywane w cesarskim mieście bogate zbiory sztuki. Młody artysta mógł w Wiedniu oglądać kompozycje Pietera Bruegla, Jana van Goyena, Jacoba van Ruisdaela. Postrzępione korony drzew, zza których prześwituje intensywne, błękitno różowe niebo, groźnie piętrzące się góry, sylwetka mężczyzny na koniu – a więc motywy „Pejzażu z myśliwym” – pojawiają się na wielu holenderskich obrazach stworzonych w złotym wieku Republiki. Sztuka Langego jest jednak dużo radośniejsza niż sztuka holenderska. Jej liryczny charakter współgra zresztą z informacjami, jakie mamy o samym artyście. Lange był znany we Lwowie nie tylko z prac ukazujących piękno regionalnego krajobrazu, ale też z na poły żartobliwych konceptualnych przedsięwzięć. Jednym z nich było przygotowane w 1842 roku, a więc krótko po powstaniu „Pejzażu z myśliwym”, tajemnicze „przedstawienie optyczno-mechaniczne” ukazujące ruchome widoki Grecji, Szwajcarii i Turcji.



63

WARSZTAT Z FERRARY

Talerz dekoracyjny (piatto da pompa), 1480-1510 r.

forma/majolika, średnica 38 cm

technika sgraffito na angobie, delikatne uszczerbki na rancie i z tyłu, przetarcia i pęknięcia na licu

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 30 000 – 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Czartoryskich, Gołuchów
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- C. Delange, A. Darcel, Recueil de faïences italiennes des XV, XVI et XVII siècles, Paryż 1869, plansza XXXIV (ilustracja rysunkowa)
- É. Molinier, Collections du château de Gołuchów: objets d'art du moyen âge et de la Renaissance, Paryż 1903, poz. 339





Plat (Graffito), reprodukcja z C. Delange, A. Darcel, Recueil de faïences italiennes des XV, XVI et XVII siècles, Paryż 1869, plansza XXXIV

Złoto-zielona kolorystyka, subtelne obrysy postaci, charakterystyczny sposób operowania kreską (tło jest „nasiekane” drobnymi punktami) oraz typ ornamentyki wiązą prezentowany obiekt z Ferrarą. W tym położonym wpół drogi między Bolonią, a Wenecją mieście pod koniec XV wieku działało kilka warsztatów malarskich zdobiących majolikowe naczynia na potrzeby dworów kilku włoskich królestw, arystokracji i bogatego mieszczaństwa. Prezentowany obiekt powstał w jednym z nich, zapewne między ok. 1480 a 1510 rokiem.

Naczynie należy do typu piatto da pompa – talerza dekoracyjnego. Takie „dekoracyjne” obiekty nie były jednak, jak myśli się potocznie, jedynie eksponowane dla ozdobienia pałacowych pokoi. Pokrycie malarską dekoracją zarówno rewersu jak i awersu wskazuje, że talerz był przedmiotem, który właściciel mógł wziąć do ręki, obrócić, obejrzeć z obu stron. Nie był to więc jedynie kunsztowny gadżet, ale obiekt kolekcjonerski, charakterystyczny dla renesansowej kultury dworskiej. Wiadomo, że na niektórych, szczególnie zamożnych dworach obiekty tego typu służyły na przełomie XV/XVI wieku nawet jako zastawa podczas wystawnych uczt. Kolekcjonerskie talerze służące przede wszystkim dekoracji (majolika istoriato) wykształciły się dopiero w I połowie XVI wieku.

Związek prezentowanego, luksusowego naczynia z kulturą dworską podkreśla ikonografia sceny wyrysowanej na awersie. Zgrupowane na łodzi postaci odziane są w stroje charakterystyczne dla dworów tego czasu. Na osi masztu ukazano grającą na harfie personifikację miłości. Grupa muzykujących dworzan sugeruje związek ikonografii z tematyką miłosną (pagni d'amore). Na bordiurach przedstawiono

z kolei klasyczne dla warsztatów ferraryjskich motywy wijących się roślin oraz zwierzęta; na awersie: zające, lwy i jelenie, na rewersie: zająca, psa i żurawia. Interesującym problemem jest proces powstawania malarskiej dekoracji naczynia. Wiemy że artyści pracujący w warsztatach garncarskich (botteghe) korzystali z różnych wzorów ikonograficznych: rycin, rysunków, miniatur i obrazów. Kompozycje dla poveri pittori opracowywali niekiedy wybitni twórcy, np. Marc Antonio Raimondi. Znany jest ponadto rysunek na którym widać malarzy pracujących w warsztacie garncarskim: na ścianie za ich plecami przyćpione są w rzędach rysunki służące za wzory (rękopis Cipriano Piccolpassi, I tre libri dell'arte del vasaio, 1557, Victoria & Albert Museum, Londyn). Różnorodność motywów z jaką mamy do czynienia obcując z ferraryjską majoliką pokazuje jednak, że artyści często tworzyli nowe kompozycje i nie bali się malarskiej inwencji. Jakakolwiek niebyła by różnorodność scen, w przedstawieniach – dworskich, rodzajowych, mitologicznych i historycznych – dominują sceny radosne. Zainteresowanie jaśniejszą stroną życia wydaje się dla ferraryjskich malarzy szczególnie symptomatyczne, jeśli wziąć pod uwagę, że przełom XV i XVI wieku był w tym regionie czasem wojen, politycznych i religijnych zawirowań i spisków.

Wysoką wartość artystyczną obiektu potwierdza jego proveniencja. W XIX wieku należał bowiem do kolekcji książąt Czartoryskich i był przechowywany w Gołuchowie. W swoim monumentalnym opracowaniu dotyczącym włoskich fajansów odnotowali go C. Delange i A. Darcel. Wieloletni kustosz Luwru, Emile Molinier opisał go w katalogu jaki opracował dla Czartoryskich w 1903 roku.







Henry Moore

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcaniej 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 możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię 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

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

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro, oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro, oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 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, 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.

● – 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

I I. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Na naszej stronie dostępny jest formularz zamówienia prenumeraty <http://www.desa.pl/assets/files/formularze/prenumerata.pdf>. 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.

I. Przebieg aukcji

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



Łukasz Biliński, Moon River, 2015 r.

Aukcja Młodej Sztuki

15 marca (wtorek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 1-15 marca 2015 r.



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

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera 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 niuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. 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 postąpień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. 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 aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPW
W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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



Teresa Pągowska, „Zielony”, 1993 r.

Aukcja Sztuki Współczesnej

17 marca (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 3 - 17 marca 2016 r.



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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera 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 komitentów uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

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

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej 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 komitentów bez wskazania, że czyni to w imieniu komitentów, 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 aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzą na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

2) 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:

- DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPW

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

3) 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 obiek-



Gwiazda
sztuki
amerykańskiej
nareszcie
w Polsce

**Frank
Stella**

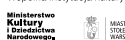
i synagogi dawnej Polski
wystawa 19.02.–20.06.2016

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN ul. Anielewicza 6, Warszawa

Mecenas



Wspólna instytucja kultury



Sponsorzy



Patroni



Partner



Współorganizatorzy



Patroni medialni



tu 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 KIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skontaktować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

1) DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:

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

3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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 reprodukowania 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 przysyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.

3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyła obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- 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 większoną o opłatę aukcyjną,
- 3) ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

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

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;

f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;

g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);

h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;

i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.



Jan Lenica, Mężczyzna z fajką, serigrafia barwna

Aukcja Grafiki i Plakatu

22 marca (wtorek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 11-23 marca 2016 r.



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

HARMONOGRAM

AUKCJI 2016

AUKCJA MŁODEJ SZTUKI

- 15.03 termin przyjmowania obiektów do 1.02.2016
19.04 termin przyjmowania obiektów do 1.03.2016
17.05 termin przyjmowania obiektów do 31.03.2016
-

AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ

- 17.03 termin przyjmowania obiektów do 1.02.2016
12.05 termin przyjmowania obiektów do 31.03.2016
-

AUKCJA GRAFIKI I PLAKATU

- 22.03 termin przyjmowania obiektów do 15.02.2016
19.05 termin przyjmowania obiektów do 9.04.2016
-

AUKCJA RZEŹBY

- 7.04 termin przyjmowania obiektów do 20.02.2016
-

AUKCJA NOWEJ SZTUKI

- 14.04 termin przyjmowania obiektów do 5.03.2016
-

AUKCJA KOMIKSU I ILUSTRACJI

28.04 termin przyjmowania obiektów do 12.03.2016

AUKCJA BIŻUTERII

24.05 termin przyjmowania obiektów do 7.04.2016

AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

2.06 termin przyjmowania obiektów do: 23.04.2016

AUKCJA PRAC NA PAPIERZE

część współczesna – 14.06 termin przyjmowania obiektów do 30.04.2016

część dawna – 16.06 termin przyjmowania obiektów do 30.04.2016

Biuro przyjęć obiektów DESA Unicum
ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. + 48 22 584 95 30
e-mail: wyceny@desa.pl
Godziny otwarcia: poniedziałek - piątek 11-19, sobota 11-16

Wyceny biżuterii odbywają się w Galerii Biżuterii
ul. Nowy Świat 48, 00-363 Warszawa, +48 22 826 44 66,
e-mail: bizuteria@desa.pl
Wyceny: wtorek 11-15, czwartek 15-19

JAK KUPIĆ

W DESIE UNICUM? _____

OFERTA

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

LICYTACJA

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

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

TRANSAKCJA I ODBIÓR

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



Magdalena Abakanowicz, Postać, 2001 r.

Aukcja Rzeźby

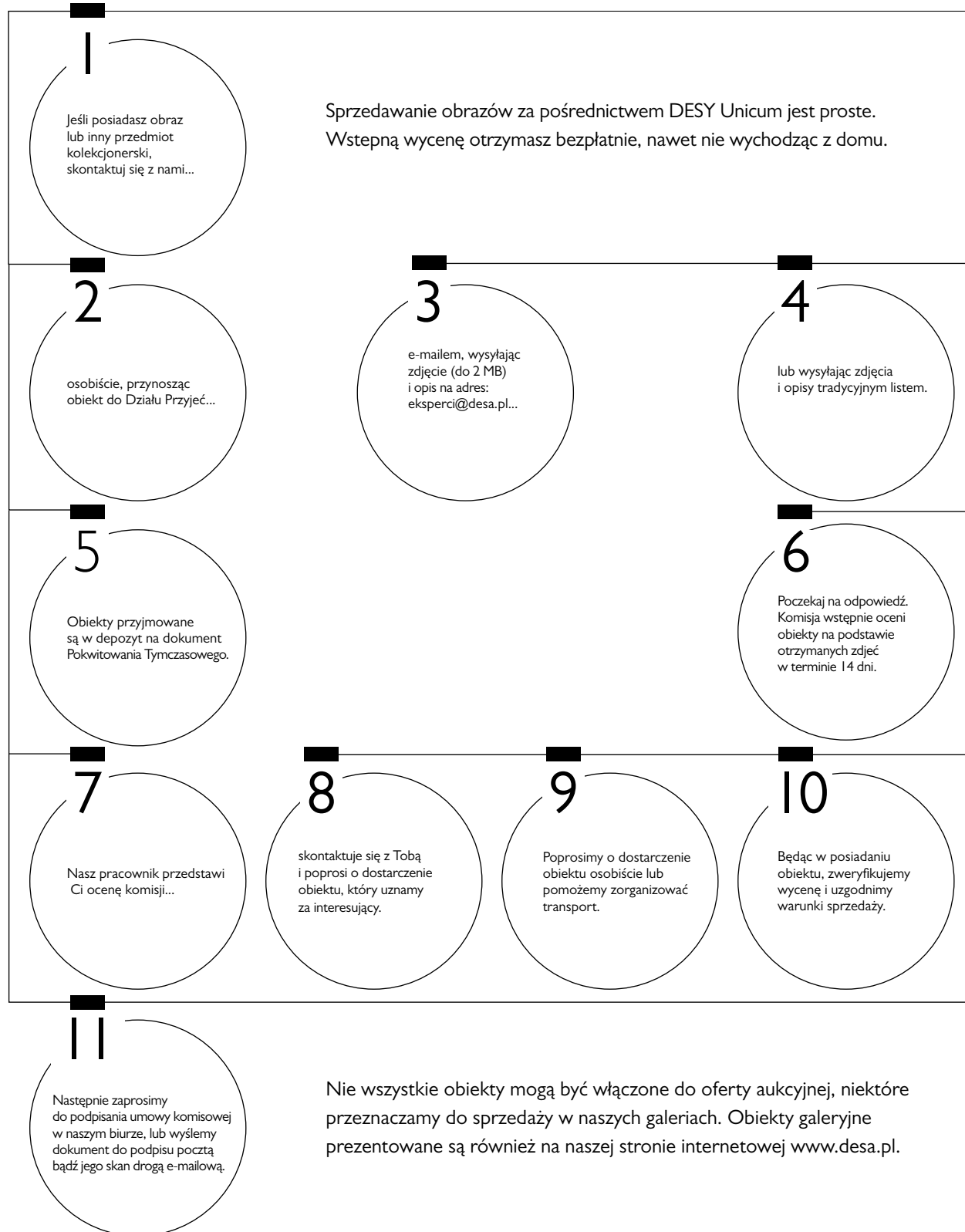
7 kwietnia (czwartek) 2016 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 28 marca - 7 kwietnia 2016 r.



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

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESIE UNICUM?





DOŁĄCZ DO GRONA KONESERÓW SZTUKI

Imagine

- Najważniejsze informacje z polskiego i zagranicznego rynku sztuki
- Indywidualna sesja definicji gustów artystycznych
- Dedykowany doradca
- Private view prac przed aukcją

Zapisz się na: desa.pl/pl/newsletter lub dla wygody zeskanuj kod



ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Dawnej • 402ASD189 • 3 marca 2016 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby Domu Aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik Domu Aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem: w formie kserokopii lub skanu takiego dokumentu).

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie

Data i podpis pracownika DESA Unicum

DESA Unicum S.A., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 525-00-04-496 REGON: 012669260 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000596761, o kapitale zakładowym 7.728.100 zł



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

Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Numer telefonu do licytacji

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe Bank PKO BP SA

88 1020 1042 0000 8102 0271 6405

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

Faktura

Proszę o przekazanie informacji zawartych w transakcjach:

☐ telefonicznie

☐ faksem

☐ listownie

☐ e-mailem

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w szczególności do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum S.A. oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich 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.





DOM AUKCYJNY DESA UNICUM ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
WWW.DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)

