



AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

WARSZAWA 22 PAŹDZIERNIKA 2015





W. J. G. T. S.









AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

22 PAŹDZIERNIKA 2015 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA

13 – 22 PAŹDZIERNIKA 2015

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKO WSKA 34-50

WARSZAWA



MECENAS KULTURY





INDEKS

Ajwazowski Iwan K. 10	Muter Mela 13, 14
Bakałowicz Władysław 43	Neumann Abraham 60
Boznańska Olga 6, 7	Niesiołowski Tymon 63, 64
Bunsch Adam 3	Oczko Bertold P. 57
Cybis Jan 58	Pankiewicz Józef 8
Eibisch Eugeniusz 59	Pillati Gustaw 55
Fałat Julian 40	Popowski Stefan 52
Feuerring Maksymilian 61	Popper Isidor 49
Filipkiewicz Stefan 56	Rybkowski Tadeusz 39
Gottlieb Leopold 17	Schreter Zygmunt 26
Grabarz Antoni 30	Ślewiński Władysław 11, 12
Halicka Alicja 21	Stabrowski Kazimierz 53
Hayden Henryk 24, 25	Sterling Marc 23
Hofman Wlastimil 1	Streitt Franciszek 48
Kanelba Rajmund 19, 20	Strycharski Izaak 62
Karpiński Alfons 2	Styka Jan 37
Kisling Mojżesz 4	Szańkowski Bolesław 67
Kochanowski Roman K. 44	Szczygliński Henryk 54
Kossak Jerzy 38	Trankowski Aleksiej I. 50
Kossak Wojciech 35, 36	Weingart Joachim 18
Kotarbiński Wilhelm 9	Weiss Wojciech 5
Krzyżanowski Władysław 65	Wygrzywalski Feliks M. 33, 34
Lange Antoni 45, 46	Wywiórski Michał Gorstkin 39
Malczewski Rafał 28, 29	Zawadzki Stanisław 66
Menkes Zygmunt J. 15, 16	Żeliszewski Zygmunt 51
Michalak Antoni 31, 32	Zucker Jakub 27
Mondzain Szymon 22	Żukowski Stanisław J. 41, 42



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. 4 Mojżesz Kisling, "Katarzyna" („Przed oknem”), 1928 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 35 Wojciech Kossak, "Rapsodia ułańska", 1935 r.

STRONY 2-3 poz. 9 Wilhelm Kotarbiński, Kazanie w Kafarnaum • STRONA 4 poz. 12 Władysław Ślewiński, Kwiaty w wysokim wazonie

STRONA 6 poz. 14 Mela Muter, Nad kanałem w Awinionie • IV OKŁADKA poz. 30 Antoni Grabarz, Góral, 1935 r.

Aukcja Sztuki Dawnej • ISBN 978-83-64871-54-2 • Kod aukcji 382ASD187 • 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 Kobyłka, 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

MARTYNA MARCISZEWSKA

tel. 22 584 95 795 121 557
fax 22 584 95 26
m.marciszewska@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.przepiorka@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

DZIAŁ MARKETINGU

Joanna Kotomska, *p.o. Dyrektor Działu Marketingu*
tel. 22 584 95 25, j.kotomska@desa.pl

Ewelina Hołubowicz, *Koordynator ds. marketingu*
tel. +48 795 122 709, e.holubowicz@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

FineArt Communications

Magdalena Żuk
tel. 608 362 996, m.żuk@fineart-com.pl

Marcel Płoszczyński
tel. 784 090 531, mploszczyński@fineart-com.pl

DZIAŁ TECHNICZNY

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

Maksymilian Kroc, *Specjalista*

Karol Parzyszek, *Specjalista*

Karol Kosowski, *Specjalista*

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

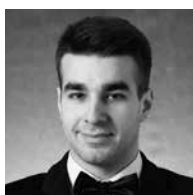


MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



MAREK RYGIEL
Ekspert
m.rygiel@desa.pl

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

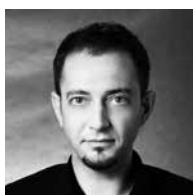


MILENA LUTOMIRSKA
Specjalista
m.lutomirska@desa.pl
22 584 95 30



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
Fotoredaktor
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
22 621 66 69



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



NATALIA MARKOWSKA
Doradca Klienta
n.markowska@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
22 584 95 41



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)

Wiosenna zaduma

olej/deska, 13 x 13 cm

sygnowany śr.d.: 'Wlastimil Hofman'

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 9 000 - 14 000



ALFONS KARPIŃSKI (1875-1961)

Kobieta w kapeluszu

olej/karton, 70 x 78 cm
sygnowany p.d.: 'a. karpiński'

cena wywoławcza: 28 000 zł
estymacja: 35 000 – 50 000

„Widziałem jego obrazy, przesiedziałem sporo czasu w jego ‘improwizowanej’ pracowni (...), wniknąłem w jego twór, a że ma za sobą już lata Wanderjahre, więc chciałbym ocenić jego Meisterjahre, w których zdobył się na typ własny portretu, używając mu lekkości, często swawoli wyrazu, ale z taką subtelnością, iż każda główka, każdy ruch kobiety streszczają w portrecie Karpińskiego wszystkie przymioty malarstwa, w tej wytwornej szacie formy i zharmonizowanej z nią treści. (...) Wszędzie Karpiński maluje swe portrety tak, że możemy o nich powiedzieć, iż powstały ze szczerego, rzetelnego natchnienia artysty, który złączył, jak Schiller mówi, ‘wzniosłe z pięknem’, jako istotę prawdziwej sztuki”.

MICHAŁ ASANKA-JAPOŁ, 'PORTRETY KOBIECE ALFONSA KARPIŃSKIEGO', „TYGODNIK ILUSTROWANY”, 1920, NR 13, S. 248

Od czasów pierwszej indywidualnej wystawy Karpińskiego w krakowskim TPSP w 1911 roku krytyka artystyczna przyjmowała jego sztukę z dużym entuzjazmem. Szczególnym uznaniem cieszył się stworzony przez artystę typ portretowy, w którym dopatrywano się zerwania z matejkowsko-grottgerowską manierą portretu salonowego i przejścia do bliskiego formule sztuki Młodej Polski modelu „paryskiego”. Karpiński, co dobrze ilustruje „Kobieta w kapeluszu”, był szczególnie wrażliwy na sztukę swojego mistrza z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Wojciecha Weissa. Gładka faktura obrazu, jego przytłumiona kolorystyka, przygaszone światło i pastelowa gama barwna decydują jednak o indywidualności stylu Karpińskiego. W „Kobiecie w kapeluszu” widać również ewolucję twórczą, którą przeszedł artysta. Jego wcześnie portrety cechuje demoniczna stylizacja przedstawianych kobiet. Karpiński - co pokazują szczególnie portrety paryskiej modelki,

Jane - lubował się w typie młodopolskiej femme fatale. W „Kobiecie w kapeluszu” przybyszewszczyzna ustąpiła miejsca subtelnej analizie psychologicznej.

Artysta kształcił się w latach 1891-99 na krakowskiej Akademii. Edukację uzupełniał w pracowni Antona Ažbego w Monachium. W latach 1904-07 kontynuował naukę na ASP w Wiedniu u Kazimierza Pochwańskiego. W kolejnych latach przebywał w Paryżu, gdzie poznał m.in. Olgę Boznańską. Uczęszczał w 1922 r. do Académie Colarossi. Podróżował do Włoch, Londynu, Budapesztu. Był członkiem m.in. TPSP w Krakowie oraz wiedeńskiej Secesji. W latach 1918-27 był wiceprezesem TPSP w Krakowie. Współpracował z krakowskim kabaretem Zielony Balonik. Głównym tematem jego prac były portrety, sceny rodzajowe, widoki miejskie, głównie Monachium i Paryża, oraz martwe natury z motywem kwiatów.



ADAM BUNSCH (1896 - 1969)

Akt w pracowni, 1921 r.

olej/plótno, 90 x 49 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Adam Bunsch | 1921'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 – 15 000

Kameralna i wyciszona atmosfera „Aktu w pracowni” wydaje się zagadkowa z kilku względów. Po pierwsze, autor prezentowanego obrazu kojarzony jest raczej z alegorycznymi kompozycjami i scenami religijnymi niż z przedstawieniami nagiego ludzkiego ciała. Po drugie, praca pochodzi z 1921 roku, czasu, kiedy artysta obronił dyplom na krakowskiej Akademii i debiutował wystawami we Lwowie i Krakowie. Po absolwencie szkoły prowadzonej przez Wojciecha Weissa, twórcę drapieżnych i niezwykle sensualnych aktów, publiczność mogła spodziewać się równie prowokacyjnych przedstawień. Bunsch w „Aktcie w pracowni” celował jednak w intymizm i postimpresjonistyczną poetykę niedopowiedzenia. Akt nie ma w sobie nic z drażliwości typowej dla krakowskich malarzy, u których kształcił się autor. Ukazanie modelki od tyłu mniej narusza poczucie wstydu i pozwala uniknąć obsceniczności. Zainteresowanie artysty ludzkim ciałem jest raczej medyczne niż erotyczne. Chociaż Bunsch wybiera ten sam co Weiss zestaw rekwizytów otaczających młodzieńką modelkę (krzesło, podium, draperia), to uzyskuje wyraz na wskroś indywidualny.

Obraz Bunscha można interpretować w kontekście charakterystycznych dla sztuki początku XX wieku przedstawień modelki w pracowni. Maria Poprzęcka pisała o tym ważnym dla sztuki polskiej zjawisku: „W malarstwie polskim od początków XX wieku przedstawianie 'modela (a raczej modelki) w pracowni' staje się najczęściej praktykowanym sposobem malowania aktu. Zbędne stają się tematyczne preteksty, wszystkie owe 'wiosny', 'odaliski' czy nawet 'kąpiące się'. Naga kobieta to po prostu modelka. Anonimowa profesjonalistka. Atelier artysty czyni jej nagość czymś obyczajowo usankcjonowanym, niebudzącym zgorszenia. To jest jej zawód. I takie są artystyczne przyzwolenia i licencje. Gdy jednak sam model jest przedmiotem obrazu, staje się on czymś więcej niż tylko 'chodzącym manekinem'. Nawet pozostając bezosobowym ciałem, z warsztatowego utensylium awansuje do rangi głównego tematu przedstawienia. Nie tylko przybiera różne pozy, czasem przydzielane mu są jakieś role. Toteż liczne obrazy, tytułowane monotonnie 'W pracowni', są w istocie bardzo rozmaite” (Maria Poprzęcka, *Akt polski*, Warszawa 2006, s. 44).



MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

"Katarzyna" („Przed oknem”), 1928 r.

olej/plótno, 81,3 x 60 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 200 000 zł

estymacja: 300 000 – 500 000

POCHODZENIE:

- Albert Croquez, Paryż, od 1932 roku
- Christie's, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Rio de Janeiro
- Galerie Charles-Auguste Girard, Paryż
- Sotheby's, Nowy Jork
- Christie's, Nowy Jork

LITERATURA:

- G. Charesol, Moise Kisling, Paris 1948, s. 47, 95
- J. Kessel, J. Kisling, Kisling, Turin-Paris, 1971, vol. I, s. 33 I, nr 48

WYSTAWIANY:

- XVIII Biennale Sztuk Pięknych, Wenecja, lipiec-sierpień 1932, nr 359
(tytuł: „Devant la fenêtre”)

„Widok urodziwej nagiej dziewczyny budzi we mnie radość życia, pragnienie miłości i szczęścia. Chcę, aby kawał materii, na której tle ją pozuję, dał wyraz mej radości. Wszystko to wiąże się ze sobą i kojarzy tak jak rytm życia z rytmem jednostki. Obraz powinien śpiewać! Czyż Baudelaire nie twierdzi, że kolorysta jest poetą epickim?”.





Kwiaty, 1931, kolekcja prywatna



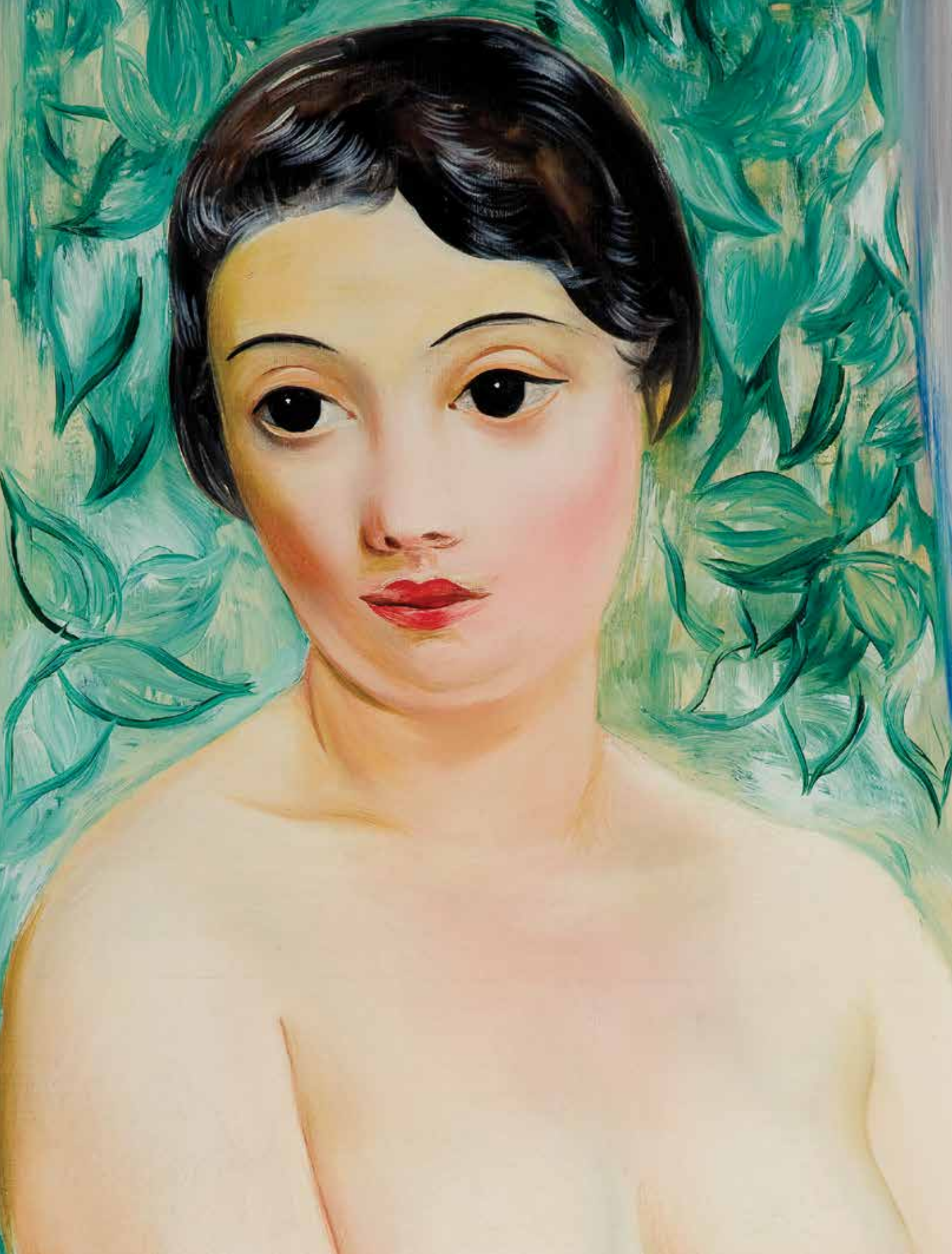
Holenderka, 1930, Ca' Pesaro w Wenecji



Portret Pani Croquez, 1931, kolekcja prywatna

„Książę Montparnasse'u”, Moïse Kisling, wystawił ten portret na weneckim Biennale w 1932 roku. Włoska publiczność wtedy знаła już dobrze jego prace. Artysta brał bowiem udział w tej imprezie w 1921, 1928 i 1931 roku. Nazwisko Kislinga było również głośnie ze względu na jego przyjaźń z Amedeo Modiglianem (kiedy na Biennale w 1930 roku pokazano wystawę tego ostatniego, towarzyszyła jej książkowa publikacja „Omaggio a Modigliani”, w której zamieszczono wspomnieniowy tekst Kislinga). Wystawa polskiego artysty w 1932 roku nie była odkryciem debiutanta, ale potwierdzeniem wysokiej pozycji 40-letniego wówczas malarza. Obok „Katarzyny” z 1928 roku Kisling zaprezentował na Biennale kilka innych prac, m.in. „Kwiaty”, „Nagą klęczącą”, „Holenderkę”, „Portret pani Croquez”. Większość z nich pozostaje do dziś w kolekcjach prywatnych, „Holenderka” („La olandese”) została zakupiona przez Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia. Prezentowaną tutaj „Katarzynę” nabył znany paryski adwokat i historyk Albert Croquez. Maria Poprzeczka pisała, że akty Moïsego Kislinga „dyszą pełnią nieskrywanego erotyzmu” (M. Poprzeczka, Akt polski, Warszawa 2006, s. 55). Patrząc na prezentowany obraz, łatwo zrozumieć, co wybitna historyk sztuki miała na myśli. Na obrazie artysta ukazał półpostać młodej kobiety o świetlistym, perłowym ciele. Za jej plecami widać płytkie wnętrze z jasną ramą okna. Wypełniają ją gęsto ułożone liście przypominające nieco deseń wzorzystej tkaniny. Obraz jest malowany w charakterystyczny dla Kislinga sposób: kontury są miękkie i płynne, światłocien i modelunek podkreślają przestrzenność brył. Forma jest realistyczna, zakreślona stanowczo, detal malowany precyzyjnie. Kolor jest niekiedy intensywny (atramentowe czernie), niekiedy stonowany. Kisling nie waha się kłaść barwy płasko, tworzyć duże pola, które efektywnie wtapiają się w taflę obrazu. Ciało modelki wydaje się dzięki temu szczególnie miękkie i ciepłe, a jednocześnie ma w sobie coś z powagi i stateczności antycznej figury. Właściwy Kislingowi jest również sam typ kobiecej urody. Jej duże, intensywnie czarne oczy, regularne brwi i drobne usta odnaleźć można na innych płótnach artysty, który na przestrzeni lat 20. i 30. opracował nowy ideał malarskiej piękności. Nic dziwnego, że francuska prasa pisała o Kislingu jako o „malarzu kobiet” (por. obszerny artykuł Florent Fels, Kisling, „Vogue”, lipiec 1927, oraz tekst Rene Barotte, Kisling, peintre des femmes, „La vie artistique”, grudzień 1931). Interesująca jest również kompozycja obrazu. Gest kobiety, która ni to zakrywa, ni to odsłania piersi, Kisling mógł zaczerpnąć z płócien dawnych mistrzów - obrazów takich jak „Helena Fourment w futrze”

Rubensa z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu albo renesansowego portretu „Fornariny” Rafaela z Palazzo Barberini w Rzymie. Jak zwrócił na to uwagę Janusz Jankowski, obrazy Kislinga z lat 20. często wykorzystują motywy zaczerpnięte ze sztuki dawnej - artysta trawestował m.in. „Venus Anadyomene”, „Źródło” Ingesa, „Odaliskę” Bouchera oraz obrazy pompierów (Janusz Janowski, Wczesna twórczość Moïsego Kislinga, [w:] Sztuka lat 1905-1923; malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej, Toruń 2005, s. 54-55). „Katarzyna” należy do stworzonego przez Kislinga melancholijnego typu portretu, który w latach 30. został przekształcony w model mizerabilistyczny. Posmutniałe, zastygłe w bezruchu postacie malowane przez artystę miały charakterystyczne wyolbrzymione, zamysłone oczy. Kislingowski typ portretu melancholijnego wykazuje analogie z obrazami polsko-paryskich malarzy Eugeniusza Zaka i Tadeusza Makowskiego. Niemiecki krytyk Franz Roh widział w 1925 roku w sztuce tych trzech artystów „postekspresjonizm” i „magiczny realizm”. Ostatecznie przyjęła się zaproponowana przez Gustava Hartlauba nazwa „nowa rzeczowość”, która w przypadku malarstwa Kislinga wydaje się szczególnie trafna. Emaliowa faktura i dekoracyjna połyskliwość jego płócien odsyłają bowiem właśnie do namacalnej konkretności rzeczy. Przyjaciół artysty, poeta i krytyk André Salmon pisał o stworzonej przez artystę formule „naturalizmu zorganizowanego”: „Sztuka Kislinga pragnie być całkowicie awangardowa i zasługiwać w najwyższym stopniu na miano kontynuatorki dzieła jego wielkich poprzedników. Idąc za przykładem dawnych mistrzów i żyjąc pełnią życia, jakie jest mu dane w jego epoce, Kisling marzy o luksusie, bogactwie i sile, lecz nie pozostaje głuchy na głos rozsądku. Nie chcąc skończyć równie marnie jak niektórzy realisci, od początku wyznacza materii nową rolę, podporządkowuje ją sobie, wskrzeszając stary poetycki mit. Można zatem pokusić się o zdefiniowanie jego osobowości za pomocą określenia: naturalizm zorganizowany. (...) Zwraca uwagę fakt, że Kisling w młodości odnosił się dość obojętnie do wzorców, jakie miał wokół siebie. Jest nawet coś swojskiego wspólnego z pogardą do przyjęcia „pewników” - akceptowanych przez dygnitarzy, czeladników i terminatorów Szkoły uważanej aktualnie za najwyższy autorytet. Kisling odrzuca ich manierę „medytowania nad geometrią”. Oko tego malarza jest czarnym lustrem, w którym nic nie ulega deformacji w sposób przypadkowy” (André Salmon, Wstęp do katalogu wystawy obrazów Kislinga, 27.10-7.11.1919, Galerie E. Druet, tłum. Anna Trznadel-Szczepanek).





Pablo-Picasso, Paquerette i Mojżesz Kisling w Cafe la Rotonde w Paryżu ok. 1916,
fot. Jean Cocteau, Wiki CC

„Znacie Kislinga. Wszyscy znają Kislinga. W barze La Coupole pewnego wieczoru powiedziano wam: „To ten, w rogu”. Żywiolowy mężczyzna, którego wam pokazano, to Kisling. Ma na sobie koszulę w kratę, tę z przedwojennego pojedynku z Gottliebem. To ten, który budził się dwa razy w tygodniu na posterunku policji, ten, który spacerował o piątej nad ranem po bulwarach Montparnasse’u i strzelał z rewolweru do mięsa, które rzeźnik właśnie wywieszał na swoim straganie. Ale jest też inny Kisling, Kisling, którego nie spotkamy w bistro ani w nocnych lokalach. Kislinga, tego, o którym chcę tutaj mówić, spotkać można tylko na rue Joseph Bara, w kamienicy, w której mieszkało kilku mistrzów Szkoły Paryskiej - Modigliani, Pascin i Per Krohg. Pracownia Kislinga mieściła się w tej kamienicy, kiedy go poznałem (...). Dziś jest inna niż dawniej; jasna i obszerna; widać w niej dwa czy trzy urocze fotele, bardzo ciekawy parawan, długi stół, na sztalugach: rozpoczęte płótno. Przy ścianie: inne obrazy, nieliczne, ponieważ Kisling skarży się zawsze, że amatorzy i marszandzi nie dają jego płótnom wyschnąć. Prawdziwego Kislinga zaczynamy widzieć dopiero, kiedy patrzymy na jego bibliotekę. Prosty regał gromadzi bardzo cenne pierwsze wydania książek i tomiki najlepszych poetów w luksusowych wydaniach (...). Tego prawdziwego Kislinga możecie też odkryć, patrząc, jak maluje, śledząc dukt jego precyzyjnego i szczerzego pędzla, czujne oko, które stale kontroluje ruch ręki. Powie wam ono: Kisling lubi alkohol, kobiety, powroty nad ranem”.



5

WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

"Czytająca"

olej/plótno, 65 x 50 cm

sygnowany p.g.: 'Weiss'

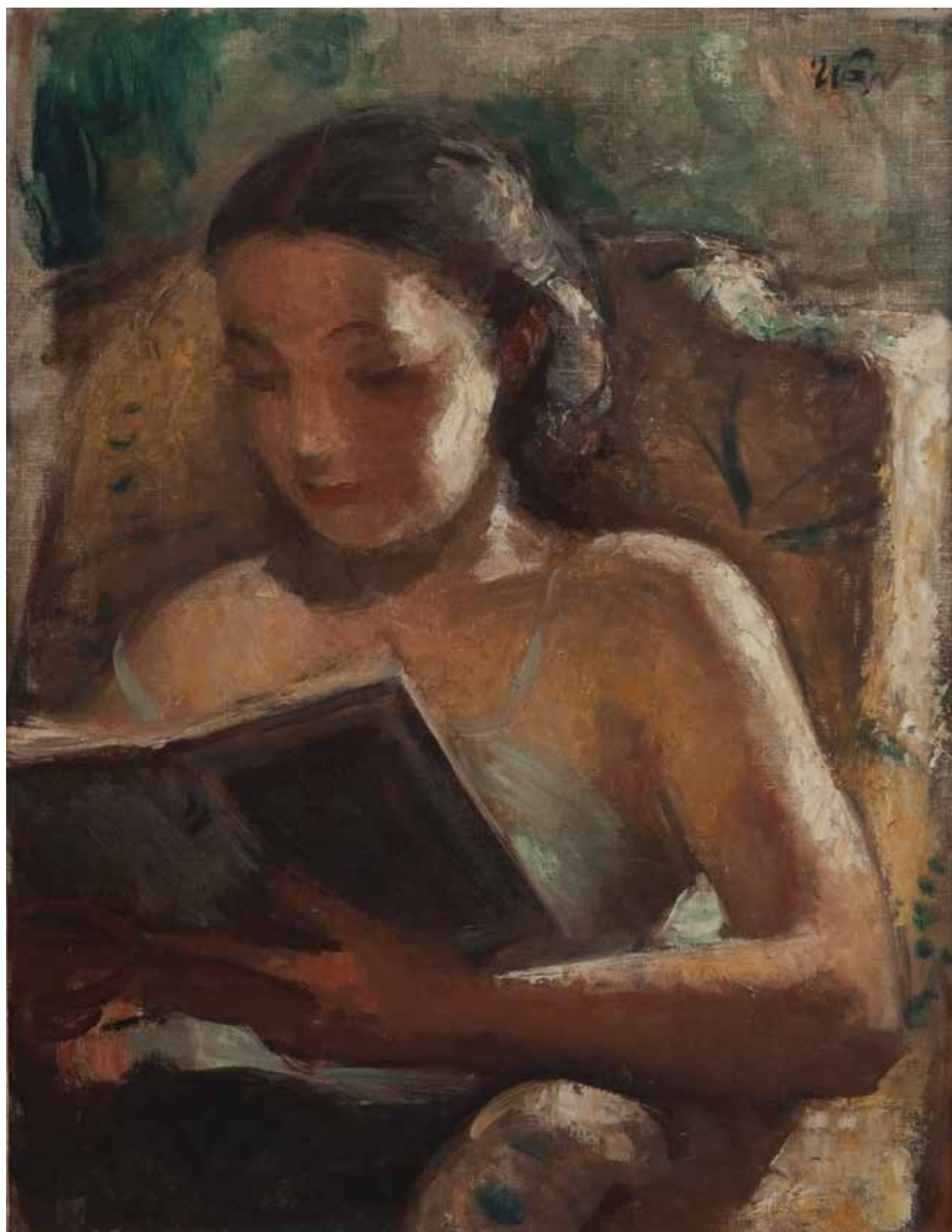
na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

„Obraz - to zrealizowany zachwyt - to list miłosny”.

Z NOTATEK WOJCIECHA WEISSA



Wojciech Weiss już we wczesnym etapie swojej twórczości poszukiwał takiej formuły portretu, która pozwoliłaby widzowi wejść w bezpośredni kontakt z modelem. W symbolistycznym „Melancholiku” z 1898 roku model umieszczony został w płytkiej, okrojonej przestrzeni, tak by zbudować wrażenie bezpośredniego z nim obcowania. W pochodzącej z dojrzałego etapu twórczości „Czytającej” mamy do czynienia z tym samym dążeniem do oddania intymnego nastroju i wrażenia fizycznej bliskości. Kadrowanie, kompozycja, kolorystyka, operowanie światłem, a także ledwo zarysowane detale (jak ramiączko białej bluzki modelki) współtworzą intymny nastrój całości. Obraz, jak wiele kompozycji artysty z okresu międzywojennego, pozostaje na pograniczu aktu i sceny rodzajowej. Na „Czytającą” można patrzeć przez pryzmat innych redakcji tego tematu: „Renię czytającą” z 1908 roku (w dwóch wersjach), liczne akty, w których jako rekwizyty pojawiają się gazety i książki, czy valattonowską w stylu „Zaczytaną modelkę” z 1924. Na ich tle prezentowany obraz wyróżnia się przede wszystkim stonowaną kolorystyką. Taflę obrazu tworzą brązy, róże, ugry, siena palona i białe impasty. Rembrandtowską kolorystykę rozbija jedynie mocna plama zieleni w lewym górnym rogu. Zagranie malarskie polegające na przełamaniu brunatnego kolorytu szafirem Weiss mógł zaczerpnąć ze słynnego autoportretu Eugène’a Delacroix, który jeszcze jako młody człowiek oglądał w Luwrze. W „Czytającej” daje o sobie znać również charakterystyczne dla sztuki Weiss’a z lat 1905-10 zainteresowanie luminizmem. Formalnie obraz powiązany jest również z twórczością graficzną artysty z końca lat 20. XX w. Kontrastujące efekty światłocienia przywodzić mogą na myśl rytowany „Akt przy

wieczornym świetle” z ok. 1924 roku. „Czytającą” mimo formalnych analogii z innymi pracami artysty pozostaje dziełem wyjątkowym. Łukasz Kossowski w monografii Wojciecha Weiss’a zwracał bowiem uwagę, że często modelki na jego obrazach są „odpsychologizowane” i traktowane na tych samych prawach co martwe natury. „Czytającą” namalowaną jest jednak z niezwykłą czułością i ciepłem. Skupiona twarz kobiety, emanujący z niej spokój pozwalają widzieć w niej redakcję klasycznego tematu sztuki europejskiej: *vita contemplativa*. Wojciech Weiss, jeden z najważniejszych malarzy polskiego modernizmu, rozpoczął edukację artystyczną jako 15-latek, uczęszczając jako wolny słuchacz do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W 1892 dzięki przychylności Jana Matejki rozpoczął (jako 17-latek!) regularne studia. W 1896 roku odbył podróż po Europie, w roku następnym przez trzy tygodnie mieszkał w Paryżu, do którego wrócił na dłużej w roku 1900. W roku 1898 po spotkaniu ze Stanisławem Przybyszewskim Weiss podjął współpracę z krakowskim „Życiem”. Został członkiem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Tworzył w tym okresie prace na pograniczu symbolizmu i secesji (w 1905 roku został nawet członkiem wiedeńskiego ugrupowania). W 1906 roku Weiss poznał malarzkę Irenę Silberberg, swoją późniejszą żonę. Lata 1906-12 to w twórczości artysty „okres biały”, zdominowany przez słoneczne, pastelowe obrazy. Po pierwszej wojnie światowej artysta został rektorem krakowskiej Akademii. W okresie międzywojennym dużo wystawiał i jest uważany za jedną z czołowych postaci krakowskiego środowiska artystycznego. Malował w tym okresie przede wszystkim akty i portrety.



OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

Portret mężczyzny, po 1920 r.

olej/tektura, 90 x 69 cm

sygnowany l.g.: 'Olga Boznańska'

cena wywoławcza: 150 000 zł

estymacja: 180 000 – 260 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 23.05.-9.08. 1992
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 22.08-25.10. 1992
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1992 r.
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne, Stary Ratusz, Wrocław 30.10-31.12.1998
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Łodzi, Łódź 1999
- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 12. 1999-03. 2000 r.
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków [1998 – 2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot [1998 – 2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki "Zamek" w Poznaniu, Poznań [1998 – 2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn [1998 – 2000]

LITERATURA:

- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, [red.] M. Poszumska, D. Jaworska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 52
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Warszawa 1992, s. 273





Olga Boznańska w pracowni z psem Kwi-Kwi na rękach.
fot. nieznan, NAC

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

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

OLGA BOZNAŃSKA (1865-1940)

"Dama w czerni", 1923 r.

olej/tektura, 73 x 52 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'O. Boznańska 1923'

na odwrociu atramentem: 'Portrait de femme | to be sold | 15.000 fr |

Olga Boznańska | Paris | 49 bou.; Montparnasse', ołówkiem:

'Property of | Holmead Phillips;-BOX. 11;-1200', niebieską kredką: '141',

czarną kredką: 'B' [numer pod nalepką].

cena wywoławcza: 160 000 zł

estymacja: 180 000 - 260 000

POCHODZENIE:

- Clifford Holmead Phillips, Stany Zjednoczone
- Agra-Art, Warszawa 6.12.2009, poz. 94
- DESA Unicum, Warszawa 16.06.2011, DESA Unicum, poz. 24
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- 22 International Annual Exhibition of Paintings, Carnegie Institute, Pittsburgh, 26.04-17.06.1923
- The Brooklyn Institute, Nowy Jork, 1927

LITERATURA:

- obraz będzie reprodukowany w catalogue raisonné prac Olgi Boznańskiej opracowywanym przez Muzeum Narodowe w Krakowie
- M. Rostworowska, Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej, Warszawa 2003, s. 193
- Aukcja Dzieł Sztuki, Warszawa 16.06.2011, DESA Unicum, poz. 24
- Aukcja Sztuki Dawnej, Warszawa 6.12.2009, Agra-Art, poz. 94
- 12. Aukcja Vicreya, Warszawa 8-19.5.1999, Rempex, poz. 6
- Record of the Carnegie Institute's International Exhibitions 1896-1996, red. P.H. Falk, Pittsburgh 1998, s. 45

ODWROCIE:

- nalepka paryskiej firmy R. Lérondele: 'R. Lérondele | EMBALLAGES DE TABLEAUX & OBJETS D'art. | 76, Rue Blanche, 76 - PARIS | Exposition de 19 [w kółku] PITTSBURGH | No 36 | Mme De Boznańska'
- nalepka Carnegie Institute w Pittsburghu: '126 RESERVE THIS PART FOR THE INSTITUTE 19 CASE No 56-5 | CARNEGIE INSTITUTE, PITTSBURGH, U.S.A. | title Portrait de jeune femme | painter Olga de Boznańska | OWNER The painter Paris | ADDRESS 49 boul. Montparnasse | ATTACH securely: one label to stretcher; another | to frame'
- nalepka wystawy z roku 1927: 'THE BROOKLYN INSTITUTE | OF ARTS AND SCIENCES | BROOKLYN MUSEUM | Eastern Parkway and Washington Avenue | Brooklyn, N.Y. | Artist Olga de Boznańska | Title „A lady in Black” | Owner Holmead Phillips | Address 117 Prince St. Shippensburg, Pa. | Date February 10. 1927'
- nalepka: 'JAMES BOURLET & SONS, Ltd. | Fine Art Packers, Frame Makers. | 82639 | 17&18, NASSAU STREET, | MORTIMER STREET, W.1. | Phone MUSEUM 1871'
- nalepka: 'EXPOSITION d. Londres (?) | Porttler; emballeur | de Tableaux & Objets d'Art | 14. Rue Gaillon - PARIS | Nom Boznańska | No 74'
- dwie nalepki ze stemplem francuskiego urzędu celnego: 'DOUANE | Paris | centrale'; 'DOUANE FRANCAISES | SERVICE | DES | EXPOSITIONS | PARIS'

“Obrazy moje wspaniale wyglądają, bo są prawdą, są uczciwe, pańskie, nie ma w nich małostkowości, nie ma maniery, nie ma błagi. Są ciche i żywe, jak gdyby je lekka zasłona od patrzących dzieliła. Są w swojej własnej atmosferze”.





Carnegie Institute Pittsburgh, ok. 1910, Biblioteka Kongresu

„Dama w czerni” powstała w 1923 roku i jeszcze w tym samym roku została przez artystkę wysłana na 22. Międzynarodową Wystawę Malarstwa w Pittsburghu. Ciesząc się dużym zainteresowaniem artystów zarówno europejskich, jak i amerykańskich ekspozycję organizował Carnegie Institute, stowarzyszenie założone przez multimilionera, przemysłowca i filantropa, jedną z najbarwniejszych postaci epoki, Andrew Carnegie. Carnegie, który dorobił się fortuny na wydobyciu węgla i produkcji stali, w 1895 roku dużą część swojego majątku przeznaczył na stworzenie w Pittsburghu instytucji zajmującej się organizacją życia artystycznego. W mieście otwarto publiczne muzeum i rozpoczęto organizację głośnych w całym Stanach wystaw sztuki współczesnej.

Boznańska wysyłała swoje obrazy na Międzynarodową Wystawę Malarstwa regularnie od 1905 roku, a w 1907 jej prace zdobyły srebrny medal. Na przestrzeni lat 1905-28 pokazała w Pittsburghu 27 obrazów, głównie portrety, ale także nieliczne martwe natury, a nawet sceny rodzajowe. Duża część tych kompozycji została sprzedana do prywatnych kolekcji amerykańskich, nieliczne wróciły do Europy, jeden kupił Carnegie Institute. Prezentowana „Dama w czerni” została po wystawie własnością amerykańskiego malarza Clifforda Holmeada Phillipsa, który żył pomiędzy starym a nowym kontynentem, często bywał we Francji, gdzie poznał i sportretował Olgę Boznańską (w 2000 roku obraz wystawiono w jednym z niemieckich domów aukcyjnych). O procedurze organizowania udziału Boznańskiej na wystawie z 1923 roku wiemy stosunkowo dużo. Malarka przedstawiała „Damę w czerni” paryskiemu agentowi Carnegie Institute, Paulowi Navezowi (prowadził

biuro w Paryżu przy rue Blanche 76, niedaleko dworca Saint-Lazaire). Wybór zatwierdziła następnie komisja Francuskiego Komitetu Międzynarodowej Wystawy Malarstwa.

Obraz Boznańskiej wysłano następnie do Stanów do Johna W. Beatly'ego, dyrektora instytutu. W archiwach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowała się częściowo korespondencja tego ostatniego z Olgą Boznańską. Artystka wystawiała w Pittsburghu obok najlepszych ówczesnych malarzy. Razem z polską artystką w Pittsburghu swoje kompozycje prezentowali w latach przed pierwszą wojną światową i po niej m.in. Maurice Denis, Felix Vallotton, Pierre Bonnard. W 1928 roku, kiedy Boznańska po raz ostatni wysłała swoje obrazy do Pittsburgha, debiutował tam... młody Salvador Dali.

O losach wystawionej w Pittsburghu „Damy w czerni” możemy się domyślać na podstawie nalepek i napisów umieszczonych na odwrocie obrazu. W nieznanym czasie, być może zaraz po wystawie w Carnegie Institute, obraz kupił Clifford Holmead Phillips. „Dama w czerni” została jako jego własność pokazana w Brooklyn Museum w Nowym Jorku w roku 1927. Nalepka przewozowa z adnotacją „Londres” sugeruje, że obraz przewieziony został - być może na wystawę - do Londynu. W latach 90. XX w. obraz znajdował się prywatnej kolekcji w Polsce.

„Dama w czerni” jest przykładem charakterystycznej dla Ołgi Boznańskiej formuły portretu. Artystka ukazała swoją modelkę w statecznej, eleganckiej pozie. Matrona siedzi mocno osadzona w fotelu o owalnym oparciu, ciało zwraca skosem do widza.

Na kolanach trzyma ciasno splecione jasne dłonie, głowę przechyla delikatnie w lewo. Jej czarna suknia jest tyleż elegancka, co żałobna. Obraz cechuje bogata, rozmiętą fakturą, która wiąże artystkę z nurtem postimpresjonistycznym (Wiesław Juszcak starał się osadzić Boznańską bardziej precyzyjnie w ekspresjonistycznym nurcie postimpresjonizmu). Do pewnego stopnia malarstwo Boznańskiej bliskie jest sztuce Édouarda Vuillarda, którą artystka znała i bardzo ceniła. Z drugiej strony na obrazy Boznańskiej z lat 20. i „Damę w czerni” można patrzeć w kontekście inspiracji sztuką dawną, głównie rozmiętym malarstwem Hiszpanii Złotego Wieku. Sposób prowadzenia pędzla, operowanie nie tylko plamą, ale także wijącą się, skręconą kreską, przecinającą się ślady pędzla i przecierki decydują jednak o technicznej unikatowości Boznańskiej, której indywidualność jest rozpoznawalna na pierwszy rzut oka. Na ten właśnie aspekt jej sztuki - niedająca się podrobić indywidualność techniczną i niezwykły, psychologiczny wyraz postaci rozmytych w malarskiej mgłę - przez dziesięciolecia zwracali uwagę krytycy entuzjastycznie piszący o malarce.

Niezwykłość i siła sztuki Boznańskiej sprawiły, że artystka odniosła sukces - zarówno artystyczny, jak i komercyjny - bardzo szybko, już na przełomie XIX i XX wieku. W latach pierwszej wojny światowej jej sytuacja nieco się skomplikowała. Po wojnie krakowscy przyjaciele Boznańskiej zaczęli naciskać nawet, aby wróciła do Polski. Ludwik Puget w jednym z listów pisał: „Sprawa, o której chciałem mówić, to ewentualny powrót. Radzić nic nie śmiem. Mogłoby tu Pani być smutno i źle. Finansowo jednak, sądząc, trzeba radzić przyjazd. Ma Pani mieszkanie, pracownię. Będzie Pani co miesiąc zarabiać sumy równe dawnym kilkunastoletnim zyskom. (...) Portretowani paskarze dostarczą Pani węgla, drzewa, tytoniu.” (H. Blum, Olga Boznańska, Warszawa 1974, s. 85).



Mieszkająca we Francji na stałe od 1898 roku artystka nie zdecydowała się jednak na powrót do kraju i tylko kilka razy odwiedziła Kraków. Po wojnie wystawiała swoje prace na oficjalnych salonach (m.in. w Grand Palais w 1921 roku), a także ofiarowywała je na rozmaite loterie charytatywne. W latach 20. zaczął się kształtować mit Boznańskiej - szarej malarki zamkniętej w pracowni pełnej kanarków, psów, myszy oraz zakurzonych obrazów. Ewa Bobrowska, próbując obalić młodopolskie wyobrażenie o dojrzałym okresie życia Boznańskiej, pisała: „(...) Powojennym czasom musiała stawić czoło jako 53-letnia samotna kobieta. (...) Niektórzy podają, że miała plany wyjazdu do Stanów Zjednoczonych. We Francji, w Paryżu, nastąpiły tzw. szalone lata. Ludzie rzucali się w wir zabawy, by zapomnieć o dawnych okropnościach. Według niektórych Boznańska zamknęła się w pracowni i samotna, opuszczona oddała się malowaniu martwych natur. Nie należy dać się zwieść pozorom, ale też zwodniczym wypowiedziom samej artystki, jakoby nie wychodziła z domu i nie wiedziała, co się w jej mieście dzieje. Wiadomo, że regularnie bywała na koncertach, chodziła do kina, a w jej pracowni bywali nie tylko modele, ale też znajomi czy wręcz ciekawscy chcący ją poznać osobiście. (...) Wystawiała regularnie w Polsce, Pittsburghu, w Belgii, w Holandii...” (Ewa Bobrowska, „Wymarzony Paryż”, [w:] Olga Boznańska 1865-1940, [red.] Ewa Bobrowska, Kraków 2014, s. 60). Tej wizji odpowiadają zresztą listy, które Boznańska pisała do Julii w pierwszych latach swojego pobytu we francuskiej metropolii. W 1903 roku zachwalała jej paryskie pejzaże oglądane bynajmniej nie z okien pracowni. Boznańska pisała: „I nie nudziłabyś się, chodziłabyś do Sorbony i miałabyś zaraz huk znajomych. I widziałabyś Paryż i poznałabyś życie tutejsze, ale to mniejsza o to - ale poznałabyś Paryż - jego wygląd taki cudowny, naprawdę jak marzenie. Takie obszerne place, tyle horyzontu, a wszystkie malownicze i wyglądające jak obraz wspaniały” (Olga Boznańska, Materiały do monografii, [oprac.] H. Blum, Warszawa 1949, s. 51).

Olga Boznańska w pracowni, autor nieznan, ok 1913, MNW



JÓZEF PANKIEWICZ (1866 - 1940)

"Barbarka" i kwiaty, 1897 r.

olej/plótno, 45 x 25 cm

na odwroci papierowa nalepka wystawowa TZSP w Warszawie z opisem obrazu

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 45 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja hr. Juliusza Ostrowskiego, zakupiony najpewniej w 1898 roku z wystawy w Zachęcie

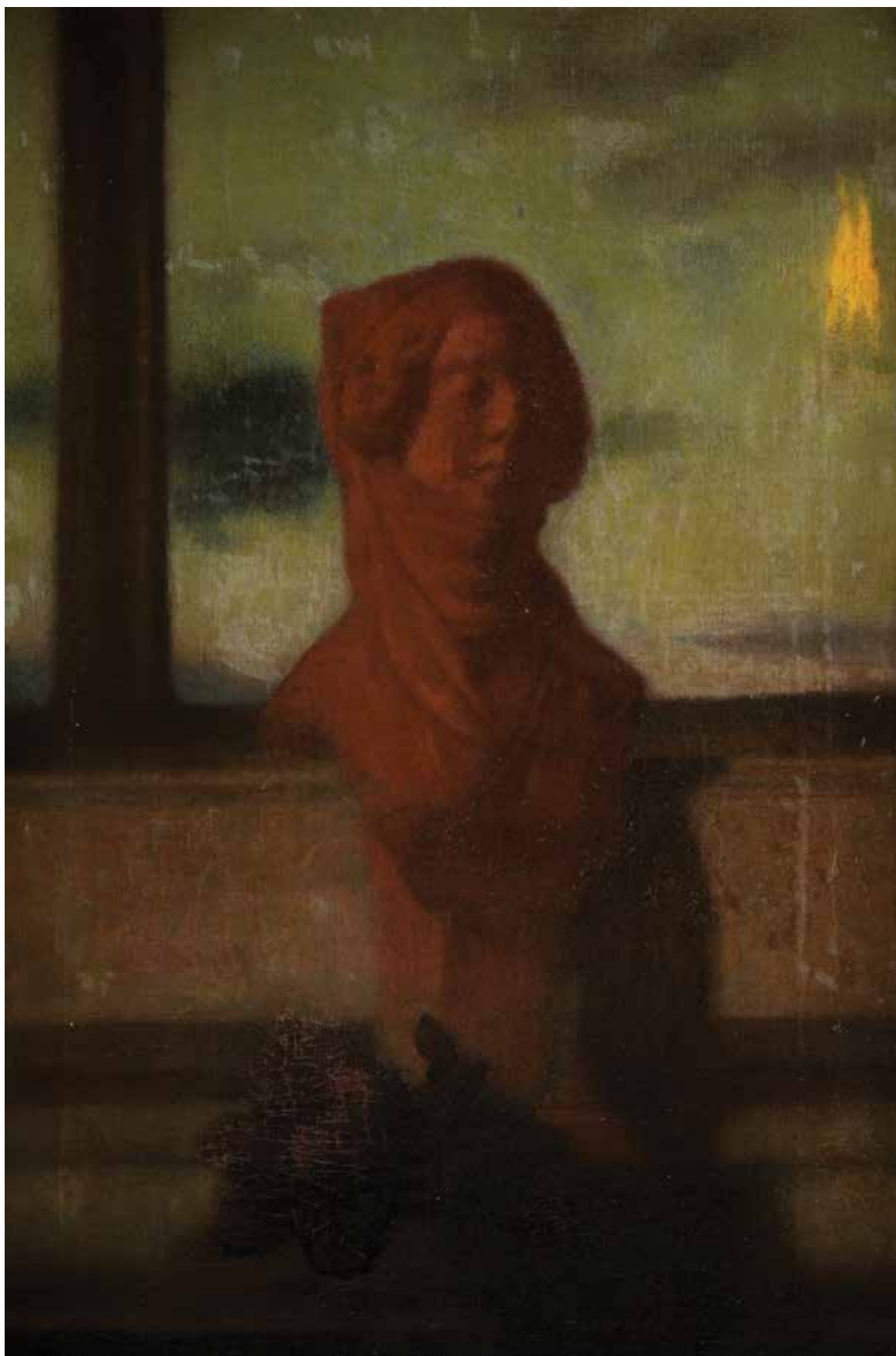
WYSTAWIANY:

- TZSP, Warszawa 1897

LITERATURA:

- katalog wystawy, TZSP, Warszawa 1897, nr 44
- J. Ryszkiewicz, Z malarstwa, Tygodnik Ilustrowany 1898, R. I, nr 2, s. 36
- R. Starzewski, Secesja, Życie 1898, nr 25, s. 304
- Jabłczyński, Tygodnik Ilustrowany, 1902, nr 10, s. 182
- Jabłczyński, Ateneum 1903, z. 5, s. 109
- Józef Pankiewicz. Życie i dzieło, red. E. Chrazińska, Warszawa 2006, s. 26, poz. kat. 47
- czarno-biała fotografia w Archiwum Pankiewicza, MNW, Rys. Pol. 10563/301

„W inny kraj wprowadza 'Barbarka' Pankiewicza, w świat idealny, delikatny i intelektualny. Rzeźbione popiersie kobiety występuje z rozwiewną plastyką na tle okna, za którym zapada wieczór, dziwnie, aż rozpaczliwie melancholijny. Na rzeźbę pada z poza ramy czerwony blask świecy, której płomyk znaczy się na szybie. Światło to łamie się i zlewa z pochmurnym niebem zmierzchu. Pod biustem majaczy w cieniu pęk kwiatów w szklanym smukłym flakonie. Główka zapłoniona w rumianych błyskach ożywia się do tajemniczego sennego pół-bytu - jak kiedy myśl w ponury jesienny dzień zbudzi dawne, zmarłe wspomnienie drzemiące w sanktuarium serca. A ciemno-krwawe płatki róż rozchylają się, pachną i wędzną... Tak, to jedno z najwytworniejszych wrażeń na 'secesji', nie tylko przez wdzięk kompozycji, lecz przede wszystkim przez nadzwyczaj wykwintną, a dyskretną technikę”.





J. Pankiewicz, „Barbarka wg rzeźby A. Kurzawy”, 1898, akwaforta, sucha igła

Ponieważ przez kilka minionych dziesięcioleci obraz „Barabarka i kwiaty” uchodził za zaginiony, pojawienie się go na rynku antykwarycznym uznać należy za wydarzenie sensacyjne. „Barbarka” jest jedną z najciekawszych prac powstałych we wczesnym, symbolistycznym okresie twórczości Józefa Pankiewicza. Obok „Łabędzi w Ogrodzie Saskim” z 1894 roku i „Parku w Dubaju” z 1897 roku (obie kompozycje ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie) stanowi reprezentatywny przykład wypracowanej przez artystę w końcu XIX wieku formuły malarstwa oscylującego między nokturnem a symbolizmem.

Kompozycja już w chwili powstania w 1897 roku została z uwagą i entuzjazmem przyjęta przez ówczesną krytykę artystyczną. Z podziwem odnotowywano techniczne opracowanie obrazu i maestrię jego wykonania. Na plan pierwszy wysuwano jednak - zwiastując niejako Młodą Polską - emocjonalny aspekt dzieła: nastrojowość sceny, sposób kształtowania atmosfery, subtelne operowanie światłem. To właśnie luminizm był dla wielu kluczem do zrozumienia twórczości Pankiewicza. Feliks Jabłczyński pisał w Tygodniku Ilustrowanym w 1900 roku: „W 'Barbarce' światło przypominające blask gromnicy jest prawie wszystkim: ono tworzy właściwie obraz, ono nadaje mu jego urok nieokreślony - treść, więcej warta dla oka, czulego na mowę światła i koloru, aniżeli najbardziej efektowne tematy”. Geneza powstania obrazu pozwala spojrzeć na niego z nieco innej, wykraczającej poza stylistyczne interpretacje perspektywy. Pankiewicz opracował kompozycję w związku z akcją solidarnościową, jaką warszawscy malarze zorganizowali, aby pomóc sławnemu rzeźbiarzowi Antoniemu Kurzawie (1842-98). Kurzawa w 1889 roku poniósł bolesną klęskę w dorocznym konkursie Zachęty - grupa rzeźbiarska „Mickiewicz budzący geniusza poezji”, którą sam artysta uważał za swoje arcydzieło, spotkała się z chłodnym przyjęciem. Artysta zdecydował się publicznie roztrzaskać dzieło. Od tego czasu zaczął podupadać

na zdrowiu i zdradzać znamiona choroby psychicznej. Przez wielu sytuacja Kurzawy traktowana była jako modelowy przykład zagubienia modernistycznego artysty (na wątkach z życia Kurzawy Henryk Sienkiewicz osnuł swoją nowelę „Lux in Tenebris”). Przyjaciele artysty, zaniepokojeni tymi wydarzeniami, zorganizowali wiosną 1897 roku w Zachęcie wystawę swoich prac połączoną ze sprzedażą. W Kronice „Tygodnika ilustrowanego” odnotowano, że „z inicjatywy kilku tutejszych [tj. warszawskich] malarzy w Salonie Artystycznym urządzono niezwykle ciekawą wystawę dzieł naszych artystów, zgromadzonych w celu przyjęcia z pomocą Antoniemu Kurzawie. Coraz nowe utwory przybywają, a wśród tych, które są, znajdują się prace Chelmońskiego, Boznańskiej, Czachórskiego, Alexandra Gierymskiego, (...) Pankiewicza”. Podczas gdy większość artystów zaprezentowała na wystawie po prostu te obrazy, nad którymi aktualnie pracowała, Pankiewicz postąpił inaczej. „Barbarka”, kobiece popiersie, które przedstawił malarz, jest rzeźbą wykonaną przez Kurzawę. Obraz Pankiewicza - przeznaczony na ratowanie podupadającego rzeźbiarza - zawiera w sobie bezpośrednie odniesienie do jego osoby. Wybór motywu jest nieprzypadkowy, podobnie jak nieprzypadkowa jest - tak pieczołowicie odnotowana przez młodopolską krytykę - poetyka zmierzchu. Na płaszczyźnie symbolicznej obraz Pankiewicza można interpretować jako komentarz do trudnej sytuacji bliskiego mu człowieka. Oprócz prezentowanego tutaj płótna Pankiewicz opracował drugą, malarską wersję „Barbarki”. Powstała ona nieco później i różni się od naszego obrazu kompozycją (obraz ma format 46 x 19 cm) i kolorystyką. Obraz został ofiarowany przez Feliksa Jasieńskiego dla Muzeum Narodowego w Krakowie w 1920 roku i znajduje się do dziś w jego zbiorach. Pankiewicz, świadom artystycznych wartości „Barbarki”, opracował również w 1897 roku wersję akwarelową (dzisiaj zaginioną) i akwafortę. O przywiązaniu Pankiewicza do motywu świadczy również stała obecność „Barbarki” na współorganizowanych przez niego wystawach.

WILHELM KOTARBIŃSKI (1848 - 1921)

Kazanie w Kafarnaum

olej/plótno 79 × 120 cm

sygnowany p.d.: 'Kotarbinsky'

cena wywoławcza: 440 000 zł

estymacja: 600 000 – 800 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- McDougall, Londyn
- Sotheby's, Londyn

LITERATURA:

- Russian Art Evening Sale, Sotheby's, Londyn
- Russian Art Auction, McDougall, Londyn

„Rysunek p. K. w ogóle niewykończony, szkicowość jego kompozycji to nie rzecz przypadkowa, to środek przyjęty z dobrej woli artysty, który szkicowaniem postanowił się ograniczać. To, co dla innych artystów jest zaledwie szkicem, dla p. K. jest rzeczą wykończoną; linie niepewne, ostre, przerywane - to właściwości szkicu, który zawsze, nawet z pod ręki mistrza, musi ustąpić pełnemu rysunkowi.

Za szkicem rysunkowym, przyjętym jako modła, idzie podmalowanie uważane przez artystę za pełny koloryt. Więc rzeczywiście tylko oprawa, tylko ramy złociste mówią, że obrazy do nas przysłane już nie pójdą na sztalugi - że sprawa z nimi skończona. (...) P. Kotarbiński ma swą indywidualność; to nie naśladowca, to talent samodzielny, to myśliciel, któremu tylko formy potrzeba, aby stanął na wyżynach. Nie zapominając o obrazach religijnych Gersona, który pogodę i siłę, swych postaci nie czerpie ze sfery katakumbowych cieniów, nie zapominając o pracach Buchbindera, sympatycznego w mniejszych kompozycjach ołtarzowych, w malarstwie religijnym p. Kotarbiński swoim duchowym nastrojem najwyżej nas zaintrygował - od niego dużo się spodziewamy.

Co do tonu kompozycji, mógłbym obok niego postawić chyba Suchodolskiego, autora 'Pogrzebu mnicha'. Niestety, o ile ojciec Suchodolski był hojnym w kompozycjach, o tyle syn jest skąpym - zjawia się jak meteor i potem tak gdzieś się chowa, że nawet koledzy Polacy nic o nim nie wiedzą. Niechże p. Kotarbiński nie idzie w ślady takiego skąpstwa - niech (...) ufa w szczerość i życzliwość [krytyki], do czego ma najzupełniejsze prawo”.





ociaż pod koniec XIX wieku Stanisław Witkiewicz (ojciec) z pasją dowodził, że nieważne jest, czy obraz przedstawia Kaśkę siejącą rzepę, czy Zamoyskiego pod Byczyną - bo w malarstwie liczy się nie to „co”, lecz „jak” - dla publiczności wieku węgla i pary przesłanką popularności obrazu był jego temat. Nastroje te doskonale rozumiał Wilhelm Kotarbiński. Artysta na swoich monumentalnych płótnach podejmował przede wszystkim tematykę religijną i historyczną. Oba te gatunki malarskie plasowały się na szczycie akademickiej hierarchii i dawały publiczności sygnał, że Kotarbiński mierzy wysoko. Wzniosłe tematy obrazów uzmysławiały również horyzont intelektualny malarza. W myśl zasad panujących w nowożytnych akademiach można by go dlatego określić mianem „artysty uczonego”, *pictor doctus*. Prezentowany obraz ukazuje Chrystusa głoszącego kazanie przed synagogą w Kafarnaum. Temat, rzadko podejmowany przez artystów, wymaga przywołania tej biblijnej historii. W Nowym Testamencie Kafarnaum jest bowiem sceną kilku ważnych wydarzeń. W mieście położonym nad Jeziorem Tyberiadzkim Chrystus dokonał cudów: uzdrowił chorych, wskrzesił córkę Jaira, przeganiał nieczyste duchy; powołał też kilku apostołów: Piotra, Andrzeja, Jana Ewangelistę, Jakuba i Mateusza. Kotarbiński ze wszystkich barwnych

wydarzeń, które miały miejsce w Kafarnaum, wybiera pozornie najmniej efektowne - kazanie. Decyzja artysty wydaje się nieprzypadkowa. W 1879 roku na polskiej scenie artystycznej duże zainteresowanie wywołał bowiem obraz 23-letniego polskiego artysty - Maurycego Gottlieba. „Chrystus nauczający w Kafarnaum” (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) podejmował ten sam co późniejsza kompozycja Kotarbińskiego temat. Oba płótna zamiast do heroicznych czynów Jezusa odsyłają widza do bardziej fundamentalnych aspektów jego działalności. Jezus w Kafarnaum nauczał bowiem - wbrew prawu żydowskiemu - w szabat (Łk 4,31). W Ewangelii św. Marka znajduje się znamieny ustęp: „Będąc ponownie w Kafarnaum, Jezus udał się do synagogi. Zauważył tam człowieka ze sparaliżowaną ręką. A ponieważ był to dzień szabatu, wrogowie uważnie Go obserwowali, chcąc oskarżyć Go, gdyby uzdrowił tego człowieka. Jezus zawołał go, postawił przed zebranymi i zwracając się do swoich wrogów, zapytał: Czy czynienie dobra w szabat jest przestępstwem? A może lepiej w tym dniu wyrządzać innym krzywdę? Czy w takim dniu należy ratować życie, czy raczej je niszczyć? A oni nie znaleźli na to odpowiedzi. Ich obojętność na ludzką niedolę poruszyła Jezusa do głębi. Gniewnie spojrzał na nich, a potem rzekł do

chorego: Wyciągnij rękę! Ten posłuchał i natychmiast jego ręka stała się zdrowa. Wtedy faryzeusze odeszli i zaczęli się naradzać ze zwolennikami rodziny królewskiej, jak zabić Jezusa" (Mk, 3, 1-6). W drugiej połowie XIX wieku epizod z Kafarnaum odczytywano niekiedy w kontekście asymilacji Żydów i traktowano jako pozytywny model liberalizacji konserwatywnej wersji judaizmu. W Kafarnaum ważniejsze niż żelazne zasady praktyki religijnej były bowiem uniwersalne wartości, które się za nimi kryły. W tym kontekście interpretuje się niekiedy obraz Mauryczego Gottlieba; zapewne ideologiczne zaplecze kompozycji Kotarbińskiego również opiera się na tym humanistycznym odczytaniu fragmentu Ewangelii według św. Marka. Wiek XIX, wiek Darwina i Marksa, przyniósł przeformułowanie roli malarstwa religijnego. Pozbawione swego naturalnego, kościelnego przeznaczenia sceny religijne coraz swobodniej operowały różnymi nastrojami i stylistykami. Coraz częściej komentowały również współczesność. Dobrym przykładem tego fenomenu jest prezentowane wybitne dzieło Kotarbińskiego. Z jednej strony, operując wzniosłym, biblijnym tematem, dąży ono do utrzymania wielkiej tradycji malarstwa przeszłości. Z drugiej: kostium, w który Kotarbiński ubiera scenę z Kafarnaum, jest na wskroś współczesny, artysta tworzy w ramach popularnego z końca XIX wieku orientalizmu. „Kazanie w Kafarnaum” zachowuje wierność nie tylko w stosunku do swojego literackiego źródła, ale też archeologicznej czy etnograficznej rzeczywistości. Stąd specyficzny orientalizm sceny, zainteresowanie Kotarbińskiego kostiumami Wschodu, jego architekturą, florą i mocnym światłem. W końcu lat 70. XIX w. to właśnie te wartości sprawiły, że sztuka artysty odniosła niebywały sukces. W warszawskiej Zachęcie w 1880 roku prezentowano cztery monumentalne, zbliżone w stylu do „Kazania” kompozycje: „Trzy Marie u grobu Chrystusa”, „Powrót z Golgoty”, „Wskrzeszenie syna wdowy z Nain” (wszystkie trzy z 1879 roku, przechowywane są obecnie w warszawskim Muzeum Narodowym) oraz nieznaną dziś kompozycję „Chrystus przed Piłatem” z 1880 roku. Wymienione płótna powstały w rzymskiej pracowni artysty, w okresie kiedy przyjaźnił się on z Henrykiem Siemiradzkim. Styl obu artystów był już w tym okresie na tyle różny, że spolaryzował publiczność na zwolenników jednego bądź drugiego z nich. W sztuce Kotarbińskiego uderza przede wszystkim nowoczesne „nieukończenie” i poetyka szkicowości. Artysta od lat 70. nie stosował

bowiem pedantycznej, zimnej stylistyki charakterystycznej dla wielu pompierów (np. Jeana-Léona Gérôme’a czy Henryka Siemiradzkiego). W tym czasie prace Kotarbińskiego cieszyły się dużym powodzeniem. Kolekcjonowali je m.in. Josip Strossmayer i Władysław Kościelski (którego zbiory w dużej części stanowią dzisiaj oś kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie). Prezentowane w Warszawie w 1880 roku obrazy o tematyce biblijnej zakupił Zachęta. Artystyczna kariera Kotarbińskiego rozpoczęła się w 1871 roku, kiedy znalazł się we Włoszech. Miał już wtedy za sobą krótki okres nauki rysunku w pracowni Rafała Hadziewicza w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Aby wyjechać do Włoch, młody artysta zaciągnął pożyczkę u wuja i wystąpił o stypendium do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Zgromadzone środki były jednak bardzo skromne i Kotarbińskiego czekała w Rzymie bieda. W Wiecznym Mieście artysta został przyjęty do Akademii Świętego Łukasza. Związał się ze środowiskiem polskiej i rosyjskiej emigracji. Do jego najbliższych należeli Henryk Siemiradzki oraz bracia Aleksander i Paweł Swiedomscy. Początkowo polski artysta korzystał z ich atelier przy via Margutta. Po ukończeniu studiów Kotarbiński wynajął własną pracownię przy via di San Basilio na Kwirynale. W 1880 roku Kotarbiński znalazł się w orbicie wybitnego rosyjskiego krytyka i historyka sztuki Władimira Stasowa. Zlecił on Kotarbińskiemu intratne opracowanie malarskiej kopii jednego z XV-wiecznych rękopisów przechowywanych w Bibliotece Watykańskiej. Kotarbiński na przełomie lat 70. i 80. wykształcił swój indywidualny styl. W Rzymie tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe, często - śladem Siemiradzkiego - wykorzystujące kostiumy biblijne i antyczne lub odwołujące się do kultury włoskiej i orientalizmu. W jego obrazach widać znajomość reguł rządzących sztuką akademicką i niebywałą zdolność kompozycyjną. Uderza wirtuozeria wykończenia oraz bogata, często bardzo subtelna paleta barw. Niebywałe powodzenie tworzonych w tym okresie kompozycji umożliwiło artyście zdobycie prestiżowego zamówienia na wykonanie fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Kotarbiński pracował w cerkwi razem z zespołem najwybitniejszych ówczesnych malarzy rosyjskich, m.in. braćmi Swiedomskimi i Michaiłem Wrublem. Na stałe związał się z Ukrainą i żywo uczestniczył w życiu mieszkającej w Kijowie polskiej kolonii. Jego prace są zgromadzone w muzeach Rosji, Polski, Ukrainy oraz kolekcjach prywatnych.

Wskrzeszenie syna wdowy z Nain, 1879, MNW



Trzy Marie u Grobu, 1879, MNW



Maurycy Gottlieb, Chrystus nauczający



IWAN AJWAZOWSKI (1817 - 1900)

Burza na Krymie, 1895 r.

olej/plótno, 38 x 58,5 cm

sygnowany cyrylicą p.d.: 'Ajwazowski'

na odwrociu opisany cyrylicą: 'Ajwazowski | 1895'

cena wywoławcza: 190 000 zł

estymacja: 250 000 – 350 000

„Ruch elementów [natury] jest dla pędzla nieuchwytny: nie można malować błysku, powiewów wiatru, tryskającej wody z natury. Malarz, aby malować, musi kierować się wspomnieniem”.

IWAN AJWAZOWSKI

Prezentowana kompozycja znana jest jeszcze w dwóch innych redakcjach: „Przed Ałupką na Krymie” i „Ocaleni”. Za każdym razem studiowanie motywu pozwoliło artyście na uzyskanie innych efektów światłocieniowych, szczególnie wyraźnych w partiach burzowego nieba. Na wspomnianych dwóch obrazach jest ono kruczoczarne, miejscami szarawe, na prezentowanej przez nas marinie - jasne, niemal świetliste. Uwagę zwraca rysująca się na horyzoncie sylwetka miasta i miotana falami łódź, przypominająca nieco tatarskie czółno.

To właśnie emocjonalne reakcje publiczności obcującej z marinami rosyjskiego artysty zdecydowały o jego gigantycznym powodzeniu. W 1842 roku William Turner po obejrzeniu „Zatoki Neapolitańskiej oświetlonej przez księżyc” napisał dytambem po włosku wiersz na cześć Ajwazowskiego („...quelle luna d'oro e argento”). Antoni Czechow o rzeczach malowniczych i pięknych mawiał, że „są godne pędzla Ajwazowskiego”. Jego nazwisko już za życia artysty stało się idiomem finezji, doskonałości i piękna.

W przypadku Ajwazowskiego motywy krymskie nie powinny dziwić. Choć malarz uchodził za kosmopolitę i początkowo związany był przede wszystkim z Petersburgiem, jego prawdziwą ojczyzną był Krym. Ajwazowski, pochodzący z rodziny ormiańskiej, urodził się w Teodozji. Na stałe wrócił na półwysep w 1845 roku, mając już za sobą sukcesy na paryskim salonie i podróże po Europie (artysta zwiedził Włochy, Francję, Portugalie, Holandię i Anglię). Choć początkowo malował widoki włoskich i orientalnych miast, z czasem w jego oeuvre zaczęły dominować tematy krymskie, statki przybijające do portów, rosyjska flota na Morzu Czarnym. Na Krymie Ajwazowski żył w relatywnej izolacji, która sprzyjała kultywowaniu romantycznego ducha jego sztuki. Wycofanie się artysty z Petersburga sprawiło, że w połowie XIX wieku stołeczne środowisko było mu niechętnie. Nie przeszkodziło

to jednak artyście w sukcesach w Stanach Zjednoczonych i Francji (w 1858 roku otrzymał Legię Honorową). W 1880 roku Ajwazowski otworzył w Teodozji trzecie w Rosji publiczne muzeum (po Ermitażu i Galerii Trietiańskiej). W późnych latach, a więc w okresie, kiedy prawdopodobnie pracował nad prezentowanym obrazem, Ajwazowski prowadził szereg działań na rzecz lokalnej wspólnoty - założył w Teodozji szkołę artystyczną, optował za rozpoczęciem badań archeologicznych, modernizacją miasta, ochroną zabytków historycznych. Został pochowany na cmentarzu ormiańskim. Warto dodać, że ojciec artysty, Konstanty, zanim znalazł się na Krymie, mieszkał w Galicji. Nieznane dziś rodzinne konflikty zmusiły go do opuszczenia Polski i emigracji na Bukowinę i później na Krym. Pod wpływem polskiej kultury nazwisko Aivazian (Haivazian, Haivazi) zmienił na Gajwazowski, potem na Ajwazowski.

Prezentowany obraz pochodzi z późnego, niewątpliwie najciekawszego okresu twórczości słynnego rosyjskiego pejzażysty Iwana Ajwazowskiego. Artysta, który rozgłos zdobył jeszcze w latach 40. XIX wieku, na początku lat 90. wykształcił nową, niezwykle ekspresywną formułę malarską. Ajwazowski odszedł wtedy od statecznych, zharmonizowanych, opartych na horyzontalnym układzie kompozycji, ograniczył ilość motywów i paletę. Czym stało się jego malarstwo, doskonale widać na „Burzy na Krymie”. Kolorystyka została podporządkowana jednej barwie - intensywnemu błękitowi, który w niektórych partiach płótna łąpie wzrok widza intensywną ultramaryną, w innych zaskakuje wręcz promieniejącym rozbieleniem. Zdecydowane zróżnicowanie walorowe pozwoliło stworzyć artyście obraz o bogatych wartościach malarskich. Ajwazowski w mistrzowski sposób pozwala jednak dominować błękitnej barwie i przez to sugestywnie oddziaływać na emocje widza.



II

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1856 - 1918)

Tatry

olej/plótno, 50 x 62 cm

na odwrociu stempel:

'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ'

oraz na czarno napis: 'E. Slewinska', na niebiesko: '36. Montagne de Tatra'

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 250 000 – 350 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Eugenii Ślewińskiej, żony artysty
- kolekcja rodziny Buffetaud, Paryż

LITERATURA:

- W. Jaworska, Władysław Ślewiński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, il. 157, nr kat. 181, s. 103

„Ślewiński, malarz gór, (...) jawi się jako badacz fizycznej i duchowej struktury świata. Jest tu też, tak charakterystyczna dla artysty, sfinksowa tajemniczość i obezwładniające, nostalgiczne marzenie na jawie. Wydaje się, że właśnie tu, w sercu Tatr, znalazł naturalną przystawalność teorii syntetyzmu, z wykluczeniem wszelkiej 'sztuczności teorii' i romantycznej 'egzaltacji', których zawsze się obawiał”

W. JAWORSKA, WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI, WARSZAWA 1991, s. 74.





Czarny Staw, ok. 1909, MNW



Krajobraz zimowy z chałupami, MNW



Chmury nad równiną u podnóża Tatr, MNW

Niezwykły w nastroju i swojej nietypowej mglisto-fioletowej kolorystyce obraz powstał w okresie, kiedy Władysław Ślewiński przebywał na Podhalu. Artysta decyzję o powrocie do Polski podjął nagle, w 1905 roku, w trakcie pleneru na bretońskiej Belle-Ile. Trudno spekulować, co za nią stało. Być może artystę motywowało zmęczenie prowincjonalną Bretanią, w której mieszkał od 1890 roku, albo poczucie kryzysu wiszącego nad środowiskiem Pont-Aven po śmierci Gauguina w 1903 roku? Możliwe, że Ślewiński wracał do Polski, przeczuwając polityczną burzę robotniczej rewolucji 1905 roku i widząc w niej szansę na odzyskanie przez ojczyznę niepodległości. Zanim Ślewiński osiadł u podnóża Tatr, zamieszkał na krótko w Warszawie, później na dłużej w Krakowie. Stamtąd w 1906 roku przeniósł się do Poronina. Znany był wtedy polskiej publiczności nie tylko z publikowanych wcześniej w „Sztuce” entuzjastycznych tekstów o Gauguinie, ale również jako artysta. W 1905 roku Ślewiński miał bowiem dużą wystawę w warszawskim Salonie Krywulta. Pokazał na niej 35 własnych płócien i trzy tahitańskie kompozycje Gauguina, które nabył jeszcze we Francji. Wystawa w Salonie Krywulta była dużym wydarzeniem nie tylko dla Warszawy, ale i dla samego artysty, który z zasady wystawiał niechętnie. Ślewiński, jeśli wierzyć świadectwu Tytusa Czyżewskiego, odznaczał się bowiem cichą dumą i godnością osobistą, które skłaniały go do medytacyjnego traktowania własnej twórczości i wzbraniały przed szukaniem rozgłosu. Chociaż Ślewiński w prywatnej korespondencji podkreślał, że w Poroninie żył z żoną w osamotnieniu, „zakopani pod kilkumetrowym śniegiem”, wiadomo, że malarz w tym czasie utrzymywał kontakty z zakopiańską kolonią artystyczną, m.in. Janem Kasprzowiczem i Stanisławem Witkiewiczem. Córki tego pierwszego w swoich wspomnieniach tak pisały o Ślewińskim w Poroninie: „W roku 1906 sprowadzili się do Poronina malarz Władysław Ślewiński z żoną Eugenią, Rosjaną. Przywieźli z sobą cały dobytek z Bretanii - piękne stare meble bretońskie, ceramikę, obrazy i dwa płowe psy (...). Stworzyli sobie bardzo miłe artystyczne wnętrze. W sypialnym pokoju Ślewińskich wisiał duży obraz, akt siedzącej plecami kobiety, w której można było poznać żonę malarza. Były martwe natury, kwiaty, pejzaże. W 'świećlicy', czyli jadalni, na widocznym miejscu wisiał obraz Gauguina przedstawiający jakąś Tahitankę w barwnym stroju na tle

egzotycznego krajobrazu” (A. Kasprzowicz-Jarocka, *Córki mówią...*, Warszawa 1966, s. 63-64). Ślewiński mieszkał w Poroninie do 1908, kiedy dostał propozycję objęcia profesury w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Ostatecznie prowadził na ulicy Polnej 48 w Warszawie prywatną „szkołę”. Do Poronina wracał regularnie na plenery. W tym okresie jeździł też do Kazimierza nad Wisłą. W latach 1906-10 Ślewiński stworzył w Poroninie zespół górskich pejzaży, do których należy prezentowany obraz. Inne kompozycje należące do tego cyklu to słynne „Morskie Oko” z Muzeum Sztuki w Łodzi, „Czarny Staw” z MNW, „Fioletowe góry” (znane jako „Ośnieżone szczyty”, „Zielona kotlina w Tatrach”) z ok. 1906 roku w kolekcji Biblioteki Polskiej w Paryżu czy zaginiony „Śnieg w górach” z 1907 roku. Chociaż górskie krajobrazy stanowiły najważniejsze pole aktywności artysty, to nie zaniedbał on w tym okresie portretu. To właśnie w Poroninie powstał emblematyczny „Sierota”, portret Ludwika Kościelniaka, dziś na stałej ekspozycji w MNW. „Tatry” są interesującym przykładem twórczości artysty z tego czasu. Monumentalna sylwetka gór wbrew dominującej ówczesnie stylistyce pejzaży Jana Stanisławskiego i szkoły krakowskiej jest ujęta syntetycznie. Ślewiński nie rozdrabnia tonów i nie stosuje impresjonistycznych akcentów. Obrazowi blisko jest do poetyki szkoły z Pont-Aven. W przypadku pejzaży bretońskich syntetyzm narzucała jednak - jak podkreślał to sam artysta - sama natura. Malowanie Tatr według reguł syntetyzmu było wyzwaniem.

Dla „Tatr” i kilku innych pejzaży Ślewińskiego szczególnie charakterystyczne są mgliste szarości, dekoracyjna płaskość i śmiałe różnicowanie faktur (szczególnie wyraźne w partii iglastego lasu). Chłodna, subtelną kolorystyka i motywy zimowe, tak wyraźnie zarysowane na prezentowanej kompozycji, były dla artysty jednym z najważniejszych odkryć, jakich dokonał podczas pobytu na Podhalu. Ślewiński w pisanych w tym okresie listach do Mehoffera i O'Connora (swojego irlandzkiego przyjaciela) szczególnie entuzjastycznie wypowiadał się właśnie o malowaniu śniegu i malarskich problemach, które stawia jego obrazowanie. Pejzaże górskie i zimowe były nie tylko poszerzeniem ikonografii obrazów Ślewińskiego, ale - jak pisała Władysława Jaworska - nowym etapem jego malarskich poszukiwań.



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1856 - 1918)

Kwiaty w wysokim wazonie

olej/plótno, 65 x 50 cm

na odwrociu stempel: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ' oraz na czarno napis: 'E. Slewinska'

cena wywoławcza: 140 000 zł

estymacja: 200 000 – 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Eugenii Ślewińskiej, żony artysty
- kolekcja rodziny Buffetaud, Paryż

„A Pańskie kwiaty! Te maki, te anemony, te słoneczniki. To nie doskonałe fotografie rzeczy, które żyły, ale zgasły z chwilą, gdy się znalazły na kliszy, to wiecznie żyjące indywidualizmy, zadziwiające nie tylko techniką, ale przede wszystkim melancholijną muzyką Pańskiej duszy”

JAN KASPROWICZ

„Pamiętaj, Ślewiński, nie wychodź nigdy ze swojej ciemnej gamy!” - miał powiedzieć kiedyś do Ślewińskiego Paul Gauguin. Gauguin często odwiedzał Polaka w jego pracowni w bretońskim Le Pouldu. Zdaniem monografistki artysty, Władysławy Jaworskiej, słynna wypowiedź mogła paść w 1894 roku, w czasie jednej z takich towarzyskich wizyt (W. Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 87). Nasycona kolorystyka prac Ślewińskiego, którą tak wysoko cenił Gauguin i z którą mamy do czynienia również w prezentowanym obrazie „Kwiaty w wysokim wazonie”, pojawia się w twórczości artysty mniej więcej w tym samym czasie. Głębokie fioletowe tony i ciemne błękity kładzone przez artystę na płótnie o charakterystycznych grubych splotach pozwalały mu uzyskać rzadko spotykaną we francuskiej sztuce tego czasu manierę tenebrosą. Ten sposób malowania jest typowy dla wczesnych, paryskich i bretońskich kompozycji artysty. Na swoich płótnach Ślewiński działał wbrew recepturom dawnych mistrzów, twórców martwych natur z Holandii i Flandrii. Artysty nie interesowało bowiem ani oddanie blików światła na soczystych owocach, ani miękkości płatków kwiatów czy po prostu materialności przedmiotu. Przedmioty ujęte (w myśl zasad postimpresjonizmu) w sposób syntetyczny nie mają łudzić widza swoim realizmem. Ślewińskiemu można przypisać za to pozornie banalną, ale w końcu XIX wieku rewolucyjną myśl Maurice'a Denisa: „Obraz jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą kolorami w pewnym określonym porządku”. Na tle innych powstałych w maniera tenebrosa martwych natur Ślewińskiego „Kwiaty w wysokim wazonie” wyróżniają się śmiałym operowaniem kontrastami. Uwagę przykuwają szczególnie ostre zestawienia i krzykliwe, wybijające się jasne płatki kwiatów. Na innych płótnach (jak np. słynnej „Masce i książkach” z 1897 roku (MNW) artysta postępuje w sposób dużo bardziej powściągliwy i wygasza wszelkie kontrasty. W prezentowanych „Kwiatach w wysokim wazonie” jak chyba w żadnym innym obrazie Ślewiński przybliża się do odrealnionych martwych natur Paula

Gauguina. Warto dodać, że prezentowany obraz wyróżnia się również na tle innego płótna artysty wykorzystującego te same motywy. Chodzi o obraz z ok. 1903 roku: „Wysoki flakon z kwiatami, ceramiczna waza i jabłka” z kolekcji rodziny Altschulów w Nowym Jorku. Chociaż na obu kompozycjach artysta przedstawił ten sam zielonkawy secesyjny wazon, nowojorski obraz jest dużo bardziej konwencjonalny. Na obu pracach widać jednak charakterystyczny dla Ślewińskiego sposób pracowania nad formami. Syntetyzm Ślewińskiego - i to właśnie odróżnia go od pozostałych malarzy działających w Pont-Aven - nie był dla jego sztuki po prostu jedną z masek przybranych po zetknięciu się z Gauguinem czy kolejnym z artystycznych wcieleń. Ślewiński nie podporządkowywał się doktrynie Gauguina, nie narzucił jego stylu swojemu malarstwu, ale - jak pisała Władysława Jaworska - wszedł do malarstwa przez syntetyzm, a ten styl można właściwie uważać za przyrodzoną artyście formułę. Władysława Jaworska, wybitna badaczka sztuki Ślewińskiego i kolonii artystycznej skupionej w Pont-Aven, w znamienity sposób pisała również o specyfice martwych natur Ślewińskiego: „[Artysta] włączył się ze specjalną predylekcją w ten kwiatowy festyn, malował kwiaty ze szczególną czułością i wynikającą może z emocjonalnego stosunku wirtuozerią. Kwiaty polne w zwykłych glinianych dzbankach, rzadziej kwiaty ogrodowe w szklanych flakonach, w wazonach z Delft (...). Ten kwiatowy wątek przewija się przez prawie całą 30-letnią działalność Ślewińskiego. (...) Ślewiński nie traktuje kwiatów jako dekoracji mieszkania. Przeciwnie: oddziela je draperią albo obojętną ścianą od otoczenia, nadając im cechy indywidualnego bytowania. (...) Kwiaty Ślewińskiego, botanicznie jednoznaczne - astry, cynie, maki, piwonie - nie są ani 'jak żywe', ani stylizowane na kwiaty z zielnika, a tym mniej z botanicznego atlasu. Są zaprzeczeniem naturalistycznego odtwarzania listków, płatków, pręcików, słupków. Są traktowane syntetycznie, wyrazowo, nastrojowo - tak jak może być traktowana indywidualność portretowanej osoby.





W. Ślewiński, Śpiąca kobieta z kotem, 1896 r. (portret żony artysty, Eugenii),
foto. archiwum DA Rempex

Obie prezentowane w naszym katalogu kompozycje Władysława Ślewińskiego pochodzą z kolekcji rodziny Buffetaud. Ich barwne dzieje w swoich „Wspomnieniach” opisała monografistka artysty Władysława Jaworska: 'Przypadek' wyglądał następująco: gdy [Raymond Cogniat - kurator i historyk sztuki] wracał któregoś dnia do domu przy Boulevard Malesherbes, przystąpiły do niego dwie 'czarujące' panie - matka i córka - oznajmiając, że są jego sąsiadkami, że znają go z widzenia oraz wiedzą, iż zajmuje się Gauguinem. Od dawna chciały podzielić się z nim wiadomością, że mają 'sporo' obrazów polskiego malarza Władysława Ślewińskiego, który był przyjacielem Gauguina. Czy pan Cogniat nie zechciałby wstąpić do nich i zobaczyć kolekcję, bo jako autora katalogu Gauguina mogłoby go to zainteresować. Pan Cogniat spełnił ich prośbę, obejrzał płótna i powiedział, że (...) zna pewną historyczkę sztuki z Warszawy, która zajmuje się Ślewińskim. Obiecał dać im mój adres. Ale nie dał. Jak twierdził później, nie chciał tego robić przed uzyskaniem mojej zgody. Taki obyczaj. Zanim zdążył napisać - spotkaliśmy się w Paryżu. (...) Gdy zapytałam podekscytowana, ile tych obrazów widział, odpowiedział, że nie wie, nie liczył - może piętnaście, może dwadzieścia... Nowy wstrząs i nowy słup milowy w moich poszukiwaniach. Skontaktowałam się natychmiast z właścicielką obrazów

i jeszcze w tym samym dniu znalazłam się w wytwornym mieszkaniu państwa Buffetaud przy bulwarze Malesherbes. Nie ukrywam, że wielkie uczucie szczęścia ogarnęło mnie na widok wiszących na ścianach obrazów, wśród których rozpoznałam natychmiast siedem znakomitych płócien Ślewińskiego. Szczególnie pejzaż morski wiszący nad kominkiem wydał mi się imponujący. Muszę przyznać, że o ile ja byłam bardzo przejęta tym spotkaniem, druga strona była może jeszcze bardziej wzruszona. Pani Buffetaud od lat szukała takiego kontaktu. Nadaremnie. Ani żadne muzeum, ani francuscy zbieracze nie byli zainteresowani nieznanym malarzem. Jak się okazało, pani Buffetaud nie tylko chciała coś zrobić z tymi obrazami, ale również miała obowiązek coś zrobić dla polskiego artysty. Dlaczego? Pokróćce historia przedstawia się następująco: gdy oboje Ślewińscy przenieśli się już na stałe do Bretanii, przyjeżdżali od czasu do czasu do Paryża i zajeżdżali do hotelu, którego właścicielami byli państwo Primel. Z tych kontaktów narodziła się zażyłość, a z czasem przyjaźń. Eugenia Ślewińska po śmierci męża znalazła u państwa Primel prawdziwą podporę moralną i w pewnym sensie materialną. Obie ich córki, Jeanne i Marie-Louise, bardzo się przywiązały do dobrej, inteligentnej, nieco egzotycznej dla nich Tante Eugenie. Gdy Ślewińska wyjeżdżała do Polski w 1925 roku z zamiarem



Władysław Ślewiński z żoną, Paryż około 1900

urządzenia pośmiertnej wystawy męża w Zachęcie, zabierając z sobą wybrane obrazy, wszystkie pozostałe płótna zostawiła pod opieką pani Primel z następującą prośbą: gdyby tak się stało, że nie wróciłabym z Polski, zobowiązuję swoją przyjaciółkę do zrobienia wszystkiego, co możliwe, ażeby Ślewiński stał się sławny w swej drugiej ojczyźnie. (...) Jej przeczucia sprawdziły się. Jakiś czas po otwarciu wystawy w Warszawie zachorowała ciężko na gardło, dostała tak zwanych galopujących suchot i zmarła. Przed śmiercią nie powiedziała nikomu w rodzinie męża, pod czyją opieką zostawiła mieszkanie i dorobek Ślewińskiego, i czy w ogóle to zrobiła. Należy tu jeszcze dodać, że Eugenia jako Rosjanka nie spotkała się w rodzinie męża ze zbytnią serdecznością. Jak wynika z korespondencji, w urządzaniu wystawy pomagał jej tylko Zenon Przesmycki i częściowo Tytus Czyżewski. (...) Lata biegly, prawdopodobnie pani Maria Primel zlikwidowała mieszkanie Ślewińskiej, obrazy jej męża zabrała do siebie z myślą o wypełnieniu na poły mistycznego testamentu przyjaciółki. Do końca życia jednak nie potrafiła nic w tej materii zrobić. Przed śmiercią podzieliła spuściznę po Ślewińskim między obie córki (...). Córki wyszły za mąż, założyły rodziny - jedna w Paryżu, druga w Tours. Obrazy, które były oprawione, bo pochodziły prawdopodobnie z okolicznościowych prezentów od

Ślewińskich (urodziny, święta itd.) - porozwieszały na ścianach swych mieszkań. Inne, mniej lub bardziej troskliwie zrolowane, znalazły się na strychach. Obie siostry, zarówno pani Jeanne Buffetaud, jak i Marie-Louise Lagrange, pod koniec lat pięćdziesiątych podjęły pewne wysiłki, ażeby zainteresować któreś z paryskich muzeów obrazami Ślewińskiego. Spowodowały nawet przyjście kustoszek działu malarstwa w Luwrze - w tym p. Helene Adtinar - na Boulevard Malesherbes. Po obejrzeniu odpowiedź była jednoznaczna: owszem, malarstwo to jest ciekawe (pas mal), ale artysta - aczkolwiek urodzony w 1856 roku, powinien trafić do zbiorów Luwru - stylistycznie i jako 'szkoła' nadaje się raczej do Muzeum Sztuki Nowoczesnej. (...) I wtedy zjawiłam się ja. Był rok 1962. Trudno mi opisać mój stan ducha w obliczu tego, co się stało, zwłaszcza gdy się dowiedziałam, że oprócz płócien, które wiszą, państwo Buffetaud mają jeszcze inne, w rulonach. Czy mogę je zobaczyć? (...) Rulonów przybywało - wkrótce doliczyłam się około pięćdziesięciu płócien. Jeżeli przypomnę, że w kraju były wtedy znane sześćdziesiąt trzy olejne obrazy, to nagle wzbogacenie 'stanu posiadania' i wiedzy o artyście było wstrząsem. (...) Rozwijaliśmy delikatnie od lat zrolowane, często popękane płótna..." (Władysława Jaworska, Wspomnienia, Warszawa 2006, s. 123-127).

13

MELA MUTER (1876 - 1967)
(MELANIA MUTERMILCH)

Martwa natura z czerwoną cebulką

olej/plótno, 50 x 61 cm

sygnowany p.g.: 'Muter'

na odwrociu opisany: 'MUTER'

cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- aukcja Boigirard, Paris, 2 grudnia 2009
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- École de Paris, katalog Boigirard, Paris, 2 grudnia 2009, poz. 81





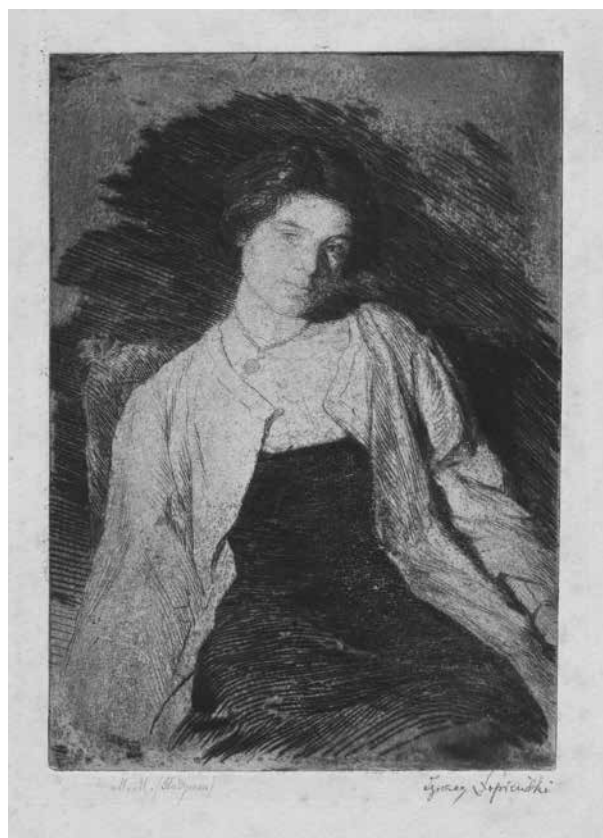
Mela Muter, Martwa natura z warzywami, 1917
 fot. Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków,
 Warszawa 1992



Mela Muter, Martwa natura, ok. 1918
 fot. Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków,
 Warszawa 1992

Martwa natura zajmuje w twórczości Meli Muter miejsce szczególne. Paradoksalnie wczesna twórczość malarki nie zapowiadała jednak, że w przyszłości jej natures mortes staną się jedną z najciekawszych propozycji artystycznych Szkoły Paryskiej. W swoich pierwszych, powstałych około 1900 roku pracach Muter umieszczała niekiedy w tle drobne przedmioty, traktowane do pewnego stopnia jako niezależne martwe natury. Pierwszą niezależną kompozycją z tego gatunku był jednak dopiero wystawiony w Zachęcie w 1907 roku obraz „Białe kwiaty”. Do martwej natury Muter wróciła dopiero w latach pierwszej wojny światowej. Jesienią 1914 roku po wyjeździe do Bretanii (malarka przebywała w Audierne i Concarneau) namalowała serię martwych natur. Umieszczała na nich ryby i owoce morza - mule, kraby. W tych pracach artystka posługiwała się mocno krwistymi barwami (w których krytycy widzą dziś symboliczny wyraz niepokojów pierwszej wojny światowej).

Tuż po zakończeniu wojny, w latach 1918-21, Muter opracowała duży zespół martwych natur „gastronomicznych”. Na kompozycje składają się owoce, warzywa, kwiaty, naczynia i różnorakie przedmioty kuchenne. Przedmioty Muter układała często na gazetach, których francuskie tytuły są ostentacyjnie czytelne. Prace z tego okresu bliskie są poetyce obrazów Cézanne'a. Na płótnach Muter dostrzec można mistrzowskie zastosowanie koloru udowadniające wielką wrażliwość i malarską klasę artystki. Formy przedmiotów budowane są za pomocą nakładanych szybkimi pociągnięciami pędzla czystych barwnych plam, których kontur pozostaje niedookreślony. Zarówno jeśli chodzi o ikonografię, jak i sposób malowania prezentowany obraz wiązać można z grupą wspomnianych „kuchennych” martwych natur. Motywem obcym i stanowiącym o jej unikatowości jest czerwona (czy raczej różowofioletowa) cebula, która pojawia się w pracach malarki bardzo rzadko (np. na kompozycji z ok. 1922 roku, niegdyś



Ignacy Łopieński, Portret Meli Muter, MNW

w kolekcji Toma Podla). Prozaiczność, powszedniość tego motywu, tak ostentacyjnie przedstawionego, wydaje się nieprzypadkowa. Paryskie środowisko artystyczne przez kilka pierwszych dziesięcioleci XX wieku przeżywało bowiem nieustającą fascynację malarstwem Paula Cézanne'a, który z podobnych, wydawało by się zwyczajnych i wyzbytych wszelkiego liryzmu przedmiotów, stworzył temat swojej sztuki. Warzywa - najbanalniejszy z motywów martwych natur - wkroczyły z czasem triumfalnie nawet do tekstów dotyczących problemów estetyki. Malowane przez fikcyjnego malarza Elstira szparagi stały się jednym z motywów awangardowej powieści Marcela Prousta „W poszukiwaniu straconego czasu”. Kubiści, na których twórczość Muter nie pozostała obojętna, wyrażali się przede wszystkim w martwych naturach. Motyw gazety, na której rozkłada się kuchenne sprzęty, wydaje się w przypadku prezentowanego obrazu zaczerpnięty z twórczości któregoś z francuskich bądź hiszpańskich awangardowych malarzy: Juana Grisa albo Georges'a Braque'a. Kontekstów dla „Martwej natury z czerwoną cebulą” nie trzeba jednak szukać daleko. Podobny zestaw motywów i zapewne to samo zielone naczynie możemy znaleźć na „Martwej naturze z butlą”. Oba obrazy łączy również zbliżony wymiar płótna - niewykluczone, że obie kompozycje powstały w zbliżonym czasie.

Choć Mela Muter kształciła się w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa, Académie de la Grande Chaumière Acad oraz w Académie Colarossi w Paryżu, przez całe życie uważała się za samouka. Jej szkołą artystyczną były liczne przyjaźnie, które nawiązała w międzynarodowym paryskim środowisku. Mela Muter przybyła do Francji wiosną

1901 roku, w tym samym mniej więcej czasie co Eugeniusz Zak. Była blisko związana z działającą w Paryżu polską kolonią artystyczno-literacką, ale jej życie nie zamknęło się na polskim podwórku. Utrzymywała przyjacielskie relacje z Romainem Rollandem, Diegiem Riverą, Auguste'em Perretem (który zaprojektował dla niej kamienicę w Paryżu). Zawiązana w 1925 roku znajomość z Rainerem Marią Rilke'em zaowocowała bogatą korespondencją i dedykowanymi malarce utworami poety. Muter wystawiała głównie w Paryżu, ale brała też udział w ekspozycjach polskiej sztuki w Towarzystwie Artystów Polskich (1914) i Galerie du Musée Crillon (1922). Wiele miesięcy spędziła w Bretanii i w południowej Francji. Po zakończeniu drugiej wojny światowej powróciła do Paryża.

Malarstwo Meli Muter pozostawało początkowo pod wpływem symbolizmu. Artystka przez krótki okres nawiązywała też do klauzוניstycznej poetyki szkoły z Pont-Aven. Po roku 1905 zaczęła wypracowywać indywidualny styl. Unikała „ładnego” obrazu rzeczywistości, często posługiwała się zgaszoną tonacją barw, eksperymentowała z fakturą farby i pointylizmem. Charakterystyczne dla jej obrazów są plamy układające się w szorstkie desenie i łamiące się formy. Farbę kładła często na niezagruntowanym, chropowatym płótnie, co pomagało jej uzyskać ekspresywny, rozmyty efekt. Niewątpliwie są pokrewieństwa sztuki Muter z malarstwem van Gogha i Vuillarda. Według Elżbiety Grabskiej pośredniczką, który zaszczepiła młodej Meli Muter melancholijno-ekspresyjną koncepcję sztuki, mogła być Gabriela Zapolska (pisarka posiadała w swojej kolekcji m.in. „Spadające liście” van Gogha).

14

MELA MUTER (1876 - 1967)
(MELANIA MUTERMILCH)

Nad kanałem w Awinionie

olej/deska, 53 x 63 cm

trudno czytelnie l.d.: '(...) | (...) par M Muter (?)'

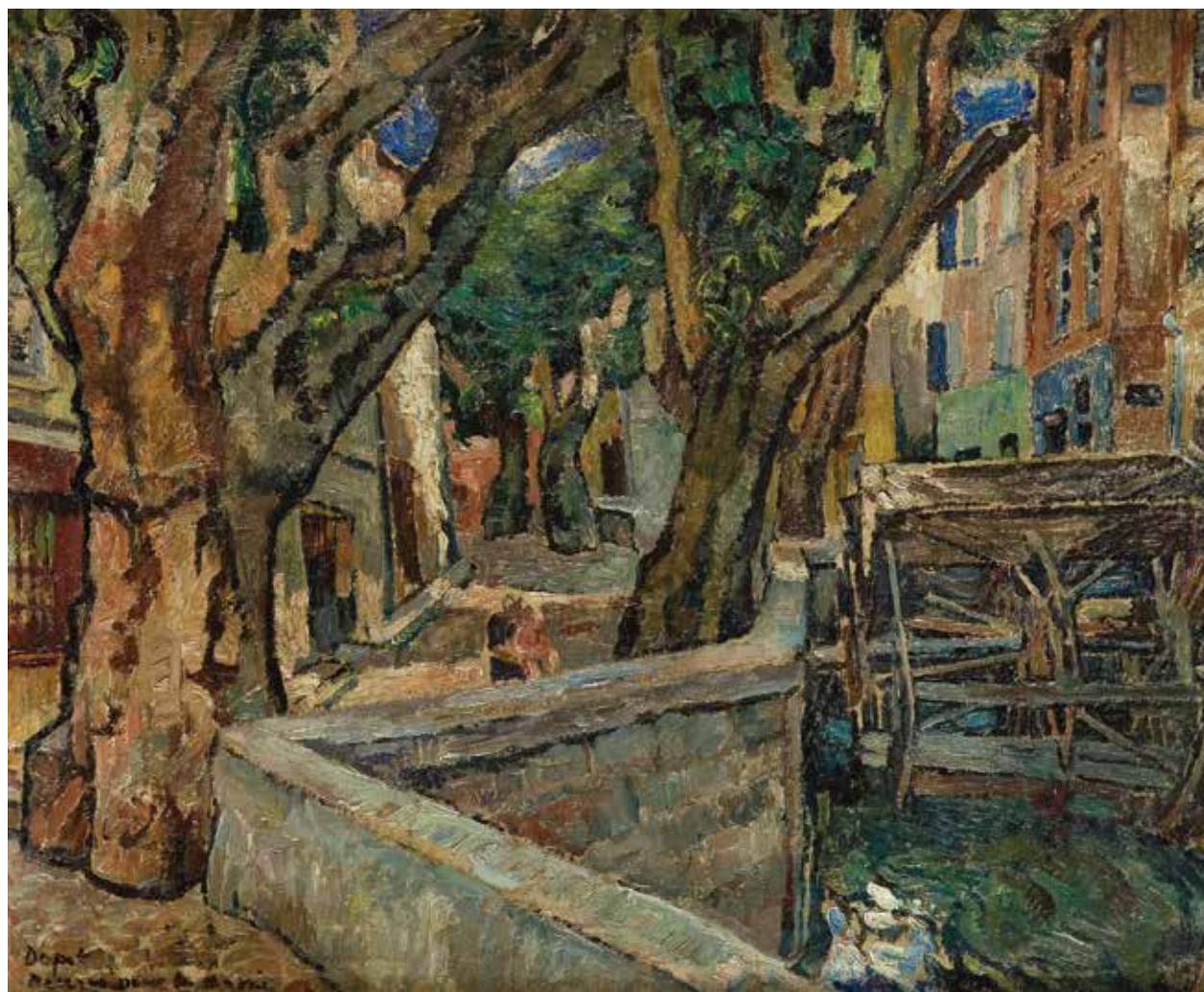
cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 150 000 – 180 000

„Platan, o jakże gładkiej, jakże aksamitnej korze koloru blond włosów i zieleni wody, jest królem drzew. Rośnie wzdłuż ulic, wypełnia placki, wkracza do ogrodów, towarzyszy murom obronnym, człowiekowi, który odchodzi, jak gdyby go nigdy nie chciał nigdy opuścić (...).

Platany różnią się, tak jak ludzie. Są niskie, otyłe, przysadziste, pełne brodawek, blizn, stare, solidnie zakorzenione w ziemi skamieniałej przez słońce, wiatr i przymrozki: są też inne, wysokie, o wysmukłych jak gdyby mięśniach, wiotkie, jedynie u wierzchołka ozdobione koroną gałęzi i liści kierujących się ku niebu. (...) Posłuszne są jednak człowiekowi, rosną one bowiem tylko tam, gdzie on im na to pozwoli”.

MELA MUTER





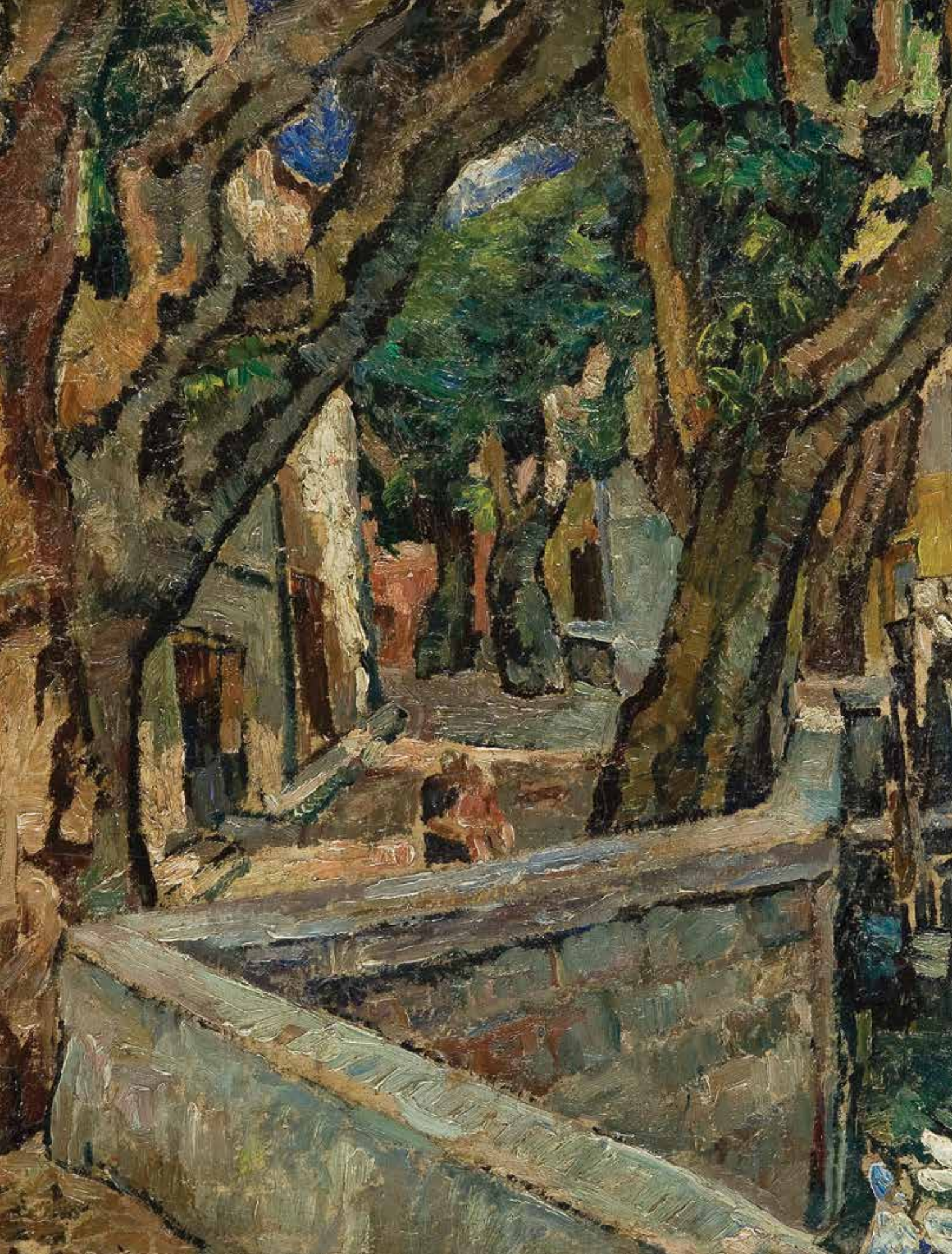
Avinion, rue des Teinturiers, pocz. XX wieku

Chociaż w publikacjach poświęconych artystce stworzone przez nią przedstawienia drzew nad kanałem tytułowane są enigmatycznie „Platanami”, obrazy ukazują łatwe do zidentyfikowania miejsce. Mela Muter, pracując nad wspomnianym cyklem, rozstawiała swoje sztalugi przy rue des Teinturiers, uliczce znajdującej się w południowej części Awinionu, niedaleko pałacu papieskiego. Na rue des Teinturiers znajdują się cztery koła młyńskie, które niegdyś napędzały przędzalnię jedwabiu. Ten rzadko spotykany w miastach element architektoniczny połączony z malowniczo umiejscowionym rzędem platanów i wodnym kanałem sprawił, że rue des Teinturiers jest jednym z najpiękniejszych zakątków papieskiego miasta, przyciągającym zarówno turystów czy artystów, jak i ciekawskich mieszkańców.

Mela Muter malowała awiniońską uliczkę od lat 40. Artystka znalazła się w Awinionie po ewakuacji Paryża w 1940 roku. Zamieszkała początkowo w Villeneuve-les-Avignon, a potem w samym mieście. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie uczyła rysunku, wykladała francuską literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre

Muter motyw macierzyństwa. W tym samym czasie Muter opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich: „Kuchnię malarską” („La cousine de la peinture”) i powieść historyczną „Patriota”. Artystka do Paryża wróciła w 1945 roku. Zamieszkała wtedy na rue Boissonnade 40. Nie ucięła jednak kontaktów zawiązanych w Awinionie w czasie okupacji; malarka jeździła na południe jeszcze w okresie powojennym, spędzając tam głównie miesiące letnie. Władze Awinionu udostępniły jej nieodpłatnie małe mieszkanie położone na zboczach skarpy z ogrodami papieskimi. W jego pobliżu znajdowała się wspomniana malownicza rue des Teinturiers.

Miejskie pejzaże i widoki Prowansji artystka przez wiele lat eksponowała na paryskich wystawach, zjednując sobie przychylną krytykę. W 1952 jeden z nich pisał pod wpływem jej wedyt wystawionych w Galerie Bellcour: „Co za rysunek i co za kolor; co za równowaga i co za optymizm w tych pejzażach prowansalskich, w których malarka umiała uszanować skromność, bardziej realną niż mógłby sobie wyobrazić laik. Błękity i bistr czynią paletę Muter bliską impresjonistom. Światło transformuje jej horyzonty” (C.G., A la Galerie Bellecour des paysages provencaux de Mela Muter, „L'Echo Liberte”, 1952).



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Martwa natura z kwiatami w studiu artysty

olej/plótno, 81,2 x 65,5 cm
sygnowany p.d. i l.g.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 38 000 zł
estymacja: 55 000 - 80 000

„[Malarstwo Menkesa] czasem sprawia wrażenie pewnej nonszalancji, ale właśnie te na pozór chaotyczne pociągnięcia pędzla i barwne zestawienia są jego świadomą koncepcją malarską, jego non finito. Niesymetryczne skrzyżowanie (...), naiwny i 'niedołężny' zarys gestu, to świadoma, rzec by się chciało, wyrafinowana forma wypowiedzi. (...) Kolor ten jest głęboki, soczysty, gęsty, dźwięczny. Ileż niespodzianek kolorystycznych, gry tonów rubinowych, perłowych, ametystowych, amarantów i fioletów, jakaś bezgraniczna inwencja barw, które służą mu skutecznie w budowaniu obrazów kolorem. Nie ma takiego koloru, którego nie znalazby jego paleta, ale dominują 'królewskie róże' o zmysłowym cieple, wyszukana gama zieleni, brązy modulowane aksamitną czernią. A do tego jest mistrzem w posługiwaniu się światłem”

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

Ekspresjonistyczną formułę, w której tworzył Menkes, paryscy krytycy określali jako violence dramatique (malarska „przemoc” typowa była również dla innego paryżanina, Chaima Soutine’a). Menkes malował pejzaże, kompozycje figuralne, akty, portrety, martwe natury, także sceny z życia Żydów. Poza malarstwem olejnym tworzył również gwasze, akwarele i rysunki. Pierwsze statyczne obrazy Menkesa utrzymane były w brązowych i żółtych barwach. Z czasem artysta odchodził od tej manieri w kierunku większej ekspresji, dynamicznej faktury uzyskanej za pomocą szpachli i grubych pędzli. Prace artysty znajdują się m.in. w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, w Muzeum Sztuki Łodzi, w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie oraz w licznych kolekcjach polskich i zagranicznych.

Zygmunt Menkes początkowo studiował malarstwo w Szkole Przemysłowej we Lwowie, następnie na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Wojciecha Weissa. Uczył się także w pracowni Alexandra Archipenki w Berlinie. Po latach właśnie berliński okres wspominał jako szczególnie istotny dla

swojego artystycznego rozwoju. W Niemczech Menkes zetknął się bowiem z ówczesną awangardą: kubizmem i ekspresjonizmem oraz z twórczością jednego ze swoich przyszłych mistrzów - Lovisa Corinthy. W 1923 roku Menkes razem z Alfredem Aberdame wyjechał do Paryża, gdzie wszedł w krąg malarzy École de Paris. Jego pracownia sąsiadowała z atelier Marca Chagalla i Eugeniusza Zaka. Menkes wystawiał na paryskich salonach: Jesiennym, Niezależnych, Tuileries. Związany był także z życiem artystycznym w Polsce, swoje obrazy prezentował przede wszystkim w rodzinnym Lwowie. Należał do ugrupowania Nowa Generacja, był członkiem Zrzeszenia Artystów Plastyków „Zwornik”. W 1928 roku wystawiał na weneckim Biennale. W 1935 roku, za namową żony obawiającej się antysemitki fali w Europie, zdecydował się na wyjazd do Stanów Zjednoczonych; impuls do wyjazdu przyszedł po powrocie artysty z pleneru w Hiszpanii (gdzie przebywał z Arturem Nachtem-Samborskim). W Paryżu artysta dostał wtedy propozycję zorganizowania w Nowym Jorku dużej monograficznej wystawy, która odbyła się w Guilt Art Gallery w 1936.



ZYGMUNT MENKES (1896-1986)

W pracowni

olej/plótno, 60 x 72 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 35 000 zł
estymacja: 40 000 – 60 000

POCHODZENIE:

- Sotheby's, Impressionist & Modern Art, Including Russian and Latin American Art, Nowy Jork, 16.03.2011, poz. 219

LITERATURA:

- Impressionist & Modern Art, Including Russian and Latin American Art, katalog Sotheby's, Nowy Jork, 16.03.2011, poz. 219

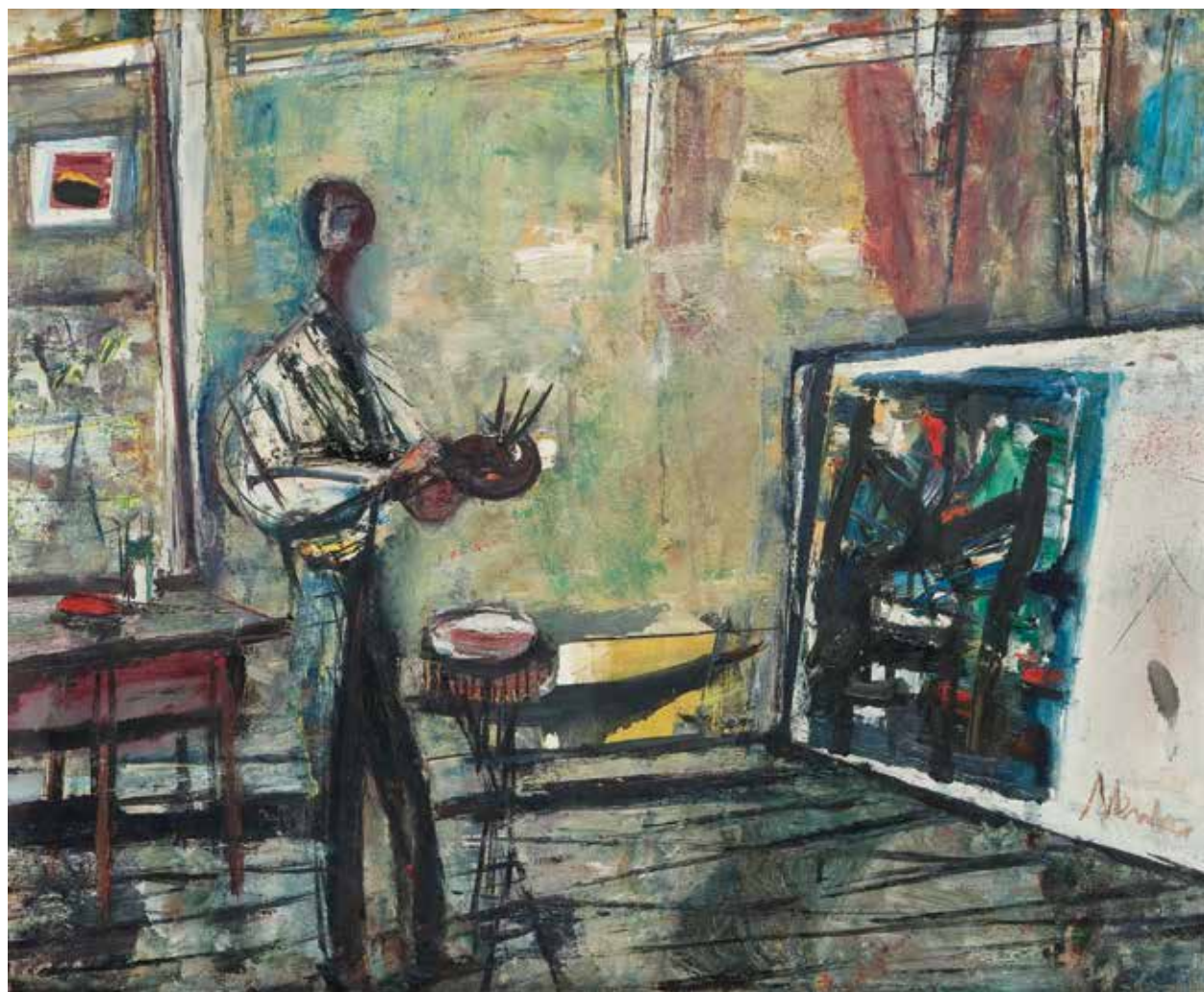
„Z pochodzenia Polak, z wykształcenia paryżanin, z natchnienia Amerykanin, Menkes jest dla mnie jednym z niewielu artystów, który potrafi być całkowicie 'modern' bez szkody dla piękna światła, koloru i faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta”.

ARTUR MILLER W RECENZJI DLA „LOS ANGELES TIMES”, 6.02.1949, TŁUM. CZ. CZAPLIŃSKI.

Sztuka Menkesa oscyluje gdzieś na granicy pomiędzy nowoczesną, kubizującą stylistyką a zakorzenionym w tradycji modelem ikonograficznym. To charakterystyczne dla kilku kolorystów z kręgu Szkoły Paryskiej rozdwojenie w prezentowanym obrazie „W pracowni” znajduje szczególny wyraz. Zamasy, haptyczny, pozornie nonszalancki sposób kładzenia farby i jej rozmięgotana faktura kontrastują ze spokojną, harmonijną kompozycją. Jej ogólny układ przywodzi na myśl słynny obraz Rembrandta „Artysta w pracowni” z 1629 roku (z Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie) czy nieco wcześniejsze płótno Gerarda Dou pod tym samym tytułem (kolekcja prywatna). Wszystkie trzy obrazy ukazują rzadki w europejskiej tradycji ikonograficznej motyw malarza patrzącego z dystansu na swój obraz. Podczas gdy sceny ukazujące artystę przy pracy występują w sztuce Północy i Południa od XV do XX wieku, motyw artysty medytującego nad obrazem pojawia się zastanawiająco rzadko. Praca Menkesa wykazuje analogie z zespołem kilku płócien powstałych w okresie amerykańskim. Artysta często przedstawiał na nich sceny dziejące się w malarskim

atelier. Kompozycje zaludniają rozebrane modelki, muzycy i artyści. W pomieszczeniach poniewierają się malarskie rekwizyty. Atmosferę twórczego nieporządku i intymności dopełnia bogata kolorystyka. „W pracowni” zdradza typową dla Menkesa skłonność do budowania intymnego, wyciszonego nastroju, organicznie powiązaną z jego stylem.

W 1947 roku artysta mówił dla magazynu „Contemporary American Jewish Painters and Sculptors”: „Zawsze wierzyłem w to, że jedynie harmonia między abstrakcyjnymi wartościami języka plastycznego oraz wewnętrznym i bezpośrednim kontaktem z życiem i naturą (jak też osobisty stosunek do życia) mogą tylko prowadzić artystę do stworzenia dzieła sztuki. Bez tej harmonii jedynie laboratoryjne eksperymenty lub sentymentalna ilustracja jest rezultatem. To zawsze było prawdą, a w naszych czasach jest jeszcze bardziej oczywiste. Dokładnie ten przekład życia i natury na język sztuki, który on uważa za najbardziej istotny, wyznacza osobisty styl artysty. Czystość i bezpośredniość tego języka jest miarą, według której można dopiero ocenić dzieło sztuki”.



LEOPOLD GOTTLIEB (1879 - 1934)

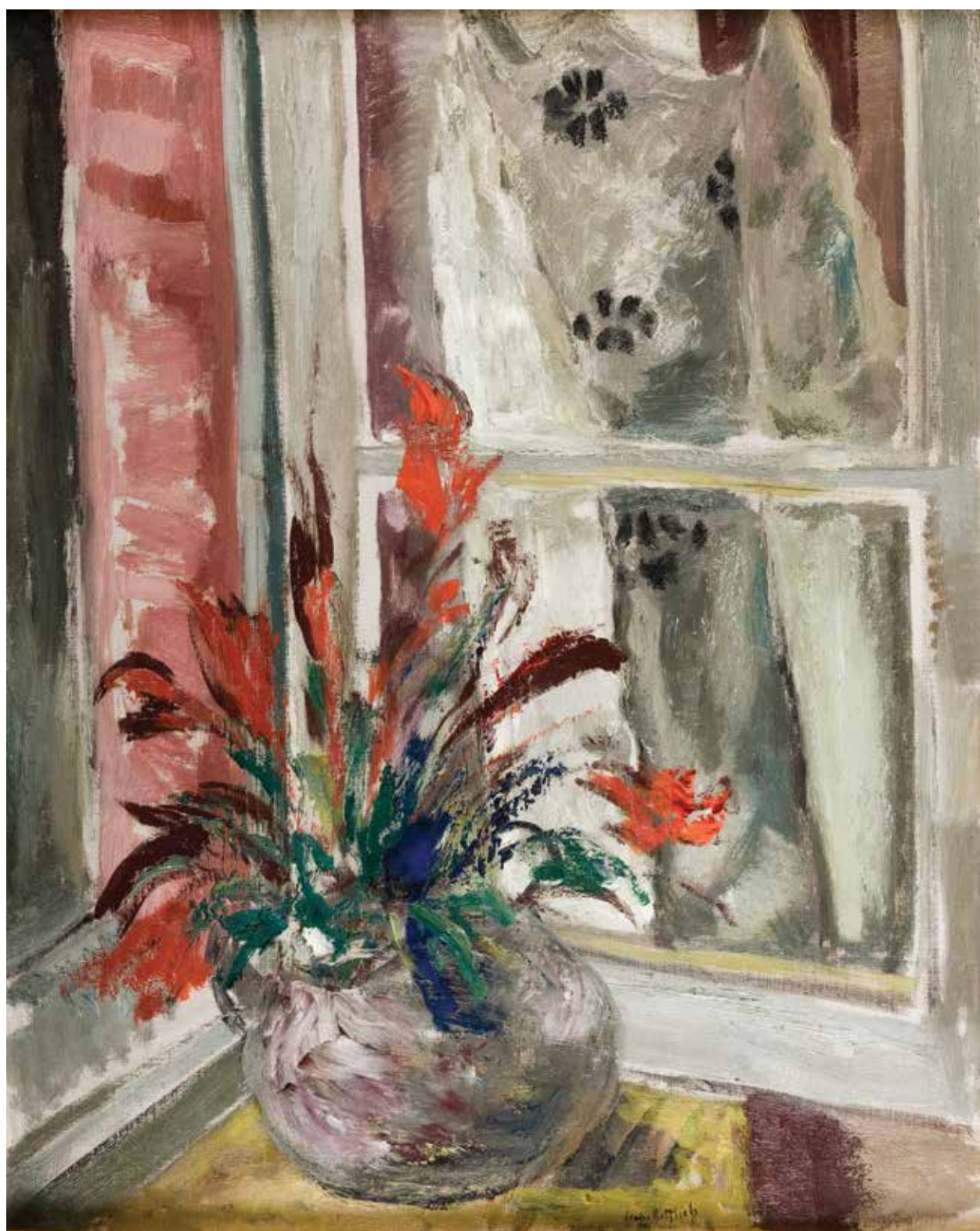
*Kwiaty*olej/plótno, 81 x 65 cm
sygnowany d. śr.: 'Gottlieb'cena wywoławcza: 45 000 zł
estymacja: 60 000 - 80 000

“Przesunięta rzeczywistość ma jeszcze jedno oblicze; zza zasłony zwykłości przeziiera uświęcenie, sakralny wymiar bytu; tak dzieje się w przepięknym, kolorystycznym malarstwie Leopolda Gottlieba, malarza związanego (...) z École de Paris. Szukając dla Gottlieba artystycznych paranteli, André Salmon zatrzymał się przy Rouaulcie 'wyzbytym - jak pisał - makabrycznych obsesji, dzięki czemu kostnica zmienia się w świątynię', przy Puvis de Chavannes'ie, 'który wykroczył poza pedagogiczną błogość', i Redonie 'niepotrzebującym już więcej podejrzanego pośrednictwa magii dla osiągnięcia Nirwany'”.

JOANNA POLLAKÓWNA, MALARSTWO POLSKIE MIĘDZY WOJNAMI, WARSZAWA 1982, s. 88

„Kwiaty” uderzają widza przede wszystkim silnie rozbielonymi barwami. To typowe dla sztuki Gottlieba posunięcie stało się częścią jego indywidualnego stylu już w pierwszej dekadzie XX wieku, ale dopiero w latach 20. i 30. osiągnęło swój najwłaściwszy wyraz. W „Kwiatach” język plastyczny Gottlieba jest tym wyraźniejszy, że nie zakłóca go - tak mocno obecna w innych obrazach tego artysty - anegdota. „Kwiaty” w zdominowanym przez sceny rodzajowe i portrety oeuvre artysty są rzadkim przykładem pracy pozbawionej silnego psychologicznego ładunku czy narracyjności. Sceny rodzajowe Gottlieba zbliżone były do kompozycji innego paryskiego twórcy, Eugeniusza Zaka, nieomal emanowały figurami melancholii. W „Kwiatach” nie widać nawet śladu pokrewieństwa z ikonografią obrazów Zaka, dzięki czemu indywidualny styl Gottlieba staje się dobrze czytelny.

Artysta studiujący początkowo na krakowskiej ASP u Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza w 1904 roku zamieszkał w Paryżu. We wczesnym okresie Gottlieb tworzył rysowane miękkim konturem portrety. Jego sztukę promowali m.in. André Salmon i Adolf Basler - ci sami krytycy, którzy wynieśli na szczyt „Księcia Montparnasse'u”, Mojżesza Kislinga. Gottlieb i Kisling przez długie lata pozostawali w serdecznych stosunkach, jednak w 1914 roku poróżnili się z nieznanego powodu i pojedynkowali. Sekundantem Gottlieba był meksykański malarz Diego Rivera, późniejszy mąż Fridy Kahlo. Gottlieb był nie tylko jedną z najciekawszych i najbarwniejszych postaci środowiska Szkoły Paryskiej, ale także jednym z najniezwykłych jej talentów.



JOACHIM WEINGART (1895 - 1942)

*Bukiet kwiatów w wazonie*olej/plótno, 65 x 54 cm
sygnowany p.g.: 'Weingart'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 38 000 – 50 000

„W kwietnych martwych naturach (...) w latach 30. ujawnił się w pełni talent Weingarta ekspresjonisty. Malował wówczas gwałtowniej, 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. W martwych naturach coraz mniej było Cézanne'owskiej równowagi kompozycyjnej, coraz więcej biologicznego pulsowania ekspresyjnie deformowanych przedmiotów (...). W niektórych kompozycjach powstałych około 1930 roku dostrzec jeszcze można powinowactwa z fowizmem, ale pod względem temperamentu bliższy Weingartowi niż Henri Matisse wydaje się Chaim Soutine. I on tworzył bowiem pod wpływem graniczącego z chorobą psychiczną napięcia emocjonalnego, co na płótnie odznaczało się dramatyczną deformacją. Weingart wprawdzie zbliżał się do Soutine'owskiego roztańczenia form, jednak w ich odkształcaniu zatrzymał się jakby na progu, nie zatracając w wizualizowanym przedmiocie pamięci o motywie obserwowanym z natury. Nie przeszkadza to dostrzegać w jego pracach zapowiedzi niektórych zjawisk sztuki powojennej, takich jak nowa figuracja grupy Cobra czy malarstwo materii”.



RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

(KANELBAUM)

"Josephine z grzechotką"

olej/tektura, 47 x 36 cm

sygnowany p.d.: 'kanelba'

opisany na odwrociu

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 24 000 – 35 000

Jednym z najbardziej znanych tematów w twórczości, tego związanego z École de Paris artysty, są studia portretowe ukazujące dzieci, będących nostalgicznym powrotem artysty do bez troskich lat dorastania. Kanelba portretował małe dziewczynki i chłopców w trakcie zabaw („Kocia kołyska”, „Dziewczynka z misiem”), z ulubionymi instrumentami muzycznymi („Johnie z bębenkiem”, „Dziewczynka z harmonią”, „Chłopczyk grający na skrzypcach”) czy zwierzętami („Ania z kotkiem”). Obrazów te cechuje

liryczny, tajemniczy, nieco mroczny nastrój, który artysta budował upodabniając swoich modeli (podobnie jak czynił to Tadeusz Makowski, czy wcześniej Witold Wojtkiewicz) do lalek czy kukiełek. Malarz, niezwykle wrażliwy na kolor; szczególnie upodobał sobie kompozycje o mocnym kolorystyce lokalnym z przewagą chłodnych błękitów przełamanych cynobrową czerwienią. Formy budował dynamicznymi pociągnięciami pędzla, obwodząc je często ciemnym, kanciastym konturem.



RAJMUND KANELBA (1897 - 1960) (KANELBAUM)

"Pont St. Michel"

olej/plótno, 67 x 91 cm

sygnowany p.d.: 'Kanelba'

opisany na odwrociu: 'PONT ST. MICHEL'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

W 1926 roku Maria Kastarska, zdając relację z paryskiego Salonu Niezależnych, ze szczególną uwagą odnotowała obecność na wystawie Rajmunda Kanelby i pozytywną recepcję jego sztuki w prasie francuskiej. Polskiej publiczności Kastarska rekomendowała: „Bardzo cenione są przez krytykę paryską pejzaże Kanelby odznaczające się plastycznością i świeżością” (Polacy na wystawach paryskich, „Tygodnik Ilustrowany”, 1926, s. 491). Entuzjazm dla krajobrazów artysty niebawem podzieliło kilku paryskich galerzystów: Kanelba w 1928 roku doczekał się aż trzech monograficznych wystaw (Salon de l'Escalier, Galerie Bernheim, Galerie Zborowski). Prezentowana kompozycja stanowi reprezentatywny przykład pejzażowego malarstwa Kanelby. Uwagę zwraca stylistyka obrazu nawiązująca do współczesnej sztuki francuskiej, przede wszystkim paryskich pejzaży Maurice’a Utrillo. Oba malarzy łączy zainteresowanie tematyką miejską, operowanie nieco

wygaszonym kolorem oraz charakterystyczny mocny kontur. Pejzaż Kanelby bliski jest formule cloisonné, w której czarno zakreślone linie wyraźnie rozgraniczają poszczególne bryły. Podobne w stylistyce paryskie pejzaże Kanelba wystawił w 1932 roku w Instytucie Propagandy Sztuki. Władysław Husarski pisał wtedy o artyście: „Typowym i - dodajmy - wybitnym przedstawicielem orientacji sensualistycznej jest Kanelba, artysta mieszkający stale w Paryżu i cieszący się tam dużym uznaniem. (...) Zaciekawiają go nade wszystko zagadnienia czysto malarskie barwy, układu, faktury. Zagadnienia te opanował Kanelba całkowicie. Materiał farby olejnej ma u niego połyskliwość emalii; kolor zawsze wyszukany, zazwyczaj z ciekawą dominantą pewnej barwy (...). [Kompozycja jest] ściśle zamknięta w liniach okrągłych, do których artysta ma wyraźną predylekcję” (W. Husarski, Z wystaw..., „Tygodnik Ilustrowany”, 1932, s. 739).



21

ALICJA HALICKA (1894 - 1975)

Martwa natura z cebulą

olej/plótno dublowane, 40 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Halicka'

cena wywoławcza: 27 000 zł
estymacja: 32 000 - 50 000

Lśniąca faktura farby, chropowaty, niemal namacalny sposób malowania, syntetyzm i wyważone operowanie kolorem - to najważniejsze z cech prezentowanego obrazu. Jest on rzadkim w przypadku Alicji Halickiej przykładem recepcji sztuki Paula Cézanne'a. Większość martwych natur stworzonych przez polską malarkę powstała w okresie, kiedy pozostawała ona pod wpływem kubizmu, i zdradza charakterystyczne dla tego kierunku myślenie o przestrzeni i formie. W „Martwej naturze z cebulą” mamy z kolei do czynienia z typowymi dla prekubistycznej sztuki Cézanne'a syntetyzmem i geometryzacją. Również dobór przedmiotów - drewniany stół, ugrowo-złote główki cebuli, czuszka, intensywnie błękitna butelka, pomarszczony obrus - wydaje się



wchodzić w dialog z ikonografią obrazów mistrza z Aix-en-Provence. Trudno spekulować, gdzie Halicka zetknęła się z jego sztuką po raz pierwszy. Jeden z jej krakowskich nauczycieli, Józef Pankiewicz, był wielkim orędownikiem Cézanne'a i to on mógł pokazać młodej uczennicy jakieś reprodukcje. Dogłębnie sztukę Cézanne'a musiała poznać w 1913 roku, kiedy przeniósła się do Paryża na stałe. Halicka malarstwa uczyła się początkowo na kursach prowadzonych przez Marię Niedzielską w Krakowie, u Leona Wyczółkowskiego, Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza. Jej rozpoczęte w 1912 roku w Monachium studia artystyczne upłynęły pod znakiem nieskrępowanych poszukiwań, którymi dowodził liberalny profesor;



z pochodzenia Węgier; Simon Hollósy. Rok po rozpoczęciu studiów w Monachium Halicka przeniosła się do Paryża, gdzie pracowała pod okiem nabistów - Maurice'a Denisa i Paula Sérusiera. Jak wspominała po latach, profesorowie uciekali od niej „jak od zadżumionej, zaś studenci uważali [ją] za wariatkę”. W drugiej dekadzie XX wieku Halicka uprawiała bowiem kubizm, „a była to dla nich sztuka wyklęta, sztuka antygrecka, która odwoływała się do sztuki murzyńskiej” (K. Zagrodzki, „Alicja Halicka”, Warszawa 2011, s. 19). W Paryżu Halicka poślubiła polskiego malarza żydowskiego pochodzenia Louisa Marcoussisa (Ludwika Kazimierza Markusa). Wraz z mężem związana była ze środowiskiem artystycznym Paryża - przyjaźnili się z Jeanem

Miro, Mojżeszem Kislingiem, Jules'em Pascinem, Hansem Arpem, André Bretonem, Leopoldem Zborowskim, Tristanem Tzarą. W latach 20. Halicka projektowała dekoracyjne tkaniny i tapety, wystawiała też swoje prace w galeriach w Paryżu i Londynie. Ogółem odbyło się 38 wystaw indywidualnych artystki, m.in. w Warszawie, Neapolu, Bombaju, Rzymie i Ankarze. Klasyfikacja stylistyczna sztuki Halickiej jest trudna. Sama artystka tak mówiła o swojej twórczości: „Nie jestem ani kubistką, ani naturalistką, ani impresjonistką, ani surrealistką. Po prostu pragnę wyrażać poetyckość i chcę, żeby wynikała nie z literatury, nie z tematu, ale z treści plastycznej obrazu” (Alicja Halicka w wywiadzie z Haliną Kawzan, Baśń barw, „Świat”, nr 41, 7.II.1956, s. 1).

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)
(MONDSZAJN)

Uliczka w górskim miasteczku, 1924 r.

olej/plótno, 81 x 60 cm

sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi: 'Mondzain | 1924'

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 28 000 – 40 000

„Po powrocie z Chicago w 1920 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, wyciszonej pastelowej gamie kolorystycznej bliskiej Cezanne'owi. Artysta często podejmował problem trudnych harmonii zieleni. Jego zachwycenie się naturą, różnymi odcieniami roślinności zdaje się reakcją na przeżycia z okresu wojny i surowe warunki życia w błotnistych, zarobaczonych okopach, w których mu przyszło spędzić kilka lat. Często stosowanym przez niego zabiegiem kompozycyjnym jest spojrzenie na daleki krajobraz przez pryzmat zbliżonego do powierzchni obrazu pierwszego planu”.



MARC STERLING (1898 - 1976)

Martwa natura z owocami

olej/plótno, 24,5 x 33,5 cm

sygnowany l.d.: 'M. Sterling'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja I.B. Frydmana, Paryż

Dla wielu twórców École de Paris martwa natura stanowiła jeden z najczęściej podejmowanych malarskich tematów. Działo się tak nie tylko ze względów ekonomicznych (jabłka kosztowały mniej niż gaża modelki), ale także ze względu na tradycję awangardowego malarstwa francuskiego. To martwe natury były bowiem sztandarowymi pracami Paula Cézanne'a i kubistów, którzy zrewolucjonizowali paryską scenę artystyczną w pierwszych latach XX wieku. Artystom uprawiającym „medytacyjne” malarstwo - a do takich należał niewątpliwie Marc Sterling - martwa natura umożliwiała ponadto nieograniczenie długi czas studiowania jednego motywu. Prezentowany obraz jest charakterystycznym przykładem pracy artysty tworzącego w „kosmopolitycznym miasteczku przyjezdnych artystów”. Urodzony w rodzinie żydowskiej Sterling młodość spędził na Ukrainie. Tradycyjnego warsztatu malarskiego uczył się w Odessie, Moskwie i Berlinie. Swój indywidualny styl, którego przykładem jest „Martwa

natura”, uformował w Paryżu, w którym znalazł się w połowie lat 20. Artysta stał się tam częścią barwnego kosmopolitycznego środowiska artystów, żyjących często w biedzie, ale szczęśliwych (Marc Chagall pisał w swoich wspomnieniach: „Podczas gdy w pracowniach rosyjskich popłakiwała obrażona modelka, u Włochów słyszał było śpiewy i dźwięki gitary, a u Żydów prowadzono gorące dyskusje”). Obraz Sterlinga odznacza się mocnym, charakterystycznym dla klauzonalizmu, konturem. W sposobie, w jaki artysta myśli o bryle, widać wpływ kubizmu, którym to Sterling fascynował się we wczesnym okresie swojej twórczości. Bogata kolorystyka odróżnia jednak obraz od typowych dla kubistów brązowobrunatnych, wygaszonych kompozycji. Patrząc na obraz, nie sposób jednak nie odnieść wrażenia, że styl Sterlinga kształtował się w kontakcie ze sztuką artystów takich jak Picasso, Braque, Gris czy Metzinger. W latach 30. Sterling zaczął odchodzić w kierunku bardziej elastycznego stylu i lirycznych obrazów.



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Pejzaż

olej/plótno, 62 x 73 cm

sygnowany l.d.: 'Hayden'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 50 000 – 70 000

Słoneczne pejzaże z południa Francji obecne są w twórczości Henryka Haydena przez cały okres międzywojenny. Ich specyficzny realizm oscyluje pomiędzy dekoracyjnym syntetyzmem a lekkim malarstwem Auguste'a Renoira i jego francuskich kontynuatorów. Z oboma kierunkami Hayden zetknął się w Paryżu jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej. Na obecności syntetyzmu w jego kompozycjach zaważył jednak nie tylko Paryż i panujące tam artystyczne mody, ale również wyjazdy do Bretanii i kontakt z działającą tam barwną kolonią artystyczną. Prezentowany pejzaż wykazuje wiele analogii do powstałych w okresie międzywojennym prac. Jasna kolorystyka, zainteresowanie w oddaniu efektów słonecznego światła i przede wszystkim stworzona przez malarza niemal fizycznie odczuwalna ciepła „temperatura” sceny to wartości, które odnajdujemy w najlepszych pracach Haydena z przełomu lat 20. i 30.

Artur Winiarski, monografista Haydena, tak pisał o czasie, w którym powstawały słoneczne pejzaże artysty: „Począwszy 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 ogólną tendencję z początku lat dwudziestych, 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 dwa artyści przebywali zresztą

w 1921 roku w towarzystwie Deraina w prowansalskim Sanary” (A. Winiarski, Henri Hayden, Warszawa 2012, s. 63).

Hayden po przerwaniu studiów na Politechnice przeniósł się na warszawską Akademię Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się w pracowni Konrada Krzyżanowskiego. Po wyjeździe do Paryża, w 1907 roku, zapisał się do Académie „La Palette”. Jeździł na plenery do Bretanii, gdzie poznał m.in. Władysława Ślewińskiego. Wystawiał na salonach: Niezależnych, Tuileries i Majowym. Utrzymywał relacje towarzyskie z Matisse'em, Picasse'em i Maxem Jacobem. Dużo czasu spędzał na południu Francji. W czasie pierwszej wojny przebywał początkowo w Oweranii u Roberta i Soni Delaunay, potem przeniósł się na Południe, gdzie zaprzyjaźnił się z Samuelem Beckettem. Miał indywidualne wystawy w renomowanych galeriach Paryża i Londynu. Pośmiertnymi wystawami monograficznymi uczciły go m.in. Musée National d'Art Moderne w Paryżu (1968), Musée des Beaux-Arts w Rennes (1979) Musée d'Art Moderne w Troyes oraz Hugh Lane Municipal Gallery w Dublinie (1994-95). Hayden w latach 1922-53 malował realistyczne pejzaże i portrety. Pod koniec życia nawiązał do swych kubistycznych doświadczeń z młodości, tworząc obrazy z pogranicza sztuki figuralnej i abstrakcyjnej. Trudno jednak zaklasyfikować artystę tylko do tego nurtu. Pierre Célice, który poznał Haydena w 1952 roku, tak pisał o jego przynależności do kierunków w sztuce XX wieku: „Kubizm był kierunkiem, a kubiści solidarną grupą. Henryk jest wierny tylko sobie. Kroczy samotnie, w całkowitym odosobnieniu, od nikogo nie zapożycza, nie należy do żadnej szkoły. Pretekstem do zapełnienia całego płótna staje się przyroda, która jest tylko ZASUGEROWANA. Henryk mawiał: 'Trzeba wrócić do tego, co najważniejsze'. Jednak są tu i lasy, i rzeka, i niebo - w subtelnie modulowanych błękitach, zieleniach i fioletach przemawiających do naszej wyobraźni”.



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Martwa natura z nożem, 1962 r.

olej/plótno, 38,5 x 59,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 62'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 35 000 - 50 000

„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 rozmieszczania mas. Wierzę w racjonalną ewolucję twórczości i w moich ostatnich pracach odnalazłem właściwą sobie ekspresję, syntezę figuracji i abstrakcji”.

HENRYK HAYDEN

Wielu krytyków za najciekawszy i najbardziej zaskakujący etap twórczości Henryka Haydena uważa okres przypadający na lata 50. i 60. „Martwa natura z nożem” jest bez wątpienia jednym z reprezentatywnych przykładów sformowanego wtedy przez artystę języka plastycznego. Hayden, pozostający do lat 50. w polu sztuki figuratywnej i postkubistycznej, jako człowiek 70-letni zaczął tworzyć kompozycje niepokojąco różne od swoich wcześniejszych obrazów. Na swoich późnych płótnach - tak jak w „Martwej naturze” - traktował przedmioty sumarycznie; formy i bryły oddawał w swobodny sposób, nie siłując się na akademickie wykończenie i modelunek walorowy. Dukt pędzla stał się miękki, barwy - bardziej świetliste. Oszczędny w środkach wyrazu artysta komponował jakby w oderwaniu od przedmiotu, skupiając się na atmosferze. Płaskość bladopomarańczowego tła i rozmycie konturów sugerują, że Hayden układa swój obraz przede wszystkim z kolorów. Istotniejsze są dla niego raczej wartości malarskie niż „poprawność” widzenia. Charakterystyczny jest również minimalizm przedstawienia. Nie dziwi

dlatego, że sformułowane przez Haydena artystyczne credo brzmiało: „Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem. (...) Trzeba ująć tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić, (...) pozostawić tylko to, co istotne”. Czas, w którym artysta pracował nad „Martwą naturą z nożem”, był w życiu Haydena ostatnim szczęśliwym etapem. Na przełomie lat 50. i 60. wystawiał m.in. w Paryżu, Londynie, Turynie, Lyonie oraz Krakowie i Warszawie i był artystą powszechnie uznanym. W 1962 roku ukazała się pierwsza poświęcona mu monografia. W tym samym czasie Hayden z żoną Josette zdecydował się na zakup domu poza Paryżem. Artysta wybrał położone nad Marną Reuil-en-Brie, do którego jeździł na wakacyjne plenery jeszcze w latach 50. Ośmiem kilometrów od wiejskiego domu Haydenów mieszkał serdeczny, poznany w czasie drugiej wojny światowej przyjaciel malarza - Samuel Beckett. Beztraska i szczęście życia w Reuil-en-Brie nie trwało niestety długo. 1 listopada 1962 roku, w dniu wernisażu wystawy w londyńskiej Waddington Gallery, Hayden doznał ataku serca. Kolejne lata były okresem trudnej rekonwalescencji.



ZYGMUNT SCHRETER (1886 - 1977)

We wnętrzu, około 1935 r.

olej/plótno, 46 x 56 cm
sygnowany l.d.: 'Z. Schreter'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

Prezentowany obraz powstał niedługo po przeprowadzce artysty do Paryża. Schreter pojawił się w stolicy świata sztuki po raz pierwszy w 1932 roku, a dwa lata później zdecydował się zamieszkać w niej na stałe. Wynajął pracownię przy avenue de Châtillon 36, niedaleko Montparnasse'u. Być może prezentowany obraz to wnętrze tego mieszkania. Wybierając temat kompozycji, artysta nawiązywał niewątpliwie do popularnej w środowisku paryskim ikonografii mieszkania-pracowni artiste bohème. W publicznych kolekcjach Paryża mógł w latach 30. oglądać obrazy postimpresjonistów ukazujące wnętrza, w których ubodzy, niedysponujący środkami na wynajmowanie dwóch oddzielnych lokali artyści spali i pracowali. Przykładem takiej pracy jest słynna „Sypialnia” Vincenta van Gogha z 1888-89 (zachowana w trzech wersjach, z których jedna przed drugą wojną światową znajdowała się zbiorach Pałacu Luksemburskiego, a dziś eksponowana jest w Musée d'Orsay). Obraz Schretera łączy z płótnem holenderskiego artysty nie tylko temat i rekwizyty, ale także nietypowa, zachwiana perspektywa. W przypadku obrazu polskiego artysty nienaturalnie zawyżony punkt widzenia jest zagranem o tyle interesującym, że wzmacnia wrażenie rozchwiania wynikające z ekspresjonistycznej faktury obrazu. Sposób kładzenia farby, z jakim mamy do czynienia na obrazie, przywodzi na myśl prace innych paryskich mistrzów, przede wszystkim Chaima

Soutine'a, Roberta Liebknechta, Henryka Epsteina czy wczesne prace Zygmunta Menkesa. 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 Brandenbura 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 wystawił w 1927, 1932 i 1933 roku. W 1934 osiadł w Paryżu, gdzie związał się z kręgiem Mojżesza Kislinga. Uczestniczył w paryskich salonach, m.in. Salonie des Tuileries, Salonie Jesiennym, Salonie Niezależnych. Wystawił w Amsterdamie, Brukseli i Honfleur. Indywidualne pokazy twórczości artysty odbyły się w Berlinie, Helsinkach, Nowym Jorku, Jerozolimie i Zurychu. Okres drugiej wojny światowej przeżył, ukrywając się w swojej pracowni w Paryżu. Malował portrety i sceny we wnętrzach zbliżone stylistycznie do ekspresjonistycznego nurtu École de Paris. Utrwalał także rozświetlone pejzaże południowych rejonów Francji i Hiszpanii, martwe natury i kwiaty. W 2011 monograficzną wystawę poświęciło artyście Muzeum Miasta Łodzi.



27

JAKUB ZUCKER (1900 – 1981)

Pejzaż amerykański

olej/plótno, 44 x 62 cm

sygnowany p.d.: 'J. Zucker'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 15 000 – 25 000

„Wszystkie moje obrazy są tworzone „według natury”. Wierzę, że paleta jest bogatsza, kiedy artysta inspirowany naturą, kiedy malarz staje naprzeciw modela lub pejzażu. Schematyzacja w malarstwie powoduje, że traci ono swoją poetykę i staje się jedynie ilustracją”.

JAKUB ZUCKER



28

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

Stacja „Tylek”

olej/tektura, 70,5 x 100 cm

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 150 000 – 300 000

POCHODZENIE:

- D.A. Rempex, 2009
- kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:

- Rafał i Jacek Malczewscy, Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu, marzec-maj 2011

„Pracując nad zrobieniem obrazu, gotów jestem przysiąc, iż stwarzam wizję świata prawdziwszego niż ten rzeczywisty”.

RAFAŁ MALCZEWSKI, MOJE MALARSTWO, „PLASTYKA”, NR 1, 1930, s. 4





Stacja Gronik, 1929, dawniej z w zbiorach MNW

„Linie kolejowe, nie magistralne, ale te jednotorowe, malutkie stacyjki, przystanki, małe miasteczka, drogi pokryte błotem i kałużami. Kolej to uraz psychiczny z lat dzieciństwa. (...) Dzisiaj nie przepadam za nią tak bardzo, ani cenię jako środek lokomocji, urzędnikiem kolejowym zostać nie chcę, reklamy naszemu kolejnictwu nie przysparzam, a jednak ciągnie mnie coś w ten świat, do którego równocześnie czuję coś pokrewnego ze wstrętem”.

RAFAŁ MALCZEWSKI, MOJE MALARSTWO, „PLASTYKA”, NR 1, 1930, s. 5

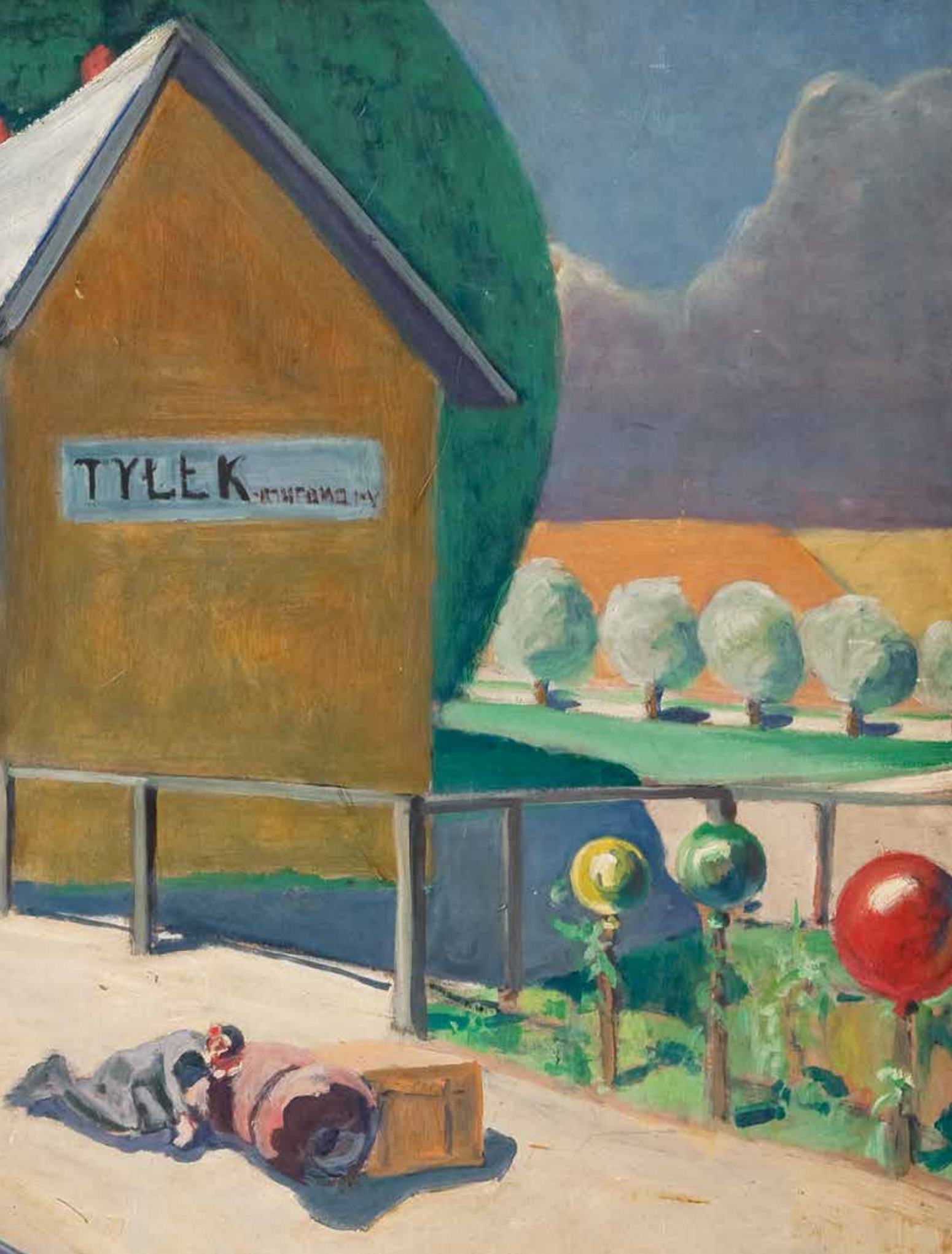
Pejzaże stanowią najważniejszą część dorobku Rafała Malczewskiego. Powszechnie znane są tworzone przez artystę opustoszałe widoki Tatr, bawelniarne krajobrazy Podhala, sceny narciarskie czy przemysłowe pejzaże COP-u. Osobną grupę stanowią przedstawienia sennych, małomiasteczkowych stacji kolejowych. Malczewski pracował nad nimi na przełomie lat 20. i 30. Prezentowana „Stacja Tyłek” należy do tego cyklu i jest z nim związana zarówno tematycznie, jak i formalnie (np. ze „Stacją Gronik” z 1929 roku - dawniej w zbiorach MNW). Charakterystyczne dla Malczewskiego są kuliste korony drzew i geometrycznie zarysowane łany zbóż na drugim planie. Wyróżnia się ponadto kolorystyka oddająca jaskrawość słonecznego, leniwego południa.

Dorota Folga-Januszewska, omawiając kolejarski epizod w twórczości Malczewskiego, pisała: „Fascynacja koleją nie była niczym szczególnym w sztuce końca XIX i pierwszych dekad XX wieku, ale o ile futurystów i ekspresjonistów fascynował ruch, wielkie maszyny, pęd, zatracenie - anarchia sielskiego pejzażu - o tyle Malczewski delectował się w tych tematach melancholią, pustką, zbliżając się niekiedy do atmosfery magicznego realizmu. Mimo reminiscencji z dzieciństwa i tłumaczenia nimi fascynacji kolejowymi światami trudno nie dostrzec wpływu, jaki wywarła na niego wydana po niemiecku w Berlinie i Wiedniu książka Rohra wprowadzająca termin magicznego realizmu jako następstwa ekspresjonizmu. Jej oddziaływanie na artystów w Europie Środkowej było znaczne, odegrała rolę katalizatora, przyspieszającego ukierunkowanie wielu różnorodnych postaw na stronę nowej przedmiotowości (Neue Sachlichkeit). Znał tę publikację zapewne także Witkacy, przypisywane przez niego Malczewskiemu pojęcie hiperrealisty ujawnia wpływ dyskutowanej wówczas szeroko publikacji” (D. Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Warszawa 2006, s. 157).

Interpretacje Witkacego, o których pisze historyczka sztuki, rzeczywiście niezwykle często odnoszą się do oscylującej na granicy oniryzmu i realizmu poetyki obrazów Malczewskiego. W jednym ze swoich krytyczno-artystycznych tekstów Witkacy pisał: „[Świat obrazów Malczewskiego] jest to świat polknięty, strawiony i przedstawiony w przestrzeni innej struktury - nazwałbym jego malarstwo nieeuklidesowym (...). To nazwałbym właśnie hiperrealizmem albo też

wypadkiem realizmu uogólnionego, w przeciwieństwie do naturalizmu i jego odchyliń. (...) Na razie tkwi [Malczewski] w tym, co można by nazwać poszukiwaniem dziwności w pospolitości. Ale dziwność ta nie jest jeszcze rzędu metafizycznego (...). U Malczewskiego jest to raczej akcentowanie drobnych dziwnostek życiowych, dysproporcji człowieka i natury, niesamowitego uroku wulgarnego, bezmyślnego istnienia w jakichś zapadłych dziurach, w których myślące istoty przez głupotę codziennych zajęć i nalogów upodabniają się do małżów i polipów; na tym tle przebliski 'innego świata' wywołane nadmiarem nudy i udręki” (S.I. Witkiewicz, Wystawa Rafała Malczewskiego w Zakopanem, cyt. [za:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bez kompromisu, Warszawa 1976, s. 99-104).

Jakkolwiek „Stacja Tyłek” zdradza wyraźne pokrewieństwo z melancholijną i „hyperrealistyczną” stylistyką, obraz zawiera w sobie - i to właśnie wyróżnia go na tle pozostałych prac - nutę humorystyczną. Malczewski, umieszczając na swoim obrazie nazwę „Tyłek”, nie tylko metaforycznie odnosił się do charakteru prowincjonalnego miasteczka, ale także - bardzo dosłownie - do samej funkcji obrazu. Pierwotnie podobrazie zamalowane była bowiem dwustronnie. Około 1925-1927 roku artysta stworzył profilowy wizerunek narciarza, w którym historycy sztuki dopatrują się dzisiaj portretu Karola Stryjeńskiego. Kilka lat później, zapewne około 1930 roku, artysta namalował „Stację Tyłek”. Dziś obie prace są rozdzielone. Jak się wydaje, Malczewski, tworząc obraz dwustronny, postępował jak trikster i dawał właścicielowi dzieła nietypowe możliwości jego prezentacji. Obraz mógł „zdradzać” swój dwustronny sekret. Z podobnym myśleniem o recto i verso portretu Malczewski mógł się zetknąć, studiując sztukę renesansu (wiadomo, że fascynował się nią ojciec artysty, Jacek). Wiele XV- i XVI-wiecznych portretów malowanych we Włoszech i na Północy na jednej stronie ukazywało modela, na drugiej: scenę alegoryczną, herb właściciela lub alegoryczny pejzaż. Wiadomo, że takie obrazy nie tylko były prezentowane na ścianach, ale także pokazywane widzowi, wręczane mu do rąk, aby sam mógł zbadać obie strony i wejść z dziełem w dotykowy kontakt. W pewnym sensie Malczewski był dziedzicem tej szczególnej malarskiej tradycji.



RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

Pejzaż zimowy, 1921 r.

gwasz/tektura, 47,5 x 80 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski 1921'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu z 2011 r.

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 150 000 – 180 000

WYSTAWIANY:

- Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu, marzec-maj 2011

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja prywatna, Polska

W latach 1920-1922 Rafał Malczewski opracował kilka niezwykłych pejzaży ukazujących Zakopane. Motywy, które artysta wziął za ich przedmiot, to ulica Kasprusie, gdzie wybudowane w poprzednim dziesięcioleciu wille i tradycyjne podhalańskie chaty sąsiadowały ze sobą. Rzadko pojawiają się widoki gór, stoków i pastwisk, które zdominują krajobrazy artysty w kolejnych latach. Pracując nad swoimi kompozycjami, Malczewski rozstawiał sztalugi przy oknie swojego mieszkania, innym razem wychodził w plener. Prezentowany „Pejzaż zimowy” jest zapewne pokłosiem jednej z malarskich wycieczek. Na tle pozostałych prac niewielkiego cyklu (znajdują się one w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, Muzeum Narodowym w Krakowie, Muzeum Okręgowym w Lesznie i zbiorach prywatnych) prezentowana kompozycja cechuje się najsztudniejszą i najbardziej wyważoną kolorystyką. Większość „Kasprusiowych” widoków została zdominowana przez brunatno-ugrową kolorystykę pory roztopów. „Pejzaż zimowy” emanuje z kolei czystą bielą i intensywnym błękitem, zapowiadając niejako narciarskie kompozycje, którymi artysta zachwylił krytykę pod koniec lat 20. Interesujący jest również realistyczny aspekt prezentowanego obrazu. W podobnym jak Malczewski czasie widoki Zakopanego tworzył krakowski formista - Tymon Niesiołowski. Prace obu malarzy, pozostających zresztą w zażyłych kontaktach towarzyskich, wykazują formalne pokrewieństwo. Być może Malczewski znał również podhalańskie widoki Władysława Ślewińskiego, który przed pierwszą wojną światową mieszkał w Poroninie. Jakakolwiek jednak byłaby sieć artystycznych afiliacji, „Pejzaż zimowy” pozostaje kompozycją indywidualną i na wskroś unikatową, przede wszystkim ze względu na niemal lśniąca, subtelnie kontrastującą kolorystykę.

Radosny wyraz dzieła może dziwić, jeśli wziąć pod uwagę czas, w którym powstał. Początek lat 20. był dla Rafała Malczewskiego i jego żony czasem szczególnie trudnym. Dorota Folga-Januszewska pisała: „Choroby, jak i nieustanny brak pieniędzy towarzyszyły Malczewskim przez cały rok [1921] aż do chwili, gdy okazało się, że żona Rafała jest ponownie w ciąży i sytuacja staje się naprawdę trudna. Jacek Malczewski podjął wówczas decyzję kupna dla dzieci domu w Zakopanem, którą to transakcją zajmowała się jego żona Maria. Jacek pisze z Łusławic 8 września 1921 roku do żony: 'Nie wiesz, jak mnie Twój list przeraził. Znowu zmartwienia Cię otoczyły kołem, znowu się gryziesz, męczysz i kłopotujesz i takaś pocziwa i dobra - że kryjesz to przede mną. Niech Bóg najlaskawszy Ci to wynagrodzi - niech on Ci doda sił by to wszystko opanować i walczyć (...). Cóż ja mogę Wam pomóc w tej chwili chyba pieniędzmi bo na to stać mnie tylko starego i do niczego już w życiu codziennym. Otóż zadepeszuj do Krakowa do Radcy (...) aby Ci przesłał pięćdziesiąt tysięcy marek - a on zaraz wyśle do Zakopanego bo tutaj był przed kilku dniami i ma czek mój na tę sumę by Ci posłać zaraz. Napisz zaraz jeżeli możesz, jak układać dalej to życie Rafałów i ich dzieci? - rozmów się z Rafałem, ucałuj Bronie - Krzysia i Antonina tę panienkę nienazwaną (...)' Było to w miesiąc po narodzinach Hipy (Zofii, zwanej Hipolitą). Ale sprawy nie biegły po myśli ojca. Rafał znowu krążył między Krakowem, Łusławicami i Zakopanem (...). Mieszkali na Kasprusiach. Świadczą o tym zachowane bardzo intymne studia malarskie i rysunkowe (...)’” (D. Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, tom I, Warszawa 2006, s. 54-55).



30

ANTONI GRABARZ (1904 - 1965)

Góral, 1935 r.

olej/plótno, 66 x 58 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1935 | Antoni Grabarz | AD'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

W dwudziestoleciu międzywojennym Zakopane wydawało się centrum Polski. Spotykała się tam ówczesna elita społeczna i finansowa, artyści, naukowcy i politycy. W Zakopanem ścierała się ze sobą podhalańska tradycja i nowoczesność; górski kurort kuśił wyścigami samochodów, narciarstwem, dancingami, wystawami sztuki nowoczesnej. Urokowi stolicy Tatr uległo wielu artystów, m.in. Zofia Stryeńska, Rafał Małczewski, Witkacy oraz warszawski malarz Antoni Grabarz, którego obraz tutaj prezentujemy. „Góral” stanowi dobry przykład pracy artysty podejmującej podhalańską tematykę. Jest ona charakterystyczna dla twórczości Grabarza z połowy lat 30. XX w., kiedy artysta tworzył przede wszystkim widoki gór i portrety góralskich „typów”. Swoje obrazy z powodzeniem wystawiał w stołecznej Zachęcie. „Góral” powstał krótko przed wyjazdem Grabarza do Paryża w 1936 roku. Stylistyka obrazu wykazuje związek ze sztuką najważniejszego warszawskiego artysty tego czasu i mistrza Grabarza - Tadeusza Pruszkowskiego. Obaj, profesor warszawskiej ASP i jego uczeń, zdradzają predylekcję do lekkiego kładzenia farby i operowania

światlistą, impastową plamą. W oeuvre Grabarza prezentowany portret jest kompozycją szczególnie interesującą. W latach 30. artysta tworzył bowiem przede wszystkim w realistycznej formule Bractwa św. Łukasza, lubował się w mocnym modelunku światłocieniowym i precyzyjnym opracowaniu detalu. Na tle pozostałych dzieł z góralskiego cyklu omawiany obraz wydaje się szczególnie lekki w stylu i rozświetlony. Grabarz dyplom z malarstwa obronił w roku 1930. W okresie międzywojennym wystawiał przede wszystkim w Salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, gdzie zdobył dwa medale: brązowy (1929) i srebrny (1932). Tworzył w tym okresie przede wszystkim portrety i malarstwo rodzajowe; ilustrował życie i pracę rybaków, górali i Żydów. W latach 1935-37 był członkiem Komitetu warszawskiej Zachęty. Po wojnie osiadł w Bydgoszczy i uległ wpływom postimpresjonistycznego i kubistycznego malarstwa francuskiego. Prace artysty znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy, Muzeum Okręgowym w Toruniu oraz kolekcjach prywatnych w kraju i za granicą (m.in. w Nowym Jorku).



ANTONI MICHALAK (1899 - 1975)

Portret Czesława Misztaka

olej/plótno, 73 x 57 cm

dedykacja p.d.: 'Czesławowi Misztakowi Antoni Michalak'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 18 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodzinna portretowanego

„Tworzyć to znaczy rozżarzać w sobie ogień i polewać go zimną wodą”.

ANTONI MICHALAK, 1948

Zainteresowanie portretem Antoni Michalak wyniósł jeszcze z czasów studenckich. Chociaż zazwyczaj historycy sztuki podkreślają wpływ, jaki na artystę wywarł Tadeusz Pruszkowski, nie wolno zapominać, że młody Michalak edukację artystyczną rozpoczął pod skrzydłami Konrada Krzyżanowskiego, mistrza portretu psychologicznego. Z okresu studenckiego zachowało się jedynie kilka prac, głównie rysunkowych, w których widać wpływ obu tych artystów. Kiedy w końcu lat 20. Michalak razem z Bractwem Łukaszców odniósł sukces, wzrosła liczba tworzonych przez niego na zamówienie portretów. W latach 30. artysta wytworzył swoją indywidualną, realistyczną, grającą z konwencjami sztuki dawnej formułę portretu. Prezentowany „Portret Czesława Misztaka”, choć pochodzi z dojrzałej fazy twórczości artysty, zdradza niezwykle konsekwencję jego malarskich działań.

Kompozycja obrazu oparta jest na wzorach renesansu. Na pierwszym planie model ukazany został w półpostaci: w dłoniach trzyma lśniące okulary, usta ma zaciśnięte, wzrok kieruje poza kadr. Za jego plecami piętrzy się pejzaż. Widać na nim budowle charakterystyczne dla Kazimierza Dolnego: zamek, kościół farny, klasztor Reformatów. Całość zanurzona jest w nasycionej, typowej dla prac z tego okresu kolorystyce. Renesansowe formy są nieprzypadkowe. Michalak bardzo dobrze poznał sztukę europejską, nie tylko dzięki albumom i czarno-białym reprodukcjom, ale przede wszystkim dzięki liczным podróżom. Najważniejszą z nich był kilkumiesięczny pobyt w Paryżu możliwy dzięki uzyskanemu jeszcze w latach 20. rządowemu stypendium. Michalak zetknął się wtedy nie tylko z Eugeniuszem Zakim, Tadeuszem Makowskim i Józefem Pankiewiczem, ale przede wszystkim ze zbiorami Luwru. Artyści przyświecały zresztą te same ideały, którymi kierowali się dawni mistrzowie, których dzieła tak łakomie w Paryżu oglądał. Konrad Szurowski w znamienny sposób pisał o portretach

artysty: „Jako portrecista jest Michalak realistą nie tylko dlatego, że z obiektywną rzeczowością dąży do przedstawienia zewnętrznego wyglądu modelu, ale i dlatego, że usiłuje oddać w portrecie również stany psychiczne, cechy charakterologiczne, wchodzi w bliski kontakt z portretowanym. Stąd realizm jego portretów nie jest jednakowy. Raz skłania się ku liryzmowi, raz zbliża się do sensualistycznej jedynie wrażeniowości, innym razem uderza w ton nieco patetyczny i surowy. Przyjęcie takiej a nie innej konwencji podyktowane jest w dużym stopniu wyczuciem osobowości modelu, rozszyfrowaniem jego stanu psychicznego. Jeśli chodzi o problem koloru, (...) w latach powojennych dominuje chłodniejszy, racjonalistyczny realizm bez rezygnacji ze zdobyczy koloryzmu, lecz w gamie bardziej opanowanej z przewagą szarości, natomiast w portretach o charakterze bardziej reprezentacyjnym dominują kolory ciemne z przewagą złamanych czerwieni i zieleni, brązów i czerni. W każdym portrecie niebagatelną rolę odgrywa światło, od ostrego, jakby rzuconego przez silny reflektor, stopniowo do coraz łagodniejszego, niby sączącego się przez okno w pochmurny dzień lub wydobywającego z mroku tła tylko rysy twarzy i ręce. Zawsze też wyczuwa się solidnie opanowany rysunek, który stanowi mocny szkielet kompozycji. Niekiedy rysunek ów jest w swej precyzji ostry i drobiazgowy, aż nadaje całości swoisty rys oschłości i linearyzmu. Na tle twórczości w dziedzinie portretu innych członków Bractwa św. Łukasza (Zamojski, Cybis, Podolski) portrety Michalaka wyróżniają się koloryzmem, nastrojowością i poszukiwaniem prawdy psychologicznej, stanowiąc w dorobku artysty element równie istotny, jak ekspresyjne i tradycyjne traktowane płótna o treści religijnej, a równocześnie bardzo od nich odmienny” (Konrad Szurowski, Antoni Michalak jako portrecista, „Roczniki Humanistyczne”, tom XXII, zeszyt 6, 1974, s. 75).



ANTONI MICHALAK (1899 - 1975)

Pejzaż z Kazimierza, 1973 r.

olej/plótno, 55 x 71 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Antoni Michalak | 1973'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 22 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodzinna Czesława Misztaka

„Jednej nocy jako dziecko miałem dziwny sen, chociaż nie umiałbym powiedzieć, czy byłem zupełnie dzieckiem, czy dorosłym, czy też ten sen powtórzył się niejednokrotnie w moim życiu. W ciemnej przestrzeni, jak gdyby usypanej z czarnej sadzy, zaczęły się rysować kolory, a każdy kolor bolał mnie inaczej. Każdy jakby w niespodziewany sposób ranił moje nerwy i przenikał aż do kości. Najpierw wąską niteczką w tej czarnej kruchej przestrzeni świata nierealnego, jaki tylko w snach widzimy, zarysował się biały kolor. Ciało moje pod jego działaniem odpadało. Gdy podniosłem ręce do góry, zdawało mi się, że zostały tylko kości. Gdy zniknął biały, ukazał się czerwony, zielony, niebieski, żółty i pomarańczowy. (...) Gdy myślę o tym śnie, który był początkiem mojego życia, zdaje mi się, że tak będzie kiedyś wyglądała moja śmierć”.

Z ZAPISKÓW ANTONIEGO MICHALAKA

Zagadnienia kolorystyczne są niewątpliwie jednym z głównych problemów sztuki Antoniego Michalaka. Poszukiwania nowej formuły malarskiej dadzą się prześledzić w jego twórczości szczególnie wyraźnie na tworzonych przez artystę pejzażach. Michalak już w okresie studenckim malował małe krajobrazy bliskie stylowi Jana Stanisławskiego. Od kiedy pierwszy raz pojechał na plener do Kazimierza nad Wisłą, jego poszukiwania poszły jednak w zupełnie innym kierunku. Michalak pojawił się w Kazimierzu po raz pierwszy w 1923 roku, wysłany „na zwady” przez Tadeusza Pruszkowskiego. Młody artysta miał wczesną wiosną sprawdzić możliwość zorganizowania w miasteczku plenerowego wyjazdu. W efekcie w lipcu 1923 roku do miasteczka zawitał barwny korowód studentów warszawskiej ASP. W kolejnych latach Michalak stale wracał do Kazimierza i zamieszkał tam ostatecznie w 1927 roku. Rok później dzięki pożyczce uzyskanej od hrabiny Zamoyskiej (pod zastaw dał kopię obrazu Ribery) rozpoczął budowę domu z dużą nowoczesną pracownią (posiadała na suficie wielki przeszkłony świetlik). Po wojnie Michalak pracował przy konserwacji zrujnowanej kazimierskiej starówki. Miasteczko opuścił na dłużej dopiero po odwilży 1956 roku. Podróżował do Rzymu, dwukrotnie był w Stanach Zjednoczonych (w 1958 roku oglądał w Princeton

rezydencję swojego przyjaciela z Bractwa św. Łukasza, Bolesława Cybisa). Kazimierz przez cały czas był jednak jego domem i stałym motywem sztuki. Widok miasta stanowił temat jego pejzaży i pojawiał się niekiedy w tle figuralnych kompozycji (np. zaginionego obrazu „Pielgrzym”). Prezentowany obraz jest autorską repliką znanego płótna Antoniego Michalaka z 1960 roku – „Bajeczki o Kazimierzu”. Kompozycja cechująca się świadomą prymitywizacją kształtów, uproszczeniami i bajkowym nastrojem powstała w późnym okresie twórczości artysty. W 1969 roku Michalak ze względu na problemy zdrowotne zrezygnował z zajęć prowadzonych przez siebie na KUL (od 1948 roku uczył tam studentów historii sztuki technik sztuk plastycznych i rysunku) i wycofał się do Kazimierza. W ostatnich latach życia skupił się przede wszystkim na pejzażu. Powstały wtedy m.in. „Wiosna w Kazimierzu” i prezentowany w naszym katalogu arkadyjski „Pejzaż z Kazimierza”. Obrazy z tego okresu mają zazwyczaj nostalgiczny charakter. Artysta przedstawia miasto w skalistym otoczeniu, obrazuje ruiny i dawną architekturę, eliminując wszystkie figury nowoczesności. Ahistoryczna atmosfera miasteczka zostaje uzupełniona przez intensywną i nasaloną kolorystykę. Obraz migocze zieleniami, żółcieniami i czerwieniami, tworząc intrygującą wyśnioną aurę.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

"Ranny lot" ("Albatrosy")

olej/plótno, 51 x 79 cm

sygnowany oraz tytuł autorski p.d.: 'F.M. Wygrzywański senior | "Ranny lot" ' na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Salonu Sztuki Stanisława Kulikowskiego w Warszawie z opisem obrazu i tytułem: 'Albatrosy'; na ramie pieczętka z zakładu ramiarskiego we Lwowie

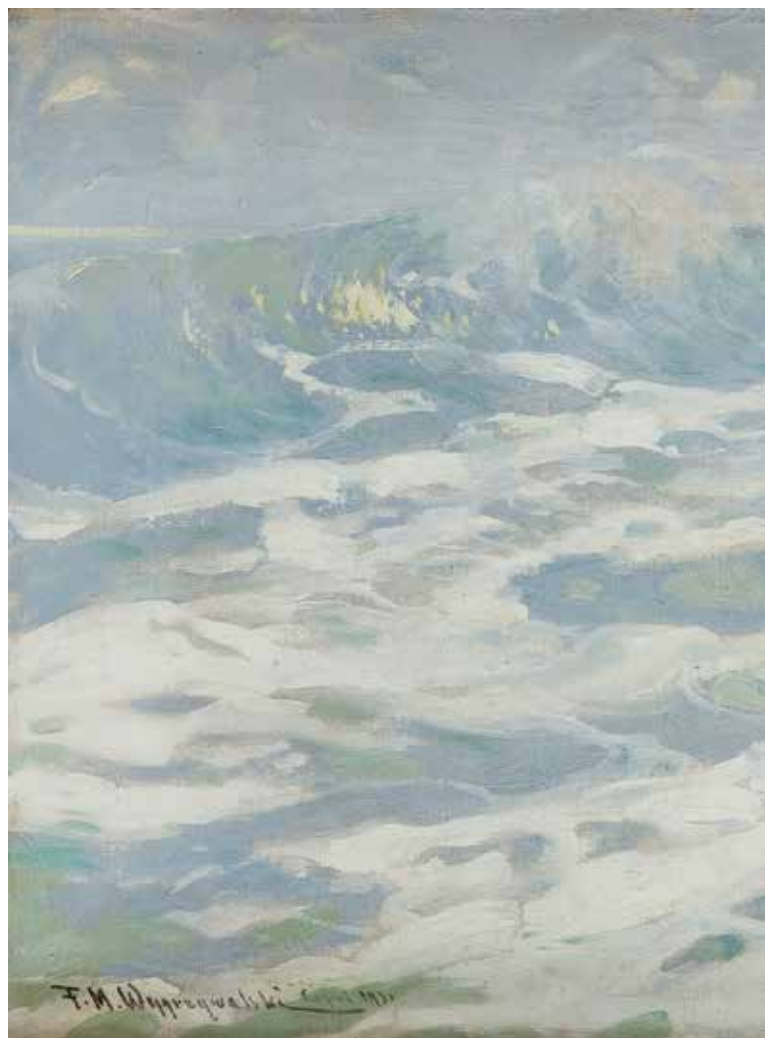
cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 12 000 - 16 000

Na odwrociu prezentowanego obrazu znajduje się papierowa nalepka z Salonu Sztuki Stanisława Kulikowskiego. Warszawski marszałek zaczął współpracować z Wygrzywańskim jeszcze przed pierwszą wojną światową i przez wiele lat był najważniejszym przedstawicielem lwowskiego artysty. W Salonie Sztuki Wygrzywański wystawiał indywidualnie i wielokrotnie na wystawach zbiorowych. Jego prace prezentowano obok dzieł takich artystów jak Jacek Malczewski, Jan Stanisławski, Julian Fałat. Prowadzony przez Kulikowskiego Salon Sztuki mieścił się początkowo przy ulicy Marszałkowskiej 129, w nieistniejącej dzisiaj kamienicy Zambonich. Kulikowski na parterze budynku miał lokal, w którym eksponował obrazy i dokonywał transakcji. Wystawiał obok wymienionych wcześniej artystów również Chelmońskiego, Axentowicza i Pruszkowskiego. Przed pierwszą wojną Kulikowski przeniósł swoją galerię na Nowy Świat, a potem na Krakowskie Przedmieście, cały czas powiększając metraż przestrzeni ekspozycyjnej. Obok „Albatrosów” w Salonie Sztuki zaprezentowany został także obraz „Kormorany”; obydwa płótna są ciekawym przykładem rzadkiej dla artysty tematyki animalistycznej. Oba obrazy wykazują analogie nie tylko przez kompozycję i kolorystykę, ale także rozmiar płótna. Szybujące albatrosy malowane są prawdopodobnie nie na podstawie studiów „z modelu”, ale z fotografii. Posługiwanie się zdjęciami w pracowni malarskiej nie było w czasach Wygrzywańskiego niczym

zaskakującym. Fotografie upowszechniły się wśród malarzy już w 2. połowie XIX wieku, posilkowali się nimi m.in. Aleksander Gierymski, Józef Chelmoński, liczne grono monachijskich, ale także francuscy i polscy impresjoniści. Na obrazie oprócz mistrzowskiego opracowania rysunku i efektów słonecznego światła zwraca uwagę srebrno-różowa sylwetka skalistego brzegu. Przywodzić może na myśl słynne, malowane przez Wygrzywańskiego pejzaże z Capri. Artysta był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium oraz Académie Julian w Paryżu. Po ukończeniu studiów zamieszkał w Rzymie, a w 1908 roku powrócił do rodzinnego Lwowa, gdzie pracował w teatrze jako inspektor sceny. Przez wiele lat współpracował z „Tygodnikiem Ilustrowanym” i „Wędrownicem”. Od 1901 roku wystawiał w TPSP w Krakowie, zyskując dużą popularność wśród publiczności i uznanie krytyki. Znany jest także jako grafik, ilustrator i projektant kostiumów teatralnych. Malował przede wszystkim obrazy o tematyce rodzajowej, często fantastyczne przedstawienia morskich nimf. Największym uznaniem wśród kolekcjonerów cieszą się jego serie pejzaży nadmorskich, sceny z rybakami, stylizowane portrety oraz sceny orientalne, do których ciągle powracał po podróży do Egiptu w 1906 roku. Oprócz kolorystycznych, radosnych scen w okresie międzywojennym prace artysty podejmują tematykę społeczną. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł są „Burlacy” z 1925 roku (obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie).





34

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

Łódź na otwartym morzu, 1931 r.

olej/plótno, 44 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski Capri 1931'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 19 000 - 26 000

„Cała jego sztuka jest gonitwą w cwał za naturą i to specjalnie za kolorem natury. (...) Oczywiście, że człowiek z podobnym usposobieniem malarskim musi być dobrym kolorystą - to też Wygrzywalski nim jest! (...) I pejzaż, i wszelkie stworzenie żywe jest prawdziwe, w efekcie, w kontraście barwnym, jak sprawia prawie wrażenie ruchu, przez niezwykle silny, migotliwy koloryt”.



35

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

"Rapsodia ułańska", 1935 r.

olej/plótno, 195 x 400 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Wojciech Kossak | 1935"

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 250 000 - 450 000

LITERATURA:

- por: W. Olszański, Wojciech Kossak, Warszawa 1990, s. 43, il. 256

"W latach 1934-1936 znów począł Kossak tworzyć wielkie rozmiarami kompozycje batalistyczne. (...) W 1935 roku powstały (...) dwa ujęcia szkicowe „Rapsodii ułańskiej”. W tymże roku artysta ukończył tę wykonaną z wielkim rozmachem i brawurą żywiołową szarżę kawaleryjską pt. 'Rapsodia ułańska', przeznaczoną do projektowanej Sali Kawalerii na Wawelu".







Szkic do „Rapsodii Ulańskiej” w pracowni Kossaka w hotelu Bristol

„Rapsodia ułańska” została zamówiona w 1934 roku, równolegle z ogłoszeniem pierwszego konkursu na wystój Sali Kawalerii Polskiej na Wawelu. Monumentalną kompozycję chciano eksponować tuż przed Salą Kawalerii, w pierwszej sali od Schodów Senatorskich. Nieznane są losy pierwszego konkursu i nadesłane na niego projekty. Wiadomo tylko, że kiedy obraz już powstał, 23 listopada 1935 roku w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” oraz w innych pismach ogłoszono drugi konkurs na projekt Sali Kawalerii Polskiej. W jury konkursu zasiadał m.in. Wojciech Kossak, a także malarze Tadeusz Pruszkowski i Miłosz Kotarbiński. W 1936 roku ogłoszono werdykt: dekoracje ścienne i plafon miał wykonać Felicjan Szczęśny Kowarski z zespołem. Gotowy już obraz Kossaka czekał cały czas w jego pracowni, aż projekt polichromii zostanie zrealizowany. W międzyczasie władze Wawelu zamówiły u artysty drugi obraz „Bateria konna na pozycje!”, mający stanowić główny akcent w projektowanej obok Sali Artylerii. Wybuch drugiej wojny światowej pokrzyżował jednak plany ukończenia polichromii Kowarskiego i przetransportowanie na Wawel obrazów Kossaka. Ostatecznie znalazły się one w zbiorach prywatnych.

Monumentalna kompozycja powstała w warszawskiej pracowni Kossaka. Artysta, chociaż na stałe mieszkał w Krakowie, w majątku znanym dzisiaj jako Kossakówka, utrzymywał w stolicy obszerne studio, które mieściło się na szóstej kondygnacji hotelu Bristol. W połowie lat 30. artysta korzystał z niego szczególnie często. W tym okresie powstała bowiem m.in. monumentalna „Rewia kawalerii polskiej na krakowskich Błoniach” (obecnie w MNK) oraz zamówiony przez Ministerstwo Spraw Wojskowych tryptyk „Wizja Wojska Polskiego”. Wymienione obrazy, tak jak prezentowana „Rapsodia ułańska”, podejmują charakterystyczny dla okresu międzywojennego temat narodowego wojska. Również stylistyka obrazów jest bliska. Kossak malował swoje płótna szerokimi, swobodnie kładzionymi smugami farby. Paleta jest pastelowa, jasna

(artysta na początku XX wieku ograniczył użycie barwy czarnej do minimum). Dla „Rapsodii” charakterystyczna jest również dynamiczna, wychodząca poza kadr kompozycja. Została ona zaprogramowana z myślą o wnętrzach Wawelu. Na zamku widz miał bowiem wchodzić do sali z obrazem jakby „na wprost”, tak by kompozycja od progu uderzała dramatyczną siłą wyrazu.

Twórczość malarska Wojciecha Kossaka rozwijała się w okresie, gdy całe społeczeństwo łaknęło obrazów o historycznej treści. Kossak-batalista gloryfikował to, co było najdroższe dla uczuć Polaków - dawne wojsko polskie. Sztuka ta była w dobie zaborów bronią pozbawionego wolności narodu, umacniała poczucie wspólnoty narodowej, „krzepiła serca” tak samo jak „Trylogia” Sienkiewicza, odpowiadała idealnie nastrojom społeczeństwa, które nigdy nie wyrzekło się orężnej walki o niepodległość. Broń, mundury, orły, barwy narodowe i oczywiście konie, odnajdywane na obrazach Kossaków, przywoływały tak typowo polskie tęsknoty. Rola tego na wskroś narodowego malarstwa w utrwalaniu patriotyzmu, zwłaszcza wśród młodzieży, była szczególnie doniosła w okresie zaborów. Później, w czasie wojny i w latach niepodległości, pobudzało ono sentyment do przeszłości narodowej i do żołnierza polskiego - wychowały się na nim pokolenia Polaków. Wiele mieliśmy malarzy batalistów, malarzy koni, a jednak żaden nie osiągnął tego stopnia perfekcji i popularności co Wojciech Kossak. Zasluga to zatem nie tylko tematu, ale i sposobu jego traktowania, właściwego dla Kossaka stylu i temperamentu, które szczególnie odpowiadały upodobaniom najszerzych warstw społeczeństwa polskiego. Wojciech Kossak stworzył nie tylko w malarstwie, ale po prostu w naszych wyobrażeniach wierne do sugestywności sylwetki wiarusów napoleońskich i listopadowych, jak i niepowtarzalnych w typie żołnierzy Polski Odrodzonej. „Jest to niewątpliwie malarz bardzo polski” - napisał o Kossaku Mieczysław Wallis - „przez swój temperament i rozmach, przez swą brawurę i werwę, przez

swe umiłowanie życia, ruchu i pędu, przez swój kult konia, przez swe upodobanie do tematów rycersko-wojskowych i łowieckich". Te elementy zdają się przesądzać kwestię wartościowania tej sztuki, bo przecież znaczenia malarstwa nie da się sztucznie ograniczyć do funkcji li tylko estetyczno-formalnych. Nie można pomijać wrażeni i odczuć zwykłego odbiorcy-widza. Dlatego obrazów Kossaka nie należy oceniać wyłącznie od strony ich wartości czysto malarskich, lecz przede wszystkim z pozycji ich walorów dokumentalno-historycznych, odtwarzających z faktograficzną ścisłością szereg wydarzeń dziejowych, postaci historyczne, dawne mundury, uzbrojenie, szyk bojowy, sposób prowadzenia walki itp. Nie ostatnie wreszcie były ich funkcje społeczno-wychowawcze, oddziałujące na młode pokolenie. (...) Cechę charakterystyczną jego malarstwa, malarstwa - podkreślmy - zdecydowanie indywidualnego, nie naśladowującego nikogo, odmiennego od dotychczas spotykanych, stanowiły ostrość obserwacji, uchwycenie typu ludzkiego i końskiego, podpatrzenie ruchu pojedynczego i zbiorowego oraz znaczny stopień ekspresji. Artysta, nie kusząc się nawet o subtelność w szczegółach, radził sobie wyśmienicie z ogólną sylwetką i z wszelkimi skrótami perspektywicznymi. Umiejętność obserwacji, doskonała znajomość formy (tworzywa), ogromna łatwość operowania tą formą pozwalały mu na dowolne nią żonglowanie. Stąd u Kossaka ta szeroko pojęta plama, energicznie i z rozmachem prowadzona linia, śmiało i pewne pociągnięcia pędzla. Kompozycja, rysunek, kolor obchodzą artystę głównie jako środki do odtwarzania widzianej lub wyobrażonej rzeczywistości. Faktura jest tu przede wszystkim kwestią sprawności i biegłości pędzla. Toteż sztuka ta znajduje się we właściwym żywiole tam zwłaszcza, gdzie wiernie odtworzenie operowistości jest zadaniem głównym, szczególnie jeśli dzieło posiada duże rozmiary i przeznaczone jest do oglądania z odległości, przy której nienależąco niedokładności szkicowych rzutów pędzla, a szybkość i łatwość techniki staje się koniecznością. Rozmach i przestrzeń to żywioł Kossaka, dlatego czuł się tak pewnie i swobodnie na płótnach panoramicznych,

które z nieprawdopodobną łatwością zapelniał masami wojska, postaciami ludzi i koni w niepowtarzających się pozycjach, ruchach i ujęciach, w scenach pełnych dynamiki i życia. I chociaż panoramy były poprzedzane studiami źródłowymi i szkicami malarskimi, to jednak wiele pomysłów rodziło się w głowie artysty już wprost na dużym płótnie z szybkością, by tak rzec, kamery filmowej, a rozplanowanie i skomponowanie całości, jak i poszczególnych grup, ujawniało wyczuwanie trafnej reżyserii plastycznej. Posiadał Kossak wielką biegłość techniczną, dynamiczny temperament, niewyczerpaną wyobraźnię i ogromną łatwość kompozycji. Dobrze charakteryzował różne postacie historyczne oraz sylwetki i fizjonomie żołnierskie. Nie znajdziemy na jego płótnach manekinów ubranych w mundury, o ruchach marionetek. Żołnierze jego są żywi, zawsze naturalni, w chwilach tragizmu mają w sobie spokój, są twardzi i nieustraszeni, bez dnia poży, melodramatu czy teatralnego patosu. (...) Od stoickiego bohaterstwa piechoty przerzucił się artysta do zapamiętałych szarż ułańskich, w których - przy świetnym wyczuciu bitwy, żołnierza i konia - był niezrównany. Kossak, który był świadkiem powstawania nowych prądów i kierunków w sztuce, przez cały swój długi żywot konsekwentnie uprawiał malarstwo batalistyczne w konwencji realizmu, przy czym forma malarska miała u niego często znaczenie drugorzędne i podporządkowana była treści obrazu. Naturalnie zbyt dobrze rozumiał znaczenie problemów artystycznych w sztuce, by nie doceniać zagadnień formy malarskiej. Gdy obraz miał być oglądany na szerszym forum, zwłaszcza zagranicznym, gdy przeznaczony był na wystawę, do muzeum lub na liczące się zamówienie, wtedy malowany był starannie, wykańczany z wielką dbałością, dopracowywany we wszystkich elementach. (...) W latach 30. Kossak (...) począł znów tworzyć ogromne płótna batalistyczne, wcale nie ustępujące dawniejszym, pełne rozmachu i werwy, jakby na przekór głosom, że "Kossak się starzeje".

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Ułan i dziewczyna, 1907 r.

olej/karton, 49 x 49 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1907 '

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 26 000 - 40 000

„Obok [Wyczółkowskiego] Wojciech Kossak, zastanawiający tą swoją niepożytą siłą i werwą, która nie tylko nie osłabła, lecz jeszcze spotężniała. (...) [Obraz] tak znakomity, że wprost żyje. (...) Kto mężnie przetrwał różne chorobliwości, jakie dotykały sztukę, wszystkie mniej więcej zakończone na 'izmy', i kto wierzyć nie przestał, że Prawda jest największą podporą Piękna, temu tak znakomity portret konia sprawić powinien prawdziwe zadowolenie artystyczne. (...) Epopeja ułanów, szwoleżerów zaczynająca się z Napoleonem (...) jest specjalnością Kossaka. Czuje się tam jak w domu, najswobodniej porusza, rozumie doskonale ludzi, ich fizjonomie, charakter, wyraz”.



JAN STYKA (1858 - 1925)

Szkic do "Panoramy siedmiogrodzkiej", 1897-1902 r.

olej/plótno, 71 x 143 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Styka 1902'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

Koncepcja stworzenia "Panoramy siedmiogrodzkiej" narodziła się w 1896 roku w Budapeszcie, kiedy wystawiono tam „Panoramę racławicką” namalowaną przez Wojciecha Kossaka i Jana Stykę. Monumentalny obraz zrobił tak dobre wrażenie, że Węgrzy postanowili zamówić podobny. Jego namalowanie powierzono Styce. Panorama miała przedstawiać jeden z epizodów powstania węgierskiego lat 1848-49. Artysta po konsultacjach ze zleceniodawcami postanowił przedstawić zwycięskie dla Węgrów zdobycie Sybinu w Siedmiogrodzie, bitwę, w której uczestniczył polski generał Józef Bem. Artysta po opracowaniu szkiców rozpoczął kompletowanie zespołu. Panorama miała bowiem nie tylko powstać bardzo szybko (miała uczcić przypadającą na 1898 rok pięćdziesiątą rocznicę wybuchu Wiosny Ludów), ale też miała mieć te same co „Panorama racławicka” gigantyczne wymiary. Ze Styką nad obrazem pracował międzynarodowy zespół artystów: Węgrzy (Tihamer Margitay, Palo Vago, Bela Spanyi), Polacy (Tadeusz Popiel, Zygmunt Rozwadowski, Michał Wywiórski) oraz Niemiec (Leopold Schönchen). Pracownię zaaranżowano w Rotundzie we Lwowie. Malarze weszli do niej w kwietniu 1897 roku, a opuścili ją na jesieni. Ukończony obraz był wystawiany kolejno we Lwowie, Budapeszcie (w pawilonie parku Varosliget), Krakowie i Warszawie (przy ulicy Karowej). Jego sensacyjna historia zaczęła się kilka lat później. W 1908 roku mierzący 15 na 120 metrów obraz... zaginął. Kilka części panoramy odnaleziono dopiero po 70 latach. Według Alicji Majcher-Węgrzynek, kustosz Muzeum Okręgowego w Tarnowie, obraz został pocięty przez samego Stykę.



Strona węgierska nie zapłaciła mu bowiem za wykonaną pracę, a spółka koordynująca wystawianie obiektu ponosiła zbyt wysokie koszty. Obraz pocięty na części miano sprzedąć. Liczbę powstałych w ten sposób obrazów szacuje się na 60-100. Z rozproszonych po świecie kawałków „Panoramy siedmiogrodzkiej” odnaleziono dotychczas 31 części, 20 z nich znajduje się w zbiorach polskich muzeów (Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Niepodległości w Warszawie, Muzeum Okręgowego w Krośnie, Muzeum w Łęczycy). Największy zbiór znajduje się w Muzeum Okręgowym w Tarnowie - 14 obrazów. Pozostałe 11 pozostaje w prywatnych kolekcjach w Polsce, Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Autor „Panoramy siedmiogrodzkiej” studiował na akademii wiedeńskiej, w Rzymie i w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki. Od 1900 roku stale mieszkał w Paryżu. Malował portrety, sceny rodzajowe, a także utrzymane w duchu malarstwa akademickiego obrazy religijne i duże kompozycje historyczne, które przyniosły mu największe sukcesy. Tworzył cykle obrazów ilustrujących utwory literackie - „Odyseję” Homera, „Quo vadis” Sienkiewicza. Był inicjatorem i współtwórcą kilku panoram, z których do dziś zachowały się malowane wspólnie z Wojciechem Kossakiem (i innymi) „Racławice” (1893-94, obecnie we Wrocławiu, dawniej we Lwowie), tworzona razem z Janem Stanisławskim i Tadeuszem Popielem „Golgota” (1896, obecnie w Los Angeles) oraz fragmenty „Panoramy siedmiogrodzkiej”, do której szkic właśnie prezentujemy.



JERZY KOSSAK (1886 - 1955)

Na prerii, 1935 r.

olej/sklejka, 54,5 x 82 cm

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

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 12 000 - 16 000

OPINIE:

- obraz posiada opinię Kazimierza Olszańskiego z dnia 26.04.2001 r.

Tematyka amerykańska, której przykładem jest prezentowany obraz, pojawia się w twórczości artysty stosunkowo późno. Chociaż Jerzy Kossak ze względu na liczne podróże swojego ojca i działalność The Kossak Art Society przez cały okres międzywojenny miał kontakt z motywami charakterystycznymi dla ikonosfery Nowego Świata, do swojego malarstwa wprowadził je dopiero w połowie lat 30. Do zespołu prac ukazujących amerykańską prerię oprócz prezentowanej tutaj kompozycji należą m.in.: „Kowboj pędzący konie” z 1937 roku, „Kowboje ze stadniną koni na prerii” z 1939 i kilka obrazów z 1941. Wszystkie te prace cechują się typową dla twórczości Jerzego Kossaka jasną, pastelową kolorystyką i dynamicznym, szerokim duktem pędzla.

Czas, w którym powstał prezentowany obraz, był w twórczości Kossaka okresem niezwyklej prosperity. Artysta równolegle pracował nad prestiżowym zleceniem, jakim była powstająca dla Wojska Polskiego „Epopeja Legionów”. Ze względu na śmierć marszałka Piłsudskiego w maju 1935 roku w twórczości Kossaka zaczęła dominować tematyka patriotyczna. Malarstwo artysty było w tym

okresie popularyzowane przez liczne reprodukcje, ilustracje książkowe i pocztówki. W prasie lat 30. nie tylko można było przeczytać recenzje wystaw ukazujących dorobek klanu Kossaków, ale również reportaże z ich pracowni. Ewa Müllerowa pisała w 1936 roku: „Jerzy Kossak, najmłodszy z trzech mistrzów, jest może w zastosowaniu do czasów dzisiejszych najbardziej popularny i jak Kiepusza śpiewa dla wszystkich, tak i Jerzy maluje dla każdego, kto chce rozkoszować się wrażeniami piękną i sztuki. W Jerzym tkwi prawdziwa żyłka polska. Rozsypuje on skarby swego talentu z całą rozrzutnością. Jest młody i niewyczerpany w pracy, tworzy z zapalem (...), bez domieszki wpływów obcości. (...) Jest przemity, ma w sobie coś z Kmicica, dobroć i rycerskość, bez chępliwości wrodzonej przeciętnym ludziom, a przede wszystkim artysta w każdym calu. (...) Oprowdza mnie gościnnie po pracowni. Zbyt ków tu nie ma, proste sztalugi, parawany, szare zasłony, stoły i półki, tapczan i taborety dla gości, w głębi mundury, zbroja i naturalny koń-model, oto wszystko...” (Ewa Müllerowa, Jerzy Kossak, „Kurier Stanisławowski”, 5-7-8 XII 1936).



MICHAŁ GORSTKIN-WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

„Wiatrołom”

olej/plótno, 52,5 x 72,5 cm

sygnowany p.d.: 'M.G.Wywiórski'

na odwrociu pieczętka z warszawskiego Salonu Czesława Garlińskiego

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

„Wiatrołom”, jak zaświadcza o tym pieczętka na odwrociu obrazu, przeszedł przez salon znanego warszawskiego marszanda Czesława Garlińskiego. Na temat relacji artysty z Garlińskim niewiele jednak wiadomo. Mężczyźni poznali się zapewne po 1904 roku, kiedy Wywiórski, mający już za sobą liczne sukcesy artystyczne, realizację monumentalnych panoram u boku Wojciech Kossaka i artystyczne podróże, wrócił z Berlina do Polski. Chociaż Wywiórski w 1904 roku zamieszkał w Poznaniu, bywał również w Warszawie. Tam od 1903 roku bibliofil, kolekcjoner i miłośnik sztuki Czesław Garliński prowadził skład materiałów malarskich z działem sprzedaży obrazów. Około 1908 roku Garliński przekształcił skład w antykwariat, w 1922 otwierając Salon Sztuki. Sprzedawał w nim dzieła uznanych malarzy, takich jak Wywiórski, ale także promował młodych artystów. Salon na ul. Mazowieckiej 8 działał na przemian jako przestrzeń wystaw (swoje prace prezentowali tu w okresie międzywojennym m.in. Formiści, Włkacy, Rafał Małczewski, Zofia Stryjeńska) i miejsce ekspozycji pojedynczych dzieł przeznaczonych na sprzedaż. Garliński nie sprzedawał wiele, ale przez jego ręce - czego przykładem jest prezentowany „Wiatrołom” - przechodziły bardzo dobre obrazy. Salon był w Warszawie jednym z najbardziej eleganckich i ekskluzywnych miejsc tego typu. Lokal, choć niewielki, miał wysokie ściany, oświetlony był elektrycznym światłem, udekorowany stylowymi meblami. Sprzedany przez Garlińskiego obraz jest charakterystycznym przykładem zainteresowania Wywiórskiego naturą i jej niszczycielskim obliczem. Wykształcony w Monachium artysta początkowo pozostawał w bardzo ścisłych relacjach z tamtejszą

polską kolonią artystyczną. Polscy artyści wypracowali wspólnie charakterystyczny i szybko rozpoznany przez niemiecką krytykę model malarstwa. Józef Brandt, Wierusz-Kowalski i Wywiórski z rozmachem tworzyli nostalgiczne sceny rodzajowe. Na ich płótnach pojawiali się myśliwi, Kozacy, Czerkiesi, Tatarzy. Z uznaniem przyjmowano mistrzowsko opracowane scenerie obrazów. Z czasem Wywiórski zaczął jednak odchodzić od tej rodzajowej formuły na rzecz czystego pejzażu. Obrazował często działanie natury - morskie burze, góry czy tak jak na „Wiatrołomie” - skutki wichur. Być może wpływ na ewolucję jego sztuki wywarła krytyka artystyczna Stanisława Witkiewicza (ojca), który na przełomie XIX i XX wieku promował naturalistyczną formułę malarstwa i sugestywne obrazowanie sił natury.

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



JULIAN FAŁAT (1853 - 1929)

„Odpoczynek po polowaniu w Nieświeżu, około 1915 r.”

olej/plótno, 58 × 118,5 cm

sygnowany p.d.: 'JFałat | Nieśwież'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 120 000 - 180 000

OPINIE:

- obraz posiada opinię Adama Konopackiego z 15.02.2014 r.

„Dawni artyści nie widzieli gamy pośrednich kolorów i malowali przedmioty w słońcu jasno, a w cieniu wprost czarno, prowadząc jakby linię odgraniczającą między światłem i cieniem. Jasność, bijąca dzisiaj ze słonecznych obrazów, jest rezultatem usiłowań prawie całego świata - usiłowań, które przeszły przez różne fazy pleneryzmu, puentylizmu. (...) Bronię szczerze ruchu modernistycznego, uznając - jako artysta - wartość i znaczenie nawet najbardziej krańcowych kierunków”.

Z PAMIĘTNIKA JULIANA FAŁATA

Nieśwież jest jednym z najważniejszych miejsc dla artystycznej biografii Fałata. Malarz po raz pierwszy odwiedził miasto w 1886 roku na zaproszenie księcia Antoniego, ówczesnego właściciela monumentalnego zespołu rezydencjonalnego rodziny Radziwiłłów. W czasie tego pobytu Fałat poznał przyszłego cesarza Niemiec Wilhelma II, dla którego następnie w latach 1886-95 pracował w Berlinie jako nadworny malarz. Po przeprowadzce do Krakowa artysta wracał do Nieświeża kilkakrotnie, za każdym razem traktując wyjazd jako okazję do odbycia malarskiego pleneru. W Nieświeżu stworzył swoje najlepsze pejzaże i myśliwskie kompozycje. Przykładem takiej pracy jest prezentowany „Odpoczynek po polowaniu”.

Na obrazie widać charakterystyczną dla artysty błękitno-białą kolorystykę. Farba kładzona jest śmiało, energiczną techniką *prima vista*. Z taflí obrazu gdzieniegdzie przeziiera niezamalowane podobrazie. Rękę mistrza zdradza również sam dobór motywów - postacie myśliwych ukazane na tle natury. Malarz i krytyk Zygmunt Żeliński geniusz

Fałata widział w cechującej artystę na polu impresjonistycznej szczerości w odtwarzaniu przyrody. W „Przeglądzie Krytyki” pisał: „Wrażeniowiec z ogromnym 'poczuciem natury', rozporządza Fałat nieokiełznaną prymitywnością twórczej baterii. Odrzucając szczydła i prawidła akademickie, ma barbarzyńską odwagę, dosadność iście japońską dawać spowiedniczo, bezkrytycznie podmiotowe dokumenty przyrody, biorąc genezę swych wizji od przypadkowych wyłoneń światła. W produkcji tak odruchowo reaktywnej, nie z metody i sposobu powstałej, ale z nerwów poczętej, muszą być zatem chwile odpływów i przyptyków. Stojąc z zasady wobec nowych zadań bez bagażu doświadczeń przeszłości, salwuje tym świeżość i bezpośredniość wrażeń. Stąd niespodziewane zdobycze i wynalazczość intuicyjna, z drugiej strony chropowatość i nieudolność szukania dziecięcia. 'Widziane' absorbuje go całkowicie, a on przyjmuje i wchłania je z rozkoszą. Sztuka jego to bezpośrednio wczucia się w 'widziane' i ukochanie 'widzianego' (Z. Piława [Zygmunt Żeliński], Julian Fałat, „Przegląd Krytyki” 1909, nr 3, s. 5-6).







41

STANISŁAW JULIANOWICZ-ŻUKOWSKI (1873 - 1944)

„Dzwonki na oknie”, 1926 r.

olej/plótno, 74 x 77 cm

sygnowany i datowany l.d.: „S. Żukowski | 1926”

na odwrociu nalepka wystawowa z TZSP w Warszawie z opisem obrazu

cena wywoławcza: 48 000 zł

estymacja: 60 000 – 90 000

WYSTAWIANY:

- TZSP, Warszawa 1927

POCHODZENIE:

- przedwojenna kolekcja rodziny warszawskich przemysłowców



STANISŁAW JULIANOWICZ-ŻUKOWSKI (1873 - 1944)

Pejzaż, 1942 r.

olej/plótno, 50,5 x 67 cm
sygnowany l.d.: 'S.Żukowski'

na odwrociu opisany autorsko:

'obraz ten jest przeze mnie | wykonany | prof. S. Żukowski | 1942 Warszawa'

cena wywoławcza: 28 000 zł

estymacja: 32 000 - 45 000

Pejzaże Stanisława Żukowskiego stanowią w historii polskiego malarstwa osobny, niezwykle barwny epizod. Artysta właściwie przez całe swoje twórcze życie konsekwentnie tworzył w formule ukształtowanej we wczesnym okresie swojej twórczości. Dlatego krajobrazy wykazują związek z kompozycjami klasyków rosyjskiego pejzażu, przede wszystkim Archipa Kuindży i Isaaka Lewitana. Z ich sztuką Żukowski zetknął się w czasie studiów w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury, które odbył w latach 1892-1901. Obok wykształconych w Petersburgu Ferdynanda Ruszczyca i Konrada Krzyżanowskiego Żukowski jest jednym z nielicznych polskich artystów, którzy przyswoili sobie i twórczo rozwinęli rosyjską koncepcję krajobrazu, stanowiącą u początków XX wieku jedną z najciekawszych formuł artystycznych w Europie. Obrazy szkoły rosyjskiej opierały się z jednej strony na lokalnej tradycji, sztuce Iwana Szyszkina i ugrupowania pieriedwiżników, z drugiej czerpały z typowych dla Francuzów poszukiwań fakturowych i kolorystycznych, graniczących niekiedy z impresjonizmem w stylu wczesnego Claude'a Moneta. W prezentowanym obrazie szczególnie

silny jest właśnie trend impresjonistyczny. Artystyczna kariera Żukowskiego początkowo związana była z Rosją. Od 1896 uczestniczył w wystawach towarzystwa pieriedwiżników i wystawach grupy Świat Sztuki. W roku 1899 jego obraz „Noc księżycowa” został zakupiony do zbiorów Galerii Trietiańskiej, w roku 1912 na międzynarodowej wystawie w Monachium nagrodzono złotym medalem jego kompozycję „Jesienny wieczór”. W roku 1907 otrzymał tytuł akademika. Chociaż kształcili go (oprócz Lewitana) malarze specjalizujący się w scenach rodzajowych (Siergiej Korowin, Abram Archipow), Żukowski był we wczesnym okresie przede wszystkim pejzażystą. Z Rosji uciekł dopiero po zaostrzeniu się sytuacji politycznej w pierwszych latach po rewolucji bolszewickiej. Od 1923 roku mieszkał w Warszawie, gdzie wielokrotnie wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Prowadził też prywatną szkołę malarstwa. Po upadku powstania warszawskiego został wywieziony do obozu w Pruszkowie, gdzie zmarł. Obrazy Żukowskiego znajdują się w zbiorach polskich oraz w muzeach Moskwy, Petersburga i Mińska.



WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ (1833 - 1903)

Szablista przed pojedynkiem

olej/deska, 55 x 31,5 cm

sygnowany l.d.: 'Bakałowicz | Paris'

na odwrociu dwie papierowe nalepki, konserwatora: 'W.FREEMAN AND SON LTD | Picture restorers | 43/44 ALBEMARLE ST. | LONDON W. 1' oraz magazynu: 'F. LE GALLASI & SONS | depositories | Jersey'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 18 000 - 30 000

W 1884 roku w popularnym tygodniku „Biesiada Literacka” ukazał się obszerny tekst poświęcony działającemu w Paryżu polskiemu artyście Władysławowi Bakałowiczowi. Dziennikarz po konwencjonalnym wstępie opisującym pracownię artysty przy rue de la Victoire 32, niby „kaplicę w jakim tumie niemieckim”, i poniewierający się w niej „cały arsenał sztalug, płócien, manekinów, sprzętów artystycznych, umeblowania i kotar”, przedstawił analizę twórczości artysty. Zygmunt Sarnecki pisał: „W sile charakteryzującej Władysława Bakałowicza jest pewien odcień miękkości francuskiej, niemal kobiecej, stąd też może rozmiłowanie się artystyczne jego w epoce Walezjusów, którą z upodobaniem maluje - w epoce na wpół mistycznej, a na wpół zmysłowej, nietolerancyjnej a rozpustnej, trzymającej w jednej dłoni splamiony krwią różaniec, a wyciągającej drugą, zniewieściałą, zlaną upajającymi woniami i maściami drogiemi po wszystko, co stanowi użycie materialne i rozkosze cielesne. W naszym artyście walczą też dwa wpływy: jeden krwi, drugi obyczaju obcego. Jest Polakiem i Francuzem zarazem, a malarzem stanowczo więcej francuskim niż polskim” (Z. Sarnecki, Pracownie polskich artystów. Władysław Bakałowicz, „Biesiada Literacka”, 1884, półrocznik 1., s. 150). Pochodzący z paryskiego okresu twórczości Bakałowicza „Szablista przed pojedynkiem” jest dobrym przykładem zakreślonej przez Sarneckiego antynomii. Z jednej strony artysta wybiera bowiem temat, który oscyluje wokół śmierci, z drugiej - ubiera go w lekki historyczny kostium: późnorenansowe jedwabie, aksamity i koronki. W obrazie Bakałowicza wyraźny jest wpływ

sztuki holenderskiej i typowego dla niej zainteresowania fakturą tkaniny i światłocieniem. Równocześnie Bakałowicz nie pozostał niewrażliwy na współczesną mu sztukę francuską. W obrazie widać przede wszystkim znaczenie, jakie dla artysty miały wczesne prace francuskiego akademika Ernesta Meissoniera. Podobną tematykę podejmował również w tym okresie Jean-Léon Gérôme (np. słynny „Pojedynek po maskaradzie” z lat 1857-59). Styl Bakałowicza wyrażony w prezentowanym obrazie pozostaje jednak na wskroś indywidualny. Uwagę zwraca przede wszystkim lekkie traktowanie materii malarskiej i szkicowe, miękkie opracowania tła obrazu. Bakałowicz w latach 1849-1854 studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W 1863 r. wyjechał do Francji i na stałe zamieszkał w Paryżu. W latach 1865-83 wystawiał na paryskim Salonie, ale również na francuskiej prowincji, w Warszawie, Krakowie, Lwowie, Brukseli, Berlinie, Wiedniu, Londynie i Nowym Jorku. Początkowo malował widoki miejskie, pejzaże, sceny rodzajowe. We wczesnym okresie Bakałowicz interesował się przede wszystkim tematyką związaną z polską historią, ilustrował epizody z życia Zygmunta Augusta, Jana III Sobieskiego, wydarzenia konfederacji barskiej. W Paryżu uznanie i popularność przyniosły mu sceny z historii Francji, a także kameralne, salonowe kompozycje z pięknymi kobietami w bogatych, zabytkowych wnętrzach. Sceny rodzajowe z paryskiego okresu są bliskie klimatowi powieści Aleksandra Dumasa i przez paryską publiczność musiały być odbierane właśnie w ich kontekście. Ulubionym kostiumem historycznym Bakałowicza była epoka Walezjusy - XVI i XVII w.





44

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI (1857 - 1945)

"Pastwisko"

olej/deska, 11 x 17 cm

sygnowany l.d.: 'R. Kochanowski'

na odwroci papierowa nalepka wystawowa z wystawy objazdowej

The American Federation of Arts

oraz papierowa nalepka z Metropolitan Museum of Art

w Nowym Jorku, czarną kredką nr: '6089'

cena wywoławcza: 11 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Nineteenth Century Polish Paintings, 16.02-19.03.1944, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

LITERATURA:

- Nineteenth Century Polish Paintings, 16.02-19.03.1944, katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork 1944, s. 3, 25 [jako "Pejzaż polski" i "Pastwisko"]

„Pastwisko” było jednym z obrazów prezentowanych w 1944 roku w Metropolitan Museum of Art na wystawie „Dziewiętnastowieczne malarstwo polskie”. W Nowym Jorku obok prac Kochanowskiego można było oglądać obrazy innych klasyków polskiej sztuki związanych ze środowiskiem monachijskim: Brandta, Chelmońskiego, Wywiórskiego, Wierusza-Kowalskiego. Kuratorem ekspozycji, zorganizowanej w niesprzyjającym czasie drugiej wojny światowej i stanowiącej świadectwo intensywnych prac polskiej ambasady i kierującego nią Jana Ciechanowskiego, był Bolesław Mastai. Mastai, Polak przez wiele lat związany z berlińskim rynkiem antykwarycznym, kontynuował swoją karierę w Stanach. Był nie tylko kuratorem, ale także reformatorem ówczesnych standardów obrotu dziełami sztuki i jako pierwszy zaczął publikować zbiorcze zestawienia licytacji aukcyjnych oraz listy domów aukcyjnych i galerii sztuki w Stanach Zjednoczonych. Jego kuratorskie przedsięwzięcie z 1944 roku, dzisiaj nieco zapomniane, jest bez wątpienia jedną z najbarwniejszych kart aktywności dyplomatów okupowanej Polski w Stanach Zjednoczonych. Wystawa urządzona w prestiżowym muzeum pokazywała kilkadziesiąt kompozycji. Dominowały sceny rodzajowe i pejzaże; dwa z nich były autorstwa Kochanowskiego. W katalogu wystawy znalazła się informacja, jakoby Kochanowski zmarł w 1939 roku. W rzeczywistości malarz był wtedy w Monachium (choć w 1933 dostał zakaz wystawiania swoich prac).

W 1944 roku, o czym Mastai prezentujący jego prace nie wiedział, opuścił bombardowane miasto i przeniósł się do syna mieszkającego we Fryzndze (Freising). Kochanowski kształcił się początkowo w Krakowie w pracowni Władysława Łuszczkiewicza i Henryka Grabińskiego. W 1875 roku wyjechał do Wiednia. Wcześniej zaczął wystawiać (także w Polsce) i utrzymywać się ze swojej sztuki. W 1881 przeniósł się na stałe do Monachium, gdzie działała wtedy silna polska kolonia artystyczna (Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski, Władysław Czachórski). Kochanowski ze względu na małżeństwo z córką ówczesnego burmistrza miasta utrzymywał zażyłe relacje z elitą Monachium. Jego kariera miała charakter międzynarodowy. Swoje pejzaże wystawiał m.in. w Wiedniu, Berlinie i Londynie. Utrzymywał kontakty ze środowiskiem francuskim i współtworzył Union Internationale des Beaux-Arts. W 1888 roku cesarz Franciszek Józef zakupił do swojej prywatnej kolekcji dwa jego obrazy. W czasie drugiej wojny światowej przestał malować. Zmarł w 1945 roku. Duże wystawy monograficzne artysty odbyły się w 2007 roku w Radomiu, Katowicach, Gdańsku i Fryzndze oraz w 2009 roku w krakowskiej kamienicy Hipolitów. Malował głównie niewielkich rozmiarów pejzaże, sceny rodzajowe i portrety. Wychodząc od realistycznej, typowej dla monachijskich formuły, z czasem coraz śmielej eksperymentował z fakturą malarską. O jego sztuce entuzjastycznie pisali m.in. Stanisław Przybyszewski i Józef Czapski.



ANTONI LANGE (około 1774 - 1842)

Krajobraz wiosenny z jeziorem, 1839 r.

olej/plótno, 85,5 x 113 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. Lange | 1839'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 42 000 - 50 000

Prezentowany „Krajobraz”, jak zaświadcza sygnatura umieszczona przez artystę na głazie znajdującym się w prawym dolnym rogu kompozycji, został ukończony w 1839 roku. Antoni Lange miał wtedy 65 lat i uchodził za jednego z najważniejszych artystów Lwowa. Mimo podeszłego wieku intensywnie uczestniczył w lokalnym życiu artystycznym. W 1837 pokazał w stolicy Galicji osiem swoich płócien, w 1842 w altanie ogrodu Helda zaprezentował nieznaną dziś kompozycję; w tym samym roku w teatrze miejskim można było oglądać tajemnicze, przygotowane przez malarza „przedstawienie optyczno-mechaniczne” ukazujące ruchome orientalne widoki Grecji, Szwajcarii i Turcji. Na pośmiertnej wystawie Langego we Lwowie w 1847 roku pokazano 27 obrazów z późnego okresu jego twórczości. Prace artysty były w połowie XIX wieku poszukiwane zarówno w Polsce, jak i za granicą: w Niemczech i Austrii polowali na nie specjaliści kunsthändlerzy. Antoni Lange urodził się około 1774 w Wiedniu w rodzinie aktora teatru dworskiego - Maxa Langego. Studiował w rodzinnym mieście u słynnego wtedy, niewiele od Langego starszego pejzażyisty Lorenza Adolfa Schönbergera (1768-1846). W roku 1810 mimo niesprzyjającego wojennego czasu artysta zamieszkał we Lwowie, być może sprowadzony tam przez hrabiego Skarbka. Pracował początkowo jako dekorator w teatrze Jana Nepomucena Kamińskiego. W XIX wieku była to praktyka powszechna i pejzażyści często współpracowali z teatrem, tworząc dekoracje do mieszczańskich dramatów (obok Langego takie podwójne pejzażowo-dekoratorskie życie prowadził w Warszawie Józef Guranowski). Artysta współpracował też z ratuszem, tworząc dekoracje okolicznościowe

i oprawy oficjalnych wizyt. Kiedy Lange zmarł, złośliwi lwowianie twierdzili dlatego, że umarł, malując okienne sztory... Wbrew czarnej legendzie głównym polem działania artysty był pejzaż. Początkowo wykształcony w Austrii artysta tworzył sceny bliskie sztuce niemieckiej. Szybko zaczął do nich wprowadzać motywy regionalne, a z czasem sam się spolonizował. Szczególnie interesujący jest rodowód sztafaży w jego kompozycjach. Być może zainteresowanie figurą ludzką i rodzajowością Lange zawdzięczał znajomości sztuki innego lwowskiego artysty, Karola Schweikarta i przyjaźni z nim. Krajobrazy Langego niekiedy porównywane są z pracami najważniejszego pejzażyisty epoki, Jana Nepomucena Głowackiego. Obaj artyści tworzyli nie tylko krajobrazy starożytno-historyczne, ale także obrazy ludowe, wiejskie, odnoszące się do popularyzowanej wtedy przez Oskara Kolberga swojskości. Do repertuaru tematów Langego oprócz takich ludowych-etnograficznych widoków należały fikcyjne, wyidealizowane przedstawienia i obrazy ukazujące pamiątki historyczne. Lange malował zamki wschodniej Galicji, m.in. Zbaraż, Olesko, Trembowłę, okolice Krakowa, ruiny klasztoru w Tyńcu, klasztor na Bielanach. Na podstawie wysoko cenionych obrazów i rysunków Langego powstały w roku 1824 w zakładzie Piotra Pillera pierwsze we Lwowie albumy litografii: „Zbiór widoków cenniejszych ogrodów w Polsce” i „Zbiór najpiękniejszych okolic w Galicji”. Umożliwiły one popularyzację sztuki Langego, która w bardzo krótkim czasie stała się częścią ówczesnej polskiej ikonosfery. Prace artysty przechowywane są dzisiaj w wielu muzeach, m.in. MNW, MNK, Lwowskiej Galerii Obrazów, Lwowskim Muzeum Historycznym, Ermitażu, moskiewskim Muzeum Puszkina.



ANTONI LANGE (1774 - 1842)

Pejzaż z rybakami, 1833 r.

olej/plótno dublowane, 73,5 x 56 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'A. Lange | 1833'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 – 40 000

„Pejzaż z rybakami” łączy w sobie najlepsze cechy sztuki Antoniego Langego: nastrojową, pogodną atmosferę, subtelne zestawienia kolorów i pieczołowicie opracowany detal. 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 XVII-wiecznych małych mistrzów. Umożliwiła mu to wiedeńska Akademia, na której kształcił się w ostatniej dekadzie XVIII wieku, oraz przechowywane w cesarskim mieście bogate zbiory sztuki północnej. Młody artysta mógł w Wiedniu oglądać kompozycje Breughla, Jana van Goyena, Jacoba van Ruisdaela. Postrzępione korony drzew, zza których prześwituje intensywne błękitno-różowe niebo, groźnie piętrzące się góry, piaszczysta skarpa, mała drewniana chatka, dzieci zagubione w pejzażu i wodospad - a więc motywy „Pejzażu z rybakami” - pojawiają się na wielu holenderskich obrazach stworzonych w złotym wieku republiki. Szczególnie wyraźna wydaje się nić pokrewieństwa

łącząca sztukę Langego z klasykiem niderlandzkiego pejzażu - Jacobem van Ruisdaelem. Ruisdael, uznawany za jednego z najwybitniejszych pejzażystów swoich czasów, malował zazwyczaj półdzikie, gęsto zadrzewione lasy, wodospady i strumienie. W swoich pracach tworzył efekty dramatyczne i według zaleceń ówczesnych traktatów o malarstwie pejzaż traktował jako środek do wyrażania emocji i stanów duszy. Lange, który z Ruisdaelem musiał zetknąć się w czasie studiów malarskich, posługuje się podobnym repertuarem motywów i podobnymi zasadami kompozycji. Jego sztuka jest jednak lżejsza i bardziej radosna. Krytycy piszący o pejzażach Langego często zwracali jednak uwagę na ich walor kolorystyczny - nieobecny u Holendrów. Maciej Grabowski pisał o sztuce Langego: „[W kolorystyce] leżała potęga jego pędzla, nim umiał on ożywiać i podnieść wdzięki górskiej chłodnej natury, a potęgą światła i cieni, którą pędzel jego wydobyl, nie zniknie nawet w litografii”. Z entuzjazmem wtórował mu Władysław Zawadzki, pisząc: „Widoki jego opływały szaro przejrzysta atmosfera, w której wszystkie barwy spływały w harmonię odpowiednią naturze krajobrazu i bardzo dobre czyniły wrażenie”.



MARCIN ZALESKI (1796 - 1877), przypisywany

Wnętrze zakrystii kościoła św. Anny w Warszawie

olej/plótno, 56 x 78 cm

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 35 000 – 55 000

W 1934 roku w związku z odbywającą się w warszawskim IPS-ie wystawą „Życie polskie w malarstwie” wykonano fotograficzną reprodukcję obrazu z kolekcji Władysława Bryndzy-Nackiego „Wnętrze zakrystii w kościele św. Anny w Warszawie”. Negatyw przechowywany jest obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie (neg. 3404 w Dziale Dokumentacji Fotograficznej). Na jego podstawie prezentowany w naszym katalogu obraz można identyfikować jako inną wersję wystawionego w 1934 roku obrazu Marcina Zaleskiego. Obraz jest charakterystycznym przykładem twórczości Zalewskiego z okresu po powstaniu listopadowym. Artysta, uznawany powszechnie za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli lokalnego środowiska artystycznego i siłę napędową raczkującego wtedy systemu edukacji artystycznej, wielokrotnie opracowywał widoki wnętrz. Zaleski malował wnętrza świątyń, kościelnych zakrystii, klasztornych sal i refektarzy, pałaców. Pieczołowicie opracowane obrazy posłużyły - razem z kompozycjami Canaletta - konserwatorom pracującym nad odbudową Warszawy po drugiej wojnie światowej.

Wiadomo skądinąd, że Zaleski, chociaż urodził się 18 lat po śmierci Canaletta, pozostawał pod silnym wpływem jego sztuki. Wykonywał nawet na zamówienie namiestnika Królestwa dzisiaj nieznane kopie jego obrazów. Na płótnach Zaleskiego światłocień jest jednak bardziej stonowany, a faktura i koloryt swobodniejsze. Linia rozwojowa Zaleskiego rozszerzała ponadto model wypracowany przez Canaletta. Artysta malował nie tylko widoki miast - od lat 40. używając pioniersko

aparatu fotograficznego Daguerre'a! - ale również historyczne wnętrza. Pierwszy obraz tego typu artysta zaprezentował w Warszawie w 1828 roku. Zofia Nowak, monografistka artysty, tak pisała o tej dziedzinie jego twórczości: „Była to bez wątpienia dziedzina twórcza, w której najbardziej mógł rozwinąć warsztat swoich umiejętności doskonałego perspektywisty. (...) Architekturę wykreślał brawurowo (...). Wszystko precyzyjnie wykreślone, nie stwarza nawet pozoru tłoku czy gmatwaniny. Światła padają nie z jednego źródła, każde z nich o innym natężeniu, (...) promienie krzyżują się, tworząc we wnętrzu osnutą mgłą sferę światła i cienia, w której tracą swą jednolitość barwną, mieniając się różnymi odcieniami, obicia ścienne, portierey, posadzka czy zgrupowane meble. We wnętrzach Zalewski stosował niejednokrotnie motyw okna w głębi, czasem przesłoniętego firanką, przez które sączy się do środka rozproszone światło. Okno w tym wypadku jest nie tylko źródłem światła wydobywającego kolorystykę pomieszczenia, ale jakby połączeniem wnętrza z nasyceniem parkiem, przez które wlewa się do środka zieleń drzew i kwitnących krzewów. (...) Umiejętne operowanie światłem pozwoliło Zaleskiemu na finezyjne oddanie kolorystyki swych płócien, w których jedna barwa mieni się różnymi odcieniami, od mocno ciemnego w partiach zacienionych do bardzo jasnego w najbardziej rozświetlonych. Obrazy jego, chociaż podporządkowane jednej dominującej barwie, często brązowe, brązowawej lub stonowanej mocnej zieleni, niejednokrotnie grają licznymi akcentami barwnymi, dobrze wyważonymi” (Zofia Nowak, Marcin Zaleski, MNW, Warszawa 1983, s. 17-18).





F. Streitt, Konsylium Lekarskie,
„Tygodnik Ilustrowany” 1877, II półroczcie, nr 96, s. 264

48

FRANCISZEK STREITT (1839 - 1890)

„Lekarz lalek”, 1877 r.

olej/deska, 43 x 33 cm

sygnowany i datowany l.d.: „F. Streitt | München | 1877”

na odwrociu papierowa naklejka z opisem obrazu oraz owalny stempel

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

„U pana Franciszka Sztrejta (...) dwie kompozycje są pełne humoru i podobały się powszechnie, choć miały wiele konkurencyj do zwalczania. Nic zabawniejszego nad tych dwoje dzieci, które lalkę kurują i lekarstwo jej administrują. Kłopot psa posadzonego na straży kołyski, któremu dziecię płacze i muchy dokuczają z wielką naiwnością i prawdą oddany”.

JÓZEF IGNACY KRASZEWSKI, LISTY. MONACHIUM W PAŹDZIERNIKU, „KŁOSY”, 1876, NR 591, s. 275

Entuzjastyczna wypowiedź Józefa Kraszewskiego dotyczy obrazu „Lekarz lalek” („Konsylium lekarskie”), który posłużył artyście za wzór do prezentowanej kompozycji pod tym samym tytułem. Streitt często wykonywał repliki swoich prac, doskonalił je w detalach i nieznacznie zmieniając. Najlepsze jego prace znane są w kilku egzemplarzach. Reporter współpracujący z tygodnikiem „Kłosy”, Dr Bonawentura, w 1879 roku odnotowywał, że artysta opracowywał drugą wersję „Czterech muzykantów”, która w nowej odsłonie „zyskała bardzo wiele” („Kłosy”, 1879, nr 720, s. 255). Wspomniany obraz znajduje się dziś w ekspozycji stałej Muzeum Narodowego w Poznaniu i razem z „Lekarzem lalką” może uchodzić za znakomitą próbkę talentu Streitta.

„Lekarz lalek” podejmuje charakterystyczny dla twórczości polskiego monachijszka temat. Streitt chętnie malował sceny rodzajowe dziejące się w domowym zaciszu: ukazywał matki opiekujące się noworodkami, wspólne zabawy dzieci i sentymentalne sceny z wiejskiego życia.

Równolegle - jak przystało na ucznia Jana Matejki - opracowywał kompozycje historyczne. Dzisiaj znany jest jednak przede wszystkim ze swoich realistycznych, powstałych w Monachium kompozycji, w których często - tak jak w „Lekarzu lalką” - oscylował na granicy malarstwa anegdoty. Henryk Piątkowski pisał z Monachium o jego malarstwie: „Cechą charakterystyczną twórczości Franciszka Streitta była, obok swojskiego liryzmu, pewna wspólność z malarzami niemieckimi szkoły düsseldorfskiej, w wywieraniu treści do kompozycji, w której grał zawsze największą rolę pierwiastek literacki”. W Atenach Północy artysta mieszkał od 1871 roku. W mieście związał się z grupą polskich artystów skupionych wokół Józefa Brandta. Pracownię prowadził z malarzem Antonim Kozakiewiczem, który w swoich kompozycjach również często podejmował tematy dziecięce. Obrazy Streitta cieszyły się powodzeniem i były sprzedawane przez monachijskich kunsthändlerów do Anglii i Ameryki. Artysta regularnie wystawiał w Polsce i w Niemczech.



49

ISIDOR POPPER (1816 - 1884)

Pierwszy papieros ucznia, 1858 r.

olej/plótno, 103 x 75 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J Popper | 1858'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 – 30 000



50

ALEKSIEJ IWANOWICZ TRANKOWSKI (1847 - około 1914)

Dziewczyna przy płocie, 1895 r.

olej/plótno dublowane, 105 x 75,5 cm
sygnowany i datowany cyrylicą p.d.: 'A.Trankowski | 1895'

cena wywoławcza: 25 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

Malarz rosyjski, urodzony w rodzinie szlacheckiej, w jednym z powiatów guberni smoleńskiej. Z zachowanych wiadomości o artyście wiadomo, że w 1882 r. wysłał swoje obrazy, m.in. „Wesele w pałacu rosyjskiego Bojara”, do Akademii Sztuk Pięknych. Liczne prace artysty były zreprodukowane na pocztówkach i w albumach. Większość obrazów jego pędzla została utracona

w czasie I wojny światowej, a to co nie uległo zniszczeniu, zostało wywiezione do Paryża. Obrazy Trankowskiego znajdują się w Państwowym Muzeum Historii Religii w Sankt Petersburgu oraz w innych muzeach w Rosji, a także w kolekcjach prywatnych, rosyjskich i europejskich. Malował głównie sceny rodzajowe i historyczne.



ZYGMUNT ŻELIŚLAWSKI (1877 - po 1914)

"Jasio W", 1908 r.

olej/plótno dublowane, 66 x 45 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Żeliński | 1908'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 9 000 - 14 000

LITERATURA:

- katalog V Wystawy dorocznej, TZSP, Warszawa 1908, poz. 243

WYSTAWIANY:

- V Wystawa doroczna, TZSP, Warszawa, grudzień 1908 - styczeń 1909

„Jasio W”, wystawiony na przełomie 1908/09 roku w Zachęcie razem z dwiema innymi kompozycjami Żelińskiego: martwą naturą „Wino i owoce” i „Studium psychologicznym”, to jeden z nielicznych znanych obrazów tego artysty. O Żelińskim wiadomo bardzo niewiele. Artysta pochodził z Warszawy i tam kształcił się początkowo w szkole realnej. Studia malarskie rozpoczął w roku 1899 w Krakowie w pracowni Floriana Cynka - z powodu bliżej nieznaney choroby nie uczęszczał jednak na zajęcia systematycznie. Wiadomo, że odznaczał się jako student i w 1900 roku otrzymał brązowy medal. W latach 1900-03 kształcił się na krakowskiej Akademii pod okiem Józefa Mehoffera i Leona Wyczółkowskiego. Później, jeśli wierzyć reporterowi warszawskiej „Gazety Domowej”, Żeliński stał się modelowym młodopolskim artystą. Przeszedł przez fascynację sztuką Italii, chłopomanię, przybyszewszczyznę. Żył w biedzie. Po raz ostatni wystawiał w Zachęcie w 1914 roku. Juliusz Barandowski poetycko pisał o Żelińskim w 1904 roku: „Uchył rąbek zasłony poza drzwi pracowni malarskiej. Tajemnica jakaś strzeże ją przed gawiedzią kamienicznych dzieci. 'Obojętność' oddziela od dojrzałych trzeźwych współmieszkańców. Gardzą dużym pokojem o wielkim oknie, a więc zimnym - choć na niem pełno kwiatów - w zimie nawet. Gardzą 'mieszkaniem', z którego okna wieczorem nie błysnie światło, nad którym zalega w nocy ciemność i pustka. (...) Aż tu raz mała Antka, co list tam zaniósła, wraca czerwona jak piwonia i gada: 'Mamusiu, jakie tam śliczności! Ten chory pan siedzi sobie na kwiecistej łące, a na głowie tańczą mu wodnice i syreny.' (...) [Żeliński:] Widzi pan, walka ze sobą najcięższa. Bo to jeszcze w domu, jak tylko coś w duszy

zapłonie, chcą gasić, zalewać zimnemi strugami rozsądku. A to trudno; nie poradzi. Skończyłem gimnazjum realne i rysowałem u Gersona, potem w szkole rysunkowej. Ale parło w świat. Więc na Krymie jakiś czas koczowałem, a choć to przysłowie mówi: 'gdzie Krym, a gdzie Rzym', znalazłem się stamtąd w Rzymie, potem w Florencji; blisko dwa lata. Co robiłem? Rysowałem w galerjach, z których inni uciekają, tak ich przynęcała ogrom sztuki. Męczyłem się bardzo dużo, uczyłem się - Potem Kraków, blisko 3 lata. Prof. Cynk, Wyczółkowski, Axentowicz, kilka medali - rok na filozofji w Krakowie, wreszcie Bronowice, kolonia artystyczna chłopska...! Dopowiadały reszty pyszne kolorowe typy ludowe, mniej lub więcej podmalowane, kilka nastrojowych krajobrazów, kilka plein airów, powyciąganych z kątów, aż rozjaśniły pracownię blaskami przechowanego z lata słońca. [Żeliński:] 'I męczę się teraz. Chciałbym... Niedługo poznam w Paryżu sztukę francuską, potem gdzieś tak zaszyć się w górach wśród prątupów ludowych... Pan patrzy na portrety? To dla wypoczynku... Oczywiście z jednych ram wygląda 'ojciec', z drugich 'matka', z trzecich 'brat'; oboje opłacone za przeprawę przez Styks na elizejskie pola sztuki, Letą nawodniane przez bogów... A dalej już kreacje duszy ucieleśnione w odnalezionych po drodze typach. Stylizowany portret 'schorzałego pana (stróżki) siedzącego na łące ze zwodnicami' nad głową. Jakież piękny! Tam zawodzą boginie sztuki nad głową zamyślnego ich czciela! A to portret - typ panienki zawsze smutnej! Straciła matkę... Uważa pan i... Ach, niech pan na tamte nie patrzy (...)' (Juliusz Barandowski, Z pracowni malarskiej Zygmunta Żelińskiego, „Gazeta Domowa”, 1904, nr 47, s. 658).



STEFAN POPOWSKI (1870 - 1937)

Nokturn, 1904 r.

olej/plótno, 122,5 x 189,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'STEF. POPOWSKI M.C.M.I.V'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 60 000 - 90 000

„Jego specjalnością były nastrojowe krajobrazy nokturnowe, malowane w różnych porach dnia i roku, zachody słońca, poranki, księżycowe noce, mroczne rozlewiska wodne, pokryte cieniem kępy drzew. Szukał w naturze barw i światła niezwykle, wychodził poza 'normalną' gamę kolorystyczną, świetnie operował odcieniami czerwieni i różu, połyskliwymi czarnymi błękitami i fioletami. Popowski opowiadał się za tradycyjnym odczuwaniem pejzażu, przedkładał związek z ziemią ojczystą i realistyczną formułę nad eksperymenty formalne i 'nowinki' artystyczne. Duchowość, wrażliwość i zespolenie z przyrodą uważał za naczelne przymioty dobrego pejzażysty, a spośród polskich malarzy najbardziej cenił Chełmońskiego, 'który zamieniał w sztukę swoje stany psychiczne'”.

A. MELBECHOWSKA-LUTY, MALI MISTRZOWIE POLSKIEGO PEJZAŻU, WARSZAWA 1997

Popowski od początku swojej kariery dał się poznać jako zręczny pejzażysta. Wypracowana przez artystę formuła, której wybitnym przykładem jest monumentalny „Nokturn”, oscylowała między realizmem a symbolistycznym pojmowaniem natury. Wczesny okres twórczości Popowskiego przypadł na przełom XIX i XX wieku, kiedy dawały o sobie znać tendencje młodopolskie. Zainteresowanie stanami pośrednimi: półmrokiem, świtaniami i zmierzchem, możemy w podobnym okresie znaleźć u plejady wybitnych artystów, m.in. Wyspiańskiego, Krzyżanowskiego, Stanisławskiego i Ruszczyka. Prezentowany „Nokturn” na tle innych młodopolskich pejzaży wydaje się jednak osobny. Indywidualność obrazu (czy w ogóle formuły stworzonej przez Popowskiego) wynika z fundamentu, na którym oparł on swoją sztukę. Dla artysty ważna była przede wszystkim tradycja polskiego realizmu: sztuka Chełmońskiego, Grottgera i Gierzyńskiego, w której malarstwo nokturnowe zajmowało poczesne miejsce. W obrazach Popowskiego widać dlatego emocjonalny stosunek do natury, wyrażający się przede wszystkim w ekspresywnym kształtowaniu kompozycji i wyborze kolorystyki silnie przemawiającej

do widza. Stefan Popowski, malarz i krytyk sztuki, studiował malarstwo początkowo u Wojciecha Gersona w warszawskiej Klasie Rysunkowej (w 1914 roku Popowski opublikował obszernie wspomnienie poświęcone swojemu mistrzowi). Naukę kontynuował w Petersburgu i Monachium. Od 1891 roku na stałe mieszkał w Warszawie. Wystawiał w Zachęcie, Salonie Krywulta, Salonie Kulikowskiego i w Salonie Sztuki (w przyziemiu Domu Jabłkowski). W 1909 roku podróżował do Włoch. Przez całe lata 20. był jedną z postaci decydujących o profilu działalności stołecznej Zachęty; był inicjatorem tak zwanych wystaw wiosennych w Salonie Artystycznym w Warszawie. Malował nastrojowe pejzaże - świty i zachody słońca oraz nokturny rozświetlone blaskiem księżyca. Wśród prac Popowskiego przeważają mazowieckie równinne pejzaże. Urozmaicają je niekiedy motywy młynów, kapliczek, dworów, wiatraków, rzadziej sztafaż. Na młodopolskich płótnach Popowskiego z pierwszej dekady XX wieku pojawiały się motywy baśniowe i mitologiczne. Swoje poglądy na sztukę Popowski zawarł w programowym tekście „Krajobraz Polski” (wstęp do przewodnika TZSP, nr 4, W. 1925).



KAZIMIERZ STABROWSKI (1869 - 1929)

Morski brzeg

olej/plótno, 76 x 101 cm

sygnowany l.d.: 'K. Stabrowski'

na odwrociu nieczytelny napis czerwonym atramentem

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

„W wykonanych techniką olejną i pastelową pejzażach artysta stosował harmonijne zestroje barw lub ich dysonansowe zderzenia. Dysponując zakorzenioną w romantycznej fantastyce wyobraźnią, nadawał swym kompozycjom wymiar alegorii raczej niż symbolu rozumianego jako nieuchwytna, wieloaspektowa, pobudzająca różnorakie skojarzenia metafora”.

IRENA KOSSOWSKA

Tylko przypadek sprawił, że Kazimierz Stabrowski kojarzony jest dziś przede wszystkim jako twórca secesyjnych, psychologizujących portretów (słynna seria prac ilustrujących kostiumowy bal na krakowskiej ASP z 1908 roku). Dominującym tematem w twórczości artysty były bowiem nie portrety, ale pejzaże, i to je artysta wystawiał najczęściej w Warszawie, Moskwie i Petersburgu. Programowe dzieło Stabrowskiego, „Pochód burzy”, zostało niestety zniszczone w 1915 roku podczas rewolucji w Ałupce, zmieniając diametralnie późniejszą recepcję jego sztuki. Kompozycja „Morski brzeg” jest charakterystycznym przykładem dojrzałego stylu artysty, który ukształtował się wbrew edukacji, jaką odebrał w Rosji. Stabrowski opuścił Petersburg w 1897 roku jako malarz realista, autor akademickich kompozycji historycznych. W pierwszym okresie twórczości artysty jego krajobrazy pozostawały pod wpływem sztuki rosyjskiej - Lewitana i Riepina. W pierwszej dekadzie XX wieku artysta wypracował nową, symbolistyczną formułę malarską. Tematykę morską podejmował przede wszystkim w czasie swoich europejskich i egzotycznych wypraw. Artysta odwiedził Norwegię, Hiszpanię, Maroko, Bośnię, Grecję, Egipt, Palestynę, Konstantynopol, podróżował po Bliskim

Wschodzie. Mieszkał też w Rzymie i w górskim miasteczku Anticoli di Corrado. We włoskim okresie artysta uległ czarowi Adriatyku, w latach 20. z upodobaniem malował Capri. W „Morskim brzegu” Stabrowski zastosował pastelową, nieco rozbieloną kolorystykę, charakterystyczną dla wielu jego secesyjnych obrazów. Zrezygnował jednak z ciężkich, kłębiących się obłoków, jakby wydartych z kompozycji Jana Stanisławskiego, które znamy z płócien Stabrowskiego z pierwszej ćwierci XX wieku. Kolorystyka i wyraz obrazu wiążą go z symbolistycznym nurtem malarstwa krajobrazowego. Artysta przez całe swoje twórcze życie podkreślał zresztą fascynację twórczością Arnolda Böcklina, mistrza odrealnionej sennej atmosfery. W przypadku pejzaży Stabrowskiego oniryczność jest jednak bardziej złożona i nie wynika tylko z zainteresowania sztuką symbolistów, ale także z fascynacji popularnym na przełomie wieków ezoteryzmem i mistycyzmem. Pod koniec pobytu w Rosji Stabrowski pogłębił swoje zainteresowania okultyzmem, teozofią, gnozą i antropozofią. Inspirował go m.in. filozof Rudolf Steiner. Niektórzy historycy sztuki właśnie w związkach artysty z ruchami mistycznymi dopatrują się źródeł odrealnionej atmosfery jego krajobrazów.



HENRYK SZCZYGLIŃSKI (1861 - 1944)

„Mleczna Droga nad Giewontem”, 1927 r.

olej/deska, 59 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: „H. Szczygliński 1927”

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka galeryjna z 1928 r. z opisem obrazu

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- DESA Unicum, Warszawa 6.06.2013, poz. 49

Pelen poetyckiego nastroju krajobraz, którego głównym bohaterem stało się rozgwieżdżone niebo, jest charakterystycznym przykładem pracy artysty. Obok „Z Bronowic” z 1907 roku, niedatowanej „Nocy księżycowej” i „Nokturnu z kapliczką” z 1928 roku „Mleczna Droga” należy do szczególnie dla Szczyglińskiego znamiennej grupy nokturnów. To właśnie zainteresowanie nocnym pejzażem sprawiło bowiem, że artysta zdobył uznanie wśród warszawskich i krakowskich krytyków i publiczności. Po wystawie w częstochowskim Domu Sztuki w 1909 roku nokturny Szczyglińskiego porównywano z nieco wcześniejszymi pracami Józefa Chełmońskiego, uznawanego już wtedy za klasyka. O obrazach artysty pisano: „Gwiezdna noc - aż 'kapią' gwiazdy w dwór wtulony w gęstwinę drzew, wśród których błyszczą i wabią się robaczki świętojańskie. Obraz malowany z właściwą Szczyglińskiemu łatwością i świetnym wyczuciem nastroju, należy do najlepszych...” (Lubicz, Z wystawy..., „Gazeta Częstochowska”, 24.08.1909, nr 20, s. 2). Prezentowana „Mleczna Droga” jest interesująca również przez wykorzystanie motywów górskich. Panorama Tatr, figura górala z fajką i charakterystyczne sylwetki chałup wpisują się w aktualną w 1927 roku fascynację Zakopanem. W tym samym czasie co Szczygliński stolicę Tatr uwieczniali na swoich kompozycjach Rafał

Malczewski, Zofia Stryjeńska, Stanisław Gałek czy Stefan Filipkiewicz. Prezentowany obraz jest jednak w organiczny sposób powiązany z nieco wcześniejszym, młodopolskim obrazowaniem gór. Stąd wybór tematu „astronomicznego”, łączącego z często omawianymi przez ówczesnych krytyków i symbolistów zagadnieniami wzniosłości, tajemniczości i zagubienia człowieka w kosmosie. Szczygliński przez całe swoje artystyczne życie pozostał wrażliwy na ducha Młodej Polski. Wykształcony w Monachium i Krakowie artysta stał się na początku XX wieku jedną z najważniejszych postaci galicyjskiej bohemy. Uczeń Jacka Malczewskiego, Teodora Axentowicza, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego początkowo tworzył pejzaże bliskie formule wykształconej przez tego ostatniego. W Krakowie artysta był znany nie tylko dzięki swoim barwnym krajobrazom, ale również dzięki dekoracyjnym secesyjnym plakatom i zaproszeniom, które przygotowywał dla kabaretu Zielony Balonik i dla Jamy Michałki. Współpracy z krakowskimi lokalami artysta nie przerwał nawet po przenosinach do Warszawy w 1917 roku. W stolicy w latach 1921-25 był prezesem Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego. W roku 1932 Zachęta przyznała mu honorowe odznaczenie. Szczygliński, weteran legionów i wojny polsko-bolszewickiej, zmarł w czasie powstania warszawskiego.



GUSTAW PILLATI (1874 - 1931)

Huculi przed cerkwią

olej/plótno, 99 x 119 cm

sygnowany l.d.: 'G. Pillati'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny artysty

„Pillati jest impresjonistą, ściślej mówiąc: neoimpresjonistą, nie dlatego, że maluje tylko pejzaże i ludzi w pełni światła słonecznego, lecz dlatego, że patrząc na jego obrazy, widzi się i czuje to słońce, jego światło i żar”.

J. ŻYŹNOWSKI, WYSTAWA ZBIOROWA GUSTAWA PILLATIEGO W TZSP W WARSZAWIE, „TYGODNIK ILUSTROWANY”, 1927, S. 735

Artystyczna młodość Gustawa Pillatiego zbiega się w czasie z nasileniem turystyczno-artystycznych wypraw na Huculszczyznę. Jeszcze przed pierwszą wojną światową region górnego Prutu stał się dla kilku polskich artystów (m.in. Skoczylasa, Pautscha, Sichulskiego i Jarockiego) przedmiotem ogromnej fascynacji. W twórczości pochodzącego z warszawskiej artystycznej rodziny Pillatiego zainteresowanie światem Huculów okazało się szczególnie ciekawe. Pillatiego ciągnęło na Huculszczyznę nie tylko przez barwny folklor regionu i typową dla Młodej Polski fascynację górami, ludowością i mitem słowiańskim. Podczas gdy wielu malarzy środowiska krakowskiego jeździło na wysoką poloninę w poszukiwaniu „pierwotności” (tak jak Francuzi jeździli po nią do celtyckiej Bretanii, tak Polacy szukali jej na prawosławnej Huculszczyźnie), podróże Pillatiego przyniosły plon przede wszystkim impresjonistyczny. Artysta został zresztą bardzo wczesnie rozpoznany przez krytykę właśnie dzięki wybitnym zdolnościom kolorysty i umiejętności interpretowania na płótnie efektów światła słonecznego. Te wartości jego warsztatu odnaleźć można na prezentowanym obrazie „Huculi przed cerkwią”. Wykorzystany w kompozycji schemat, przeciwstawiający sobie plan bliski i daleki, pojawia się w kilku innych kompozycjach

artysty o podobnej tematyce: „Hucule”, „Huculce” czy wreszcie w nagrodzonym w 1927 roku w Zachęcie „Góralu z kobzą” (obecnie w zbiorach MNW). Pillatiemu nie zależy na budowaniu iluzorycznej głębi obrazu - jego tafla traktowana jest w sposób dekoracyjny. Sposób myślenia o plamie barwnej do pewnego stopnia przypomina twórczość Józefa Mehoffera albo francuskich postimpresjonistów, których twórczość Pillati dobrze poznał w czasie swojego pobytu w Paryżu. Najważniejszą mistrzynią artysty była jednak natura. Jeden z krytyków tak pisał o „plenerowym” temperamencie malarza: „Stosunek [Pillatiego] do pracy jest przede wszystkim szczerzy. Pillati jest plenerzystą, bez względu na to, czy kierunek ten jest modny i czy cieszy się powodzeniem. W jego stosunku do plastyki, do malarstwa interesują go niemal wyłącznie zagadnienia światła i barwy na wolnym powietrzu. (...) Obdarzony żywym poczuciem, wrażliwością na grę światła, maluje Pillati studia i obrazy o zakroju kompozycyjnym, sceny rodzajowe (...), posiada wybitne poczucie typu i charakteru figury ludzkiej, którą interpretuje w obrazach z dużym wyrobieniem technicznym i umiejętnością” (W. Mitarski, Wystawy zbiorowe Konrada Krzyżanowskiego i Gustawa Pillatiego w Zachęcie, „Tygodnik Ilustrowany”, 1918, s. 572).



STEFAN FILIPKIEWICZ (1879 - 1944)

Zima w Zakopanem, 1911 r.

olej/plótno, 57 x 68 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz 1911 | Zakopane'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 – 25 000

„Ze szkoły Stanisławskiego wyniósł Filipkiewicz dosyć rzadkie u pejzażystów wyczucie linii. Każda sylweta zgiętego drzewa, każda arabeska cieniów ujęta jest linearnie z wielkim poczuciem dekoracji, nadając krajobrazom tym znaczenie zwartej kompozycji. Nie są to notatki i studia przypadkowe, odpowiednio powiększone, ale istotne obrazy. Obok tych zalet barwy i linii podnieść należy właściwe Filipkiewiczowi wyczucie faktury malarskiej. Umie on użyć materiału farby olejnej w sposób najlepiej wyzyskujący ich wartość kolorystyczną, przytem zaś sam sposób położenia tej farby ma w sobie zawsze wdzięk i płynność znamionującą urodzonego malarza. Sztuka Filipkiewicza oparta jest na podstawach impresjonizmu. Większa dbałość o kompozycję i linię ujawnia pokrewieństwo z dążnościami stylistycznymi, które były przejściem do dzisiejszej sztuki”.

WACŁAW HUSARSKI, STEFAN FILIPKIEWICZ, „TYGODNIK ILUSTROWANY”, 1924, S. 248

Prezentowana „Zima w Zakopanem” powstała w czasie, kiedy Filipkiewicz był już artystą uznanym. Debiutując indywidualną wystawą w 1899 roku (w wieku 20 lat!) w krakowskim TPSP malarz w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku wyrobił sobie w polskim środowisku artystycznym mocną pozycję. Studiował na krakowskiej Akademii w okresie, w którym zamierał już kult Jana Matejki. Profesorowie Filipkiewicza (Józef Mehoffer, Leon Wyczółkowski, Józef Pankiewicz i Jan Stanisławski) albo flirtowali z dekoracyjną secesją, albo pozostawali w nurcie symbolizmu i realizmu. Filipkiewicz czuł się szczególnie związany z pracownią Jana Stanisławskiego. Fascynacja mistrzem przerodziła się z czasem w serdeczną relację. W 1907, po śmierci Stanisławskiego, Filipkiewicz organizował w Krakowie jego pośmiertną wystawę. Obaj artyści byli ze sobą często porównywani. Obcując z pracami Filipkiewicza, nie sposób nie zwrócić jednak uwagi, że sama ich tematyka odróżnia je od dzieł profesora. Filipkiewicz - na co dowodem jest prezentowany

obraz - był zainteresowany przede wszystkim pejzażami zimowymi i górami, podczas gdy Stanisławski malował z upodobaniem oświetlone przez letnie słońce ukraińskie stępy i podkrakowskie widoki. Sztuka Filipkiewicza bierze za temat topniejące śniegi, strumienie, górskie polany, turnie, malownicze chaty. Artysta często jeździł na plenery na Podhale i do Zakopanego. Być może pokłosiem jednego z takich wyjazdów jest prezentowany obraz. Kompozycja jest interesująca również przez jej formalny związek z nieco późniejszą pracą artysty - „Strumieniem leśnym zimą” z 1919 roku, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Oba obrazy łączy podobny sposób kadrowania, wybór motywów i ich układy. Warszawski obraz jest jednak opracowany pieczołowicie i nosi znamiona fotograficznego realizmu. „Zima w Zakopanem” powstała w formule bardziej plastycznej i miękkiej. Widać, że artyście, wirtuozowi plenerowego światła, zależało szczególnie na oddaniu jego walorów i załamów.



57

BERTOLD PIOTR OCZKO (1910 – 1936)

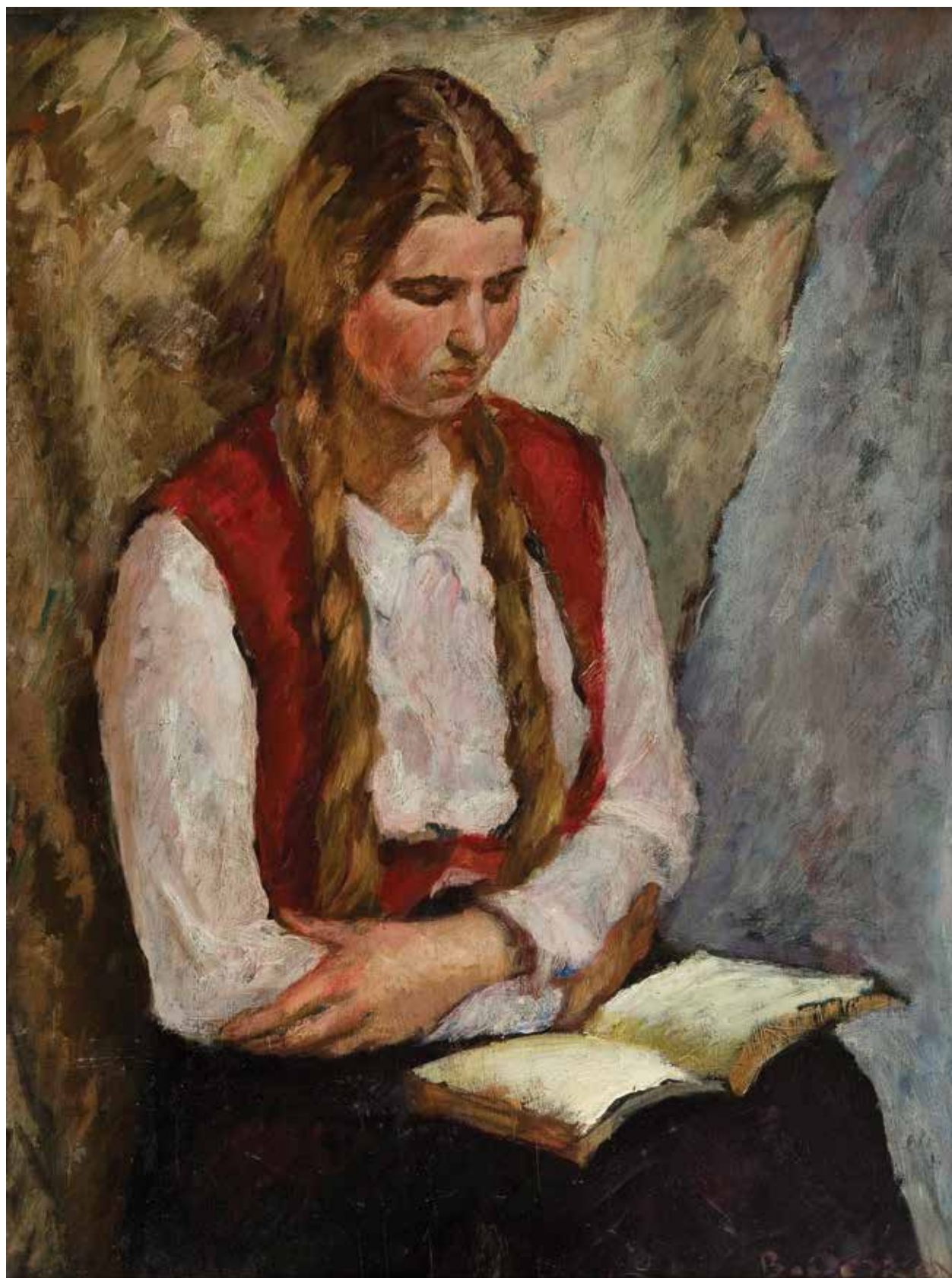
Czytająca

olej/tektura, 87,5 × 66 cm
sygnowany p.d.: "B. OCZKO"

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 15 000 - 30 000

Największy zbiór prac tego przedwcześnie zmarłego, wybitnie utalentowanego artysty, przechowywany jest w Muzeum Okręgowym, w jego rodzinnym mieście, w Bielsku - Białej. Bertold Oczko studiował malarstwo w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1929 – 1934, w pracowniach Władysława Jarockiego i Ignacego Pieńkowskiego. Już od pierwszych lat studiów, wielokrotnie nagradzany

i wyróżniany. Ciężko chory wyjechał w 1935 roku do Szwecji, aby poddać się tam skomplikowanej operacji. Ze Szwecji przesyłał swoje portrety i szwedzkie pejzaże na wystawy w Towarzystwie Artystów Polskich „Sztuka” i w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Oprócz malarstwa uprawiał zajmował się także grafiką warsztatową - znane są jego miedzioryty i drzeworyty.



JAN CYBIS (1897 - 1972)

Portret mężczyzny, lata 30. XX w.

olej/plótno, 92 x 64,5 cm

opisany na odwroci: 'Jan CYBIS'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 20 000 - 40 000

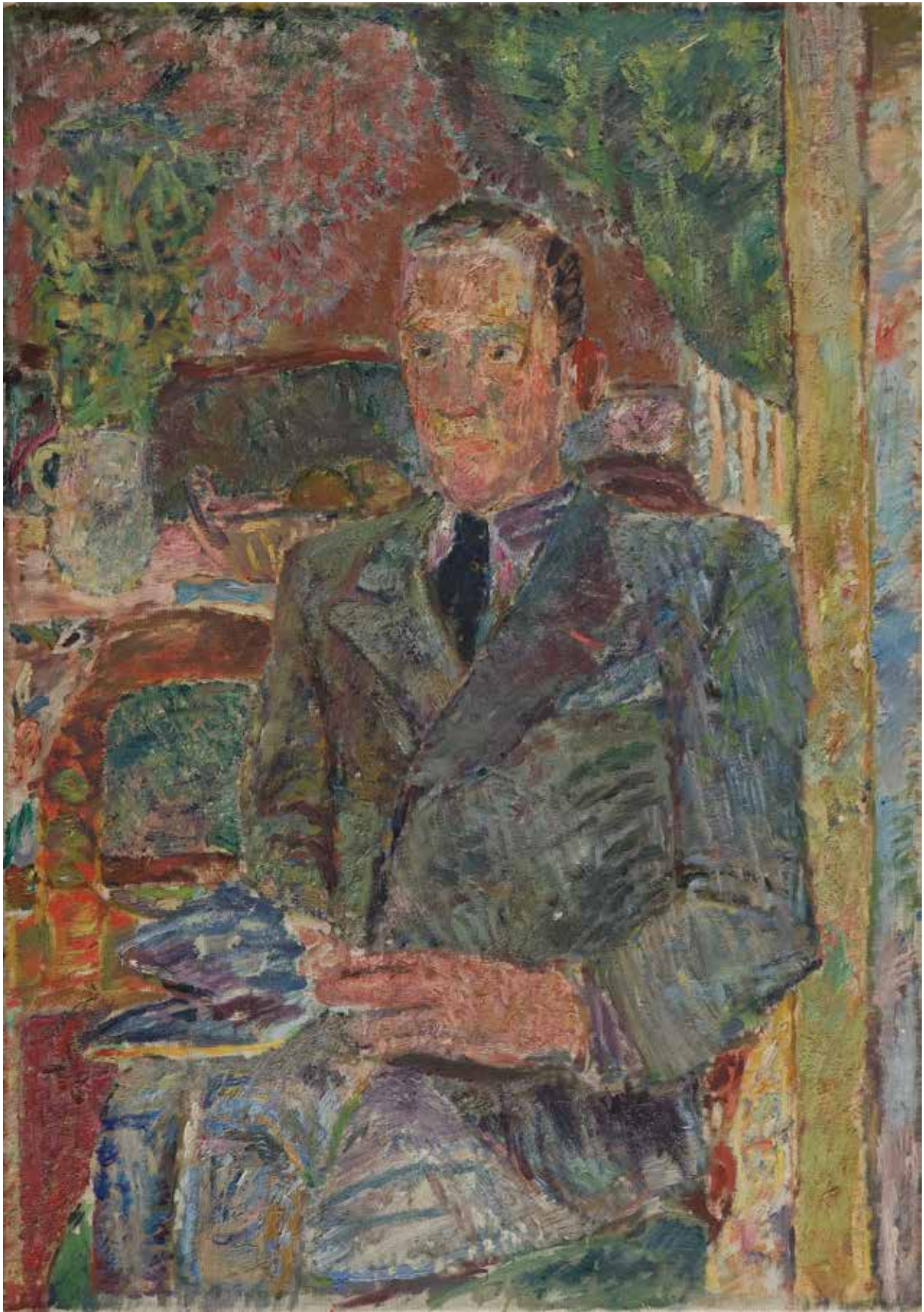
„Kiedy wybierałem się w roku 1921 do Polski jako romantyczny wariat - wspominał w swoich „Dziennikach” Cybis - ojciec mój dał mi ostatnie pieniądze - 500 marek niemieckich”. Z tym skromnym majątkiem młody Ślązak udał się na studia na krakowskiej Akademii. Miał już za sobą krótkie doświadczenie na wrocławskiej ASP, na której zetknął się z artystami kręgu ekspresjonistycznego Die Brücke.

O krakowskich latach Cybisa krążą różne legendy. Według Pawła Taranczewskiego Cybis w okresie edukacji „o subtelnych sprawach sztuki dyskutował po niemiecku”. Z Józefem Mehofferem, według wspomnień Heleny Rudzkiej, późniejszej żony malarza, nie tyle dyskutował, ile się wyklócał. Tematem nie była sztuka, ale studencki indeks... Od 1923 roku Cybis działał w orbicie Józefa Pankiewicza, poznał wtedy Józefa Czapskiego i Artura Nachta-Samborskiego. Lata 1924-31 (umownie nazywane są francuskimi, choć artysta spędził je częściowo w Polsce) przynoszą krystalizację formuły malarskiej Cybisa, która stanowi jedną z najciekawszych propozycji kręgu Komitetu Paryskiego. Artysta w 1930 roku wystawił w Galerie Zak, ale był to - jak napisze później - „sukces raczej moralny” niż finansowy. Jedną z nielicznych nabywczyń jego prac była jednak wpływowa krytyczka Gertruda Stein. Przed Cybisem rysowały się perspektywy kolejnych wystaw, m.in. w Genewie. Po powrocie do Polski malarz zdobył kilka prestiżowych zamówień rządowych, w tym na dekorację komnat wawelskich. Stał się również jednym z autorów piszących dla „Głosu Plastyków”, w którym publikował programowe, „kolorystyczne” teksty. Z czasem Cybis został nawet wybrany na redaktora pisma. W 1934 roku reprezentował Polskę na Biennale w Paryżu i stał się jednym z najlepiej rozpoznawanych młodych polskich twórców.

W latach 30. Cybis malował głównie - podążając szlakiem Paula Cézanne’a - kameralne martwe natury i pejzaże. Portrety z tego okresu są bardzo nieliczne, oprócz prezentowanego tutaj „Portretu mężczyzny” warto wymienić „Portret Ignacego Mościckiego” z 1935 roku ze zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego i nieliczne prace

powstałe podczas pobytu w Paryżu. W prezentowanym obrazie uderza charakterystyczna dla Cybisa postimpresjonistyczna stylizacja. Płaski sposób malowania oraz migotliwy, szorstki układ plam kojarzyć się mogą z kompozycjami Bonnarda, które polski artysta podziwiał w czasie kilkuletniego pobytu we Francji. Plótno skomponowane zostało z jasnych srebrno-różowo-zielonych tonów, które już w okresie dwudziestolecia uchodziły za rozpoznawczy znak artysty.

Pozycja, którą Cybis wyrobił sobie w latach 30. na polskiej scenie artystycznej okazała się niezwykle silna nawet po wojnie. Anda Rottenberg pisała, że Cybis „w latach 40. i 50. - w pełnym rozkwicie swej twórczości, kiedy mimo utraty profesury na warszawskim ASP, w apogeum czasów stalinowskich, był malarzem najlepiej w Polsce znanym i cenionym. Wkrótce stał się też artystą najbardziej oficjalnym i najukochańszym nauczycielem akademickim, co bywa rzadkie. Tym radsze, że jego uczniowie nie wnosili do sztuki naśladownictwa jego stylu, ale wdrożoną przez niego kapielową etykę malarską. Poczucie powinności wobec obrazu (...) - to było najważniejszym motywem moralnym, niewyczerpanym źródłem udręki i przyczyną radości” (Anda Rottenberg, Wstęp [w:] Jan Cybis. Retrospektywa, Zachęta, grudzień 1997 - luty 1998, Warszawa 1997, s. 13). Entuzjastycznie o sztuce Cybisa z okresu przed- i powojennego pisali nie tylko lokalni krytycy, ale także artyści, którzy mieli możliwość wejść z nią w kontakt. Meksykański malarz Diego Rivera (mąż Fridy Kahlo) po zwiedzeniu wystawy Cybisa w 1956 roku mówił: „Niewiele razy w życiu doznałem tyle radości dzięki malarstwu jak wczoraj na wernisażu wystawy Jana Cybisa, nazajutrz po moim przyjeździe do Warszawy. Niezwykle czuła i delikatna, a zarazem ostra i mocna wrażliwość tego artysty sprawiła, że z płócien jego bił ku mnie jakby strumień rozkosznej radości (...). Jest to po trzykroć i po trzykroć poeta, to znaczy jest to wielki malarz, na pewno bowiem, jeśli w malarstwie nie ma poezji - nie ma w nim nic” (Diego Rivera, wypowiedź z 1956 roku, cyt. za: A. Rottermund, Autentyczny cyklop [w:] Jan Cybis, red. E. Sturm-Bednarczyk, Wiedner 2014, s. 8).



EUGENIUSZ EIBISCH (1895 - 1987)

Targ

olej/plótno dublowane, 95 x 120 cm

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

„Eibisch należy do tych, którzy podlegając naciskowi swego temperamentu i jednocześnie w swej sztuce podstawowe wartości współczesne, pracuje w sposób niestrudzony nad zgłębieniem tajemnicy wielkiej tradycji.

Dlatego właśnie znalazł się on obok Deraina, Utrilla, Soutine'a na wystawie malarstwa francuskiego, która miała miejsce w Ameryce (wystawa Bourgeois w Nowym Jorku). Z tych samych przyczyn Eibisch, jeden z 'faworytów' Zborowskiego, Nettera i Georges'a Bernheima cieszy się najwyższymi względami u wytrawnych znawców. Czyż potrzeba innego świadectwa aniżeli ten fragment listu [francuskiego pisarza] Rogera Martina du Gard:

'Nicea, 1 kwietnia 1936

Myślę także, że jest to wielki artysta, który w innych czasach posiadłby już od dawna należną sobie pozycję. Ale dla mnie jest on nie tylko malarzem, lecz Malarzem. To znaczy człowiekiem, którego życie może się wyrażać wyłącznie za pomocą pędzli i farb; człowiekiem z rodziny Velazquezów, Delacroix, tych, którzy byli przede wszystkim malarzami, a nie fabrykantami obrazów. Sądzi on, być może, że ma obiektywne oko, doświadczoną rękę, która stara się odtwarzać. W rzeczywistości jednak to nieprawda. W tym co dostrzega, widzi - rzec by można - tylko siebie

samego: jest całkowicie opanowany przez swoje uczucia i wzruszenia. Co więcej nawet: przez specyficzne smakosztwo, rozkosz zmysłową. Pisząc o nim, proszę zwrócić uwagę na niezwykłą i cudowną przygodę, jaką jest potrójne spotkanie Eibische'a, modelu i płótna. Proszę go poobserwować przed sztalugami. On wcale nie rysuje. Zdaje się ledwie zaznaczać formę, grę linii; zdaje się być wrażliwy jedynie na fenomeny światła. Z zachłannością rzuca się na swą paletę. Rozgniata plamę farby na płótnie, modeluje tę plamę za pomocą szeregu dotknięć gorączkowych i subtelnych. Stara się jedynie o oddanie osobliwości i intensywności świetlnej, stwarza coś w rodzaju mgławicy barwnej, która z wolna przemienia się, dopełnia, promieniuje. A to dlatego, że dochodzi on do oddania wibracji tonów, że odnajduje jak gdyby wbrew sobie samemu formę i linię; żadnej zamierzonej troski o ścisłość. Ale on osiąga tę ścisłość dzięki cudownemu wybiegowi w owej całkowicie wewnętrznej walce pomiędzy oświetlonym modelem i swym okiem. Dzieło Eibische'a jest niczym innym, jak transpozycją tej zażartej walki. Dla mnie ponad wszelką wątpliwość dowody tej walki pozostaną.

Roger Martin du Gard'''



ABRAHAM NEUMANN (1873 - 1942)

*Podwórko*olej/plótno, 43 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'a.neuman'cena wywoławcza: 16 000 zł
estymacja: 20 000 – 30 000

Abraham Neuman, jeden z najważniejszych polsko-żydowskich malarzy, kojarzony jest powszechnie z pejzażami malowanymi w Paryżu, Bretanii i Palestynie. Obok tych świetlistych krajobrazów w oeuvre artysty istnieje mniej znana grupa wygaszonych kompozycji. Prezentują one codzienne życie małych żydowskich miasteczek. Przykładem takiej pracy jest właśnie prezentowane „Podwórko”. Neuman za źródło inspiracji dla swoich obrazów brał widoki rodzinnego Sierpca (do którego wrócił zresztą już jako uznany artysta) i najważniejszego w międzywojniu modelowego sztetta - Kazimierza Dolnego. Obrazy powstałe w obu miejscach charakteryzują się tak jak „Podwórko” stonowaną kolorystyką i nastrojem szarego wieczoru. Barwy używane przez malarza to często błękity, płowe szmaragdy, szarości, turkusy i zielenie. Stosowana przez Neumanna kolorystyka jest o tyle zaskakująca, że na prace artysty patrzy się zazwyczaj jako na rozwinięcie koncepcji pejzażu wypracowanej przez Jana Stanisławskiego. Neuman w atmosferze, kolorystyce i tematyce „małomiasteczkowych” obrazów odchodzi od szlaku swojego profesora. Przykładem pracy artysty, w której tak jak w „Podwórku” pokazuje on swoją artystyczną niezależność, może być „Żydowski zaułek” (ukazujący prawdopodobnie ulicę Księcia Wacława w Sierpcu) ze zbiorów Żydowskiego Instytutu Historycznego. Ciekawym kontekstem dla obu obrazów może być credo artystyczne wielokrotnie formułowane przez artystę. Za jednego ze swoich malarskich mistrzów uważał on bowiem - podobnie jak Olga Boznańska - Jamesa McNeilla Whistlera. Z pracami Amerykanina Neumann

zetknął się dzięki swoim podróżom po Europie i Stanach Zjednoczonych.

Neumann pochodzący z ubogiej żydowskiej rodziny rozpoczął studia artystyczne w 1897 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego profesorami byli m.in. Jacek Malczewski, Leon Wyczółkowski i wreszcie najważniejszy dla Neumanna profesor - Jan Stanisławski. Edukację artysta uzupełniał na Académie Julian, a potem w Luwrze, gdzie z braku środków na opłacenie wpisowego w Académie kopiował obrazy dawnych mistrzów. Po studiach Neumann osiadł na stałe w Krakowie, potem przeniósł się do Zakopanego. Wiele podróżował, wyjeżdżał m.in. do USA, na południe Francji, do Bretanii, dwukrotnie do Palestyny (1904, 1926-1927). Krótko flirtował też z japonizmem, zainspirowany przez Wyczółkowskiego opracowywał studia drzew. Był jednak przede wszystkim pejzażystą, jednym z najbardziej wszechstronnych uczniów Jana Stanisławskiego. Rozgłos przyniosła mu wystawa w Salonie Krywulta w Warszawie w 1903 roku, chociaż debiutował już w 1901 roku w Zakopanem. W okresie międzywojennym wystawiał przede wszystkim w Warszawie i w Łodzi. W 1925 roku prezentował swoje płótna razem z Leonem Chwistkiem i Rafałem Malczewskim, z którymi prywatnie również się przyjaźnił. Zginął w czerwcu 1942 roku rozstrzelany w drodze do obozu zagłady w Bełżcu. Zapamiętany został nie tylko jako artysta, ale przede wszystkim człowiek. Już w 1908 roku dziennikarz „Tygodnika Ilustrowanego” pisał o nim z podziwem: „Prosty, bez cienia blichtru i pozy, wywiera bardzo przyjemne, korzystne wrażenie” (R.K., Z galerii najmłodszych malarzy, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, s. 812).



MAKSYMILIAN FEUERRING (1896 - 1985)

Pejzaż z drogą

olej/plótno 50 x 62 cm
sygnowany p.d.: 'MFeuerring'

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 12 000 – 18 000

Jerzy Malinowski w swojej publikacji *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, pisał: „Odrębny krąg żydowskich ekspresjonistów we Lwowie stanowili malarze związani z École de Paris, którzy po studiach w Polsce lub w Niemczech wyjechali na stałe lub długi pobyt we Francji. Wśród nich wymieć należy Zygmunta Menkesa, Alfreda Aberdama, Joachima Weingarta, Dawida Seiferta oraz Henryka Langermana i Maksymiliana Feuerringa. (...). Feuerring w początkach lat dwudziestych malował realistyczne portrety z elementami impresjonizmu (Autoportret, Babcia), kwiaty i martwe natury, pejzaże

górskie, architekturę włoską (Getto rzymskie, Zaulek starego Rzymu) oraz monumentalną kompozycję „La madre del lavoro”. W 1927 roku Kozicki [W. Kozicki, *Ze sztuki*, „Słowo Polskie” 1927 nr 137, z. V, s. 5] określił go jako „kolorystę”, uznając, że obrazy „posiadają zalety barw jasnych, czystych, dobrze zestrojonych”. Podczas pobytu w Paryżu od 1927 r. w malarstwie Feuerringa nastąpiła radykalna zmiana. Tworzył odtąd ekspresjonistyczne obrazy i monotypie, kojarzone z dziełami Kokoschki i Noldego, w których impresjonistyczny dynamizm połączony był z radykalną deformacją kształtu”.



IZAAK STRYCHARSKI (XIX/XX w.)

Modlitwa, 1927 r.

olej/tektura, 60 x 49 cm

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

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- Chrisite's, 24.01.2008, Londyn, lot 206

LITERATURA:

- Jüdisches Jahr, jüdischer Brauch, katalog wystawy z Landesmuseum w Münster, 7.11-4.12. 1972, Münster 1972, s. 110, il. 203

- Nineteenth Century European Art, auction catalogue, Chrisite's, 24.01.2008, Londyn, lot 206

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

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



TYMON NIESIOŁOWSKI (1882 - 1965)

Pejzaż z drzewami, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 36 x 29 cm

na odwrociu dedykacja odautorska:

'KOCHANEMU PANU JANOWI BOROWSKIEMU |

NA PAMIĄTKĘ DNI SMUTNYCH | -TYMON | WILNO I II 1944'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

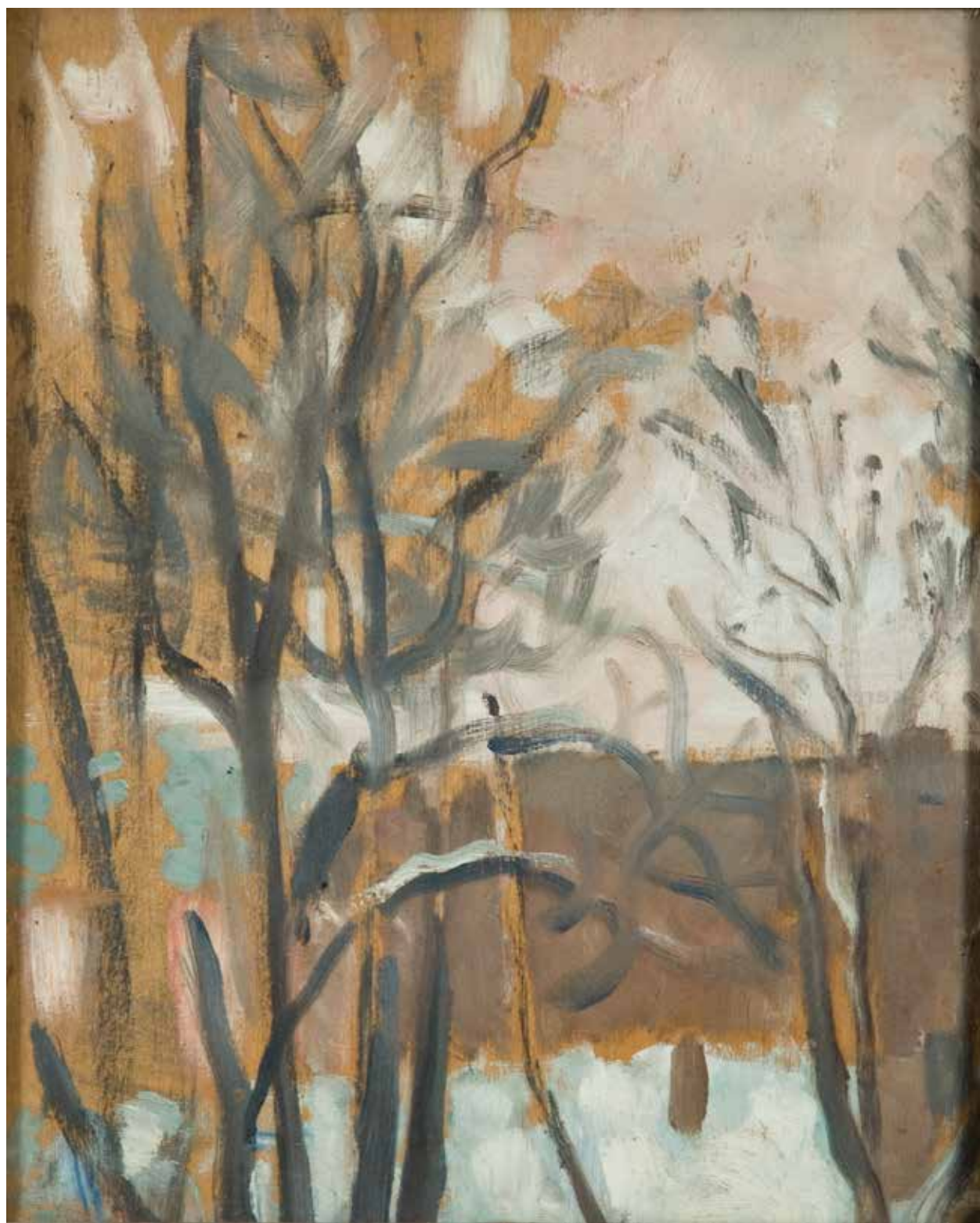
„Zadaniem obrazu jest dawać uczucie spokoju w oderwaniu od codziennej rzeczywistości”.

TYMON NIESIOŁOWSKI, WYPOWIEDŹ Z 1919 ROKU

„Przychodzą lata wojny - czas zamętu i zagubienia. Nie jest to pora przyjazna takiemu malowaniu, jakie jest treścią życia Tymona Niesiołowskiego. Na to, by przeżywać świat w takim cichym, radosnym zapatrzeniu, trzeba trochę spokoju, trochę psychicznej przestrzeni. Tymczasem malowanie w wojennym Wilnie jest raczej borykaniem się - nie tylko z materią malarską - ale i z zagrożeniem, zimnem, i biedą. 'Rozpocząłem nowy krajobraz - notuje Niesiołowski w styczniu 1944 roku. - Drzewa w rozmaitej tonacji na tle zimnego nieba. Stosuję manierę pionowych pociągnięć pędzla. Raczej - pionowo

ukośnych, tak by się rytmicznie kolor wznosił i opadał, przy użyciu jednokierunkowych dotknięć. (...) Czasu mam dla siebie, mało'. 'Znowu pada śnieg. (...) Na pustych ulicach - było jasno i bardzo miło. Coś nienormalnego odczuwałem w całej tej ciszy. Postanowiłem jutro choć jedną godzinę pomalować. Zobaczę, jak mi się to uda?' (10.I.44 r.) (...) 'Mróz wzmacnia się na noc. Dzień upłynął na rannym piłowaniu i rąbaniu drzewa. Bolała mnie ręka w przegubie. Trochę malowałem' (13.I.44 r.)”.

JOANNA POLLAKÓWNA, TYMON NIESIOŁOWSKI, KATALOG WYSTAWY, MNW, PAŹDZIERNIK-LISTOPAD 1982, WARSZAWA 1982, s. 10



TYMON NIESIOŁOWSKI (1882 - 1965)

„Antygona”, 1963 r.

olej/plótno, 64,5 x 81,2 cm

sygnowany l.d.: 'Tymon' oraz p.s.r.: 'ANTYGONA'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana

papierowa nalepka wystawowa z TPSP w Krakowie

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

WYSTAWIANY:

- Tymon Niesiołowski, wystawa retrospektywna, marzec-kwiecień 1967, TPSP w Krakowie

- Tymon Niesiołowski, październik-listopad 1982, Muzeum Narodowe w Warszawie

LITERATURA:

- katalog wystawy Tymon Niesiołowski, październik-listopad 1982, MNW, Warszawa 1982, poz. 155, s. 70

Dla Niesiołowskiego, podobnie jak dla wielu innych polskich artystów, bohaterstwo i moralna siła człowieka wobec Zagłady stały się w okresie powojennym istotnym tematem sztuki. Prezentowana „Antygona” stanowi obok ikonicznej „Elektry” Kowarskiego (Muzeum Narodowe, Warszawa) wybitny przykład mierzenia się z tą trudną i na przełomie lat 50. i 60. ciągle bolesną i aktualną tematyką. Artysta w swojej kompozycji ukazał bohaterkę tragedii Sofoklesa, Antygonę oplakującą ciało brata, Polinejesa. W greckim dramacie wspomniany epizod nie był inscenizowany - był jedynie wzmiankowany przed publicznością w dialogach, tak by na scenie uniknąć obrazowania makabry. Niesiołowski postępuje wbrew antycznej poetyce i wystawia na widok publiczny ludzkie cierpienie w jego najczystszej formie. Artysta w twórczy sposób wykorzystał ikonografię piety i oplakiwania, bazując przede wszystkim na kameralnych obrazach włoskiego renesansu (np. „Piecie” Giovanniego Belliniego z weneckiej Akademii). Obraz powstał w dojrzałej fazie twórczości Niesiołowskiego i zdradza

charakterystyczny dla artysty styl. Dla wielu historyków sztuki - jak np. dla Joanny Pollakównej - późny okres Niesiołowskiego jest ukoronowaniem jego twórczych poszukiwań. Historyczka pisała: „Wraz z zakończeniem wojny i przeniesieniem się do Torunia zaczęła się dojrzała faza twórcza Tymona Niesiołowskiego, spełnienie jego malarskiego życia. Spełnienie - bo jest to wyraźnie kontynuacja - pociągających od wielu lat tematów i klarującego się teraz spokojnie (...) malarskiego sposobu, który przejawiać się jął jeszcze w wileńskim, przedwojennym okresie. (...) Wizja oczyszcza się i upraszcza (...). W obrazach olejnych wyrazistą partię solową wyśpiewuje teraz kontur. Ciemny, zdecydowany, choć miękki, obwodzi płaszczyzny na ogół jednolicie, gładko namalowane, nieznacznie tylko drgające zróżnicowanymi walorowo maźnięciami farby. (...) Przybywa cała seria obrazów prostych, wyważonych, spokojnie pewnych siebie w swojej prostocie” (J. Pollakówna, Tymon Niesiołowski, katalog wystawy, Warszawa 1982, s. 11).



65

WŁADYSŁAW KRZYŻANOWSKI (1889 - 1973)

Martwa natura

olej/plótno, 60 x 50,5 cm

sygnowany p.d.: 'Władysław Krzyżanowski'

opisany na odwrociu na blejtramie: 'W.Krzyżanowski'

oraz na płótnie: 'malował | art. mal. W. Krzyżanowski'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000



STANISŁAW ZAWADZKI (1878 - 1960)

Portret kobiety ze sznurem pereł, 1933 r.

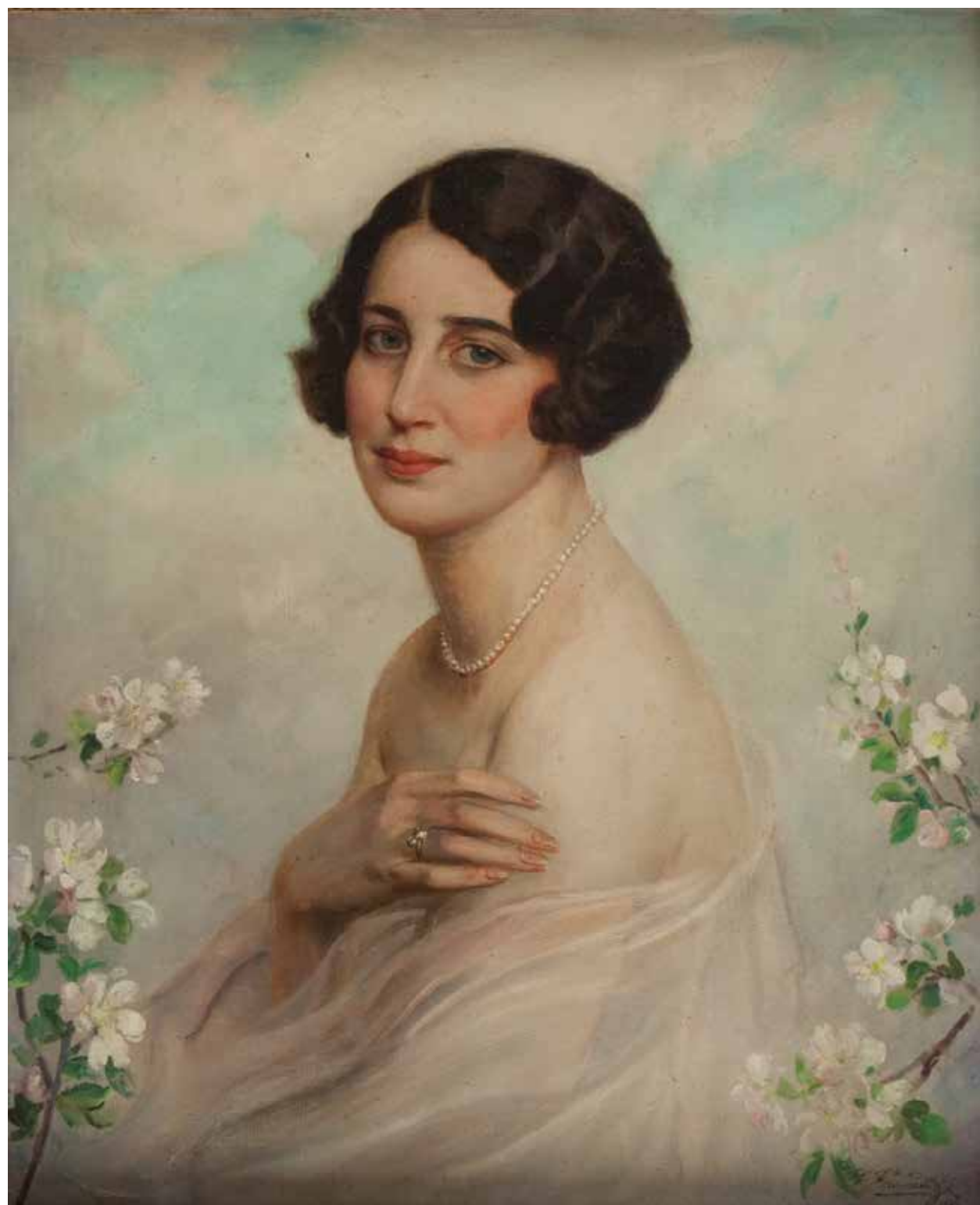
olej/plótno, 75 x 61,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'St. Zawadzki | 1933'

na odwrocie papierowa, spłowiła nalepka

cena wywoławcza: 3 500 zł

estymacja: 4 500 – 6 500



67

BOLESŁAW SZAŃKOWSKI (1873-1953)

Cyganka z kwiatami

olej/plótno, 115 x 87 cm
sygnowany l.d.: 'Szańkowski'

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 10 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- Kunst & Antiquitäten, aukcja 12.07.2008, Allgäuer Auktionshaus Kempten

LITERATURA:

- Kunst & Antiquitäten, katalog aukcji z 12.07.2008, Allgäuer Auktionshaus Kempten,
s. 263, poz. 1740



JEAN-BAPTISTE DESHAYS (1729 - 1765)

przypisywany

Scena pasterska przy moście, ok. 1758-1765 r.

olej/plótno dublowane, 77 x 65 cm (ował)
na odwrociu stempel urzędu celnego: 'DOUANES'
oraz papierowa nalepka z numerem '34 676'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 12 000 - 18 000

„Scena pasterska przy moście” jest przykładem typowej dla francuskiego rokoka bukolicznej dekoracji gabinetowej. Obraz łączy w sobie sielankowy, antykizujący pejzaż, kamienne ruiny i malowniczo ujętą grupę postaci. Lekka kompozycja, świetliste pastelowe kolory i miętko zakreślone kształty decydują o charakterystycznym dla połowy XVIII wieku lirycznym, beztroskim nastroju. Arkadyjska tematyka wydaje się jedynie pretekstem do stworzenia niezwykle kolorystycznej wariacji malarskiej. Paleta barw i sposób malowania wiążą prezentowany obraz z Jeanem-Baptiste'em Deshaysem, malarzem pochodzącym z Rouen w północnej Francji, ale przez całe swoje dorosłe życie czynnym w Paryżu. Deshays rozpoczął edukację malarską w warsztacie ojca. Ok. 1743 roku znalazł się w stolicy, gdzie kształcił się początkowo u Jeana Restout, aby trafić ostatecznie pod skrzydła jednego z najważniejszych malarzy epoki - François Bouchera. W 1751 roku otrzymał grand prix Królewskiej Akademii Malarstwa i Rzeźby za zaginiony dziś obraz „Cudowne uzdrowienie Tobiasza”. W kolejnych latach trzy prace Deshaysa przedstawione zostały Ludwikowi XV, a sam malarz w 1754 otrzymał prestiżowe Prix du Rome, stypendium na wyjazd do Rzymu. Po powrocie ożenił się z najstarszą z córek Bouchera, Jean-Elisabeth, i niebawem został członkiem Królewskiej Akademii. Uzyskał przydomek „Rzymianina”. Tworzył w tym czasie pod wpływem rokokowej i bardzo zmysłowej sztuki swojego teścia, wprowadzając do niej elementy włoskie. W jego oeuvre dominują sceny mitologiczne, religijne i rodzajowe, wśród których ważną grupę stanowią pejzaże pasterskie i wszelkiego rodzaju „karawany”. Prezentowany w naszym katalogu obraz jest przykładem takiej właśnie podróźniecko-bukolicznej pracy. W „Scenie pasterskiej” widać lekcję, którą Deshays wyniósł z czteroletniego pobytu w Rzymie - znajomość malarstwa Szkoły Bolońskiej, Domenichina i Guercina oraz „francuskość” wywiedzioną ze sztuki François Bouchera. Deshays oba te źródła inspiracji interpretuje w specyficzny sposób, modelując kolory na bardziej pastelowe i rozświetlone oraz nadając formom miękkości i mięsistego ciężaru. „Scenę pasterską przy moście” warto porównać z innymi pracami, które wyszły z pracowni artysty. Jedną z nich, „Przeprawa przez potok”, sprzedaną na aukcji w paryskim Sotheby's w czerwcu 2014 roku, ma te same wymiary co nasza kompozycja. Prawdopodobnie obie prace stanowiły parę i dekorowały jedno pomieszczenie. W Norton Simon Museum w Pasadenie znajdują się inne owalne (choć nieco mniejsze) obrazy Deshaysa „Pracznik” i „Ucieczka do Egiptu” utrzymane w tej samej boucherowskiej stylistyce. O Deshaysie entuzjastycznie wypowiadało się wielu jemu

współczesnych, m.in. Denis Diderot. W „Salonie 1761 roku” pisał o nim jako o „pierwszym malarzu narodu”, a w „Salonie 1765 roku”, już po śmierci artysty, dał kilkunastonicowy opis jego prac i nakreślił sylwetkę: „Byłem świadkiem artystycznych narodzin i śmierci Deshaysa, znam wszystkie jego wielkie dzieła. (...) Wyobraźnię miał szeroką i śmiałą; i tego twórcę ogromnych płócien widzimy potem chorego, bliskiego kresu; poznajemy jednak dawną rękę (...) w obrazach gorących w pomyśle i wykonaniu. Styl jego był monumentalny, śmiały, szlachetny, plany świetnie rozłożone, postacie oryginalne, układ obrazu efektowny, rysunek męski, stanowczy, wyrazisty; szczegół zawsze podporządkowany ogółowi; niekiedy wielkie partie cienia stanowiące wypoczynek dla wzroku i podkreślenie partii światła. Kolor Deshaysa nie jest zbyt subtelny, wyszukany, ale solidny, żywy, zgodny z osobowością autora; zarzucano jednak jego postaciom męskim niemiłą żółtałość lub czerwień niemal czystą, kobiecym nadmiar szminki. Swoim Józefem dowiódł, że wdzięk i zmysłowość nie są mu obce, choć zaprawione pewną surowością, godnością. Również rysunki wysoko świadczą o jego talencie: ich smak, miękka i płynna kreska, ciepło nagradzają pewne błędy i przesadność formy. Powiadają, że niektóre jego studia głów rysowane są z taką maestrią i uczuciem, iż mogłyby konkurować z największymi mistrzami. Wrócono mu kiedyś wielką przyszłość i serdecznie oplakiwano. (...) Na drogę sztuki skierował go ojciec, kiepski malarz z Rouen, nauczycielami byli kolejno: Collin de Vermont, Restout, Boucher i Vanloo; staż u Bouchera omal nie zrujnował wszystkiego, czego nauczyli go tamci, tj. monumentalnej kompozycji, orientacji w światłach i cieniach, operowania ogromnymi masami. Za młodu mocno hulał, mimo to zdobył nagrodę Akademii i wyjechał do Rzymu, tu jednak śmiertelnie się nudził, mierzył go cisza i smutek Wiecznego Miasta; nie mogąc wrócić do Paryża i korzystać z uciech, których domagał się jego bujny temperament - zaczął z nudów oglądać dzieła sztuki i tak odkrył swoje powołanie. Po pewnym czasie wrócił do Paryża, ożenił się z najstarszą córką Bouchera, niestety, małżeństwo nie poprawiło jego obyczajów, zmarł w trzydziestym piątym roku życia jako ofiara nadmiaru temperamentu. Gdy porównuję w myśli krótkość czasu, jaki zwykliśmy poświęcać na pracę, z osiągniętymi wynikami, dochodzę do wniosku, że człowiek - nawet średnio zdolny, ale mocny i wytrwały - zaczynający dzienną lekturę o piątej rano, a kończący ją o dziesiątej wieczorem, innymi słowy: pracujący tak, jak pracuje robotnik - posiadłby w czterdziestym piątym roku życia całą wiedzę dostępną człowiekowi” (D. Diderot, Salon 1765, tłum. J. Stadnicki, oprac. A. Pierśkos, Warszawa 2009, s. 49-50).





Lucas Kilian (wg Josepha Heintza, Pieta z aniołami, 1608, zbiory PAU w Krakowie)

69

Malarz zachodnioeuropejski, XVII w.

Pieta z aniołami

olej/deska, 122 x 95 cm

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 40 000

Wyrafinowanie i swoboda form na równi z charakterystyczną skręconą kompozycją i mocnym światłocieniem decydują o manierystycznym charakterze obrazu. „Pieta z aniołami” jest przykładem rzadkiej na antykwarycznym rynku religijnej sceny z początku XVII wieku.

Dzięki pomocy Magdaleny Herman z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie udało się określić źródło kompozycji obrazu, dla dotychczasowych właścicieli pozostające enigmą. Anonimowy artysta, kreśląc kompozycję „Piety z aniołami”, mógł oprzeć się albo na rysunku szwajcarskiego malarza Josepha Heintza starszego (1564-1609) z 1607 roku (w zbiorach University College of London), albo powstałej rok później rycinie wykonanej w warsztacie Lucasa Kiliana (1579-1637). Kilian prowadził swoją pracownię w Augsburgu i tam bez wątpienia zetknął się z pochodzącym z Bazylei Heintzem. Heintz, jedna z barwniejszych postaci swoich czasów, młodość spędził z Rzymie. Wiadomo, że w 1587 był we Florencji i Wenecji. Od 1591 roku pracował dla cesarza w Pradze nie tylko jako malarz, ale także architekt. W 1693 odnotowany był ponownie w Rzymie, gdzie wykonywał kopie antycznych rzeźb. W Augsburgu mieszkał na stałe od 1604 roku. Zmarł niedaleko Pragi. Heintz był jednym z najważniejszych artystów tworzących w kręgu mecenatu cesarza Rzeszy Rudolfa II.

Jego manierystyczne obrazy to przede wszystkim sceny religijne, mitologiczne i portrety. Czy opracował tylko rysunki „Piety z aniołami”, które potem rytował Kilian, czy stworzył również dzisiaj nieznaną olejną wersję - trudno spekulować. Duża część dorobku Heintza przepadła w czasie wojny trzydziestoletniej. Na prezentowanym obrazie widać podstawowe elementy manierystycznego stylu Heintza i twórców działających w jego kręgu. Widza uderza bogaty, zróżnicowany koloryt i mocne kontrasty światłocieniowe. Układ przedstawionych postaci przypomina charakterystyczną dla sztuki przełomu XVI i XVII wieku figura serpentinata. Mistrzowskim rozegranie tego „skręcenia” jest przede wszystkim ciało Chrystusa, które opada z kolan Marii w lekkim, niby-tanecznym ruchu. Kilka elementów kompozycji sugeruje, że autor gruntownie poznał sztukę Michała Anioła: przede wszystkim „Pietę Bandini” (katedra we Florencji) oraz „Pietę” Vittorii Collony (obecnie w kolekcji Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie). Ta ostatnia stanowiła inspirację dla wielu artystów epoki. Cytowali ją m.in. Ludovico Buti i Lavinia Fontana. Schemat piety z aniołami dotarł nawet do Polski - znane są jej przykłady z kolegiat w Pułtusku i Łowiczu. Heintz, dwukrotnie podróżujący do Rzymu, musiał jednak znać dzieło Michała Anioła z pierwszej ręki.



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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo 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 aukcyjone, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjone. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjone rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjone ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania



Leon Wyczółkowski (1852 - 1936), litografia/papier, 30 x 40,5 cm
Dworek w Gościeradzu, 1934

Aukcja Grafiki i Plakatu

15 października (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów 6 – 15 października 2015



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



MECENAS KULTURY

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 zgodnie z tabelą postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit jest niższy niż cena gwarancyjna wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. Tabela postępień

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

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

desa

LIVING



Czerwony Październik - Aukcja obiektów z okresu PRL

3 listopada 2015



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 jakiegokolwiek 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-



Andrzej Podulka, E.T. – ilustracja do czasopisma „Szpilki”, 1984 r.
aerograf, tusz/papier, 34,5 x 25 cm

Aukcja Komiksu i Ilustracji

5 listopada (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów 22 października – 5 listopada 2015



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



MECENAS KULTURY

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 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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 powiększoną 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.

Deutsche Bank
Private Banking



Wznieś się wyżej z dwuosobową Radą Doradców

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

Passion to Perform



HARMONOGRAM AUKCJI 2015

6.10	Aukcja Bizuterii	termin przyjmowania obiektów do 29.08.2015
8.10	Aukcja Sztuki Współczesnej	termin przyjmowania obiektów do 29.08.2015
13.10	DESA Living	termin przyjmowania obiektów do 5.09.2015
15.10	Aukcja Grafiki i Plakatu	termin przyjmowania obiektów do 5.09.2015
29.10	Aukcja Sztuki Dawnej	termin przyjmowania obiektów do 12.09.2015
5.11	Aukcja Młodej Sztuki	termin przyjmowania obiektów do 17.09.2015
22.10	Aukcja Nowej Sztuki	termin przyjmowania obiektów do 19.09.2015
27.10	Aukcja Komiksu i Ilustracji	termin przyjmowania obiektów do 26.09.2015

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

10.11	DESA Living	termin przyjmowania obiektów do 3.10.2015
24.11	Aukcja Młodej Sztuki	termin przyjmowania obiektów do 8.10.2015
26.11	Aukcja Prac na Papierze	termin przyjmowania obiektów do 17.10.2015
3.12	Aukcja Sztuki Dawnej	termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015
8.12	DESA Living	termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015
10.12	Aukcja Sztuki Współczesnej	termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015
17.12	Aukcja Bizuterii	termin przyjmowania obiektów do 7.11.2015
22.12	Aukcja Młodej Sztuki	termin przyjmowania obiektów do 30.10.2015

Wyceny bizuterii odbywają się w Galerii Bizuterii, 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 sprzedać obiekt na aukcji w DESIE Unicum?

Sprzedawanie obrazów za pośrednictwem DESY Unicum jest proste. Wstępną wycenę otrzymasz bezpłatnie, nawet nie wychodząc z domu.



Dlaczego warto sprzedać w DESIE Unicum?



OPRACOWANIE: Obiekt zostanie profesjonalnie zbadany, sfotografowany i opisany do katalogu aukcyjnego.



KATALOG: Trafia do kilku tysięcy naszych klientów w Polsce i za granicą, umieszczany jest na naszej stronie www.desa.pl i w serwisach specjalizujących się w informowaniu o aukcjach w Polsce i na świecie (Artinfo.pl, Artprice.com, Liveauctioneers.com, Askart.com) oraz dostępny jest w salonach Empik.



WYSTAWA: Przed aukcją obiekty prezentowane są przez minimum 10 dni w galerii w centrum Warszawy. Skuteczny zespół sprzedażowy pracuje wówczas bezpośrednio z naszymi klientami.



AUKCJA: Twój przedmiot wystawiony zostanie na aukcję, która odbędzie się w naszej siedzibie. Klienci licytować mogą na żywo, za pośrednictwem internetu oraz przy pomocy naszych pracowników przez telefony i zlecenia stałe.



PŁATNOŚCI: Zazwyczaj wypłata następuje po 3 tygodniach od aukcji.



PRZELEW: Najlepiej podać numer konta bankowego na Umowie Komisowej podczas jej podpisywania.



GOTÓWKA: Odbiór gotówki należy ustalić z kasjerką telefonicznie pod nr. 22 584 95 23.

ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Dawnej • 382ASD187 • 22 października 2015 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 Sp. z o.o., Dom Aukcyjny, 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 KRS 0000090241, 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

☐ Wpłace na konto bankowe Bank PKO BP SA
88 1020 1042 0000 8102 0271 6405

☐ Wpłace 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 Sp. z o.o. oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Rafał Olbiński **Krajobrazy energii** 2015

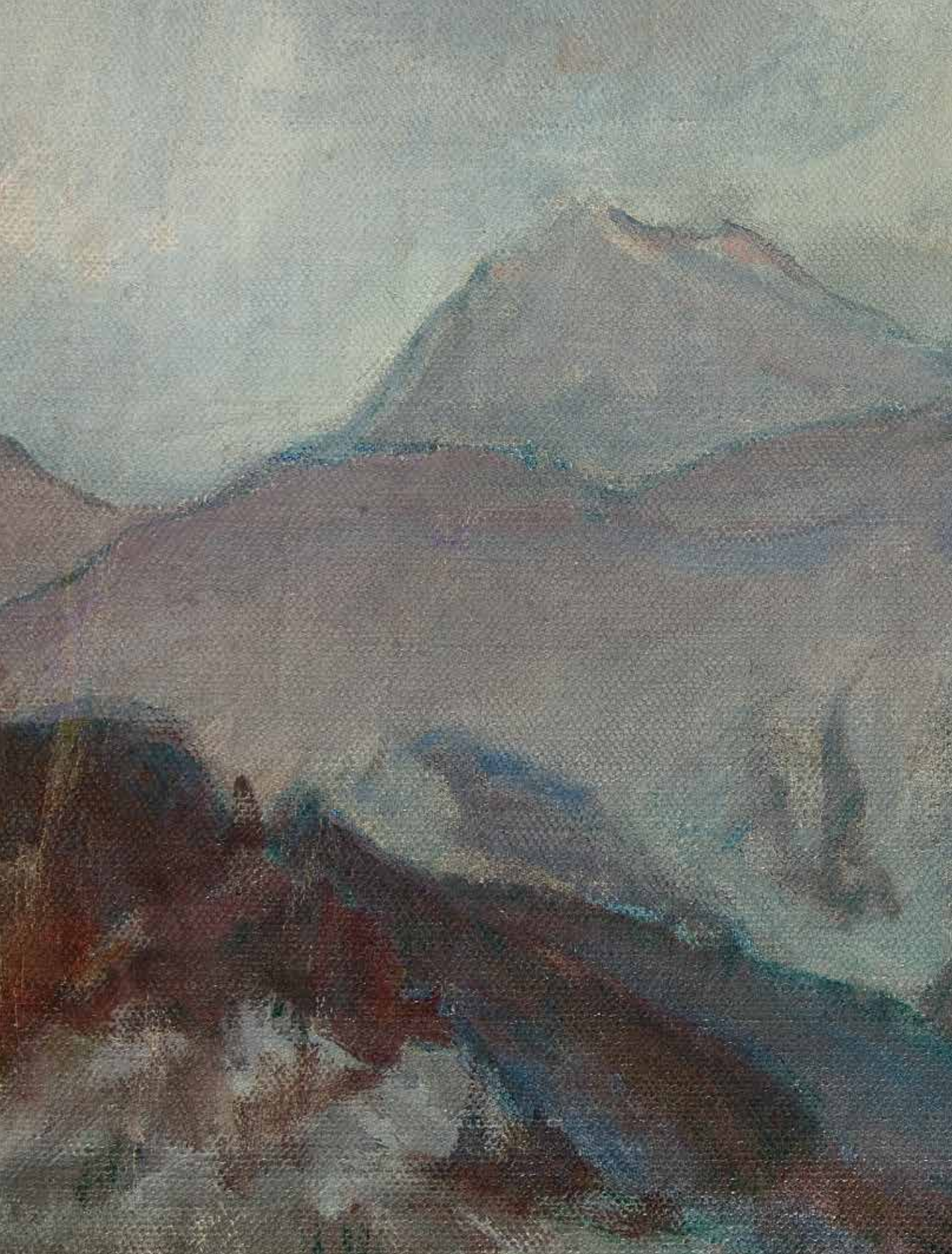
Bez energii nie ma życia, a wszystko co żyje - jak słusznie zauważył Arthur Schopenhauer - walczy z grawitacją. W cyklu obrazów „Krajobrazy energii”, poprzez poetyckie metafory starałem się pokazać magię i piękno naszego zmagania z materią i prawami fizyki.

Olbiński



MECENAS KULTURY









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

