



AUKCJA SZTUKI DAWNEJ  
WARSZAWA 3 GRUDNIA 2015































Mother







# AUKCJA SZTUKI DAWNEJ

3 GRUDNIA 2015 (CZWARTEK) GODZ. 19

## WYSTAWA

24 LISTOPADA – 3 GRUDNIA 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. MARSZAŁKOWSKA 34–50

WARSZAWA



MECENAS KULTURY







- Adler Jankiel 23
- Bakałowicz Władysław 34
- Band Max 54
- Berchem Nicolaes 76
- Berlewi Henryk 20
- Biegas Bolesław 19
- Boznańska Olga 10
- Chelmoński Józef 32
- Chwala Adolf 75
- Dressler Hans 73
- Eibisch Eugeniusz 42
- Eleszkiewicz Stanisław 52
- Epstein Henryk 50, 51
- Fałat Julian 66
- Frechkop Leonid 9
- Frenkel Boris B. 8
- Grabiński Henryk 74
- Grunswiegh Natan 41
- Halicka Alicja 22
- Hayden Henryk 49
- Jarocki Władysław 55
- Jasiński Zdzisław 71
- Kanelba Rajmund 47
- Kisling Mojżesz 6, 7
- Kossak Wojciech 25, 26
- Kostrzewski Franciszek 29
- Kotarbiński Wilhelm 24
- Kramarczyk Stanisław 63
- Krauze Jerzy R. 18
- Landau Zygmunt 46
- Malecki Władysław 28
- Masłowski Stanisław 68
- Matejko Jan I
- Matuszczak Edward 67
- Menkes Józef Z. 44, 45, 46
- Mondzain Szymon 39, 40
- Moniuszko Jan Cz. 31
- Muter Mela 15, 16, 17
- Niesiolowski Tymon 3, 21
- Pankiewicz Józef 11
- Pieńkowski Ignacy 69
- Pronaszkowski Andrzej 65
- Reich-Sielska Margit 62
- Simmler Józef 5
- Stanisławski Jan 14
- Strzałkowski Antoni 30
- Styka Jan 27
- Szarikowski Bolesław 33
- Ślędziniński Ludomir 2
- Ślęziński Władysław 12, 13
- Trębacz Maurycy 37, 38
- Wawrzeński Marian 57
- Wąsowicz Wacław 56
- Weinbaum Abram 48
- Weingart Joachim 53
- Weiss Wojciech 58, 59
- Wejchert Witold 72
- Welz Iwan A. 35
- Włodarski Marek 43
- Wyczółkowski Leon 4
- Wygrzywalski Feliks M. 60
- Wywiórski Michał G. 36
- Zawadzki Stanisław 61
- Ziomek Teodor 70
- Żyw Aleksander 64





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. 6 Mojżesz Kisling, „Dziewczyna z Marsylii”, 1950 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 32 Józef Chelmoński, „W podróży”, 1878 r.  
STRONY 2-3 poz. 8 Boris B. Frenkel, Manifestacja, 1929-1930 r. • STRONY 4-5 poz. 49 Henryk Hayden, Kąpiący się, 1940 r. • STRONY 6-7 poz. 7 Mojżesz Kisling,  
„Pejzaż z Saint-Cyr”, 1924 r. • STRONA 8 poz. 15 Mela Muter, „Księżniczka”, około 1917 r. • STRONA 9 poz. 12 Władysław Ślewiński, „Śnieg w Zakopanem”  
III OKŁADKA poz. 24 Wilhelm Kotarbiński, Serenada księżycowa • IV OKŁADKA poz. 18 Jerzy Krauze, „Martwa natura (I)”, około 1931 r.

Aukcja Sztuki Dawnej • ISBN 978-83-64871-62-7 • Kod aukcji 389ASD188 • Nakład 2 500 egzemplarzy

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

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

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



**JULIUSZ WINDORBSKI**

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

**JAN KOSZUTSKI**

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

---

**KSIĘGOWOŚĆ**

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

Emilia Kuczevska, *Księgową*  
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

**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

**DZIAŁ TECHNICZNY**

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

Karol Parzyszek, *Specjalista*

Karol Kosowski, *Specjalista*

**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 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

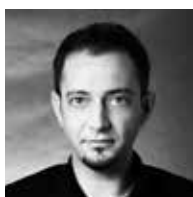


**MILENA LUTOMIRSKA**  
*Specjalista*  
m.lutomirska@desa.pl  
22 584 95 30



**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**  
*Fotoedytor*  
a.brzozowska@desa.pl  
22 584 95 31



## DZIAŁ SPRZEDAŻY



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



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



**MICHAŁ BOLKA**  
*P.O. Kierownika Salonu Wystawowego Marchand*  
m.bolka@desa.pl  
22 621 66 69



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



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



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



**MAJA WOLNIEWSKA**  
*Starszy sprzedawca*  
m.wolniewska@desa.pl  
22 584 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

## JAN MATEJKO (1838 - 1893)

*Szkic do Hołdu pruskiego, 1880-1882 r.*

olej/plótno, 30,5 x 24,5 cm

sygnowany p.d.: 'JM'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z opisem obrazu z 1939 roku:

ołówkiem opisany adres właściciela: 'Mejro | Kielecka 30' oraz niżej czarnym atramentem: 'Fragment z "Hołdu pruskiego" | mal. Jan Matejko | ur. w Krakowie 1838 r., zmarł tamże 1893r.'; na odwrociu płótna: 'pxt Jan Matejko'

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 80 000 – 120 000

### POCHODZENIE:

- w 1938 roku własność Czesława Mejro w Warszawie
- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

- Tygodnik Ilustrowany, półrocze II, 1881, s. 11
- Katalog wystawy rysunków i szkiców, MNW 1938, s. 70-71, nr 167
- Z. Norblin-Chrzanowska, Wystawa szkiców i rysunków Jana Matejki w Muzeum Narodowym w Warszawie, „Świat” 1938, nr 15, s. 9
- Katalog wystawy Jana Matejki TZSP, Warszawa 1938, s. 15 nr 41
- Przewodnik historyczny TZSP, Warszawa 1938, s. 26, nr 41
- J. Wiercińska, Katalog prac wystawionych w TZSP w Warszawie w latach 1850-1914, Warszawa 1969, s. 227
- J. Wiercińska, Bibliografia w: Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty, Warszawa 1959, poz. 1366
- Matejko, Obrazy olejne. Katalog, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, nr 211

### WYSTAWIANY:

- Salon Gracjana Ungra, Warszawa 1884
- TZSP, Warszawa 1908
- Wystawa rysunków i szkiców Jana Matejki, Muzeum Narodowe, Warszawa 1938
- Wystawa Jana Matejki, TZSP, Warszawa 1938







Portret Jana Matejki, fot. Jan Mieczkowski, 1877, MNW





Jan Matejko, Hołd pruski, 1879-1882, Zamek Królewski na Wawelu - Państwowe Zbiory Sztuki, Wiki CC



Szkic rysunkowy do Hołdu pruskiego, ok. 1880  
Archiwum Domu Jana Matejki, [www.zrodlo.krakow.pl](http://www.zrodlo.krakow.pl)

Matejko rozpoczął pracę nad „Hołdem pruskim” w Wigilię 1879 roku, w okresie, kiedy był już w Polsce powszechnie uznany za najwybitniejszego i najważniejszego żyjącego artystę. Podobnie jak przy pracy nad „Kazaniem Skargi” czy „Bitwą pod Grunwaldem” artysta zaczął od przygotowania rysunkowych i malarskich szkiców kompozycji. Powstałe w pierwszej fazie prac nad „Hołdem” dzieła rozproszone są dziś po kolekcjach prywatnych i państwowych (warto wymienić tutaj przede wszystkim bardzo ekspresjonistyczny szkic rysunkowy z krakowskiego Archiwum Domu Jana Matejki). Prezentowany w naszym katalogu obraz jest szkicem do centralnej części obrazu, ukazującej króla Zygmunta I Starego przyjmującego hołd Albrechta Hohenzollerna, wielkiego mistrza Zakonu Krzyżackiego, 10 kwietnia 1525 roku. Szkic różni się od ostatecznej wersji obrazu kilkoma detalami. W centralnej części widzimy Zygmunta I w koronie i złocistej szacie. Monarcha jedną dłonią trzyma kartę księgi rozłożonej na kolanach, drugą wyciąga przed siebie. Za nim w fioletowej szacie stoi młody Zygmunt August, obok - kasztelan gnieźnieński Piotr Opaliński. Z lewej strony widać postać mężczyzny (Hajdeka?), nieco poniżej Stańczyka. Uwagę zwraca ciepła, typowa dla Matejki czerwono-złocista kolorystyka.

„Hołd pruski” wystawiany był po ukończeniu w 1882 roku w Krakowie, Lwowie, Warszawie, Berlinie, Rzymie, Paryżu, Wiedniu i Budapeszcie. Do Krakowa powrócił w 1885. Ze względu na obecność austriackiego wojska na Wawelu zawiśł nie - jak chciał artysta - w jego reprezentacyjnych salach, ale w Sukiennicach. Już od chwili powstania dzieła Matejki odczytywano jako polityczny manifest. Historyczka sztuki Magdalena Wróblewska pisała: „Głównym celem przyświecającym malowaniu „Hołdu pruskiego” było przedstawienie wielkości Polski pod rządami Jagiellonów: sprawiedliwości i mądrości królów z tej

dynastii, rozkwitu kultury, jaki nastąpił za ich panowania. Obraz można uznać za jeden z licznych w ówczesnym malarstwie europejskim przejawów fascynacji historią i kulturą renesansu. To, co na Zachodzie było uważane za okres świetności w dziejach kultury i sztuki, w Polsce było złotym wiekiem w historii narodowej (...). W twórczości Matejki obraz wpisywał się w historyczny ciąg zdarzeń: po ukazaniu okresie świetności w XVII stuleciu nastąpił upadek Rzeczypospolitej, którego prostą konsekwencją były rozbiory. (...) „Hołd pruski” miał działać pokrzepiająco, przypominając momenty świetności Rzeczypospolitej. W historyzmie owo przypomnienie realizowane było w szczególności przez rekonstrukcję realiów historycznych i ich uprawdopodobnienie. Malarz studiował nie tylko historię, ale przede wszystkim sztukę i ikonografię, by wiernie odtworzony kostium czy detal przybliżył odległą epokę. (...) „Hołd” uznawany jest za najbardziej „renesansowe” płótno Jana Matejki nie tylko ze względu na tematykę. Obraz powstał po podróży malarza do Włoch i zdradza silną fascynację obejrzanymi tam dziełami Paola Veronesego i Tycjana. Kolorystyka płótna jest dekoracyjna, skomponowana z mieniących się barw, wśród których przeważają czerwienie i żółcienie, nadające całości ciepły odcień złota. Bogata forma malarska służy wydobyciu i podkreśleniu przepychu i splendoru królewskiego dworu. Wskazuje też na pewną zmianę, jaka dokonywała się w malarstwie historycznym, polegającą na dostosowywaniu środków malarskich do podejmowanej tematyki. O ile we wcześniejszych latach obowiązywała obiektywizująca, realistyczna konwencja, to od lat 70. XIX stulecia coraz częściej prezentowano pogląd, że realia danej epoki należy prezentować, wykorzystując charakterystyczne dla niej środki malarskie. Postawa historyzująca dotyczyła zatem nie tylko treści przedstawienia, ale także sposobu jego malowania, a artyści coraz częściej naśladowali warsztat dawnych mistrzów, by odtworzyć klimat ich czasów.

2

## LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI (1889 - 1980)

*Portret Sycylijki („Syrakuzanka”), 1927 r.*

olej/deska, płótno, 53 x 36 cm

sygnowany i datowany na dolnej krawędzi: 'SIRACUSA MALOWAŁ LUDOMIR Z WILNA ŚLENDZIŃSKI | A. D. MCMXXVIII'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Carnegie Institute w Pittsburghu, stempel urzędu celnego oraz papierowa nalepka z opisaniem obrazu

cena wywoławcza: 130 000 zł

estymacja: 160 000 - 240 000

### POCHODZENIE:

- własność artysty do 1937 r.
- kolekcja Johna H. Cohena Jr., Pittsburgh
- kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

- International Art Exhibition, Carnegie Institute, Pittsburgh, 1937, nr 246

„Jedynym dziś okazem nienaciąganego naturalnego klasyka jest u nas dla mnie Ludomir Slendziński - wylizuje i tworzy dzieła sztuki - rzadki okaz”.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, 1925







Portret podwójny (Artysta z żoną), 1930, MNW

Podczas gdy dla wielu polskich klasycystów oparcie się na wzorach włoskiego renesansu wynikało ze ślepej wiary w wasariański mit Florencji - „kolebki sztuk”, w przypadku Ślodzińskiego mamy do czynienia z fenomenem osobnym. Artysta, co doskonale widać na prezentowanym „Portrecie Sycylii”, choć czerpał z włoskiego repertuaru form, wybierał te, które współgrały z nowoczesnością. Kaligraficzny rysunek, połyskliwość, wrażenie trójwymiarowości, geometryzacja brył, z jakimi mamy do czynienia na obrazie, dowodzą, że artysta znał prace zarówno włoskiej, jak i rosyjskiej awangardy powstałe w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Wykształcony w Petersburgu artysta pozostawał początkowo pod wpływem wybitnego malarza Dymitra Kardowskiego. W czasie pobytu we Włoszech, w latach 1923-1924, gruntownie poznał twórczość artystów tworzących nurt znany dziś w historii sztuki jako *pittura metafisica*.

Dla „Portretu Sycylii” pokrewieństwa z artystycznymi kierunkami wieku XX są tyle istotne, co jej formalne związki z tradycją renesansu. Na swoim obrazie Ślodziński ukazał popiersie młodej kobiety. Jej ciemnofioletowa suknia i elegancko uczesane, opadające na plecy czarne włosy kontrastują z tłem utrzymanym w jasnych różowo-błękitnych barwach. Budowa obrazu oparta została na kontrastujących ze sobą silnie zgeometrowanych bryłach, które przywołać mogą na myśl obrazy kubitów. W latach 30. Ślodziński rozwijał te kubizujące motywy w szczególny sposób - po powrocie z Italii zaczął eksperymentować z gipsem i reliefowym kształtowaniem

tafli obrazu. Sposób opracowania dalszych planów na „Syrakuzance” zapowiada ewolucję rzeźbiarską jego sztuki.

W „Portrecie Sycylii” wszystko - od wyboru podobrazia, przez kompozycję, aż po krój sygnatury - wydaje się mistrzowsko przemyślane. Ślodziński prezentowany obraz, jak wiele innych kompozycji z tego okresu, namalował - śladem renesansowych mistrzów - na desce. Wybór podobrazia mało popularnego w okresie międzywojennym wynikał ze specyficznego credo artysty. Ślodziński jako student zetknął się w Petersburgu z Dymitrem Kardowskim, wybitnym rosyjskim klasycystą próbującym wskrzesić nie tylko zainteresowanie sztuką „prymitywów”, ale również techniczną wirtuozerię dawnych mistrzów. Kardowski w 1914 roku założył Cech św. Łukasza, efemeryczną organizację, która prawdopodobnie oddziaływała na powstanie słynnych polskich stowarzyszeń artystycznych: warszawskiego Bractwa św. Łukasza i wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. W wywiadzie, jakiego Ślodziński udzielił w 1930 roku „Kurierowi Wileńskiemu”, mówił: „Z ideologią naszą nie jesteśmy odosobnieni” (nr 125, s.2), i chociaż w dalszej części odnosił się do polskich grup kultywujących etos cechowy, nie ulegał wątpliwości, że artysta był w pełni świadom europejskiego kontekstu tych poszukiwań.

Ślodziński w przeciwieństwie do większości klasycystów swoich czasów nie godził się na czerpanie z kanonu i opierał swoją sztukę na wzorach nieoczywistych i świadczących o wybitnej kulturze





Antonello da Messina, Portret mężczyzny, okolo 1478, Gemäldegalerie, Berlin

historyczno-artystycznej. W „Portrecie Sycyliki” widać więc nie echa florenckiego portretu kobiecego, ale raczej sztuki mistrza pochodzącego z Sycylii - Antonella da Messiny. „Przycięcie” biustu modelki, ścieśnienie kompozycji w pionie i ukazanie jedynie dłoni (zamiast ukazania ramion „po florencku”) modelki wzmagają niepokojący, antyakademicki nastrój całości. Potęguje go intensywne, jakby groźne spojrzenie kobiety. Podobnie jej południowa, nieupudrowana uroda, jej ostentacyjna „sycylijskość” nadają całości nieznanego we Florencji etnografizmu.

Śmiałość, z jaką Ślędziński reinterpretuje wzorce renesansu, daje się wytłumaczyć miejscem „Syrakuzanki” w jego oeuvre. Obraz powstał w 1927 roku, kiedy artysta miał już za sobą kilka pobytów w Italii. Był już wtedy wykładowcą na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie oraz ważną postacią w warszawskim i wileńskim środowisku artystycznym. Ślędziński, artysta uznany, mógł sobie pozwolić na twórczy dialog z kanonem i wzorcami klasycznymi. Podobne świeże myślenie o sztuce widać w innym sycylijskim obrazie artysty z tego czasu: „Wybrzeżu Syrakuzy”, obecnie w zbiorach Galerii im. Ślędzińskich w Białymstoku.

Mimo nowoczesnych elementów w sztuce Ślędzińskiego w latach 20. polscy krytycy zgodnym głosem okrzyknęli go klasycystą. Jak pokazuje tekst Mieczysława Wallisa z 1933 roku, termin ten rozumiano jednak wieloznacznie. Z jednej strony Ślędziński był klasycystą, ponieważ opierał się w swoim

malarstwie na wzorcach renesansowych i antycznych. Z drugiej, krytycy wychodzący od głośnej książki wiedeńskiego historyka sztuki Heinricha Wollflina „Podstawowe pojęcia historii sztuki” używali terminu klasycyzm w szerokim rozumieniu. Klasycyzm znaczyć może bowiem tyle co harmonia oparta na jasnej i prawidłowej kompozycji. Jak tłumaczył w swoim esej Wallis, Ślędziński bliższy był temu drugiemu rozumieniu i nie dawał przypiąć sobie metki „klasycysty-epigona”. Wallis pisał: „Ślędziński nie powiada: wróćmy do wczesnego renesansu włoskiego lub imitujmy Botticellego. Powiada on raczej: uczmy się u starych mistrzów, weźmy ze sztuki dawnej to wszystko co w niej cenne, zwłaszcza w dziedzinie techniki; ale poza tem nie krępujmy się niczem. I jeszcze: pragniemy korzystać ze zdobyczy poprzedników, ale nie wyrzekamy się bynajmniej poszukiwań własnych. Gdyby Ślędziński był jedynie kopistą przeszłości, nie mielibyśmy powodu zajmować się nim. Ale dla Ślędzińskiego tradycja stanowi jedynie mocną podstawę, na której usiłuje on budować dalej. Ślędziński wnosi do współczesności szereg wartości niezmiernie cennych. Usiłuje zrewindykować skarby umiejętności malarskiej, nagromadzone w ciągu wieków i roztrwonione przez epigonów impresjonizmu. Dąży do wzbogacenia tradycyjnego repertuaru środków malarskich. (...) Wskrzesza miłość płynnej, melodyjnej linii i pełnego okrągłego kształtu, precyzyjnego rysunku, jasnej i spokojnej kompozycji. Przede wszystkim zaś wskrzesza miłość – pięknych kształtów ludzkich” (M. Wallis, Malarstwo polskie. L. Ślędziński, Warszawa 1933, s. 5).

3

## TYMON NIESIOŁOWSKI (1882 - 1965)

„Śpiewaczka”, 1932 r.

olej/plótno, 80 x 65 cm

sygnowany l.d.: 'Tymon'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z opisem obrazu: 'I 9. T. NIESIOŁOWSKI | SINGER | POLAND', papierowa nalepka depozytowa z Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem '1715', odręcznie opisany numerem depozytowym na bieżym i na ramie

cena wywoławcza: 220 000 zł

estymacja: 250 000 – 350 000

### LITERATURA:

- dr Stefania Zahorska, Dzieje malarstwa polskiego, Wiedza o Polsce, Warszawa 1932, nr 198, s. 190
- Sztuki Piękne, 1934, nr 2, s. 76
- Małgorzata Geron, Tymon Niesiołowski – życie i twórczość, Warszawa 2004, reprodukcja nr 61
- Wielka encyklopedia malarstwa polskiego, Warszawa 2011, s. 444

### WYSTAWIANY:

- Salon Wiosenny Rytmu, IPS, maj 1932, s. 24, nr 68
- Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Moskwa 1933, s. 24, nr 127
- Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Ryga 1934, s. 37, nr 113
- Wystawa polskiej sztuki współczesnej, Tallin 1934, s. 21, nr 57
- Tymon Niesiołowski, Muzeum Narodowe, Warszawa 1982, nr 27
- Rytm, Muzeum Narodowe, Warszawa 2001, s. 191, nr 167
- Ekspozycja stała (depozyt), Muzeum Narodowe, Poznań 2002 - 2005
- Tymon Niesiołowski, Wystawa monograficzna, Muzeum Okręgowe Toruń 2005, s. 207, nr 176

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

TYMON NIESIOŁOWSKI











Tymon Niesiołowski w swojej toruńskiej pracowni, po 1945, archiwum UMK

Otwarta w maju 1932 roku wystawa Rytmu (wystawa, na której zaprezentowano „Śpiewaczkę” Tymona Niesiołowskiego) była jednym z najważniejszych wydarzeń artystycznych tego czasu. Wydaje się więc, że zanim przedstawimy obraz, należy krótko wyjaśnić artystyczny kontekst, w którym wkroczył on na scenę polskiej historii sztuki. Ekspozycja Rytmu z 1932 roku wzbudziła bowiem nie tylko ogromne zainteresowanie stołecznej publiczności, ale również prasową burzę. Szeroko komentowane wydarzenie spowodowało zaprzestanie dalszych wspólnych przedsięwzięć artystów zrzeszonych w grupie. Jeśli wierzyć Konradowi Winklerowi, z zamieszania wokół ekspozycji zwycięsko wyszło tylko dwóch malarzy, a stara gwardia nie spełniała pokładanych w niej oczekiwań. Krytyk pisał, że w 1932 roku honor Rytmu ratowali na wystawie jedynie Roman Kramsztyk i właśnie Niesiołowski („Droga”, nr 7-8, s. 671-672).

Niesiołowski wystawił na Salonie Wiosennym 1932 roku pięć prac: „Krajobraz”, „Martwą naturę”, „Kompozycję”, „Motyw dekoracyjny” oraz „Śpiewaczkę”. Krytyka do wszystkich odnosiła się bardzo entuzjastycznie. Artystę określano jako „malarza przedziwnego uroku, prawdziwego poetę” (P.G. Wiosenny Salon Rytmu, „Gazeta Warszawska” 1932, nr 160, s. 5). Zwracano uwagę na „wykwintną stylizację postaci kobiecych” (S. Podhorska-Okołów, Wystawa Rytmu, „Bluszcz” 21.05.1932, s. 11). Na tle innych artystów wystawiających w Instytucie Propagandy Sztuki Niesiołowski mocno się wyróżniał. Decydowała o tym przede wszystkim konsekwencja działań malarza. Salon Wiosenny w 1932 roku zapamiętano bowiem jako czas rozmycia się klasycyzującego programu warszawskich artystów. Niesiołowski jako jeden z nielicznych nie uległ „artystycznemu rozprężeniu”. Od chwili założenia Rytmu w lutym 1922 roku reprezentowany przez jego główne figury program estetyczny był stosunkowo spójny. Dziesięć lat później za sprawą Władysława Skoczylasa, kuratora Salonu w 1932 roku, doszło do załamania linii programowej grupy. W czasie organizacji wystawy Skoczylas wysunął tezę, że twórczość ugrupowania nie rozwijała się prawidłowo z powodu zatargu z Zachętą. Skoczylas odradzał ponadto młodym

artystom zawiązywanie nowych stowarzyszeń i radził wstępować do Rytmu. W efekcie ugrupowanie straciło swój jasno określony klasycyzujący charakter. Rozmycie się profilu Rytmu spowodowało w 1932 roku lawinę niepochlebnych komentarzy. Jedną z nielicznych postaci, która ich uniknęła, był, jak już wspomniano, Tymon Niesiołowski.

„Śpiewaczka” zdradza cechy charakterystyczne dla twórczości artysty z przełomu lat 20. i 30. Motywy muzykantów, niekiedy cyrkowców, pojawiają się u Tymona Niesiołowskiego pod koniec lat 20. Ujmowane są zazwyczaj w uproszczone, syntetyzujące formy. Z takimi mamy do czynienia na prezentowanej kompozycji. Kształty są silnie zgeometryzowane i toczone obło. Rysy twarzy modelki są sprowadzone do linii. Być może linearny charakter obrazu jest echem paryskich obrazów Eugeniusza Zaka lub arkadyjskich kompozycji Władawa Borowskiego. Można je również rozpatrywać w kontekście wczesnych obrazów Picassa. Dla „Śpiewaczki” charakterystyczny jest również nastrój niedopowiedzenia i wyraz twarzy kobiety, oddanej melancholijnej kontemplacji.

Obraz powstał w dojrzałym, wileńskim etapie twórczości artysty. Niesiołowski, początkowo związany z Formistami, Krakowem i Zakopanem, w 1926 roku przeniósł się z Zakopanego do Wilna. Należał w tym okresie nie tylko do Rytmu, ale również, razem z Ludomirem Ślendrańskim, do Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. W dojrzałym okresie artysta, jak pisała jego monografistka, „stopniowo rezygnując z wielofiguralnych kompozycji, skupiał się na pojedynczych postaciach kobiecych umieszczanych we wnętrzach. (...) Artysta zaczął wprowadzać do swoich obrazów samotne postaci śpiewaczek, chłopców grających na harmonii, umiejscowione w pustych pomieszczeniach, emanujące nastrojem smutku i przygnębienia. (...) Od lat 30. w malarstwie Niesiołowskiego coraz większe znaczenie zaczęły nabierać wartości kolorystyczne. Tendencję tę, istniejącą obok nurtu klasycznego, obrazowało kilka prac” (M. Geron, Tymon Niesiołowski, Warszawa 2004, s. 159-160).

4

## LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852 - 1936)

*Dziewczyna w chuście*

olej/plótno naklejone na tekturę, 50,5 x 37,5 cm

sygnowany l.d.: 'LWyczół'

na odwrociu papierowa nalepka z ramiarni Zygmunta Wałaszka w Krakowie (przedwojenna)

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 150 000 – 250 000

Wyczółkowski to chyba jedyny młodopolski malarz, który podczas szalejącej w Krakowie chłopomanii potrafił zbalansować proporcje między znaczeniem narodowego tematu a jego formalną oprawą. Podczas gdy wielu artystów przełomu XIX i XX wieku uczyniło z tematów chłopskich wytrych otwierający im drzwi na salony Zachęty i krakowskiego TPSP, Wyczółkowski nie traktował ikonografii swoich obrazów jako strategii. Przeciwnie, temat - co odnotowali z podziwem krytycy - był u Wyczółkowskiego jedynie pretekstem do stworzenia niezwykle wizualnego spektaklu. Tak też dzieje się w przypadku „Dziewczyny w chuście”.

Obraz jest dobrym przykładem realistycznej formuły sztuki Wyczółkowskiego. Dzięki swoim licznym podróżom artysta znał bardzo dobrze awangardowe nurty sztuki zachodniej. Warto odnotować szczególnie fascynację francuskim impresjonizmem i brytyjskimi kolorystami, która dała o sobie znać jeszcze pod koniec XIX wieku. Wyczółkowski zdobyte w Paryżu i Londynie umiejętności zaszczerpił na rodzimym gruncie i szybko stał się jednym z najważniejszych polskich artystów. Początkowo interesowały go „międzynarodowe”, salonowe tematy. Od lat 90. XIX wieku w jego sztuce na znaczeniu zyskuje tematyka chłopska, której wybitnym przykładem jest prezentowany obraz.







Krakowianka, litografia, 1913

W twórczości Leona Wyczółkowskiego znaleźć można kilka graficznych prac zbliżonych w kompozycji i wyrazie do „Dziewczyny w chuście”. Wymienić należy przede wszystkim „Dziewczynę wiejską” (sucha igła), „Popiersie krakowskiej dziewczyny” (miękki werniks), obie prace z 1908 roku. Ponadto litografię „Portret młodej dziewczyny” i akwarelę „Kobieta w krakowskim gorsecie” z 1914. Warto odnotować również pastel „Portret Jadwigi Mikołajczykówny”, żony poety i dramaturga Lucjana Rydla z 1899 (zbiory MNW). Portret zamysłonej chłopki Wyczółkowski stworzył również... w brązie. W 1893 roku podczas pobytu w majątku Podhorskich w Bereźnie na Ukrainie artysta stworzył rzeźbiarski wizerunek Natalii pracującej w miejscowym folwarku. Ten brązowy odlew z 1893 roku znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

Ostatnie dwie dekady XIX wieku Wyczółkowski dzielił między Paryż, Lwów, Warszawę i Ukrainę. Do Krakowa, w którym uzupełniał swoją rozpoczętą w Monachium edukację w latach 1877-1879, wrócił na stałe dopiero w 1895 roku. Przeprowadzka nie była wynikiem zabiegów artysty, ale intrygi Juliana Fałata, który po śmierci Matejki próbował reformować krakowską Akademię. Fałat w 1895 roku postanowił „wydobyć Wyczółkę z ciasnego zaścianka ukraińskiego na szersze pola świata sztuki” i zrobić z artysty profesora ASP. Wydaje się, że Kraków, choć wszechobecny w pracach Wyczółkowskiego z kolejnych lat, nigdy nie stał się domem artysty w pełnym znaczeniu tego słowa. Wyczółkowski ciągle podróżował po kraju (m.in. odwiedzał Zakopane), od 1895 roku wyjeżdżał również do Włoch, Francji, Hiszpanii, Anglii i Irlandii. Nawet otrzymanie stanowiska rektora na krakowskiej ASP w 1909 roku nie zatrzymało Wyczółkowskiego w mieście. W 1911 roku artysta złożył urząd tłumacząc się stanem zdrowia. Dwa lata później znów jednak odbył podróż, tym razem zwiedził Holandię i Szkocję. „Emerytowany” i „schorowany” Wyczółkowski zdążył jeszcze w styczniu 1914 roku pojedynkować się na szable (do pierwszej krwi) z Józefem Mehofferem... Przez

cały dojrzały okres swojej twórczości artysta cieszył się niespotykaną w polskim świecie artystycznym przychylnością krytyki. Pamiętano jednak wyraźnie, że aby twórczość Wyczółkowskiego mogła zostać doceniona, matejkowski, narodowo-patriotyczny model myślenia o powołaniu sztuki musiał zostać poddany krytyce. Feliks Jasieński pisał: „Nie omylił się Słowacki, prorokując, że malarstwo polskie wielkim zajaśnieje blaskiem, odznaczać się zaś będzie przede wszystkim niezwykłą siłą temperamentu i świetnością barw. Jednym z wielkich artystów, których dzieła świadczą o trafności wieszczych przeczuć poety, jest Leon Wyczółkowski. Nazwisko dzisiaj jedno z najpopularniejszych. By się nim stało, trzeba było czekać bez mała ćwierć wieku, czekać czasów, w których pojawiła się garść znawców, ceniących malarzy za... dobre malowanie, znawców, którzy zdanie swoje tłumowi wreszcie narzucić potrafili. Tłum ten, przez szereg lat z obojętnym lub szyderczym wyrazem twarzy, pod wodzą gromy ciskających krytyków, defilował przed dziełami wielkiego artysty, niezmordowanego, szczerze wypowiadającego się pracownika, gdyż w tych dziełach chodziło o indywidualne oddanie kształtu barwy odtwarzanych przedmiotów, rzeczy niesłychanie mało interesujące. Malował więc przepyszne rzeczy w słońcu - przez szereg lat - i karany - przez szereg lat stał... w cieniu. Stał w cieniu bez gorzkości, bez skarżenia się, bez zawiści, skromny, prosty, cichy, pogodny, taki, jakim jest i dzisiaj, gdy wreszcie przyszyła sława i powodzenie. Nie zmieniły one ani na włos charakteru tego szlachetnego, dobrego do szpiku kości i niezmiernej delikatności uczuć człowieka. Jak dawniej, tak i dzisiaj - po trzydziestu latach - Wyczółkowski służy jedynie sztuce, uczciwie i z zapalem. (...) Stary mistrz jest może najmłodszym z młodych. Zamknięty chwilowo przez szanowną publiczność do klatki z napisem: Wyczółkowski - portrecista (nie wiadomo dlaczego, gdyż portrety jego nie są bynajmniej najwymowniejszym świadectwem wielkiego talentu) artysta uciekł z niej” (F. Jasieński, Sztuka polska. Malarstwo, pod kierownictwem F. Jasieńskiego i A. Łady-Cybulskiego. Lwów 1903-1904).



Autoportret w chińskim kaftanie, 1911, MNW

„Jedną z zasadniczych cech talentu Wyczółkowskiego jest wielki talent malarski i żywotność oraz potrzeba natychmiastowego wyładowania emocji. Towarzyszy temu wrażliwość na zjawiska zmienne, na piękno powierzchni, bez zapuszczania się w głąb i pogłębiania go refleksją. Mógłby się podpisywać symbolicznym znakiem motyla jak Whistler, który, obdarzony wielką samowiedzą i świadomością swych upodobań, wynalazł ten znak dla siebie, a ten, chociaż ogólnikowo, określał przecież i charakteryzował dobrze jedną stronę jego charakteru i wypisany w obrazie mówił więcej niż samo nazwisko. Wyczółkowski nie realizuje typu jakiegoś piękna wewnętrznego, które się nosi w sobie, podobnie jak to czyni np. Wyspiański - nie zapuszcza się w głąb siebie samego i nie wyłania stamtąd, lecz reaguje natychmiast na wrażenia wzrokowe i utrwała je, pchany do tego potrzebą ustawicznej czynności. Busołą w tym akcie jest mu emocja artystyczna, którą wspiera bajeczna wprawa i niezwykła łatwość w opanowywaniu trudności technicznych. Nie będziemy więc szukali w jego obrazach wartości uczuciowych, sentymentów, których brak wynagradza Wyczółkowski innymi wartościami. Ale za to one są niezaprzeczane i oryginalne i stawiają go w rzędzie naszych najlepszych artystów. To, na co go stać, robi z całą energią, z całkowitą pasją człowieka, który siebie nie oszczędza, patetycznie i z brawurą jak ktoś, kto szczerze pragnie poruszyć swoich bliźnich i udzielić im wzruszenia. Wyczółkowski jest malarzem z krwi i kości, swoją działalnością ilustruje przykazanie, że „pierwszym obowiązkiem malarza jest malować””. Jest typem malarza obdarzonego wrażliwością na piękno zmysłowe, widzialne

dla wszystkich, charakteryzuje je natomiast z wielkim talentem i przekonaniem. Z obrazów jego widać, że ono go wzrusza i porusza. Posiada niezaprzeczoną zdolność do silnej emocji, dostatecznie silnej, aby zająć widza o wymaganiach, jakie pociąga za sobą dzisiejsza kultura artystyczna. (...) Jego kąt widzenia jest zawsze naturalistyczny, nie dekoracyjny, ale naturalizm tu jest silny, zdrowy i żywotny. Malarstwo najnowsze zdążyło powoli, lecz wyraźnie ku dekoracyjności, nie rywalizuje z naturą (...) w charakteryzowaniu i modelowaniu bryły, a w pierwszym rzędzie dba o ornament i barwę. Wyczółkowski pozostaje wiernym przekonaniom epoki, z której wyszedł, i daje sceny, portrety i motywy nacechowane realizmem, a czyni to z tą samą świeżością i temperamentem jak za czasów swej młodości. Wartość w obrazach Wyczółkowskiego ujawnia jedną stronę polskiego charakteru i silną radość i umiłowanie życia, bujny temperament, zamiłowanie do swobody oraz zdolność do przejmowania się, entuzjazm. Naturalizm w obrazach Wyczółkowskiego wolny jest od cech rażących dobrego smaku, podany jest artystycznie, tak, że go strawić może widz bardzo wybredny. Wyczółkowski jest typem malarza, którego wrażliwość nieobciążona patrzeniem pod powierzchnię zjawiska nie obarcza go zbędnym ciężarem, pozwala mu odbijać naturę obiektywnie, zbliża go do niektórych malarzy francuskich. W zestawieniu z tymi musiałaby oczywiście wybić się w obrazach Wyczółkowskiego energia i szorstkość faktury, która u Francuzów wyglądzona jest długą i wielką kulturą”.



5

## JÓZEF SIMMLER (1823-1868)

*Portret Józefy Sługockiej, 1847 r.*

olej/plótno, 33,5 x 26 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'I. Simler | 1847'

opisany na odwrociu: 'z Bromirskich Józefa Sługocka | mal. Józef Simmler - 1847 r'

oraz 'Józefa z Pobóg-Bromirskich | Jastrzębiec - Sługocka | córka Jana i Karoliny z Wydzgów - | Bromirskich'

oraz 'malował Józef Simmler | wieś Sielce pod Warszawą 1847'

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 70 000 – 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny sportretowanej





Portret Reginy Friedlein, ok. 1847,  
Muzeum Okręgowe w Toruniu



Portret Katarzyny Jahn, siostry artysty,  
1849, MNW

„Józef Simmler jeszcze przed wyjazdem do Paryża rozpoczął swą działalność w Warszawie od portretowania członków najbliższej rodziny i przyjaciół. (...) [Obrazy z tego okresu] kontynuują tradycję solidnego mieszczańskiego portretu, wykształconą przez Bonawenturę Dąbrowskiego. Łączy je z namalowanymi później skromne, surowe rozwiązania kompozycyjne oraz charakterystyczna dla Simmlera elegancja i wyszukany umiar: Modele są przedstawione na neutralnym tle, w tonacji już nie "żółtawoskórzaney", cechującej pierwsze próby malarskie, a zielonooliwkowej czy srebrzystoszarej, tworzącej złudzenie nieokreślonego wnętrza. Osoby widoczne są w ujęciu do pasa, z reguły na siedząco, ukazane w lekkim zwrocie w lewo lub w prawo, niekiedy frontalnie. Kobiety noszą wytworne, jedwabne, atłasowe bądź aksamitne suknie przybrane koronką, gipiurą, gustowną biżuterię, we włosach mają kwiaty lub złote ozdoby. Na każdym z tych portretów widoczne są ręce. Simmler w ich malowaniu osiągnął nie lada mistrzostwo przysparzające mu sławy. Anatomicznie bezbłędne, w każdym ze skomplikowanych skrótów prawdziwe, stały się niemal równie ważne jak twarz modela. Tę wydobywał światłem padającym od strony widza, skupiając na niej uwagę. Łagodność oświetlenia modelowała twarz miękko i wydobywała kontury postaci z niebywałą wirtuozerią w wyciąganiu czarnego z czerni czy szarego z szarości. Portrety kobiece zazwyczaj Simmler rozwiązywał w tonacji chłodnej, którą dopełniała stonowana barwność strojów, a męskie - w cieplejszej. Bohaterów swoich niemal zawsze idealizował czy też po prostu upiększał. Był to również wymóg epoki i ówczesnej teorii sztuki. Simmler, jak trafnie napisała Kociatkiewiczówna, przedstawiał swoich bohaterów "z wyrazem zamyślenia graniczącego z marzeniem".

Udoskonalony wizerunek człowieka w wersji Simmlera wyjdzie naprzeciw hasłom krytyki: "Portrety nie są, jak to sobie wielu wyobraża, podrzędnym rodzajem sztuki, bo malarz portretów to nie żaden kopista, reprodukujący wiernie rysy osób, ale jest to malarz obyczajów, wykazujący nam stronę moralną, nauczającą człowieka. Portret prawdziwy to życie, przymioty i wady pojedynczych indywidualności z właściwym ich czasem wyrazem" - pisał w 1860 roku na łamach Biblioteki Warszawskiej Ludwik Buszard.

Odmienne rozwiązania kompozycyjne Simmlera wynikały także ze wzrostu znaczenia nowej klasy posiadającej - bogatej burżuazji warszawskiej, kupców, bankierów, fabrykantów. Dla przydania splendoru i wielkości osobom tym potrzebne były atrybuty świadczące o ich awansie. Najczęściej były to bardzo bogate stroje, u pięknych kobiet także wspaniała biżuteria, czasami dla ożywienia - egzotyczne rośliny w tle. Simmler operował również klasycznymi rozwiązaniami stosowanymi w dawnej sztuce, dodając w tle podwieszane kotary, kolumny czy fragmenty wnętrz. Wizerunki te staną się reprezentacyjne, pełne dostojności i powagi, zróżnicowane w wyrazie. Simmler będzie często operował dużym formatem płócien, ukazując swych bohaterów w naturalnej lub niemal naturalnej wielkości. Portret warszawskiego mieszczaństwa, wraz ze wzrostem jego roli w życiu miasta i społeczeństwa w drugiej połowie XIX wieku, otrzyma u Simmlera formę niemal dworskiego, oficjalnego wizerunku reprezentacyjnego".



„Portret Józefy Sługockiej” łączy w sobie wszystkie charakterystyczne dla wczesnej twórczości Józefa Simmlera cechy. Na obrazie akademickie wykończenie współgra ze swobodną pozą modelki, melancholijno-elegijny nastrój uzupełniany jest przez niezwykłą autentyczność przedstawienia. Simmler, co w sztuce połowy XIX wieku było raczej rzadkie, zrezygnował na obrazie z idealizacji modelki. Rysy kobiety oddane zostały realistycznie, ale wydaje się, że oko malarza ma w sobie raczej coś z czułości kochanka niż z zimnokrwistego dystansu reportera. Malarstwo Simmlera, co doskonale widać na prezentowanym obrazie, ma nieco romantyczne zabarwienie i lubuje się w nastrojowości. Niewątpliwie wypracowana przez artystę formuła wizerunku pozostaje jedną nogą w stylistyce biedermeieru i umiejętnie równoważy mieszczański umiar z uczuciowym porywem.

„Portret Józefy Sługockiej” wykazuje analogie do nieco późniejszego „Portretu Reginy Friedlein” (od 1844 roku żony Rudolfa Friedleina, warszawskiego księgarza, wydawcy i konspiratora). Obraz datowany na rok 1849 znajduje się w Muzeum Okręgowym w Toruniu. Obie prace łączy nie tylko generalna zasada kompozycji i ukazanie modelki w półpostaci, ale także drobne detale: charakterystyczny pukiel włosów na skroni, udrapowana w tle zasłona, wykorzystanie mebla (czy instrumentu), na którym modelka opiera dłoń. Oba obrazy zajmują w oeuvre Simmlera ważne miejsce - inaugurują serię portretów kobiecych, które na równi z uprawianym przez artystę malarstwem historycznym (słynna „Śmierć Barbary Radziwiłłówny”) przyniosły mu uznanie publiczności i przychyłność krytyków.

Simmler w połowie XIX wieku portretował wiele ważnych osobistości warszawskich. Za taką można uznać również Józefę z Bromirskich Sługocką. Modelka była córką Jana Ludwika Bromirskiego i Karoliny z Wydzgów hrabiny Zajączkowej. Jej mąż, Konstanty Sługocki, był budowniczym działającym w Warszawie oraz innych miejscowościach Królestwa Polskiego. Szczęśliwie zachował się akt ślubu Sługockich, w którym Konstanty podaje jako miejsce zamieszkania Sielce i określany jest mianem „obywatela”, co oznacza, że musiał być wtedy posiadaczem majątku ziemskiego. Sielce, współcześnie należące do Mokotowa, stanowiły w połowie XIX wieku własność rodziny cesarskiej - prawdopodobnie Sługocy mieli tam jakąś małą posiadłość, dom pod miastem lub folwark. Według zapisu na obrazie Simmlera to właśnie tam powstał obraz. Józefa Sługocka zapisała się nie tylko nienagannym wychowaniem córek (jedna z nich, Helena, wyszła za słynnego prawnika Antoniego Okólskiego, druga, Maria Antonina, za polityka Wiktora Sokołowskiego), ale również licznymi talentami. Znana była szczególnie muzyczna pasja Sługockiej - stąd ukazanie na obrazie Simmlera pianina. Sługocka nie tylko grała na instrumencie, ale również żywo uczestniczyła w warszawskim życiu artystycznym. Przyjaźniła się ze znaną pisarką Pauliną Wilkońską. Kiedy ta ostatnia została zmuszona przez Rosjan do opuszczenia Warszawy, obie kobiety nawiązały (zachowaną do dziś) korespondencję. Listy stanowią bardzo ważny dokument służący rekonstrukcji warszawskiego życia kulturalnego tamtego czasu. O nastroju, jaki panował na warszawskich salonach w epoce Simmlera, dowiedzieć się można z wydanych przez Maurycego Gomulickiego książek Wilkońskiej: „Moje wspomnienia o życiu towarzyskim w Warszawie” (Poznań, 1871) i „Moje wspomnienia o życiu towarzyskim na prowincji w Kongresówce” (1875).



Portret trzech braci Simmlerów, od lewej Józef, Karol i Julian, obraz zaginiony

Kulturowy kontekst powstania obrazu jest zdecydowanie lepiej rozpoznany niż jego miejsce w biografii artysty. Okres zagranicznych studiów Simmlera i pierwsze po nich lata są bowiem dla historyków sztuki bardzo niejasne. W monografii opublikowanej po śmierci artysty przez Wojciecha Gersona pojawia się jedynie kilka dosyć niejasnych informacji dotyczących tego czasu. Po krótkiej nauce na Akademii Monachijskiej artysta zapadł na chorobę opon mózgowych. W 1842 roku przebywał jako rekonwalescent w Szwajcarii. Od 1843 roku znów był odnotowywany w Monachium. Sprawozdania Kunstvereinu podają jego nazwisko w spisach za lata 1844, 1845, 1847 i 1849 roku. Od 1851 figuruje w aktach jako „malarz zagraniczny”. Jeśli wziąć pod uwagę nazwy miejscowości pojawiające się w sygnaturach artysty z końca lat 40., wydaje się, że to Monachium było miejscem stałego pobytu artysty i stamtąd wyjeżdżał na krótko do Drezn, Paryża i Warszawy. Wiadomo, że w 1847 roku przebywał krótko w Warszawie. Namalował tam portrety członków rodziny warszawskiego śpiewaka Wilhelma Troszla oraz prezentowany portret. Jesienią wrócił do Monachium i stamtąd, być może w styczniu 1848 albo jeszcze pod koniec 1847 roku, wyruszył do Paryża, gdzie korzystał z atelier jednego z ważniejszych uczniów Delaroche'a-Gleyre'a. W styczniu 1848 znów był w Warszawie, latem następnego roku w Monachium. W Polsce osiadł na stałe dopiero jesienią 1850 roku, po ślubie z panną z Monachium Julią Hoggenstaller. Zamieszkali na ulicy Mazowieckiej w Warszawie.

Na przełomie lat 40. i 50. Simmler był jednym z najciekawszych portrecistów działających w Warszawie. Konkurowali z nim profesorowie Szkoły Sztuk Pięknych: klasycyści Ksawery Kaniewski i Rafał Hadziewicz oraz nieco starszy Franciszek Pfanhauser. Obrazy Simmlera z tego okresu wykazują związki z niemieckim biedermeierem i swym kameralnym nastrojem przypominają malarstwo Bendemanna. Z ważniejszych prac należy wymienić przede wszystkim „Portret Anny Simmlerowej”, matki artysty (1846), zbiorowy portret Katarzyny z Simmlerów i Antoniego Jahnów oraz Simmlera z braćmi - Karolem i Julianem Simmlerami (1848). Wszystkie prace są zaginione. Warto wspomnieć, że połowa (!) znanych z reprodukcji i wzmianek obrazów Józefa Simmlera została zniszczona w czasie II wojny światowej. Z istniejących prac, pochodzących z omawianego okresu, należy wymienić portret Jakuba Simmlera, ojca artysty (1847, MNW), Wilhelma Troszla, śpiewaka opery warszawskiej (1847, MNW) oraz portret Wilhelminy Troszl (1850, kolekcja prywatna).

6

## MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Moise Kising

*„Dziewczyna z Marsylii”, 1950 r.*

olej/plótno, 101 x 73 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Kisling | 1950'

na odwrociu dwie papierowe nalepki paryskiej firmy 'ANDRE CHENUE et FILS' oraz papierowa nalepka z tytułem i opisaniem obrazu

cena wywoławcza: 380 000 zł

estymacja: 500 000 – 700 000

### POCHODZENIE:

- Kohn, Paryż, 13.06.1996, poz. 78
- Galerie Matignon, Paryż, 2003
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

### LITERATURA:

- J. Kessel, J. Kisling, Turin 1971, vol. I, s. 87, nr 32
- Katalog aukcji, Kohn, Paryż, 13.06.1996, poz. 78, s. 19







Leonardo da Vinci, Mona Lisa,  
ok. 1503-1506, Luwr

„Dziewczyna z Marsylii”, jedna z najciekawszych powojennych kompozycji Mojszeza Kislinga, ikonograficznie jest bliska wykształconemu przez artystę jeszcze w okresie międzywojennym modelowi portretu mizantropistycznego. Na swoich obrazach z przełomu lat 20. i 30. Kisling, podobnie jak kilku innych malarzy związanych ze Szkołą Paryską, ukazywał kobiety pogrążone w cichej i beczynnej zadumie. Na melancholijnych portretach nie widać jednak tradycyjnych atrybutów smutku. Na obrazach brak emblematów przemijania czy gestów zadumy. Kislingowi w stworzeniu atmosfery wystarczają oczy modela i zastygły, dostojny układ jego ciała.

Wizerunek „Dziewczyny z Marsylii” gra jednak nie tylko z konwencją sformułowaną przez Kislinga modelu przepojonego melancholią portretu, ale także z wielką tradycją malarstwa. Choć na pierwszy rzut oka może się to wydawać niejasne, obraz podejmuje subtelny dialog z jednym z arcydzieł renesansu: eksponowaną w Luwrze „Mona Lisą” Leonarda da Vinci. Zarówno upodobanie modelki, jak i kilka detali wydają się bezpośrednio zaczerpnięte z obrazu włoskiego geniusza. Skrzyżowane dłonie, kamienny parapet, spływające na ramiona włosy czy wreszcie zagadkowy uśmiech to chyba najważniejsze z „niebezpiecznych związków” zachodzących między obrazami. Oddziaływanie „Mona Lisy” na Kislinga wydaje się tym bardziej prawdopodobne, jeśli wziąć pod uwagę, że artysta już od wczesnej młodości studiował renesansowe kompozycje znajdujące się w zbiorach Luwru. Przebywał też w Paryżu w okresie frenetycznej gorączki jaka, rozpętała się w 1911 roku po kradzieży obrazu, był w mieście w 1919 roku, kiedy Marcel Duchamp sparodiował portret w słynnym „L.H.O.O.Q.”. W dialog z obrazem Leonarda wchodziło ponadto wielu artystów, z którymi przyjaźnił się Kisling, m.in. Amadeo Modigliani.

W oczach Kislinga „Dziewczyna z Marsylii” uchodziła za jeden z najlepszych jego obrazów. Świadczy o tym choćby fakt, że artysta zdecydował się w 1951 roku powielić go w technice litografii. Znacznie pomniejszona kompozycja (33 x 25 cm) nie oddaje jednak w pełni wrażenia, jakie może stać się udziałem widza, kiedy obcuje on z wielkoformatowym oryginałem.

Przełom lat 40. i 50. jest w twórczości Kislinga okresem szczęśliwego renesansu mocy twórczych. Lata II wojny światowej Kisling spędził w Stanach Zjednoczonych, żyjąc we względnie osamotnieniu. Dopiero po powrocie do Francji w sierpniu 1946 roku powrócił do żony, René.

Synowie Kislinga, Jean i Guy, przebywali wtedy w Szwajcarii i Stanach jako zdemobilizowani żołnierze. O tym, jak wojenna rozłąka działała na artystę, świadczyć może fakt, że z Nowego Jorku do artysty przypłynął z nim tylko jeden obraz („Wielki akt”) i... aż 45 kufrów z prezentami dla przyjaciół. Być może ograniczenie twórczości malarskiej na czas wojny wynikało z faktu, że w 1941 roku gestapo zdewastowało paryską pracownię artysty i zniszczyło znajdujące się tam dzieła. Utrata przedwojennego dorobku musiała być dla Kislinga dotkliwym ciosem. Wspominając o zniszczeniu dzieł artysty w jego atelier na rue Joseph Bara, warto wspomnieć o charakterze tego procesu. Jak sugeruje monografista Kislinga, Claude de Voort, działania gestapo nie były po prostu aktem dewastacji, ale częścią świadomie prowadzonej polityki - Kisling znajdował się bowiem na stworzonej przez nazistów liście „artystów zdegenerowanych”. W gronie szkanowanych przez Niemców malarzy obok Kislinga znaleźli się m.in. Picasso, Chagall, Gauguin, Matisse, van Gogh...

Po wojnie Kisling wrócił na krótko do Paryża. Dziesiątkowane środowisko artystyczne nie mogło mu jednak zaoferować dawnej beztroskiej atmosfery. Paryż zmienił się. Kisling, choć ciągle obecny w obiegu artystycznym (w 1948 roku Georges Charensol wydał album o artyście, w tym samym roku Robert Hessens zaczął pracować nad poświęconym mu filmem dokumentalnym), zdecydował się ostatecznie osiąść z rodziną w Sanary sur Mer. Przeprowadzkę zakończono w 1949.

W roku 1950 Paryż raz jeszcze upomina się o Księcia Montparnasse'u. W marcu artysta, który znalazł się w stolicy Francji po raz pierwszy w 1910 roku, nie znając jeszcze języka, po trzydziestu latach otrzymuje Legię Honorową. W 1950 roku o Kislingu piszą wszystkie dzienniki i wszystkie ważniejsze czasopisma. Paryskie magazyny („France Soir”, „Liberation”, „Paris presse”, „Samedi Soir”) informują w tytułach o przełamaniu „15 lat ciszy”.

Prosperity artysty nie kończy się po jego powrocie na południe. W okresie między otrzymaniem Legii Honorowej a śmiercią Kislinga w 1953 roku jego nazwisko systematycznie gości na łamach gazet. Artysta intensywnie pracuje nad wystawą dla Cagnes sur Mer koło Nicei. Umiera w marcu 1953 roku i jego obrazy zaprezentowane zostają w ramach pośmiertnego pokazu na Salonie Jesiennym w tym samym roku.



Mojżesz Kisling, fot. Manuel Henri, Paryż, 1926, NAC

## MOJŻESZ KISLING (1891-1953)

Moise Kising

„Pejzaż z Saint-Cyr”, 1924 r.

olej/plótno, 50 x 67 cm  
sygnowany l.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 350 000 zł  
estymacja: 400 000 – 600 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

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

Pejzaże Mojżesza Kislinga w sugestywny sposób obrazują ewolucję jego stylu. Artysta w latach poprzedzających pierwszą wojnę światową eksperymentował jeszcze z kubizmem i poetyką cezanne'owską, aby około 1917 roku dojść do własnej, niezwykle emocjonalnej formuły malarskiej. Prezentowany „Pejzaż z Sanary” jest jej interesującym przykładem. Kompozycja obrazu nawiązuje do krajobrazów z połowy XIX wieku. Podzielona polami, pofalowana, wieloplanowa kompozycja ożywiona została bogatą, odrealnioną gamą barwną. Kształty ujmowane są kulisowo. Farba kładzona w miękkie, połyskliwe, niemal renoirowski sposób. Uzyskany efekt jest bliski włoskiej *pittura metafisica* i surrealizmowi. Obraz warto porównać z dziełem Kislinga z 1917 roku „Ogrodnicy w Prowansji” oraz z powstającymi nieco później, ale wywiedzionymi z tych samych włosko-francuskich źródeł bawelnianymi pejzażami Rafała Malczewskiego.

Warto podkreślić, że styl Kislinga, który widać na „Pejzażu z Sanary”, nie jest po prostu wypadkową jego stricte formalnych poszukiwań, ale wynika bezpośrednio ze światopoglądu artysty i jego temperamentu. W swoich wypowiedziach i wywiadach Kisling wielokrotnie podkreślał, że jego odejście od kubizmu wynikało z nieludzkiego, paranaukowego charakteru tego nurtu. Uznawał ten kierunek za „przeciwny człowiekowi”. W wywiadzie udzielonym Arturowi Prędskiemu w 1926 roku mówił: „Staram się wprowadzić w moje prace pierwiastek czysto ludzki i to właśnie wyklucza u mnie zbliżenie z kubizmem” („Wiadomości Literackie”, 1926, nr 46). W swoim artystycznym credo sformułowanym dekadę później pisał, że zadaniem artysty jest „natchnąć odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską” („Wiadomości Literackie”, 1935, nr 51).







Jean Cocteau, Pablo Picasso i Mojżesz Kisling w Paryżu, 1916, Wiki CC

Mojżesz Kisling pochodził z ubogiej, mieszkającej na krakowskim Kazimierzu rodziny żydowskiej. Studia rozpoczął na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie odznaczył się już jako student. Profesorowie Kislinga, przede wszystkim Józef Pankiewicz, nie tylko szybko zaczęli nagradzać młodego adepta sztuki (trzy nagrody za akty), ale przekonani o randze jego talentu namawiali na wyjazd do Francji. W 1910 (lub według innych świadectw w 1911) razem z Szymonem Mondzainem wyjechali do Paryża. Zamieszkał na Montmartrze, w słynnym „Bateau Lavoir”, gdzie żyli również późniejsi przyjaciele artysty - Pablo Picasso i cytowany powyżej André Salmon. Po krótkim czasie Kisling przeprowadził się do „La Ruche”. Łatwo nawiązywał kontakty, więc szybko stał się artystą powszechnie znanym, nazywano go „Księciem Montparnass'u”. Przyjaźnił się m.in. z Chagallem, Modiglianem oraz Soutinem. Utrzymywał też relacje z polskimi emigrantami, m.in. Makowskim, Zakiem, Kramsztykiem i Melą Muter. Choć sieć towarzyskich relacji artysty jest dobrze znana, w biografii Kislinga jest wiele tajemnic i niedomowień. Nie wiadomo np., kim był pierwszy mecenas malarza, tajemniczy człowiek interesu z Moskwy, który w 1911 zaoferował mu stypendium - 150 franków przez okres 12 miesięcy. Spekulować można również na temat geografii samych przyjaźni, z częścią artystycznej bohemy Paryża mógł Kisling zetknąć się w samym mieście, w jego kawiarniach, pracowniach i salonach, ale także podczas podróży. Wiadomo np., że w 1912 w Bretanii poznał Słewińskiego i krąg malarzy z Pont-Aven, a z Picassem i Grisem i Adolfem Braslerem zetknął się w Ceret w Pirenejach. Basler został w tym okresie agentem i marszandem Kislinga. Xawery Glinka wspominał tę ciekawą, a dla zrozumienia kariery Kislinga niewątpliwie kluczową postać, następująco: „Żyd polski, mówiący już lepiej po francusku niż po polsku... Bardzo sprytny, obrotny,

operował nie tyle pieniędzmi, co raczej stosunkami, a przede wszystkim lansowaniem w prasie francuskiej krytyk o tym czy innym malarzu” (X.Glinka, „Paryż mojej młodości”, Bejrut 1950, s. 17).

W 1912 roku dwudziestoletni Kisling debiutował na Salon d'Automne, na którym w kolejnych latach wystawiać będzie regularnie. Od 1920 staje się członkiem jego komitetu, a potem jurorem. W Paryżu Kisling wystawiał również na Salonie Niezależnych i Salon de Tuileries. Rozgłos przyniosła mu nie tylko sztuka, ale także burzliwe życie. W 1914 malarz pojedynkował się na pistolety (według innej wersji - na szable) z Leopoldem Gottliebem. I wojna światowa zastała go w Holandii. Wrócił do Francji przez Anglię, wstąpił do Legii Cudzoziemskiej. W 1915 roku został ranny podczas bitwy pod Clarency i skierowano go na rekonwalescencję do Hiszpanii.

Okres międzywojenny, w którym powstał prezentowany obraz, był dla artysty szczególnie szczęśliwy. Wystawa w Galérie Druet w listopadzie 1919 okazała się wielkim sukcesem. W 1923 słynny amerykański kolekcjoner Albert Barnes przyjechał do Paryża i zachwycił się sztuką Kislinga. Malarz dużo czasu spędzał na południu Francji, w Marsylii, Saint-Tropez, Sanary-sur-Mer. W Paryżu miał pracownię przy rue Joseph Bara 3. Przewinęło się przez nią wiele znanych osób, m.in. Jean Cocteau, Charlie Chaplin, Artur Rubinstein, Ernest Hemingway, Henry Miller i pozująca artystce słynna modelka, kochanka artystów Kiki de Montparnasse. Szczęśliwy okres przerwał wybuch II wojny światowej. Po demobilizacji Kisling uciekł z Paryża do Marsylii. W Ciorat spotkał swojego mistrza z krakowskiej Akademii, Józefa Pankiewicza. Ścigany przez gestapo postanowił opuścić Europę. Wyjechał do Lizbony i stamtąd do Stanów Zjednoczonych. Lata okupacji spędził w Nowym Jorku. W 1945 osiedlił się na południu Francji.



Mojżesz Kisling, Pejzaż z południa Francji



Mojżesz Kisling, Pejzaż, 1918



## BORIS BORVINE FRENKEL (1895 - 1984)

*Manifestacja, 1929-1930 r.*

olej/plótno, 70 x 107,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Frenkel | 29-30'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 100 000 – 150 000

„Manifestacja” należy do niewielkiego zespołu dzieł artysty podejmujących aktualną tematykę społeczną. Na przełomie lat 20. i 30. Borvine Frenkel namalował kilka obrazów odnoszących się do sytuacji politycznej Europy. Obok „Burdelu” z 1928 roku i „Kawiarni” z 1930 powstała na przełomie 1929 i 1930 roku „Manifestacja” jest niewątpliwie najciekawszym obrazem z tego czasu. Artysta ukazał na niej kroczący ku widzowi pochód kobiet i mężczyzn pod czerwonym, rewolucyjnym sztandarem. W prawym dolnym rogu widać ludzi obserwujących manifestację, w lewym górnym - przemysłowe miasto. Kolorystyka sceny ograniczona jest do kilku barw: połyskliwych brązów, błękitu i intensywniej czerwieni.

Frenkel wcześniej dał się poznać jako artysta zaangażowany społecznie. Jeszcze w czasie studiów politechnicznych we Lwowie zaangażował się w działalność kółek socjalistycznych. Za kolportowanie ulotek „o treści antypaństwowej” został aresztowany i osadzony w więzieniu w Warszawie. Po odbyciu kary zdecydował się na emigrację. Wyjechał do Berlina, gdzie wszedł w kontakt z żydowskim środowiskiem intelektualnym i artystycznym (Else Lasker-Schüler, Perec Markisz, Chajm Nachman Bialik). W Niemczech artysta zetknął się z ekspresjonizmem i grupą Der Sturm. W sztuce niemieckiej tego czasu tematyka polityczna, tematyka walki robotniczej, czy krytyka kultury mieszczańskiej były szeroko rozpowszechnione. W sztuce Frenkela pojawiły się jednak dopiero po opuszczeniu Rzeszy.

„Manifestacja” powstała bowiem w czasie pobytu artysty w Brukseli, gdzie artysta mieszkał między 1925 a 1930 rokiem. Tam zastał go kryzys ekonomiczny roku 1929, który niewątpliwie stał się impulsem dla powstania prezentowanego obrazu. 24 października 1929 roku miał miejsce na nowojorskiej giełdzie krach, nazywany później czarnym czwartkiem. Wydarzenie zapoczątkowało w Stanach Zjednoczonych Wielki Kryzys, który już kilka miesięcy później dotkliwie uderzył w Europę i sparaliżował gospodarki właściwie wszystkich, poza ZSRR, krajów Starego Kontynentu. Wielki Kryzys spowodował wzrost znaczenia ruchów robotniczych i partii komunistycznej w Belgii i Francji. Do tych wydarzeń nawiązuje właśnie „Manifestacja”.

Boris Borvine Frenkel (właściwie Borys Frenkel) pochodził z tradycyjnej żydowskiej rodziny. Po odbyciu studiów pracował jako dekorator w berlińskim teatrze Erwina Piscatora, gdzie tworzył dekoracje do wystawianych tam przedstawień. Karierę artystyczną zahamował awanturniczy epizod: na początku lat 20. artysta zaciągnął się do pracy na statku towarowym i opłynął Afrykę i Australię. W 1924 roku zamieszkał na krótko w Paryżu, a następnie w Brukseli, gdzie kontynuował edukację u Henry'ego van de Velde. W Brukseli był choreografem sztuki „Siedmiu powieszonych” Leonida Andriejewa. W 1930 roku w Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique zaprezentowano monograficzną wystawę artysty. Po II wojnie światowej mieszkał i tworzył w Paryżu.



## LEONID FRECHKOP (1897 - 1982)

*Robotnik, 1944 r.*

olej/plótno, 110 x 115,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'L. Frechkop | 1944'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 30 000 – 50 000

„Robotnik” z 1944 roku jest rzadkim przykładem pracy Frechkopa podejmującej tematykę społeczno-polityczną. Pochodzący z Rosji, ale od lat 20. XX czynny w Belgii artysta znany jest przede wszystkim jako autor zmysłowych aktów i przepojonych nieskrępowanym erotyzmem scen rodzajowych. „Robotnik” intryguje w oeuvre Frechkopa nie tylko przez ikonograficzne odstępstwo. Wydaje się bowiem, że proletariacka tematyka powinna być dla artysty obca również przez jego prywatne doświadczenia. Frechkop zdecydował się bowiem na emigrację w czasie, kiedy w Rosji zaczynał się najgorszy okres stalinizmu. W 1944 roku, kiedy powstawał „Robotnik”, w Europie Zachodniej powoli przybierała fala fascynacji

proletariatem i ideałami socjaldemokracji. „Robotnik” osadzony jest dlatego raczej w nurcie intelektualnych niepokojów francuskiej klasy średniej tego czasu niż w poetyce socrealizmu. Leonid Frechkop był malarzem, drzeworytnikiem i dekoratorem. Urodził się w Moskwie, gdzie uczył się w średniej szkole artystycznej. Malarstwo i architekturę studiował na moskiewskiej Akademii. W czasach studenckich odznaczył się, zdobywając prix du Rome. W 1922 roku wyjechał do Belgii, gdzie osiadł na stałe. Jego styl oscylował między postimpresjonizmem, realizmem i miękką, renoirowską poetyką. Artysta wystawiał przede wszystkim w Belgii i Francji.





10

## OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

*Portret Heleny Kurpiel-Lękańskiej, 1900 r.*

olej/tektura, 73 x 52 cm

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

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 300 000 - 400 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

- Olga Boznańska, red. E. Bobrowska, U. Kozakowska-Zaucha, Kraków 2014, s. 57, 193.

- obraz znajduje się w opracowywanym przez Muzeum Narodowym w Krakowie catalogue raisonné artystki

### WYSTAWIANY:

- Olga Boznańska, Muzeum Narodowe w Krakowie, 25.10.2014-1.02.2015

- Olga Boznańska, Muzeum Narodowe w Warszawie, 26.02-2.05.2015

„Portret, ten rodzaj pozornie skromny, wymaga ogromnej inteligencji. Posłuszeństwo artysty musi być wielkie, ale jego zdolność domysławiania musi mu dorównywać. Kiedy widzę dobry portret, odgaduję wszystkie wysiłki artysty, który musiał najpierw dostrzec to, co widoczne, ale także domyślić się tego, co ukryte”.

CHARLES BAUDELAIRE







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

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

W prezentowanym portrecie zwraca uwagę zdecydowane, silne spojrzenie i charakterystyczny układ rąk. Na swoich obrazach sprzed 1900 roku Boznańska często spletała ręce kobiet w eleganckich, nieco nonszalanckich gestach. Na prezentowanym portrecie ręce złożone są jedna na drugiej i nadają całej kompozycji solidności i stabilności, tworząc efekt odmienny od wcześniejszych, młodopolskich prac artystki. Kompozycja przynosi na myśl inny obraz artystki „Portret panny Dygat” ze zbiorów Musée d'Orsay w Paryżu. W obu dziełach modelka ukazana jest w półpostaci, siedząca bokiem do widza, ale delikatnie kierująca ku niemu sylwetkę, a twarz prezentująca en face. We wspomnianych pracach zgadzają się również gesty i wyraz twarzy. Ponieważ oba portrety są datowane, niezbite wydaje się, że „Portret Heleny Kurpiel-Lękańskiej” (1900) wpłynął na „Portret panny Dygat” (1903) i stanowił dla artystki punkt odniesienia.

Prezentowany obraz zajmuje ważne miejsce w oeuvre artystki również ze względów stylistycznych. Sposób malowania jest jeszcze



Portret Mariana  
Kurpiela-  
Lękańskiego,  
1899-1900,  
Muzeum Okręgowe  
w Rzeszowie

neco monachijski, farba kładzona jest grubo i lśni w świetle. Kolorystyka jest skrajnie monochromatyczna. Artystka ograniczyła się do szarości, różu i brązu. W niektórych partiach plama niemal zupełnie ginie, rozmywa się w charakterystycznym dla Boznańskiej rozemgleniu.

Na zmianę, jaka zaszła w stylistyce prac Boznańskiej, niektórzy historycy sztuki są skłonni patrzeć w kontekście jej biografii. Przełom XIX i XX wieku był dla Boznańskiej czasem ważnych decyzji, ale również napięcia nerwowego. Od 1896 roku, po sukcesie w Zachęcie („Portret Paula Nauena”), mieszkająca w Monachium Boznańska uchodziła za artystkę uznaną. Julian Fałat zaproponował jej objęcie katedry malarstwa na wydziale dla kobiet w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jej obrazy trafiały do zbiorów państwowych, a artykuły jej poświęcone pojawiły się nawet w prestiżowej „Gazette des Beaux-Arts”. Za sukcesami nie szła niestety normalizacja życia artystki. Jej relacje z siostrą Izą stawały się coraz trudniejsze (jest to jeden z tematów korespondencji artystki Kurpiel-Lękańskich). W 1900 roku Boznańska zerwała wieloletnie narzeczeństwo z Józefem Czajkowskim. Rozpoczął się okres stagnacji. W liście do Anieli z 5 marca 1901 roku pisała lakonicznie: „Tutaj nic nowego [„nic” podkreślone] - wszystko tak jak było”.

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



Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, przy sztaludze, autor nieznan, ok. 1913, MNW

II

## JÓZEF PANKIEWICZ (1866 - 1940)

*Domek wśród winnic - Sanary, 1924 r.*

olej/plótno, 52 x 61 cm

sygnowany: l.d.: 'Pankiewicz'

na krośnię nalepka: 'MUZEUM NARODOWE W POZNANIU | Pracownia Konserwacji Malarstwa | i Rzeźby' oraz pieczęć: 'WKZ 38 | PRZEDMIOT NIE PODLEGA ZAKAZOWI WYWOZU ZA GRANICĘ'

cena wywoławcza: 140 000 zł

estymacja: 180 000 - 250 000

### POCHODZENIE:

- Kolekcja Feliksa (?) Landsberga
- kolekcja prywatna, Londyn
- kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków
- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

- Katalog wystawy Józefa Pankiewicza, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1924, nr 14, s. 14
- Tygodnik Ilustrowany, 1924, półrocze II, nr 48, s. 779 (reprodukcja)
- Katalog wystawy Józefa Pankiewicza, Poznań 1933, nr 37 (?)
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe, Warszawa 1992, s. 48, repr. jako Krajobraz
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne, Stary Ratusz, Wrocław 1998, poz. i repr. s. 46 (wystawa powtórzona w Łodzi)
- Józef Pankiewicz życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 173, poz. 319

Pankiewicz we francuskim okresie swojej twórczości miesiące letnie spędzał na południu, zwykle w okolicach Saint-Tropez (w 1919 roku był tam gościem Pierre'a Bonnard). Powodzenie miasteczka wśród turystów i młodych malarzy sprawiło jednak, że w 1923 roku Pankiewiczowie przenieśli się do Sanary, portu położonego

niedaleko Tuluzy. Wyjeżdżali tam w latach 1923-1926. To właśnie tam powstał prezentowany pejzaż. Charakterystyczna jest dla niego ciepła gama barwna, rozplywające się kontury, syntetyzm i miękki dukt pędzla wywiedziony bez wątpienia ze sztuki Auguste'a Renoira.







MARTWA NATURA

J. PANKIEWICZ



MARTWA NATURA

J. PANKIEWICZ

## JÓZEF PANKIEWICZ

Wystawa w salonie Cesłowa Garlińskiego

W sztuce polskiej — jak w każdej w ogóle sztuce — odróżnić można dwa równoległe do siebie biegnące prądy: jeden, międzynarodowy, lub raczej ogólno-artystyczny, jest odbiciem kierunków, panujących w danym okresie na zachodzie; drugi stara się kierunki te zastosować do narodowych sposobów odczucia i do miejscowych warunków życia artystycznego.

Zbyt dużą byłoby rzeczą dowodzić, jak dalece oba te prądy niezbędne są dla rozwoju sztuki; jak zupełnie niemożliwym jest istnienie malarstwa narodowego, które nie byłoby jednocześnie odgałęzieniem sztuki ogólnoludzkiej.

Od początku swej tak bogatej i żywej działalności artystycznej należał Józef Pankiewicz do rzędu tych właśnie twórców, którzy przenosili na nasz grunt nowe zdobycze sztuki europejskiej. W czasach, kiedy nawet obiektywny „plenerizm” Aleksandra Giermskiego był dla Polski rzeczą, trudną do zrozumienia; kiedy

nawet nawskroś narodowy realizm Chęłmońskiego budził namietne sprzeciwy znawców, wychowanych na akademickim patosie Grottgera, Simmlera i Mattejki — w czasach tych Pankiewicz wraz z Podkowińskim pokazali u nas ów czysty, prawowierny impresjonizm w typie francuskim; ową sztukę, dla której nie istniała anekdota ani patriotyczna, ani obyczajowa; dla której nie istniał ani patos historyczny, ani sentyment ludowy; dla której malarstwo było samo o sobie celem, a zagadnienie światła i powietrza, oraz problemy techniki wy-

czyerpywały całkowicie zakres zagadnień artystycznych.

Od czasu tych bojowych wystąpień impresjonistycznych, przeszedł Pankiewicz, wraz z ogólnym rozwojem sztuki, cały szereg zmian i przeżyć, w czasie

dodatnie impresjonistów, łącząc w tem nowoczesne poglądy na formę i kompozycję.

Dla Pankiewicza zagadnienie światła i powietrza pozostaje jednym z podstawowych zagadnień sztuki; świetlistość ta i powietrzość

nie jest tu już jednak wyłącznym celem poszukiwań artystycznych, ale staje się pierwiastkiem nawskroś dekoracyjnym, punktem wyjścia dla poszukiwań tonu i barwy, które mimowoli przywodzą nam na pamięć wytworność tkanin gobelinowych.

Obok tych zalet kolorysty występuje w każdym obrazie Pankiewicza wielkie poczucie kompozycyjne, sprawiające, że realistyczny, wprost z rzeczywistości zaczerpnięty motyw zamienia się w dekoracyjną całość, pełną nieprze widzianych szeregów, a jednak opartą na woli artysty.

W tej głębokiej harmonii, cechującej twórczość Pankiewicza, nie odczuwamy nigdy braku równowagi pomiędzy formą a barwą. Pozornie wier-

J. PANKIEWICZ

ny pozostając impresjonistycznej analizie koloru, posługuje się artysta kolorem do tem dobitniejszego wyrażenia kształtów; co ze szczególną wyrazistością występuje w jego martwych naturach.

Na jedną jeszcze cechę tego malarstwa zwrócićbym chciał uwagę w tej notatce; na mistrzostwo faktury, pozbawionej wszelkiego powierzchownego efektu, a która w tej swojej prostocie pełna jest właśnie najistotniejszej wytworności.

Wystawa Pankiewicza ukazuje nam artystę w pełni rozwoju.

W. H.



KRAJOBRAZ

których technika jego poznała i przezwyciężyła najróżnorodniejsze trudności, umysł zaś nauczył się odnajdywać w każdym kierunku artystycznym istotne jego i nieprzemijające wartości. Przemiany te — przedziwną logiką rozwoju — doprowadziły wreszcie artystę niemal, że do punktu wyjścia jego sztuki. Pankiewicz taki, jakim go znamy w ostatnich latach kilkunastu, jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tak zwanego post-impresjonizmu, to znaczy malarstwa, które przejęło i zachowało wszystkie zdobycze i wszystkie cechy



Józef Pankiewicz, NAC



12

## WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854 - 1918)

„Śnieg w Zakopanem”

olej/plótno, 46 x 55 cm

na odwrociu stempel: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ', napis 'E. SLEWINSKA' oraz na niebiesko: '35. Neige a Zakopane'

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 240 000 – 350 000

### POCHODZENIE:

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

### LITERATURA:

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



Prezentowany obraz pochodzi z krótkiego polskiego okresu twórczości artysty. Ślewiński wrócił do kraju w 1905 roku, prawdopodobnie ze względu na zmęczenie prowincjonalną Bretanią, w której mieszkał od 1890 roku, albo poczucie kryzysu wiszącego nad środowiskiem Pont-Aven po śmierci Gauguina w roku 1903. Możliwe, że artysta zdecydował się na opuszczenie Francji, przeczując polityczną burzę robotniczej rewolucji 1905 roku i widząc w niej szansę na odzyskanie przez Polskę niepodległości. W 1906 roku, po krótkich pobytach w Warszawie i Krakowie, zamieszkał jednak w Poroninie i odciał się od środowiska polskich intelektualistów. W okresie polskim utrzymywał kontakty przede wszystkim z Janem Kasprowiczem i jego rodziną. W latach 1906-1910 Ślewiński stworzył we względnie odosobnieniu zespół niezwyklej górskich pejzaży, do których należy prezentowany obraz. Monografistka artysty, Władysława Jaworska, uważa, że pobyt w Poroninie przyniósł niezwyklej plon. Historyczka sztuki pisała: „Zima w Zakopanem przyniosła nowy problem - śnieg. Śnieg kryje właściwe sylwety gór, drzew, chałup, obłoc kształtów w miejsce ich naturalnej ostrości, dając zwód optyczny bardziej poddający się syntezie niż rozproszony w szczegółach pejzaż letni czy jesienny. A do tego barwne i świetlne skrzywienie się zmrózonej pokrywy śnieżnej, różowe poblaski w słońcu, indygo, błękity, szarości odbierane od chmur - wszystko to zachwycało artystę. Wkrótce po przyjeździe do Poronina (grudzień 1905) pisze do Józefa Mehoffera (...): "Mam nadzieję niedługo być w Krakowie (...) opowiem o nieuchwytnych pięknościach naszych Tatr." Ze swym irlandzkim przyjacielem Roderikiem O'Connorem również dzielił się wrażeniami, pisząc, że choć jest przeziębiony i ma "podwójną fluksję", której nabawił się w czasie siarczystego mrozu, próbuje codziennie malować. "Ale jakie efekty tego bajkowego śniegu! Można zwarować!" Ze znanych dzieł zimy zimowych pejzaży górskich tylko trzy znajdują się w muzealnych zbiorach w Polsce. Trzy pozostały w kolekcjach prywatnych we Francji, trzy znane tylko z reprodukcji w czasopiśmieach.

Ślewińskiego zainteresował i problem gór pokrytych śniegiem, jak i samej "materii śniegu", widzianych z bliska i z oddali. (...) Na duże obszary leżącego na ziemi śniegu pozwalał sobie [obok Ślewińskiego] tylko Józef Chelmoński i mistrz zimowego krajobrazu Julian Fałat. Władysław Wankie zwrócił uwagę na śnieg Ślewińskiego, pisząc: "Pejzaże, osobliwie te śniegowe, chociaż przeważnie mało wykończone i w formie dość prymitywne, jako gama tonów robią wielce dodatnie wrażenie. Śnieg bywa tam mokry, lśniący, prawdziwy". Kasprowicz widział jedność intensywnego nastroju między bretońskimi krajobrazami morskimi Ślewińskiego a jego pejzażami tatrzańskimi. "Mówię o treści wewnętrznej, o tej prawdziwej, szczerzej poezji, o tym intensywnym nastroju, przedzą smutku, melancholii czy tęsknicy okrywającymi pańskie krajobrazy morskie, a i nasze, śniegiem pokryte, szczerzającymi chałupami posiane, turniami Murania, Lodowego, Kosistej i Giewontu gwałtownie od widnokręgów odcięte pola poronińskie, które z kępami jakby rozmglawionej olszyny, czujące oko i widząca dusza Pańska zaczyna przenosić na płótno".

W grupie malarzy Pont-Aven Ślewiński jest jedynym malarzem, który malował góry. Góry autentyczne, widziane w plenerze, a nie, jak u Filigera, sztucznie aranżowane warstwicowe wzniesienia na brzegu oceanu. Zestawienie Ślewińskiego z Hodlerem, w tym czasie działającym w Szwajcarii - nie wypadłoby na korzyść tego ostatniego. Właśnie tej rasy "sztucznego" upraszczania i konturowania górskich łańcuchów, jak to robił Hodler, Ślewiński szczęśliwie uniknął.

A z kim zestawić go w kręgu malarzy Młodej Polski? Należy postawić pytanie wprost: na jakie przyjęcie mógł liczyć Ślewiński, malując pejzaże tatrzańskie, gdy krytyka właściwie za jednego po Gersonie portreciście Tatr uznała Wyczółkowskiego? Jan Kleczyński jasno się deklarował: "Tylko Witkiewicz, oprócz Wyczółkowskiego, umiał tworzyć symfonie kolorystyczne z tych zaczarowanych, w olbrzymie turnie zakutych jezior - bo i on ma duszę szczerze polską, która nosi w sobie zachwyt dla barw, dla życia - bo i on jest urodzonym malarzem, nie marnym kopistą natury".

Czy Ślewiński miał - wedle krytyka - duszę dostatecznie "szczerze polską"? Prócz wspomnianego już parokrotnie Jana Kasprowicza, który podkreślał autentyzm spojrzenia Ślewińskiego na polskie góry, również Antoni Potocki wraca do tego tematu: "Po latach wędrówki artystycznej i obcowania z najczystszyimi prądami malarstwa współczesnego, w pełnym posiadaniu swych środków własnych, wrócił był Ślewiński do kraju. I oto powstaje z tego przywitania się dojrzałego artysty z przyrodą polską szereg niezapomnianych dokumentów sztuki. Ślewiński zwiedził Powiśle i osiadł na parę lat pod Tatrami. A chociaż pejzaż jest może najchlubniejszą stroną polskiego malarstwa, potrafił z niego wydobyć ton mocny, niewydobyt przez nikogo. Szachownice pól, grzędy obłoków, poszarpane stoki górskie, cały ten pejzaż Podhala, tak dziwnie rozbijający się w naszych nieprawnych oczach na pokawałkowane widoki, motywy, partie, zakątki - Ślewiński ukazał w kilku szerokich gamach całości. Związłe, od jednego rzutu oka objęte obszary barw, zatoczone wśród nich jednym nieprzerwanym ruchem pędzla linie widnokręgów, szerokie, wspaniałe masy śniegów nie w trupiej bledoci (śnieg nigdy nie jest biały), lecz osędziatle mroźnym odbłaskiem barw, olbrzymie zwały gór, garbiące się rozległym ogromem ku niebu, niebo wreszcie przeczyste, jeziorne lub spiętrzone lawinami chmur, dalekie roztocze barw jasnych, delikatnych w górskim powietrzu i bliska twardość skalnego podłoża, wszystko brane w skupieniu, poczuciu mocy i wielkości, w momencie, kiedy mocne światło czyni zeń przestronny, otworzysty, górski świat, cały świat osobny - oto widzenie godne Tatr".

Nowe problemy, nowe doświadczenia poszerzały zakres tematyczny i ikonograficzny przez cały czas pobytu Ślewińskiego w Polsce. W odróżnieniu od najlepszych polskich pejzażystów jak Chelmoński, Ruszczyk, Malczewski, którzy ożywiają swoje krajobrazy sylwetkami ludzi, ptaków, zwierząt, a nawet nimf i faunów - Ślewiński - podobnie jak Jan Stanisławski - skupia się wyłącznie na "fakcie" natury, która pozornie nieożywiona, żyje treścią duchową polskiej przyrody. Kasprowicz powie, że krajobrazy Ślewińskiego, podobnie jak jego portrety, nie mają zewnętrznego podobieństwa, że "nie dają złudzenia, lecz dają wrażenie" (Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 74-76).





Stanisław Bizański, Tatry, przełom XIX/XX wieku, Polona

13

## WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854 - 1918)

*Wybrzeże w Doelan*

olej/plótno, 50 x 65 cm

na odwrociu stempel: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ'

oraz napis 'E. Slewinska'

cena wywoławcza: 120 000 zł

estymacja: 180 000 – 240 000

### POCHODZENIE:

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

„Na Pańskich morzach zalega głęboka cisza, której nie jest w stanie zmącić ani blask kolorów, ani rytmiczne uderzenia ostatnich fal rozbijających się w podwodne skały. Tylko niewidzialny dreszcz tajemniczej otchłani, tylko różowy uśmiech wieczornego obłoku przebiega czasami po tych wielkich nieruchomych przestrzeniach, gdzie szmaragdy niepostrzeżenie stapiają się w jedno z ametystami”.

ZENON PRZESMYCKI, WSTĘP DO KATALOGU: EXPOSITION DES OEUVRES DE M. W. ŚLEWIŃSKI, GALERIE GEORGES THOMAS, PARIS 1898 s. 4





Dwie Bretonki z koszem jabłek, MNW



Morze wiosną, MNW

„Spotkanie [Ślewińskiego] z morzem nastąpiło w czasie pierwszego krótkiego wyjazdu do Bretanii w 1889. Wydaje się, że był to dla niego wstrząs artystyczny i psychiczny. Teorie malarstwa syntetycznego, które już w swojej sztuce "wdrażał" - okazały się w obliczu oceanu nieprzekładalne. Co było możliwe jako środek wyrazu w zwykłym, statycznym krajobrazie, martwej naturze, kwiatkach czy nawet w portrecie - traciło wszelki sens na widok rozkołysanych fal, nieustannej mobilności konturu, jego antystatyczności formy wyznaczonej pienistymi grzywami piany. Ta piękna, ale zwodnicza „architektura” wysokiej fali, która momentalnie się rozpada, by znów zaistnieć w nowej, innej formie - wprowadzała go w ośnienie i zwątpienie. Ocean nie poddawał się syntezie, to raczej artysta poddał się - nastrojowi romantycznemu.

(...) Wiemy, że Ślewiński miał własny dom w Le Pouldu, gdzie w 1894 podejmował Gauguina. Miał także wspaniałą rezydencję, Bellevue w Pont-Aven, ale spełnieniem jego marzeń było dopiero zakupienie domu w małym porcie rybackim w Doelan, w którym z okien było widać morze. W pobliżu (wtedy) nie było domów, miał więc - jak mówił - ocean dla siebie. Wychodził ze sztalugami nad morze codziennie, niezależnie od pogody. Jeżeli nawet nie malował, to przynajmniej obserwował. "Uczył się oceanu". Ślewiński często zapraszał do siebie gości z Polski. Tym osobom zawdzięczamy nieco pisemnych relacji o urzędzeniu domu, o stylu życia państwa Ślewińskich. (...) W 1910 roku przebywała w Doelan Wanda Popławska (primo voto Glinkowa), której edukacją malarzką Ślewiński się opiekował w czasie swego pobytu w Polsce. W swych wspomnieniach przekazała między innymi: "W Doelan najsilniejsze sztormy oceaniczne nie były w stanie powstrzymać Ślewińskiego od wycieczek malarzkich. Można go było

często obserwować, jak obładowany rynsztunkiem malarzkim walczył z uporczywym wichrem, wspinając się formalnie na czworakach, żeby zająć upatrzone dla pracy posterunek". Syn Wandy Popławskiej, Xawery Glinka, który w 1912 spędził tam cały miesiąc, w swych wspomnieniach spisanych w latach czterdziestych w Bejrucie pisze: "Chodziliśmy ze Ślewińskim na długie spacery wzdłuż stromego brzegu morskiego, podziwialiśmy przypyły i odpływy, rozbijające się o wysokie skały potężne fale. Niech pan patrzy - ciągnął mnie za rękaw Ślewiński". Dwa lata później Tadeusz Makowski również towarzyszył Ślewińskiemu w spacerach nad oceanem. W jeden ze sztormowych dni października 1914 zanotował w pamiętniku: "Na niebie ołowiane zawisły chmury tuż nad nami. Ślewiński zna morze i lubi je nade wszystko. Oczy utkwione w przestrzeń widziały już niejedną chwilę podobną. Śledził ruch fal, które nieraz malował".

(...) W marynistycznym cyklu Ślewińskiego morza pogodne, gdzie ziemia-woda-niebo współżyją nieantagonistycznie – zajmują poczesne miejsce. Dziesiątki tych mórz malowanych szczególnie w ostatnim sześcioleciu w Doelan, o powtarzających się motywach przybrzeżnych skał, są świadectwem konsekwentnego, wręcz obsesyjnego rozwiązywania problemu przestrzeni malarzkiej w płaskiej konwencji planu i linii.

W tym drugim ciągu morskich krajobrazów 1910-1916 (po powrocie z Polski) artysta wraca do zasad, które leżały u podstaw syntetyzmu. W stosunku do cyklu wczesnego, to znaczy 1894-1905, następuje znaczna redukcja motywów i środków malarzkich. Rezygnuje z głębi, otchłani, dali uzyskiwanych we wczesnych marinach i perspektywą zbieżną. Teraz spiętrza plany płaskie, rozszczepia perspektywę,





Pejzaż morski z trzema małymi łódkami, MNW



Skały w Belle-Ille, MNW

uzyskuje przestrzeń znacznie szerszą, nastrój spokojniejszy, powietrzną otwartość. "Bohaterem" jest ciągle żywioł wody, jej cikliwa konsystencja, krystaliczność, nasycenie barwą w zależności od pory dnia i barwy nieba. Zielone półwyspy i rafy skalne są tylko koniecznym kadrażem, wyznacznikiem spotkania morza z lądem. Mniej w nich dramatu, więcej poezji. (...)

Późne morza Ślewińskiego, te spokojne, zdają się ewokować duchowy stan artysty, jego wewnętrzne uspokojenie, wynikające może z wieku, a może z rozwijającej się już ciężkiej choroby. Teraz w swych morskich pejzażach nie poddaje się już tyranii natury, nie nęca go spiętrzone i rozbijające się o granitowe skały fale z białymi, poszarpanymi grzywami piany, kiedy to tak bardzo starał się, żeby "piana była pianą, a nie wata" (Glinka).

Choć wychodzi jeszcze ze sztalugami nad ocean i maluje w plenerze, nie szuka już nowych motywów. Te znane i zapamiętane mają jednak teraz inną funkcję do spełnienia, niejako pozaobrazową. Tą funkcją jest pokazanie monistycznego obrazu świata, przesiąkniętego duchową, panteistyczną symbiozą. Główną funkcję spełnia tu światło i (...) "poszerzanie przestrzeni". Dzięki światłu kolor staje się bardziej rozjaśniony, a barwy (...) są prawie monochromatyczne, choć pozornie tylko jednolite. Artysta wkłada cały swój kunszt malarski w finezyjne, niedostrzegalne przejścia różów, ametystów, opali, onyksów, jasnych turkusów. Przestrzeń w tym obrazie jest pusta, nostalgiczna, a faktura "porcelanowa". W miarę upływu czasu jego maryny stają się raczej syntetycznymi "kliszami" pamięci niż obrazami realnej natury.

Jednym z pierwszych przykładów tej duchowej „ugody z żywiołem” jest "Morze w Doelan" [z kolekcji Władysławy Jaworskiej] malowane niedługo po powrocie z Polski do Bretanii (tzn. około 1910). Emanujące z płótna spokój i harmonia wynikają z przesycenia całej przestrzeni płótna rozproszonym światłem "bez źródła", bo przestrzeń - będąc wszędzie jednakowo naświetlona - sama jest zmateriałizowanym światłem. A do tego asceza formy. Mniej lub bardziej grzywiasta piana z wcześniejszych obrazów zredukowana tu została do nikłego pasemka przybrzeżnego, do białej "wypustki" wokół przylądka, która stwarza dzięki temu "spekulacyjnemu" zabiegowi naturalny kontur.

Interesujące może być zestawienie różnych tonacji kolorystycznych w morskich pejzażach Ślewińskiego. Są morza koloru brązu ciemnej oliwki, jakby woda nie była wodą, lecz naftą ze specyficznymi dla nafty tęczowymi błyskami. Morze zielone, od jasnego naiwnego seledynu z "inkrustacją" ametystowych blików i delikatnie opalizujących różowawych "dymków" - do zieleni ołowianej, topielistej, złowroźnej. A wreszcie - a jest ich chyba najwięcej - morze niebieskie, gdzie "turkus z lazurem walczą o lepsze" (Przesmycki). Ten typ "błękitu Madonny", który w teorii koloru (...) wiązany jest z duchowością, melancholią, marzeniem, skupieniem - w epoce symbolizmu wiązany był jeszcze z pierwiastkami onirycznymi. (...) Na terenie Polski - jako marynista - i ilością, i kunsztem malarskim nie ma sobie równych. "Piewca" Oceanu Atlantyckiego nie miał niestety okazji spotkania się z polskim morzem. Rok odzyskania dla Polski morza był rokiem śmierci Ślewińskiego na obczyźnie, w paryskim szpitalu Cochin'.



Paul Gauguin, Portret malarza S. [Władysława Ślewińskiego],  
1891, Matsukata Collection

„Pan Gauguin i pan Ślewiński to byli bardzo mili i weseli chłopcy. (...) Nosili takie kapelusze jak my i takie same jak my drewniane saboty”. Goulvain bardzo chętnie nosił im sztalugi i przewoził czółnem na drugą stronę Laity, bo i zarobiło się trochę grosza, a co ważniejsze, pozwalali popatrzeć, jak to się maluje. To było takie ciekawe! Ciągłe porównywał z tym, co malowali. Niby niepodobne, a jednak jakby to samo. A w ogóle, proszę Pani, po co malować to, co jest. Czy to na pamiątkę? Słyszał, że teraz drogo płacą za te obrazy, które ci panowie tu malowali. On sam nie sprzedałby nigdy portretu swojej matki malowanego przez pana Moreta. (...)

Pan Gauguin lubił się przebierać, był bardzo silny, dał radę najsilniejszemu chłopu i bardzo prędko malował - ale prawdziwym panem to był pan Ślewiński. Kupił dom - tu wskazuje, który to dom - i choć przychodzili do niego tylko sami malarze na wieczorne spotkania przy kieliszku wina - gdy zabiło się u niego świnie, spraszał wszystkich sąsiadów, przyjaźnie rozmawiał i gościnnie przyjmował jak równych sobie, traktując alkoholem i mięsem. To było święto dla całej wsi, taki "festin de cochon". Odkąd się ożenił, już nie był taki wesoły, bardzo spoważniał”.





## JAN STANISŁAWSKI (1860 - 1907)

*Zima w Zakopanem*

olej/tektura, 15 x 19,5 cm

sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu opisy potwierdzające autentyczność przez Janinę Stanisławską oraz Józefa Mehoffera, niebieską kredką numer '390', ołówkiem 'DA 210'

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 – 70 000

Jan Stanisławski, jeden z najważniejszych malarzy Młodej Polski, zasłynął jako twórca niewielkich, często malowanych na wieczkach pudełek po cygarach pejzaży. Prezentowana praca jest przykładem takiego właśnie małoformatowego dzieła. Pozbawiony sztafażu zimowy pejzaż odznacza się typowym dla artysty stylem: syntetyzacją form, subtelną gamą barw, ciekawymi kontrastami faktur. W malarstwie Stanisławskiego to jednak nie formalne wartości obrazu wydają się najistotniejsze, ale efekt, jaki wywiera on na widza. W pierwszej dekadzie XX wieku wielu literatów związanych z Krakowem (Przybyszewski, Żeromski, Sterling) próbowało wytłumaczyć fenomen sztuki Stanisławskiego. Szczególnie ciekawie pisał o nim Miriam Przesmycki, w charakterystycznym dla siebie młodopolskim stylu: „Krajobrazy Stanisławskiego ŚPIEWAJĄ. I oto nie dla jasności barw jedynie, która dałaby się wytłumaczyć szczęśliwym (a rzadkim u nas jeszcze) ominięciem studiów w epoce monachijskich recept i sosów - lecz dla całego wewnętrznego charakteru swego. Stanisławski jest - pośród pejzażystów polskich - najbezinteresowniejszym, najczystszy czcicielem natury - nie w jej szczegółach, cechach lokalnych, malowniczościach, zbieżnościach z subiektywnymi twórcy uczuciami, nie w jej niezmienniej materialności, która optycznie jest tylko złudzeniem, lecz w jej nieuchwytnym istocie, w jej wszystko ożywiającej, wszystko barwiącej, wszystko co chwila przemieniającej, we wszystkim śpiewającej duszy, którą jest - światło. Krajobrazy Chelmońskiego (...) tchną przede wszystkim ukochaniem ziemi rodzinnej, nie natury jako takiej, lecz tego, co jest w niej swojskim, (...) naszego nieba, naszych łąk

i moczarów, naszych lasów i śniegów, naszych deszczów i wichrów (...), całego naszego sielskiego żywota, którego wielkim godzi się go nazwać idyllistą. Szerokich Millette'wskich linii epikiem jawi się w swych sceneriach tatrzańskich i ukraińskich Wyczółkowski. Ruszczyć wnosi w naturę subiektywne pierwiastki, poczucie czy pragnienie potęgi heroicznej oraz niepozabawiony romantycznego odcienia patos tragiczny, Malczewski zaziemskie, wizyjne, symboliczne za podłoże alegoriom swym daje pejzaże. Tetmajer jest nowelistą wsi, zbóż, dożynek, procesji, łałat - rodzajowcem lasów i śniegów przeważnie. Stanisławski widzi tylko światłości falowanie, tylko plam barwnych przelewność, tylko sylwet ruchliwy charakter, tylko wiązanie tych zasadniczych pierwiastków optycznych w zamknięte, niby-muzyczne frazesy. Przedmioty, szczegóły, brylowatości nie istnieją dlań - istnieje w nich tylko to, co zaznacza się w świetle, tylko GRANIE ich w słońcu czy cieniu, a granie nie tylko akordowe, ile raczej melodyjne, w szeregu śpiewnie następowych rozwijające się tonów. Ale i w dzisiejszym kole luministów par excellence Stanisławski wyraźnie i zupełnie odrębne zajmuje stanowisko. Nie bada on światła dla samego badania, wyłącznie - że tak powiem - poznawczego; nie ugania się również za jakąś oderwaną, poza wszelkimi zetknięciami z materialnością, jego istotą: nie rafinuje, nie dobiera, nie tworzy niezwykłych symfonizacji świetlnych; intuicyjnie chwyta dźwięczne, pełne, ale jednogłosowe raczej, wygrywane przez słońce pośród natury pieśni - i te z całą prostotą, z całą rażą świeżością w maleńkich swych zaklina obrazkach" (Miriam Przesmycki, Jan Stanisławski, "Chimera" 1907, t. X, z. 28-30, s. 589).





## MELA MUTER (1876 - 1967)

Maria Melania Mutermilch

*„Księżniczka” („Młoda dziewczyna o brązowych warkoczach”), około 1917 r.*

olej/plótno dublowane, 100 x 81 cm

sygnowany lg.: 'Muter'

na odwrociu papierowa naklejka wystawowa galerii Luciena Lefebvre-Foineta w Paryżu, papierowa naklejka z firmy przewozowej, papierowa naklejka z wystawy w Kolonii oraz papierowa naklejka z tytułem obrazu

cena wywoławcza: 180 000 zł

estymacja: 250 000 - 350 000

## LITERATURA:

- Impressionist and 19th Century Art, aukcja Christie's, 10.12.2000, Londyn, poz. 65
- École de Paris, Artysci żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Kraków, 1998, s. 196, poz. kat. 87

## POCHODZENIE:

- Galerie Bagera, Kolonia
- Lucien Lefebvre-Foinet, Paryż
- Christie's, Londyn, 10.12.2000, poz. 65

„Choć jej modele rzadko nawiązują bezpośredni kontakt wzrokowy z widzem, najczęściej patrzą gdzieś w bok i w dal, jakby zatopieni we własnych myślach i własnym świecie, to jednak widz odczuwa ich obecność. Powodzenie jej prac portretowych generowało oczywiście kolejne zamówienia. W ten sposób portrety zdominowały jej produkcję malarską w okresie międzywojennym. Muter nie była jedyną artystką, która poświęciła się portretowi w tym okresie. Jeśli spojrzeć dziś na spuściznę bliskiej jej rzeźbiarki Chany Orloff czy na katalog dzieł wszystkich Mojżesza Kislinga, to zaobserwujemy, jak ważne miejsce w ich twórczości zajmował gatunek portretu. Intensywny rozwój fotografii, jaki miał miejsce w międzywojniu (wystarczy wspomnieć choćby działalność Mana Raya na gruncie paryskim), nie wyparł jednak potrzeby oficjalnego wizerunku dużego formatu. Był to, być może, skutek wojennego urazu spowodowanego śmiercią milionów istnień ludzkich - tych, którzy przeżyli, należało uwiecznić. Talent Meli Muter potrafił temu zadaniu sprostać”.



„Księżniczka” Meli Muter jest nie tylko wybitnym przykładem psychologicznego portretu stworzonego przez artystkę, ale również interesującym świadectwem intelektualnych mód rządzących Paryżem w pierwszych dekadach XX wieku. W okresie poprzedzającym wybuch pierwszej wojny światowej nad Sekwaną daje się zaobserwować rosnącą fascynację kulturą Dalekiego Wschodu. W Paryżu tego czasu można było oglądać chiński teatr cieni (oddział on np. na kabaret Le chat noir), wysłuchać koncertu tradycyjnej chińskiej muzyki. W powszechnym obiegu były chińskie i japońskie drzeworyty. Daleki Wschód przenikał również do baletu (Diagilew ubierał swoich tancerzy w chińskie i japońskie kostiumy) i opery (słynna „Turandot” Pucciniego z 1924 roku). Mela Muter aktywnie uczestnicząc w paryskim życiu artystycznym miała szeroki dostęp do chińskich nowinek i przykładów recepcji kultury Dalekiego Wschodu. Przedstawienie przez nią modelki o azjatyckich rysach i ubranej w jedwabne qipao nie powinno dlatego dziwić.

Obraz Muter przedstawia młodą dziewczynę siedzącą na wiklinowym fotelu. Modelka ma na sobie czarne spodnie i ciemnofioletowe qipao. Na podstawie stroju możemy zidentyfikować ją jako Chinkę. Qipao to najpopularniejszy tradycyjny chiński ubiór kobiety. Na początku XX wieku miała miejsce w Chinach moda rewolucja: po upadku monarchii kobiety zaczęły skracać qipao i zrezygnowały z noszenia kamizelek. Właśnie taki, uwspółcześniony kostium nosi księżniczka.

Bez wątpienia ważniejszym niż kostium aspektem dzieła jest jego psychologiczny wymiar. Muter była znana na paryskiej scenie artystycznej ze swojej zdolności do tworzenia melancholijnego nastroju i intymistycznej atmosfery. Trafnie ujął to Mieczysław Sterling, pisząc w 1929, „Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzałej przez malarzkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest „zbrzydzone”. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarstwa, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy. Mocno zbudowane rysunkiem, kładzione silnymi, chropowatymi płaszczyznami farby w kolorze najczęściej niebieskim,

opartym o żółte tony akcesoriów, pomyślane jako kompozycja barw i płaszczyzn, portrety te są dzisiaj arcydziełami sztuki malarstwa”. (M. Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamojski – Mela Muter, „Głos Prawdy”, 1929, nr 6, s. 3).

Psychologiczną intensywność portretów Muter wzmaga niekiedy świadomość, że mamy do czynienia nie z przypadkowym modelem, ale postacią, która autentycznie zainteresowała modelkę swoją fizjonomią i charakterem. Muter, jedyna obok Tamary Łempickiej i Olgi Boznańskiej Polka, która była w Paryżu powszechnie rozpoznawana artystką, mogła pozwolić sobie na przebieganie w zamówieniach. „Przed jej sztalugami – pisała w monografii artystki Ewa Bobrowska - przewinęły się najbardziej interesujące osobistości Paryża „szalonych lat””. W pozostałych po niej dokumentach znaleźć można dedykowane jej książki wybitnych literatów. Była przyjaciółką bądź towarzyszką życia tak niepospolitych umysłów, jak poeci Leopold Staff, Rafiner Maria Rilke, działacze polityczni: Michał Mutermilch i Raymond Lefebvre, krytyk i historyk sztuki Roger Fry. Malowała swoich bliskich, kolegów artystów, architektów, muzyków, literatów, polityków, dyplomatów, działaczy, marszałków, arystokratów, laureatów Nagrody Nobla, jak również anonimowe postacie dzieci, kobiet, starców. Ich wspólną cechą była nie ich elegancka aparycja, ale frapująca, intrygująca artystkę osobowość. Zmarła w 1967 roku malarzka pozostawiła po sobie niezwykle bogatą, choć rozproszoną spuściznę, prawdziwą galerię wizerunków wybitnych jednostek, dzięki którym międzywojenny Paryż był rzeczywistą artystyczną i intelektualną stolicą ówczesnego świata. Choć za życia Meli Muter sporo jej obrazów trafiło do zbiorów muzealnych, wydaje się, że twórczość artystki lepiej jest znana i bardziej doceniana przez kolekcjonerów i amatorów niż przez muzealników. To prawdopodobnie specyficzna sytuacja malarstwa emigracyjnego, odciętego od żywej kultury rodzinnego kraju, a niezupełnie wpisanej w historię sztuki przybranej ojczyzny, spowodowała, że jej twórczość częściej pojawia się na wystawach zbiorowych znanych kolekcji prywatnych” (E. Bobrowska, Portret szalonych lat [w:] Malarstwo Meli Muter, Warszawa 2010, s. 31).





Mela Muter, ok. 1910, Archiwum Emigracji, Toruń

16

## MELA MUTER (1876 - 1967)

Maria Melania Mutermilch

*Pont Marie w Paryżu*

olej/deska, 49 x 58,5 cm

na odwrociu papierowa nalepka z tytułem: 'Port et chalan', dwie papierowe nalepki 'International Art Transport' oraz nalepka domu aukcyjnego Cornette de Saint Cyr w Paryżu.

cena wywoławcza: 130 000 zł

estymacja: 150 000 – 200 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- kolekcja prywatna, Francja

„A oto Paryż - ale nie trędowaty Paryż Utrilla, nie jego ponure dzielnice, lecz bohaterski Paryż Notre Dame i Sekwany, dzielnic getta, w którym pokrętne uliczki ze starusieńkimi sklepikami ożywiają się w pierwszych promieniach słońca. Ach! "Paryżu, moja wiosko" – jak ona to śpiewa, ta cudzoziemka, która obecnie jest nasza, przez swoją pogańską egzaltację i przez swój wielki talent”.

G. REVAU, VISAGES DE FEMMES – MELA MUTER, „L'AVENIR DE PARIS – L'ECLAIR", 1928 (21.05)





Séraphin-Médéric Mieusement, Pont Marie, 1889, Wiki CC

Pejzaże paryskie stanowią w twórczości malarki jeden z najciekawszych zespołów prac. W latach 20., jakby chcąc uciec od przypinanej jej przez krytyków etykiety portrecistki, Mela Muter z upodobaniem odtwarzała malownicze weduty - widoki wąskich uliczek Paryża, Sekwanę z barkami, katedrę Notre-Dame. Prezentowany „Pont Marie” należy do grupy najlepszych stworzonych przez malarkę widoków francuskiej stolicy i wyraża charakterystyczną dla niej formułę obrazu.

Muter zainteresowała się pejzażem w czasie swojego pierwszego pobytu w Hiszpanii, na krótko przed wybuchem I wojny światowej. Powstałe w tym okresie kompozycje charakteryzują się plamkową strukturą i są malowane krótkimi pociągnięciami pędzla. Kształty są początkowo silnie zgeometryzowane, chociaż stopniowo stają się płynne i nieregularne. Struktura obrazu przywodzi niekiedy na myśl secesję lub ekspresjonizm w ich niemieckim czy austriackim wydaniu. Sztuka pejzażowa Muter w pierwszym okresie czerpie również obficie z geometrii Cezanne'a i pulsowania charakterystycznego dla francuskich pointylistów. Wyklarowaną w Hiszpanii formułę pejzażu artystka rozwijała na plenerach w Szwajcarii, w regionie Ticino. W międzywojniu malowała również na południu Francji, w Sabaudii i Bretanii. Tworzyła przede wszystkim kubistyczne w wyrazie płótna i fowistyczne akwarele. Liczną grupę w oeuvre artystki stanowią pejzaże malowane w czasie okupacji w Awinionie.

Prezentowany w katalogu obraz bierze za temat jeden z najpiękniejszych paryskich mostów, Pont Marie, łączący wyspę Świętego Ludwika z prawym brzegiem Sekwany. Most malowała nie tylko Mela Muter, ale też kilku wybitnych francuskich malarzy impresjonistów i postimpresjonistów (warto odnotować kompozycję Alberta Marqueta z około 1907 roku). Konstrukcja Pont Marie, jednego z najstarszych mostów w mieście, na stałe wpisała się w pejzaż Paryża. Budowę rozpoczęto w 1614 roku. Projekty wykonał dziesięć lat wcześniej inżynier Christophe Marie i od

jego nazwiska pochodzi nazwa przeprawy. Przedsięwzięcie, które finansował król Ludwik XIII, wiązało się z planami urbanizacji Wyspy św. Ludwika. Głód mieszkaniowy, z którym borykał się nowożytny Paryż, sprawił, że plan zbudowania domów na wyspie chciano rozszerzyć... na sam most. Chociaż Marie był temu zdecydowanie przeciwny, pod nadzorem cieśli Claude'a Dubleta w I połowie XVII wieku wzniesiono prawie pięćdziesiąt domów. Zabudowania w 1658 roku zniszczyła powódź. Most został odbudowany.

Na swoim obrazie Muter odtworzyła most z niezwykłą (biorąc pod uwagę ekspresjonistyczną formułę) pieczołowitością. Widzimy przede wszystkim nisze znajdujące się na filarach mostu, odróżniające Pont Marie od innych paryskich konstrukcji tego typu. Poniżej złotej sylwetki mostu Muter ukazała trzy przemysłowe barki, które na początku XX wieku były we francuskich miastach czymś zupełnie naturalnym. Znajdowały się na nich często pralnie lub małe warsztaty rzemieślnicze korzystające z nieograniczonego dostępu do wody z rzeki. Ich hangarowe konstrukcje zaczęły znikać z pejzażu miasta dopiero w okresie po II wojnie światowej. Kompozycje flankują wygięte konary i zielone korony drzew, które w latach 40. staną się jednym z podstawowych malarskich zainteresowań Muter.

Obraz cechuje charakterystyczna dla artystki chropowata, dynamiczna struktura i ekspresjonistyczny, nieco zaburzony sposób zestawiania kształtów. W prasie polskiej sztuka Muter długo pozostawała - podobnie jak malarstwo Władysława Ślewińskiego - przedmiotem kontrowersji. Jej typy bretońskie odstraszały konserwatystów „szpetnością rysów jakby obwiedzionych dłem”, a krajobrazy raziły „chropowatością farb jakby umyślnie użytych na surowo”. Sztukę Meli Muter zaczęto w Polsce traktować poważnie dopiero po tym, jak przez Paryż przetoczyła się fala ekspresjonizmu. Wydaje się zresztą, że ten kierunek bardziej niż impresjonizm czy postimpresjonizm był formalnym fundamentem jej sztuki.





17

## MELA MUTER (1876 - 1967)

Maria Melania Mutermilch

*"Place de la Cathedrale" (Carpentras)*

olej/plyta, 73 x 60 cm

na odwrociu nalepka z domu aukcyjnego Christie's; papierowa nalepka wypełniona pismem maszynowym z tytułem obrazu

cena wywoławcza: 140 000 zł

estymacja: 160 000 – 220 000





Prezentowany obraz jest rzadkim przykładem plenerowej pracy artystki, powstałej w oddaleniu od jej stałego miejsca zamieszkania. Podczas pobytów w Bretanii Muter malowała zazwyczaj w miasteczku, w którym wynajmowała pokój. Podobnie okresy paryski i awinioński obfitują głównie w widoki nieodległe od domu malarki. Działo się tak zapewne przez techniczne trudności, których wymagało malowanie w plenerze: transport sztalug, podobrazia, pędzli i farb wymagał nie lada zachodu.

„Place de la Cathedrale” powstał w oddalonym o 25 kilometrów od Awinionu malowniczym średniowiecznym miasteczku Carpentras. Muter rozłożyła sztalugi na placu znajdującym się przy północnej nawie jego katedry. Budynek ufundowany przez papieża Benedykta XIII w 1404 roku nosi formy charakterystyczne dla gotyckiej sztuki regionu. Chociaż architekci odpowiedzialni za konstrukcję nie pochodzili z południa (Thomas Colin przybył z Dinan z Bretanii, Jean Laurent z Burgundii), gmach nawiązuje do form kościołów awiniońskich, przede wszystkim kościoła Saint Marital. Uwagę zwraca charakterystyczna ośmioboczna wieżyczka, typowa dla gotyckiej architektury papieskiego miasta. Na swoim obrazie Mela Muter bardzo wiernie odtworzyła architekturę gmachu, co pozwala jednoznacznie zidentyfikować budynek jako katedrę w Carpentras. O tym, że na „Place de la Cathedrale” mamy do czynienia z Carpentras, zaświadcza również charakterystyczne pnie platanów rosnące do dziś na placu za katedrą.

O drzewach, stanowiących w latach 40. jeden z ulubionych motywów artystki, Muter pisała: „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 muirom 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 muskulach, 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 zamieszkała na Południu Francji po ewakuacji Paryża w 1940 roku. Zamieszkała początkowo w Villeneuve-les-Avignon, a potem w samym papieskim 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 zerwała 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 wystawiała 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 provençaux de Mela Muter; „L'echo liberte”, 1952).





Mela Muter w swojej paryskiej pracowni, ok. 1930, Archiwum Emigracji, Toruń

18

## JERZY RYSZARD KRAUZE (1903 - 1978)

Jerzy Ryszard Krause

*„Martwa natura (I)”, około 1931 r.*

olej, piasek/plótno, 35 x 56 cm

sygnowany p.d.: 'Jerzy Krause'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Instytutu Propagandy Sztuki

cena wywoławcza: 280 000 zł

estymacja: 350 000 – 500 000

### LITERATURA:

- Forma, 1933, nr 1, s. 12

- Polskie życie artystyczne w latach 1915-1939, red. A. Wojciechowski, Warszawa 1974, s. 265

### WYSTAWIANY:

- Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków, IPS, Łódź, styczeń-luty 1932

„Cechą charakterystyczną naszej epoki jest dążenie do ładu”.

JERZY KRAUZE





Reprodukcja Martwej natury w pierwszym numerze „Formy” z 1933



Georges Braque, Skrzypce i świecznik, 1910, San Francisco Museum of Modern Art, Wiki CC

„Martwa natura” jest jedną z nielicznych zachowanych prac artysty, który w okresie międzywojennym był ważną postacią łódzkiej awangardy. W „Martwej naturze” Krauze daje popis swojego kubizującego stylu. W obrazie uderza wywiedziona z prac francuskich i hiszpańskich kubistów brunatna, niemal monochromatyczna i nasycona kolorystyka. Artysta w zrezygnowany sposób operuje liniami i łukami, które dynamizują kompozycję i tworzą efekt optycznej jednorodności obrazu. Spod form geometrycznych gdzieś ukazuje fragmenty przedmiotów, co pozwala mu na oscylowanie między abstrakcją a sztuką figuratywną. Dla Krauzego charakterystyczny jest również plamkowy sposób malowania (inspirować będzie się tym sposobem tworzenia inny łódzki artysta – Samuel Szczekacz).

Obraz powstał pod wpływem estetyki kubizmu analitycznego i unizmu Strzemińskiego. Krauze, który blisko współpracował z autorem „Teorii widzenia” i był jednym z jego ulubionych uczniów, znał bez wątpienia jego wczesne kubizujące kompozycje, np. „Autoportret” z 1928 roku (zbiory Muzeum Sztuki w Łodzi). Gdzie Krauze poznał wczesne prace Pabla Picassa i Juana Grisa, na reprodukcjach czy w czasie podróży – trudno powiedzieć. Biografia artysty pełna jest bowiem białych plam. Nazwisko Krauzego wielokrotnie pojawia się w publikacjach poświęconych środowisku łódzkiej awangardy skupionemu wokół Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego. Ze względu na emigrację artysty po wojnie i zerwanie kontaktów większość informacji na jego temat dotyczy lat 30.

Pochodzący z Warszawy Krauze kształcił się początkowo w szkole kupieckiej. W 1928 roku znalazł się jednak na krakowskiej

Akademii Sztuk Pięknych. W latach 1928-1929 studiował tam w liberalnych pracowniach Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Po ukończeniu nauki zamieszkał w Łodzi, gdzie od 1931 roku współtworzył założone przez Strzemińskiego Zrzeszenie Artystów Plastyków. W mieście znalazł się prawdopodobnie za namową Stefana Wagnera, który studiował w tych samych co Krauze krakowskich pracowniach. Należał również do Stowarzyszenia Artystów „Start” i brał udział we wszystkich wystawach ugrupowania. Krauze był również przez pewien czas współredaktorem kwartalnika „Forma”, który wychodził w latach 1933-38. W „Formie” ukazywały się reprodukcje jego awangardowych, oscylujących na granicy realizmu i abstrakcji prac, m.in. „Martwej natury”. W Muzeum Sztuki w Łodzi znajdują się cztery jego obrazy, wszystkie zakupione już po wojnie, w latach 60., od rodziny artysty.

Ważnym kontekstem dla prezentowanego obrazu jest jego kontekst historyczny. Od początku lat 30. środowisko łódzkiej awangardy ulegało coraz silniejszej konsolidacji. Strzemińskiemu w 1931 roku udało się powołać do życia ZAP. W styczniu kolejnego roku miał miejsce wernisaż jego pierwszej wystawy, stanowiącej przekrój przez najważniejsze prace łódzkich awangardzystów. Swoje prace zaprezentowali wtedy m.in. Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Felicja Pacanowska, Karol Hiller i Jerzy Krauze. Ten ostatni pokazał m.in. prezentowaną w naszym katalogu „Martwą naturę”. Wystawa nie była jednak tylko prezentacją obrazów, rzeźb i obiektów, ale projektem o dużo szerszych ambicjach. Towarzyszył jej cykl odczytów. 30 stycznia odbył się odczyt Strzemińskiego „Punkt wyjścia sztuki nowoczesnej. 13 lutego Henryk Stażewski mówił o „Zagadnieniach konstrukcji w sztuce nowoczesnej”. Pokłosiem wystawy był również





Pracownia Szczytnego Kowarskiego, 1928, Jerzy Krauze stoi z prawej, najwyższy, na tle zasłony

pierwszy numer artystycznego czasopisma „Forma”. Redaktorem naczelnym był Hiller, a w skład komitetu wchodził członkowie ZAP: Strzemiński, Wagner, Menkesowa i Krauze. Do wybuchu wojny ukazało się sześć numerów pisma. Gdy przegląda się kolejne „Formy” i katalogi wystaw łódzkiego ZAP, zwraca uwagę ich stricte artystyczny charakter. Artyści (w tym także Krauze) związani ze Strzemińskim unikają tematów politycznych. W jednej ze swoich książek Andrzej Turowski sugerował, że marginalizujący politykę program młodej łódzkiej awangardy jest nieprzypadkowy. Zdaniem historyka sztuki „bolszewik” Strzemiński, autor zaangażowanych „Bezrobotnych”, chciał uchronić swoich młodych podopiecznych od przypięcia im łatki artystów lewicy.

Sztuka łódzkich artystów awangardowych nie była jednak tylko polem tego szeroko zakrojonego politycznego sporu. Również w samej Łodzi dało się prześledzić zażarte dyskusje, dzielące małe przecież środowisko na zwalnione obozy. Osią jednego z takich konfliktów był właśnie Krauze. Artystę bardzo mocno promował bowiem Władysław Strzemiński, a zwalczał Marian Miłich. Próby usunięcia przez Miłicha prac Krauzego ze stałej ekspozycji Muzeum Sztuki spowodowały pojawienie się w „Formie” pisanych bądź inspirowanych przez Strzemińskiego anonimowych artykułów podważających słuszność zmian na ekspozycji (M. Minich, Wspomnienia wojenne. Szalona galeria. Warszawa 2015, s. 228).

Krauze w historii łódzkiej awangardy zapisał się jednak nie tylko jako artysta, o którego spierali się najważniejsi twórcy i animatorzy życia kulturalnego Łodzi. Artysta przysłużył się bowiem uratowaniu w czasie okupacji artystycznego dorobku Katarzyny Kobro i Władysława

Strzemińskiego. Nika Strzemińska w swoich wspomnieniach pisała: „Ledwie rodzice jako tako urządzili się na Karolewie, przyjechała Wiera. Były wakacje, więc tym razem mogła sobie pozwolić na nieco dłuższy pobyt w Łodzi. Matka już wcześniej odwiedziła sąsiadów z ul. Srebrzyńskiej. Lokatorka z tej samej klatki (...) powiedziała, że obrazy Strzemińskiego są jeszcze w piwnicy zajętego obecnie przez Grossów mieszkania, a rzeźby zostały wywiezione gdzieś na wysypisko śmieci. Udało się jej uratować kilka najpotrzebniejszych, jak sądziła, rzeczy rodziców, między innymi maszynę do szycia, dzięki której matka mogła później pokątnie zarabkować. Było wczesne lato, gdy matka, jej siostra i malarz Jerzy Krauze, który specjalnie na tę akcję włożył swój niemiecki mundur, pojechali na ul. Srebrzyńską. Wiera usiadła na ławce, a oni zadzwonili do mieszkania 44. Zobaczywszy umundurowanego mężczyznę Grossowa, nie podejrzewając, że uczestniczy w ratowaniu polskich dzieł sztuki, bez oporu zgodziła się wydać obrazy. Była nawet zadowolona, że zostaną zabrane z piwnicy, dzięki czemu uniknie wynoszenia ich na śmietnik. Krauze, jak przystało na przedstawiciela „wyższej rasy”, ostentacyjnie poganiał Wierę, Katarzynę oraz Stefana Grzejszczaka, jej znajomego, by szybciej wynosili dzieła. Równocześnie bacznie rozglądał się, czy to, co robią, nie wzbudza podejrzeń. Wreszcie sterta obrazów leżała na podwórzu. Był to niemal cały dorobek artystyczny ojca stworzony w dwudziestolecie międzywojennym. Grzejszczak sprowadził dwie dorożki. Załadowano je w największym pośpiechu i przykryto jakimś szmatami. Aby nie narażać Wierę i Krauzego, matka pojechała jedną dorożką, druga towarzyszyła jej bez pasażerów. Po drodze na Karolew udało się uniknąć kontroli. (...) W taki sposób udało się uratować dorobek twórcy Kobro i Strzemińskiego” (Nika Strzemińska, Miłość, sztuka i nienawiść, Warszawa 1986, s. 56).

19

## BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

*Portret sferyczny*

olej/deska, 68 x 53 cm

sygnowany p.d.: 'B. Biegas'

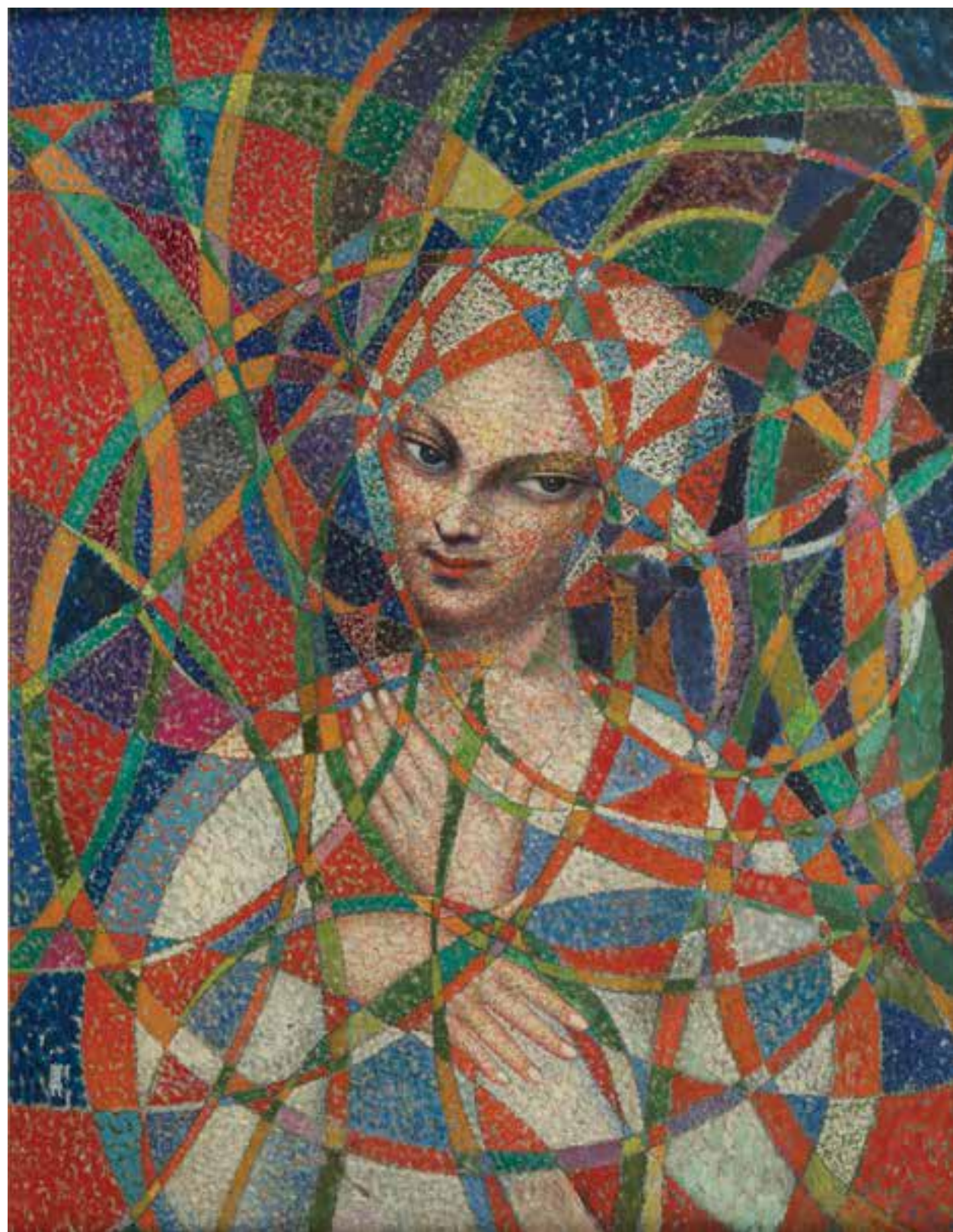
na odwrociu nalepka z tytułem i wymiarami, nalepka z domu aukcyjnego Rempex z 2002 roku oraz nalepka własnościowa kolekcjonera Helmuta Fürsta

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 100 000 – 150 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja Helmuta Fürsta, Monachium
- kolekcja prywatna, Polska



„W Pavillon de Magny Biegas prezentuje obrazy sferyczne. Są interesujące, gdyż pojawiające się w nich kolory i linie stanowią uogólnienie poszukiwań pointylistów francuskich. Każda linia, każdy ton daje początek kuli linii i barw, ale jako że wszystkie te okręgi się przecinają, efekt polega na utworzeniu tła dla fantazyjnej geometrii, jeśli te dwa słowa mogą iść w parze. To coś na kształt logicznej i poukładanej mozaiki, na której wznosi się figura. Japończycy stosowali w ceramice zdobione tła, które, wywodząc się z innej zasady, tworzą czasami podobny efekt. Te wielobarwne tła zastępują artyście złote tło, na którym przedstawione były postaci prymitywistów. Postaci, które Biegas oprawia w arabeski, są oczywiście stylizowane, ale dzięki umiejętnościom artysty niektóre z tych wizerunków są urocze”.

GUSTAV KAHN, WYSTAWA BIEGASA, „L'HEURE”, 20.03.1919, TŁUM. X. DERYNG

Bolesław Biegas przedstawił paryskiej publiczności swoje sferyczne prace po raz pierwszy 20 marca 1919 roku. Wystawa odbyła się w Pavillon de Magny przy l'Avenue Victor Hugo 55. Wernisaż musiał być wielkim sukcesem, skoro w kolejnych tygodniach o Biegasie rozpisywała się francuska prasa. Dzięki niej wiemy, że artysta zaprezentował wiosną 1919 roku około 40 płócien ukazujących akty i portrety wpisane w dynamiczne, koliste formy. Monografista Biegasa, Xavier Deryng, w poświęconej artyście książce zebrał część z opublikowanych wtedy opinii. Bez wątpienia jedną z najciekawszych (i najbardziej entuzjastycznych) jest jednak nie tekst powstały pod wpływem wystawy Biegasa, ale wyniki z wizyty w pracowni artysty jeszcze przed wernisażem. Michel Georges-Michel widział sferyczne kompozycje jeszcze w 1918 roku. Krytyk pisał: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu - ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnią witraże sferyczne? (...) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski” (M. Georges-Michel, *Spherisme*, „Paris-Midi”, 6.06.1918).

Po wernisażu wystawy Biegasa sferyczne obrazy wywołały duże zamieszanie. Część konserwatywnych krytyków widziała w nich kolejną po kubizmie formę upadku sztuki. Kronikarz artystyczny „L'Eclair” grzmiał w sensacyjnym nagłówku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz 'sferyzm', który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika”.

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





Bolesław Biegas przed rzeźbą Chopina w swojej paryskiej pracowni, fot. A. Emile

20

## HENRYK BERLEWI (1894 - 1967)

*„Karczochy”, 1950 r.*

olej/plótno, 46 x 51 cm

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

opisany na blejtramie: 'H. BERLEWI "ARTICHAUX" 1950', na odwrociu papierowa nalepka ramiarza Maison Franco z Nicei

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

Na przełomie lat 40. i 50. mieszkający w Paryżu Henryk Berlewi pracował nad niezwykłym cyklem martwych natur. Należą do niego prezentowane przez nas „Karczochy”, trzy obrazy z 1948 roku: „Osty”, „Gruszki” i „Wiśnie” oraz dwie kompozycje z początku lat 50.: „Wariant martwej natury” i „Mandolina”. Kilka prac z tego zespołu artysta wystawił na Salon des Indépendants w 1954 roku.

„Karczochy” odznaczają się wywiedzioną ze sztuki awangardowej intensywnością koloru. Plama kładziona jest płasko, a modelunek

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



## TYMON NIESIOŁOWSKI (1882 - 1965)

„Dziewczynka z kwiatem”, 1958 r.

olej/plótno, 65 x 50 cm

sygnowany p.s.r.: 'Tymon'

„Na krośnię nalepka z autorskim tekstem pisanym atramentem: 'Tymon Niesiołowski | "Dziewczynka | z kwiatem" | olej – 65 x 60 cm', nalepka wystawy w CBWA w Warszawie. Pomyłka artysty, który niewłaściwie określił wymiary obrazu, spowodowała późniejsze błędne zapisy w katalogach”.

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 100 000 – 160 000

### LITERATURA:

- Polské Současné Výtvarné Umění, Výstavní Síň Paláce Dunaj, Praga 1958, s. nlb., nr kat. 31 [Děvče s květinou];
- Tymon Niesiołowski, Wystawa malarstwa, ZPAP, CBWA, Warszawa 1960, s. nlb.
- 1000 arcydzieł malarstwa polskiego, Warszawa 2009, s. 417
- Wielka encyklopedia malarstwa polskiego, Warszawa 2011, s. 188

### WYSTAWIANY:

- Polské Současné Výtvarné Umění, Výstavní Síň Paláce Dunaj, Praga 1958 [Děvče s květinou]
- Tymon Niesiołowski, Wystawa malarstwa, ZPAP, CBWA, Warszawa 1960

Według Joanny Pollakówny lata 50. to w twórczości Tymona Niesiołowskiego „najszczęśliwsza epoka”, w której powstaje „cała seria obrazów czystych, wyważonych, spokojnie pewnych siebie w swojej prostocie”. „Niesiołowskiego – pisze historyczka sztuki – w dojrzałej formie twórczości cechuje doskonałe poczucie swobody w wyborze malarskich środków. Źródłem tej swobody jest przede wszystkim doskonale opanowane rzemiosło (...). Niesiołowski jest malarzem płodnym, chętnie powracającym do ulubionych wątków. Są tu również rysowane ciemnym, klarownym konturem postacie dziewczęce. (...). Niesiołowski z upodobaniem bawi się rozpętywaniem i natychmiastowym okiełznanym kakofonii kompozycji.

Ta bujność, radość malowania sprawia, że niektóre obrazy Niesiołowskiego z jego najszczęśliwszej epoki wydają się jak

gdyby przeładowane, zbyt wielomówne. Ze łaskomie wszystko w nich usiłuje pomieścić (...). Ale jest to łaskomstwo smakosza, znawcy sztuki malowania, miłośnika wielkiego malarstwa europejskiego, który nie waha się przed parafrazą "Śpiącej Wenus" Giorgionega (...), którego stać równocześnie na kompozycje ciche i lakoniczne, jak niektóre z pięknych martwych natur (...), jak niektóre portrety. Bo i w ciszy malarskiej, w ascezie, kryje się radość malowania. Może właśnie w mistrzostwie ostrożnie i trafnie uchwyconego tonu ukrywa się radość najgłębsza”.

„Czy jest kres takiej radości?” (J. Pollakówna, Tymon Niesiołowski 1882-1965, katalog wystawy [wstęp], Muzeum Narodowe w Warszawie 1982, s. 11-13)





## ALICJA HALICKA (1894 - 1975)

*Martwa natura z butelką szampana*

olej/plótno, 46 x 55 cm  
sygnowany p.g.: 'A. Halicka'

cena wywoławcza: 10 000 zł  
estymacja: 14 000 – 20 000

Malowane przez twórców związanych ze Szkołą Paryską martwe natury wykorzystują zazwyczaj stały wachlarz motywów: owoce, warzywa, butelki wina. Również bohaterami płócien Alicji Halickiej były przez wiele lat – pozornie trywialne – jabłka, gruszki i cebule. Prezentowana „Martwa natura” wykorzystuje jednak rzadko na jej obrazach spotykane motywy: butelkę szampana i kosz jaj. Francuskiej publiczności taki obraz musiał się jednoznacznie kojarzyć z popularną w międzywojennym Paryżu przekąską *œuf poché au champagne*, jajkami w koszulkach podawanymi z szampanem. Obraz Halickiej nie tylko odnosi się do paryskich mód kulinarnych, ale również artystycznych tendencji tego czasu. Pozostawienie dużych płaszczyzn obrazu niezamalowanych i białych uznać należy za rozwinięcie poetyki Cezanne’a. Mistrz z Aix, wychodząc z założenia, że malarz nie tyle ma „tworzyć” obraz, ile „transponować” na płótno barwy i światło, te fragmenty rzeczywistości, które uznał za nieprzekładalne na środki malarskie, pozostawiał na obrazie niezamalowane. Podobnie na swoich obrazach postępowała Alicja Halicka. Od Cezanne’a odróżnia ją jednak zarówno sposób kładzenia farby (artystka używa raczej pędzla niż szpachli), jak i skłonność do wysublimowanych zestawień barwnych.

Rozpoczęte w Monachium w 1912 roku studia artystyczne Halickiej upłynęły pod znakiem nieskrępowanych poszukiwań twórczych. 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 związała się z polskim malarzem żydowskiego pochodzenia Louisem Marcoussisem (Ludwikiem Kazimierzem Markusem). 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 dwudziestych 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, Ankarze.



## JANKIEL ADLER (1895 - 1949)

*Kwiaty, około 1930 r.*olej/plótno, 63 x 48 cm  
sygnowany l.d.: 'Adler'cena wywoławcza: 35 000 zł  
estymacja: 40 000 – 60 000

Obraz został stworzony w specyficznej, stosowanej przez artystę na przełomie lat 20. i 30. technice mieszanej, w której kontur jest wydrapywany w miękkiej, przypominającej formę gipsową farbie. Oprócz prezentowanej kompozycji w twórczości Jankiela Adlera w podobnej technice wykonane są inne martwe natury. Wymienić należy tutaj przede wszystkim obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie: „Martwa natura z butelką, lustrem i jabłkami w koszyku” (ok. 1930) oraz „Kwiaty na stoliku” (1930) z kolekcji Wojciecha Fibaka. Na wszystkich trzech obrazach Adler posługuje się wygaszoną kolorystyką i rozmytym konturem. Na tle kubistycznej twórczości artysty z okresu międzywojennego wspomniane martwe natury uderzają niezwykle wrażliwością na barwę i fakturę, zwiastującą w pewien sposób tendencje do abstrakcji, jakie można odnaleźć w nieco późniejszej twórczości artysty. Artystyczna kariera pochodzącego z rodziny chasydzkiej Jankiela Adlera rozwija się przede wszystkim w Niemczech. W Polsce malarz był związany z grupą artystów żydowskich Jung Idysz. Początkowo tworzył wielofigurowe, ekspresjonistyczno-symboliczne obrazy inspirowane sztuką El Greca i tradycją

żydowską. W latach 20. zwrócił się ku kubizmowi, potem ku abstrakcji. Od 1931 roku miał pracownię na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie i w tym czasie nawiązał kontakty z Paulem Klee. W 1933 ze względów politycznych, jako „artysta zdegenerowany”, opuścił Niemcy i przeniósł się do Paryża. W 1929 w trakcie swojej wizyty w Polsce Adler udzielił wywiadu dla „Literarische Bleter”. W czasopiśmie czytamy: „Już sam dźwięk jego nazwiska - Jankiel Adler - jest programem, podkreśleniem jego narodowości. Dokładnie w taki sam sposób, jak Chagall od Szolem Alejchemą, Jankiel Adler pochodzi od Pereca; ludowa prostota i chasydzki rozmach - oto jego droga. Jestem przekonany, mówi Adler dalej, że nadejdzie wkrótce taki czas, kiedy stanie się oczywiste, że zdobycze polityczne nie są w stanie nas uszczęśliwić i stać się trwałymi wartościami. Liczy się duchowy i umysłowy postęp danego narodu. Ludzie bezmyślni i płascy trwają w błędnym przekonaniu, że to ich czas, i rozpychają się łokciami. Wykrzykują, że żyjemy w wieku techniki. Zapominają, że postęp techniczny jest tylko środkiem, a nie celem. Celem jest siła umysłu i szerokie horyzonty” („Literarische Bleter”, 1929, nr 30, s. 582).







24

WILHELM KOTARBIŃSKI (1849 - 1922)

*Serenada księżycowa*

olej/plótno dublowane, 105 x 250 cm  
sygnowany p.d.: 'Wilhelm | Kotarbiński'

cena wywoławcza: 600 000 zł  
estymacja: 800 000 – 1 200 000

„[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość”.

HENRYK PIĄTKOWSKI, 1895







Laurence Alma-Tadema, Safona i Alcaeus, 1881,  
The Walters Art Museum



Wilhelm Kotarbiński, Wieczorna serenada

„Serenadę księżycową” można z powodzeniem wziąć za punkt wyjścia nie tylko do analizy symbolistyczno-akademickiej formuły malarstwa Wilhelma Kotarbińskiego, ale również kilku ważnych aspektów XIX-wiecznej kultury artystycznej. Obraz łączy w sobie zarówno typowe dla artysty cechy stylowe, jak i charakterystyczny antykizujący kostium. Monumentalne rozmiary „Serenady księżycowej” poświadczają, że zajmowała ona w oeuvre artysty ważne miejsce.

Kompozycja przedstawia dwie kobiety słuchające muzyka grającego na harfie. Mężczyzna ubrany jest w egipskie szaty, a tuniki kobiet (podobnie jak marmurowa architektura tarasu) osadzają bohaterki w świecie kultury grecko-rzymskiej. Kotarbiński na swoich płótnach często tworzył podobne wizje kosmopolitycznego, wielokulturowego świata antyku. Wydaje się, że artysta odwoływał się nie tylko do historycznych źródeł, ale traktował starożytność jako rodzaj zwierciadła, w którym przejrzeć miał się współczesny widz. W kompozycji Kotarbińskiego ważniejszy niż antykizujący kostium wydaje się bowiem nastój. Dzięki harmonijnym i stabilnym zestawieniom form, horyzontalnej kompozycji i rezygnacji z gwałtownych gestów i grymasów, charakterystycznych dla wielu pompierów tworzących na przełomie XIX i XX wieku, Kotarbiński osiągnął efekt niezwykle emocjonalnego napięcia. Obraz zawieszony jest między bezruchem i ciszą z jednej strony a wrażeniem muzyczności (subtelny gest harfisty) z drugiej. Poetyckość dopełnia delikatny, nokturnowy światłocień i rozgwieżdżone niebo.

Z nastrojem obrazu łączy się ściśle jego ikonologiczna warstwa. Muzykowanie i kontemplacja były bowiem w kulturze artystycznej końca XIX wieku organicznie powiązane z kategorią eskapizmu. „Serenada księżycowa” wydaje się odsyłać widza właśnie do transgresji, którą umożliwia obcowanie ze sztuką. Nieobecny wzrok kobiet sugeruje ich „odcieleśnienie”. Obraz w wyrafinowany sposób gra z ikonografią muzyki. Kotarbiński, pracując nad obrazem, mógł inspirować się licznymi w sztuce nowożytnej przedstawieniami nocnych koncertów – najważniejsze z nich były niewątpliwie sceny ukazujące Dawida muzykującego przed Saulem. Ten topos, wyznaczający rozumienie muzyki jako elementu dającego ukojenie i spokój duszy, bardzo silnie zakorzenił się w nowoczesnej kulturze artystycznej (chętnie podejmowali go artyści akademicy, m.in. Julius Kronberg w obrazie „Dawid i Saul” z 1885, a w Polsce np. Ludwik Wiesiołowski w „Dawidzie grającym na harfie” z 1881, w zbiorach MNW). Drugą ośią tradycji oddziałującą na Kotarbińskiego mogły być współczesne mu przedstawienia muzykowania. Akademicy tworzący w latach 80. i 90. XIX wieku chętnie podejmowali temat greckich i rzymskich koncertów. Ich obrazy często były inspirowane badaniami

archeologicznymi i podobnymi wyobrażeniami z malarstwa wazowego. „Serenada księżycowa”, choć również wykazuje niezwykłą wierność wobec przeszłości, jest kompozycją na wskroś oryginalną. Jedynie na bardzo ogólnej zasadzie kompozycji obraz łączy się z muzycznymi scenami autorstwa wybitnego brytyjskiego akademika Laurence'a Almy-Tademy.

Pojedyncze motywy zawarte w „Serenadzie księżycowej” Kotarbiński wykorzystał w kilku innych swoich sielankach. Wymienić należy tutaj przede wszystkim: „Serenadę”, „Wieczór”, „Kontemplację” i „Ciszę wieczorną” z około 1900 roku.

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 w Warszawie. 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.

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 dyskretna paleta barw, „nowoczesny”, mięsisty sposób kładzenia farby.

Niebawale powodzenie tworzonych w tym okresie kompozycji umożliwiło artyście zdobycie prestiżowego zamówienia na wykonanie fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Kotarbiński pracował w cerkwi z zespołem najwybitniejszych ówczesnych malarzy rosyjskich, m.in. braćmi Swiedomskimi i Michaiłem Wrublem. Na stałe związał się z Kijowem i żywo uczestniczył w życiu mieszkającej w mieście polskiej kolonii. Jego prace są obecnie przechowywane w muzeach Rosji, Polski, Ukrainy oraz w licznych kolekcjach prywatnych.





25

## WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

*Bitwa pod Stoczkiem*

olej/plótno, 83 x 146 cm  
sygnowany l.d.: 'Wojciech Kossak'  
na odwrociu odcisk lakowy

cena wywoławcza: 20 000 zł  
estymacja: 40 000 - 70 000

Niezwykle lekko i śmiało malowana kompozycja ukazuje polskich ułanów atakujących żołnierzy rosyjskich w bitwie Powstania Listopadowego - pod Stoczkiem. W tumanie wzbitej spod końskich kopyt ziemi widać grupę kawalerzystów nacierających na działo. Zwarta grupa postaci wyłaniających się z kłębow kurzu, z jaką mamy do czynienia na prezentowanym obrazie, jest częstym motywem w twórczości artysty. Kossak na wielu swoich batalistycznych płótnach dążył do osiągnięcia maksymalnego ładunku ekspresji przy utrzymaniu klasycznej, zamkniętej formy. Pod koniec lat 20. artysta opracował kilka wersji „Bitwy pod Stoczkiem”, utrzymanych zazwyczaj w ciemnej, zielonkawo-brunatnej tonacji. Na ich tle prezentowany



obraz odznacza się niezwykle i pastelowym kolorystą. Świetlisty nastrój kompozycji współgra z jej treściami. Dzieło Wojciecha Kossaka obrazuje bitwę, która rozegrała się 14 lutego 1831 roku pomiędzy jazdą dowodzoną przez Józefa Dwernickiego a dywizją rosyjską generała Fiodora Gejsmara i była - jako jedna z potyczek Powstania listopadowego - dla Polaków zwycięska. Choć nie miała większego znaczenia strategicznego, w znacznym stopniu podniosła polskiego ducha narodowego. Pamięć o niej była stale obecna w kulturze XIX i początków XX wieku. Wiersz „Grzmią pod Stoczkiem armaty” poświęcił jej Wincenty Pol, w 1890 roku malował ją Jan Henryk Rosen (obraz w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie).





## WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

*Ranni żołnierze, 1927 r.*

olej/tektura, 47 x 68 cm

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

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 – 30 000

„Kossak, choć wyszedł od realizmu i stał na pozycjach przeciwnych impresjonizmowi, a wrogo odnosił się do modernizmu, secesji i wszelkich przejawów awangardy, rychło, nie uświadamiając sobie tego wyraźnie, począł przejmować założenia impresjonizmu, którego treścią przecież był - obok światła i barwy - ruch, podpatrzony we wszelkich jego przejawach. W wydobywaniu w obrazach ekspresji i dosadności ruchu, życia, pomocna była Kossakowi umiejętność wnikliwej obserwacji i bezbłędne operowanie formą. Stąd ta bujność i różnorodność w twórczości artysty - od wielkich kompozycji historycznych do drobnych studiów”.





## JAN STYKA (1858 - 1925)

*Szkic do Panoramy Siedmiogrodzkiej, 1897 - 1902 r.*

olej/plótno, 64 x 153 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 1848-1849. 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 twórców. Panorama miała bowiem nie tylko powstać bardzo szybko (miała uczcić przypadającą na 1898 rok pięćdziesiątą rocznicę wybuchu

Wiosny Ludów), ale miała mieć te same co „Panorama Racławicka” gigantyczne wymiary. Ze Styką nad obrazem pracował międzynarodowy zespół artystów: Węgrzy (Tihamer Margitay, Palo Vago, Bela Spanyol), Polacy (Tadeusz Popiel, Zygmunt Rozwadowski, Michał Wywiórski) oraz Niemiec (Leopold Schönnchen). 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 sprzedać. 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 Narodowym w Warszawie, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeum Niepodległości w Warszawie, Muzeum Okręgowym w Krośnie, Muzeum w Łęczycy), największy zbiór znajduje się w Muzeum Okręgowym w Tarnowie: 14 obrazów. Pozostałe 11 znajduje się 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 stałe 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) „Raclawice” (1893-1894; obecnie we Wrocławiu, dawniej we Lwowie) oraz razem z Janem Stanisławskim i Tadeuszem Popielem „Golgota” (1896; obecnie w Los Angeles) oraz zachowana ze fragmentach panorama Siedmiogrodzka, do której szkic właśnie prezentujemy.

## WŁADYSŁAW MALECKI (1836 - 1900)

*Pejzaż z procesją*

olej/plótno, 52 x 79 cm  
sygnowany l.d.: 'W. Malecki'

cena wywoławcza: 40 000 zł  
estymacja: 60 000 – 80 000

„Wśród malarzy polskich Malecki wyróżnia się wielkim i samodzielnym talentem, nie docenionym ani za życia, ani później. Mając aspiracje wyłącznie malarskie, a nie treściowe czy choćby tematyczne, nigdy nie schlebując publiczności, borykał się z niezrozumieniem, wreszcie nędzą i głodem, któremu wycieńczony organizm uległ. Zarzucono mu "niestaranne wykończenie", tj. szkicową, wrażliwą fakturę, nie rozumiano efektownych prób badania barwy światła i cieni. Nie znajdowały amatorów jego całościowo ujęte, "barbizońskie" pejzaże o najwykleszych motywach, w których unikał wszelkich elementów rodzajowości, a nawet nastroju. Malecki stosował wąską gamę barwną, najczęściej soczystych, ciężkich zieleni; stapiał w jednolitym tonie całą płaszczyznę obrazu. Jego szkice rysunkowe "zadziwiają delikatną, wyczułą kreską oraz swą nowoczesną, a nawet prekursorską nutą" (...), zawierają "prawie vangoghowskie akcenty", a bywają też "przerafinowane niemal w duchu art nouveau" (...).

[Malecki studiował] w warszawskiej SSP w latach 1852-56. Po krótkiej praktyce w dekoratorni teatralnej wyjechał na dalszą naukę do Wiednia i Niemiec. W latach 1867-69 pracował w akademii monachijskiej. Jeszcze parokrotnie powracał nad Łżarę (...), ale stale mieszkał w kraju. Nie mógł jednak znaleźć dla siebie w Polsce

miejsca, ani na Kielecczyźnie, ani w Krakowie, ani w Warszawie, na Mazowszu czy Wołyniu. W kraju wystawiał dużo i regularnie, ale bez sukcesu, medale otrzymywał raczej za granicą: w 1872, 1874, 1877 i 1879 (złoty medal w Londynie, w 1873 w Wiedniu). Lata 1875-80 spędzone w Monachium były okresem najlepszym - i życiowo, i artystycznie. Zbliżał się wówczas do pejzażystów francuskich (Corota, a jeszcze wyraźniej do malarzy tzw. szkoły z Barbizon), ale trzymał się z kolonią polską, podejmował doświadczenia i tematy (...) Maksymiliana Gierymskiego, współpracował z Józefem Brandtem. Sprzedawał wówczas i wystawiał wiele.

Po powrocie do ojczyzny spotkał się jednak z zupełną obojętnością, niczego nie sprzedał, nie budził zainteresowania, nie otrzymał posady dekoratora teatralnego, o którą się ubiegał. Odsuwał się więc od ludzi, dziwaczał, popadał w depresję. Uzyskał wreszcie posadę nauczyciela rysunku i kaligrafii najpierw w Warszawie, potem na prowincji (...). Wreszcie utracił wszystko, popadł w coraz dotkliwszą nędzę i coraz bardziej uciążliwe choroby. Był zupełnie sam. Przeniósł się wtedy na rodzinną Kielecczyznę, gdzie mu burmistrz Szydłowca dał przytułek. Żył kątem i zmarł w ratuśzu".





## FRANCISZEK KOSTRZEWSKI (1826 - 1911)

*Sobótka, 1869 r.*

olej/plótno, 70,5 x 107 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'F.KOSTRZEWSKI 1869'

na górnej listwie krosna fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z wystawy w TZSP w Warszawie w roku 1936

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 45 000 - 70 000

## POCHODZENIE:

- kolekcja Zofii Lipińskiej w 1936 r.
- kolekcja prywatna, Polska

## WYSTAWIANY:

- TPSP w Krakowie, 1869
- TZSP w Warszawie, 1878
- TZSP w Warszawie, 1936

## LITERATURA:

- M.B., Obraz Sobótka w związku z wystawą Sztuk Pięknych w Krakowie, w: „Kłosy”, 1869, nr 202, s. 263
- Przegląd artystyczny. Malarstwo [w:], „Tygodnik Ilustrowany”, 1869, nr 90, s. 148
- I. Katalog dzieł sztuki umieszczonych na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych [w:], „Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1878”, Warszawa 1879, s. 47
- Przewodnik 117. Franciszek Kostrzewski 1826-1911, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa, XI 1936, s. 19, nr kat. 28 (wł. p. Zofia Lipińska)
- Franciszek Kostrzewski. Katalog prac, Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, Warszawa 1963, s. 165
- J. Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 163

Prezentowany obraz pochodzi z dojrzałej, najciekawszej zarówno stylistycznie, jak i treściowo fazy twórczości artysty. W 1869 roku, kiedy Kostrzewski pracował nad „Sobótką”, miał już za sobą studia w warszawskiej SSP oraz kilkumiesięczną podróż artystyczną przez Niemcy do Paryża. W Warszawie był głośny nie tylko jako malarz realista, ale również jako wybitny ilustrator-karykaturzysta, współpracujący m.in. z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Kłosami” i „Wędrownicem”. W „Sobótkę” daje o sobie znać jednak inny, mniej znany aspekt jego biografii. Jako młody człowiek Kostrzewski, podobnie jak jego koledzy z kręgu warszawskiej cyganerii, odbył serię pieszych wędrówek po kraju. Poznał dzięki nim prawdziwe,

nieidealizowane przez poetów i malarzy życie polskiej wsi, zarówno jej folklor, jak i problemy społeczne. „Sobótka” jest wspaniałym przykładem na to, jak artysta swoje etnograficzne obserwacje potrafił przełożyć na sztukę nawiązującą do najlepszych tradycji malarstwa europejskiego. W obrazie zwracają uwagę mistrzowskie efekty luministyczne. Noc kupały, święto letniego przesilenia, posłużyło artyście za pretekst do rozegrania rzadkich w polskim malarstwie gier światła. Na kompozycji Kostrzewskiego blade światło księżyca miesza się z różową zorzą wschodzącego słońca. W dolnej, zacienionej przez drzewa partii obrazu artysta buduje efekt nokturnu, rozświetlając go intensywnym blaskiem płonącego ogniska.



30

## ANTONI STRZAŁECKI (1844 - 1943)

*Jeźdźcy*

olej/plótno dublowane, 53 x 75 cm  
sygnowany p.d.: 'A. Strzałecki'

cena wywoławcza: 45 000 zł  
estymacja: 60 000 - 80 000

Kompozycja obrazu Strzałeckiego stanowi dalekie echo słynnej pracy Artura Grottgera z 1860 roku „Ucieczka Henryka Walezego z Polski” (w zbiorach MNW). Podczas gdy osią płótna Grottgera jest jego historyczna treść i narracyjność, Strzałecki decyduje się na oszczędzenie widzowi historiozoficznego patosu. Obraz należy do ciekawej w dziewiętnastowiecznej sztuce grupy obrazów parahistorycznych, które ani nie odwołują się do żadnego konkretnego wydarzenia dziejowego, ani nie ukazują znanych postaci. Tworzą one gatunek malarski, który można nazwać historyczno-rodzajowym. Takie obrazy podobnie jak płótno Strzałeckiego ilustrują odległe dzieje, a ich zadaniem jest wyrazić charakter i atmosferę minionej epoki. Operują one dlatego raczej rekwizytami i kostiumem niż narracją historyczną. Strzałecki, chcąc przedstawić widzowi swoją wizję kultury XVIII wieku, kultury, w której mieszał się sarmatyzm i kosmopolityczny rokokowy liberynizm, posłużył się cytatem z Grottgera zapewne głównie ze

względów formalnych. Artysta znał „Ucieczkę Henryka Walezego” ze względu na swoje związki z warszawskim środowiskiem artystycznym. Strzałecki pochodził bowiem ze starej warszawskiej artystycznej rodziny i swoją edukację rozpoczął w tym właśnie mieście. Ze szkoły rysunkowej Wojciecha Gersona wyniósł podstawy realistycznego warsztatu. W 1875 roku na kilka lat wyjechał do Austrii, Włoch i Francji, by studiować malarstwo dekoracyjne. Po powrocie do Warszawy przejął od ojca pracownię przy ul. Topiel 16. Był na tyle cenionym artystą, że w 1905 roku było go stać na wybudowanie okazałego budynku według projektu Władysława Marconiego przy Alejach Ujazdowskich 24, dziś znanego jako kamienica Pod Gigantami. Strzałecki był również ważnym w swojej epoce kolekcjonerem dzieł sztuki. Posiadał płótna Maksymiliana Gierymskiego, Juliana Fałata, Leona Wyczółkowskiego, Józefa Chełmońskiego. W testamencie zapisał swoje zbiory Muzeum Narodowemu.





## JAN CZESŁAW MONIUSZKO (1853 - 1908)

*Król Stanisław August opuszczający Warszawę, 1893 r.*

olej/plótno naklejone na płytę, 55 x 100 cm  
sygnowany i datowany śr.d.: 'Moniuszko | 1893'

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 18 000 – 25 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny Noskowskich, Głuchów
- kolekcja Władysława Noskowskiego, Sydney
- kolekcja prywatna, Australia

Prezentowana praca zasługuje na szczególne zainteresowanie z kilku względów. Uwagę zwraca przede wszystkim rzadki u artysty temat. Moniuszko zasłynął bowiem w Warszawie lekkimi, dekoracyjnymi scenami w kostiumie historycznym, przede wszystkim rokoka. „Król Stanisław August opuszczający Warszawę” jest pracą należącą do poważniejszego repertuaru: akademickiego malarstwa historycznego. W oeuvre Moniuszki znane jest jedynie kilka kompozycji tego typu. Jako kontekst dla prezentowanej pracy warto wymienić tutaj niedatowany obraz ze zbiorów MNW, „Król Stanisław August Poniatowski w Petersburgu”. Oba płótna ilustrują dramatyczne wydarzenia z końcowych lat życia ostatniego polskiego monarchy. Moniuszko nie tylko daje na nich popis swoich technicznych umiejętności (rysunku uczył się u Gersona w Warszawie i później na petersburskiej akademii), ale także psychologicznej wrażliwości. Mgła spowijająca Wisłę i nastrój ni to poranka, ni to zmierzchu w symboliczny sposób zdają się odnosić do emocjonalnego stanu bohatera obrazu. Sylwetka króla, choć na pierwszy rzut oka ginie wśród postaci świty, odznacza się niezwyklej dostojnością, jest jakby wyjęta z oficjalnych wizerunków

Stanisława Augusta. Pieczołowicie odmalowane przez Moniuszkę rokokowe kostiumy, dekoracyjne mundury i bielone peruki nadają scenie melancholijnego uroku.

Równie interesujące jak sam obraz są jego burzliwe dzieje. Kompozycja należała początkowo prawdopodobnie do Zygmunta Noskowskiego, który był uczniem w pracowni Stanisława Moniuszki. Po śmierci Zygmunta, w 1909 roku, płótno trafiło do jego brata Piotra Noskowskiego i w jego zbiorach pozostawało do 1935 roku. Płótno prezentowane było w pałacu rodziny w Głuchowie koło Grójca (zachowały się fotografie prezentujące wiszący w salonie obraz). Stamtąd w 1935 roku obraz zabrał razem z kilkoma innymi dziełami sztuki bratanek Zygmunta, Władysław Noskowski. Pojawił się on w majątku rodziny po niemal dwudziestoletniej przerwie. Władysław, wykształcony w Szwajcarii i Paryżu dziennikarz i dyplomata, przez wiele lat był sekretarzem i współpracownikiem Ignacego Paderewskiego. Od 1918 roku mieszkał na stałe w Australii, gdzie pracował jako dziennikarz, krytyk muzyczny i pedagog. Obraz Moniuszki wywiózł ze sobą do Sydney.



32

## JÓZEF CHEŁMOŃSKI (1849 - 1914)

*W podróży, 1878 r.*

olej/plótno dublowane, 96 x 197 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'JÓZEF CHELMONSKI 1878'

cena wywoławcza: 950 000 zł

estymacja: 1 500 000 – 2 000 000

### OPINIE:

- obraz posiada opinię Tadeusza Matuszczaka z 25. I I. 2008 r.

### POCHODZENIE:

- kolekcja C. Stewarta Smitha, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

- E. Strahan, *The Art Treasures of America*, Philadelphia 1880, t. II, s. 87 (drzeworytnicza reprodukcja)
- archiwalna fotografia obrazu znajduje się w zbiorach Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, w Tece Karola Smólskiego (zdjęcie pochodzi od Cypriana Godebskiego)
- T. Matuszczak, Józef Chełmoński: „W podróży”. Pierwszy publiczny pokaz obrazu od chwili namalowania w roku 1878, Radziejowice 2009









Józef Chełmoński, *Trojka*, 1875, 53 x 94 cm, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy



Reprodukcja obrazu w *The Art Treasures of America*, 1885



Namalowany w 1878 roku obraz pochodzi z paryskiego okresu twórczości Józefa Chełmońskiego. Malarz zamieszkał we Francji w listopadzie 1875 roku i spędził w niej prawie dwanaście lat. Co ważne, właściwie natychmiast po przyjeździe Chełmoński odniósł spektakularny sukces i jego paryski okres uznać należy za czas prosperity zarówno finansowej, jak i artystycznej. Od 1876 roku interesowali się malarzem najwięksi marszandzi, w tym Adolphe Goupil. Goupil posiadał w Paryżu trzy słynne salony (rue Chaptal 9, boulevard Montmartre 19 i place de l'Opera 2) oraz oddziały w Nowym Jorku, Londynie, Hadze, Brukseli, Berlinie i Wiedniu. Zetknął się z Chełmońskim na Salonie w 1876 roku i chociaż nie kupił żadnego wystawionego obrazu [Cyprian Godebski pisał, że Goupila ubiegł zamożny Amerykanin William H. Stewart (C. Godebski, *Listy o sztuce*. XXIV Salon 1876, "Gazeta Polska", 1876 nr 108, s. 1)], niebawem stał się najważniejszym agentem polskiego artysty. Obrazy Chełmońskiego, o których Cyprian Godebski pisał, że były one „niespodziewanym zjawiskiem, ściągającym uwagę publiczności”, Goupil sprzedawał przede wszystkim do Stanów. Szczęśliwa passa artysty trwała do 1881, kiedy po wprowadzeniu 30% cła na wywóz obrazów z Europy rynek załamał się.

Paryski okres twórczości Chełmońskiego był szczęśliwy nie tylko ze względu na finansowy (ceny jego obrazów wahały się od 8 do 40 tysięcy franków) sukces artysty. We Francji realistyczna i bardzo ekspresyjna formuła sztuki Chełmońskiego okazała się współgrać z aktualnymi trendami malarskimi. Artysta zostawił więc za sobą kilkuletnie utarczki z polską krytyką i skupił się na pracy twórczej. W Paryżu malował przede wszystkim „egzotyczne” kresowe tematy: typy chłopskie i szlacheckie oraz pędzące wśród tumanów kurzu czy po błotnistych drogach konie. Monumentalne kompozycje Chełmońskiego trafiły w gusta kolekcjonerów amerykańskich. Znalazły również uznanie w oczach krytyków nad Sekwaną i nad Wisłą. Nie udało się jednak zadowolić wszystkich: „Babie lato” z 1875 roku wywołało w Warszawie skandal, a Bolesław Prus, obojętny na paryskie mody, ironizował w „Kurierze Warszawskim”: „Weź czterokątne płótno, górną część zamaż berlinblauem, dolną ekstraktem z brudnej ścierki, a będziesz miał krajobraz à la Chełmoński. Osadź w nich chłopca tyłem do publiczności, parę figlujących psów, pociągij to wszystko lekkim

werniksem olbrzymiego talentu, a będziesz mieć noc letnią” (B. Prus, *Kronika tygodniowa*, „Kurier Warszawski”, 1875, nr 247).

Oprócz wielkoformatowych obrazów Chełmoński tworzył w Paryżu ilustracje dla popularnych czasopism, m.in. „Le Monde illustré”. Wiadomo, że paryska pracownia artysty była bardzo obszerna i dobrze wyposażona. W atelier znajdowały się nawet modele końskie i manekiny. Chełmoński w Paryżu, podobnie jak Brandt w Monachium, prowadził atelier otwarte i chętnie przyjmował gości.

Prezentowany obraz powstał w czasie największej prosperity Chełmońskiego i zdradza liczne pokrewieństwa z innymi kompozycjami z tego okresu. Diagonalna kompozycja obrazu znajduje wiele analogii w pracach powstałych po 1876 roku. Również motywy obrazu: zimowa pora, sanie, postaci posesora i furmana, zając i charty - odnaleźć można na kilku innych płótnach powstałych w latach 70. Rozhukaną trójkę otacza mistrzowsko malowany pejzaż. Aż po horyzont rozciąga się białobłękitny śnieg, ponad nim widać pochmurne wieczorne niebo ożywione subtelną, złotawą poświatą. Całość malowana jest swobodnie i zamaszyście. Chełmoński rezygnuje w swoim obrazie z akademickiego fini i nie boi się epatować fakturą farby. Wartości malarskie obrazu są czytelne dzięki zawężeniu gamy kolorystycznej do jedynie kilku barw: bieli, czerni, brązu i błękitu.

Prezentowany obraz jest znany w literaturze z dwóch reprodukcji. W 1880 drzeworyt „Travelling in Russia” opublikował Edward Strahan w albumie „The Art Treasures of America”. W zbiorach Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu, w pochodzącej ze zbiorów Cypriana Godebskiego tece (Towarzystwu ofiarował ją Karol Smólski), znajduje się fotografia prezentowanego obrazu, wykonana w czasach współczesnych Chełmońskiemu. Artysta, zadowolony z kompozycji, stworzył również jej dwie pomniejszone wersje. Jedna z nich znajduje się w zbiorach prywatnych, druga w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy. Wiadomo, że artysta wykonał jeszcze trzecią niewielką replikę, jej los pozostaje jednak nieznanym. Prezentowany obraz, o czym świadczą choćby imponujące wymiary, jest najważniejszą ze stworzonych przez Chełmońskiego prac.



Konrad Brandel, Portret Józefa Chelmońskiego, po 1874, Polona



Portret Józefa Chelmońskiego, po 1887, Polona



„[Chełmoński] był dzieckiem podłowieckiej wsi, a pochodził z tej znaczącej w Polsce warstwy, która leżała pomiędzy chłopstwem i drobną, zagonową szlachtą, w której dumna świadomość pochodzenia szła w parze często z nędzą i upokorzeniem. Atmosfera domu wiejskiego ukształtowała sposób bycia Chełmońskiego i jego stosunek do natury, która była mu bliska, którą doskonale rozumiał i czuł się jej częścią, na którą patrzył jakby od środka. Wspominał jego ukochany nauczyciel Wojciech Gerson: "Umiłowanie przyrody okazywał na ławie szkolnej (...) Latem, brodząc po lasach i życie ptaków podpatrując, rozwijał w sobie tę znajomość (...) świata zewnętrznego, na której malownicze efekty obrazów swych opierał". Spełnienie tych swoich ukochań znajdował zaś we wcześnie poznanej Ukrainie, której olbrzymie przestrzenie, bujność przyrody, barwność i muzykalność ludu wiejskiego, malowniczość typów i zwyczajów - wszystko to go urzekało, zachwycało, "zlewało się w jego pamięci w czarujący kraj swobody i bajki". Rozkochany w "Panu Tadeuszu", odżywiający w kontakcie z przyrodą, Chełmoński wstąpił do Klasy Rysunkowej i do prywatnej pracowni Gersona, gdzie się uczył w latach 1867-70. Dla swego mistrza żywił głębokie oddanie, szacunek połączony z uwielbieniem. Z tej szkoły wyniósł pewnie, obok licznych cennych przekonań i przyzwyczajęń, także pewne obciążenie w postaci silnego związku z tradycją, które zawsze cechowało jego sztukę. Sam wspominał: "Sztuka nie-czystości rysunku w sztuce malarskiej stanowiła zasadniczą cechę Gersona jako nauczyciela. (...) To była jedna z największych jego zalet pedagogicznych, gdyż w ten sposób zostawiał nam, uczniom, najcenniejszy, największy skarb broniący sztukę od skażeń". Z lat dziecińczych i szkolnych wyniósł więc Chełmoński rozkochanie w przyrodzie, żarliwy stosunek do natury, a równocześnie technikę malarską i pojęcia estetyczne uformowane w akademickiej pracowni Gersona.

Wystawiał od 1870, od początku poddany atakom krytyki, żyjąc przy tym na granicy nędzy i głodu. W latach 1872-73 przebywał w Monachium, gdzie dzięki pomocy Józefa Brandta i Maksymiliana Gierzyńskiego (któremu zawdzięczał też sam wyjazd) - znajduje dla siebie odbiorców i osiąga pewne powodzenie. Frapuje publiczność „nieokiełznanym temperamentem”, żywiołowością i spontanicznością swych szalonych czwórek i sani mknących po bezkresnych, egzotycznych stepach. Ale dla krajowych krytyków wciąż jeszcze reprezentował "zabijający realizm" i "brak prawdziwego piękna". Następuje (po krótkim plawieniu się w ukraińskim szczęściu) parę lat warszawskich, które upływają w wytężonej pracy w atelier; które dzielił z Adamem Chmielewskim (przyszłym świętym Bratem Albertem), Stanisławem Witkiewiczem i malarzem Antonim Piotrowskim. Powstają wówczas takie obrazy, jak "Babie lato", "Jarmark w Balcie", "Dziewczyna z dzbanem", dalsze trójki i czwórki, ale i kompozycje historyczne (...), których domagali się krytycy. Wszystko na próżno. Prasa wciąż wytykała "wybryki rozkiełznanej fantazji", przestrzegała (Lucjan Siemieński) przed wchodzeniem na zgubną "drogę Courbety". Wróciła nędza i poczucie beznadziejności.

W 1875 Cyprian Godebski wziął ze sobą artystę, wracając do Paryża. Dopiero tu zdobył rozgłos i wyrobił sobie znaczną pozycję na międzynarodowym rynku sztuki, ale i one poprzedzone były rokiem

prawdziwej nędzy i nieustających ataków krytyki, zarzucającej stale brak "estetycznego" (tj. wybierającego "ładne" motywy) spojrzenia na świat i brawurową, a więc "nie dość wykończoną" fakturę. Chełmoński od razu rozpoczął uczestnictwo w oficjalnym Salonie Paryskim, pokazując w 1876 m.in. "Sprawę u wójta" i "Odwiłz". Wystawiona w 1878 "Czwórka spienionych koni w śniegu" (zakupiona od razu do Ameryki) zrobiła furorę: zwróciła uwagę na zupełną samodzielność artysty, własną wizję i jego całkowicie naturalną, tj. pozbawioną wszelkich apriorycznych koncepcji metodę pracy. Wielki dom handlu obrazami Adolphe Goupil zawarł w 1878 z Chełmońskim kontrakt, gwarantujący firmie prawo pierwokupu wszystkiego, co ze sztalug artysty zejdzie. Goupil wydał mu wspaniałe album, począł malarza lansować. Nagle na artystę spadł złoty deszcz wielkich pieniędzy. Otoczony glorią międzynarodowego uznania wybrał się wówczas do Warszawy, wziął ślub, udał w poślubną podróż. W Paryżu Chełmońscy gromadzili w swym domu Polonię, z ukraińskim fasonem malarz trzymał sfory psów, dużo jeździł konno. Malował bardzo wiele, prawie wyłącznie wracając pamięcią do motywów polskiej przyrody, dostarczał też trochę doskonałych rysunków do francuskich tygodników. Jeździł do Wiednia i Wenecji, parokrotnie do Polski. (...)

W 1887 Chełmoński zjechał do kraju i osiadł w 1889 w nabytym wiejskim domu w Kuklówce na Mazowszu. Stąd często wyjeżdżał na swe ukochane wschodnie kresy. Powrót do kraju - mimo początkowych gwałtownych ataków prasy i niepowodzeń w TZSP, które odrzucało jego obrazy - okazał się zbawienny. Nawrót do natury obserwowanej rozkochanym spojrzeniem zrodził całą serię świeżych w odczuciu pejzaży z drobną leśną zwierzyną i dzikim ptactwem, które przyjmowano z coraz większym uznaniem. Entuzjastyczne teraz wypowiedzi Witkiewicza (np. Chełmoński „jest to człowiek żyjący tylko uczuciami i patrzący na wszystko i na wszystkich przez ich pryzmat”) zbiegają się z ciągłymi wyróżnieniami; w 1889 uzyskuje Grand Prix w Paryżu (...), zbiorowa wystawa w TZSP w 1890 staje się wielkim hołdem złożonym artyście, w 1894 dostaje w San Francisco złoty medal i wiele innych. Sprzedaje wszystko, ma swych zapamiętałych kolekcjonerów (przede wszystkim Ignacy Milewski) i wielbicieli, po śmierci Matejki uważany jest powszechnie za największego polskiego malarza. Nareszcie przeżywa zasłużony czas triumfu. Ale ok. 1910 odsuwa się od ludzi, dziwacznie zasyty w swej samotni, popada w dewocję. (...)

W dziejach polskiej (i nie tylko polskiej) sztuki zajmuje Chełmoński pozycję odrębną. Charakteryzuje go całkowite odcięcie od prądów i mód artystycznych (przede wszystkim od impresjonizmu i secesji), przepojenie obrazów naturalnością odbioru świata zewnętrznego i prostym, szczerym uczuciem, wielka zdolność chwywania ruchu, wyczucia przestrzeni, muzykalne czy poetyczne uczulenie na atmosferę i nastroj przyrody. Trafnie i ładnie scharakteryzował go Maciej Masłowski: "Malarstwo Chełmońskiego, tak na wskroś oryginalne, nowe, własne, do niczyjego - w gruncie rzeczy - niepodobne, przepełnione jest nieprzytomnym poetyckim patosem, a równocześnie wspaniałą pamięcią najdrobniejszych szczegółów".

## BOLESŁAW SZAŃKOWSKI (1873 - 1953)

*Jarmark w Bałcie (według Józefa Brandta)*

olej/plótno, 54 x 73 cm  
sygnowany p.d.: 'B. Szańkowski'

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

Na rynku antykwarycznym Bolesław Szańkowski jest powszechnie kojarzony ze zmysłowymi wizerunkami pięknych kobiet. Prezentowana praca, będąca luźną kopią obrazu Józefa Brandta, może więc zaskakiwać. W rzeczywistości obraz zajmuje jednak w biografii artysty miejsce szczególne i pozwala odkryć mniej znane oblicze Szańkowskiego. Związki Szańkowskiego z Brandtem są bowiem bardzo złożone. Wiadomo, że obaj artyści znali się. Szańkowski po ukończeniu krakowskiej akademii studiował w 1894 roku w Monachium, gdzie mieszkał Brandt. Polski artysta prowadził w mieście słynną z gościnności pracownię. Bywali w niej Chełmiński, Pochwański, Czachórski i zapewne Szańkowski. Szańkowski w 1910 roku namalował ponadto słynny portret Józefa Brandta, należący dziś do zbiorów MNW. W 1912 roku, tuż przed śmiercią mistrza, zamieszkał na stałe w Monachium.

Prezentowany obraz Szańkowskiego powstał na podstawie Brandtowego „Jarmarku w Bałcie na Podolu” (olej na płótnie,

62 x 101 cm, kolekcja prywatna). O „Jarmarku...” pisał z pasją Henryk Sienkiewicz: „Malarz przenosi widza w świat na połę azjatycki. Namioty, szalasy kryte słomą, papierowe lampy zawieszane na namiotach, dywany, tureckie siodła, orientalne akcesoria, wśród których wre życie jarmarczne, rozrukany tabun koni rwie się wśród kłębow kurzu ku szalasom. Kozacy i Tatarzy zagradzają im drogę długimi kijami. Postacie to niezrównanie oryginalne. Trudno w jakimkolwiek obrazie znaleźć tyle ruchu i rozpetanego życia, które stanowi istotę i jakby duszę jarmarków na kresach. Wszystko, co stanowi ich dziką poezję, zostało zrozumiane i odczute z prawdą, fantazją i dzielnością. Obraz z tego powodu ma wyższe znaczenie, albowiem jest on nie tylko trafnym przedstawieniem rzeczy i ludzi, nie tylko doskonałym malowidłem, ale i kompozycją w szerszym znaczeniu tego słowa, tj. kwiatem twórczej fantazji, która nie mijając się z prawdą, umie na tle rzeczywistości stworzyć poemat” (H. Sienkiewicz, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1953, t. II, s. 218).



## WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ (1833 - 1903)

*Malarka*

olej/deska, 55,5 x 41 cm

sygnowany l.d.: 'Bakałowicz | Paris'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 40 000 – 60 000

Prezentowany obraz Bakałowicza wykorzystuje charakterystyczny dla artysty zespół motywów. Koronki, atlasowe suknie, ciężkie meble i kotara zdobiona bogatymi deseniami odsyłają widza w historyczną rzeczywistość XVII stulecia. W swoim paryskim okresie artysta chętnie przedstawiał rodzajowe sceny osadzone w epoce nowożytnej. Prezentowany obraz jest jednak na tle innych prac z tego czasu szczególnie interesujący. Prezentuje bowiem malarskie atelier i wydaje się rodzajem artystycznej deklaracji autora.

Na kompozycji widzimy dwie kobiety: artystkę i jej modelkę. Scena nie rości sobie prawa do rekonstruowania realiów malarskiej pracowni z XVII wieku. Bakałowicz musiał znać liczne francuskie, włoskie i holenderskie obrazy ukazujące przeładowane obrazami i gipsowymi modelami pracownię artystów. Wizja, z którą mamy do czynienia, jest wolna od typowego dla nich chaosu; obraz ma charakter alegoryczny. Bakałowicz zbliża się w nim do formuły myślenia o sztuce typowej dla francuskich akademików. Prezentowany obraz warto porównać przede wszystkim ze słynną kompozycją Eduarda Charlemona „Artysta w pracowni” ukazującą holenderskiego malarza w jego sterylnie czystym atelier. Formalnie prezentowana praca czerpie również z twórczości innego Francuza: Ernesta Meissoniera.

W kompozycji Bakałowicza uwagę przykuwa obraz znajdujący się na sztaludze. Płótno jest bowiem – rzecz nietypowa w malarskim atelier – w ramie. Wydaje się, że nie jest to błąd malarza, ale zamierzone zobrazowanie płótna. Złota, bogato dekorowana rama stanowi bowiem oprawę postaci artystki. „Obrazem” godnym oprawy jest nie tylko samo rozpoczęte płótno, ale również subtelna uroda pięknej pozującej.

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 1865-1883 wystawiał swe dzieła 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. W wczesnym okresie Bakałowicz interesował się przede wszystkim tematyką polską, ilustrował epizody z życia Zygmunta Augusta, Jana III Sobieskiego, konfederację barską. 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 Wależjuszów i pierwsza połowa XVII wieku.







35

## IWAN AUGUSTOWICZ WELZ (1866 - 1926)

*Góry na Krymie, 1902 r.*

olej/plótno, 60 x 98 cm

sygnowany p.d. cyrylicą i datowany: 'I. WELZ 1902'

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 75 000 – 90 000

### POCHODZENIE:

- Dorotheum, Wiedeń, 23.10.2014, poz. 1242
- Million & Associates SAS, Paryż, 20.04.2010, poz 51
- kolekcja prywatna, Polska

### LITERATURA:

- Gemälde des 19. Jahrhunderts, katalog Dorotheum, Wiedeń, 23.10.2014, poz. 1242



## MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

*Skaliste wybrzeże*

olej/tektura, 44 x 67 cm  
sygnowany p.d.: 'M.G.Wywiórski'

cena wywoławcza: 18 000 zł  
estymacja: 24 000 – 30 000

Chociaż artystyczna biografia Wywiórskiego rozpoczyna się od nadmorskiego krajobrazu (malarz debiutował w 1884 w Zachęcie kompozycją „Nad morzem”), na pełne rozwinięcie jego pejzażowego talentu publiczność musiała czekać kilka dziesięcioleci. Związany ze środowiskiem monachijskim artysta do tematyki pejzażowej wrócił dopiero w późnym okresie swojej twórczości, w związku z czym w literaturze artystycznej funkcjonuje przede wszystkim jako autor myśliwskich i zimowych scen rodzajowych. W pierwszych dekadach XX wieku, za sprawą młodopolskiego panteizmu, zainteresowania Wywiórskiego przesunęły się w kierunku czystego pejzażu i to on króluje na sztalugach artysty, aż do jego śmierci w 1926 roku. Prezentowany „Skalisty brzeg” jest dobrym przykładem ukształtowanej w pierwszych latach XX wieku formuły malarstwa. Obraz sytuuje się na pograniczu naturalizmu i impresjonistycznej fascynacji świetlistością koloru. Zainteresowanie efektami światła dziennego w obrazach Wywiórskiego decyduje zresztą o tym, że artystę można określić jako jednego z najrzeczniejszych pejzażystów jego czasów. Jak podkreślały monografistki artysty, Liliana Giełdoń i Monika Jankiewicz-Brzostowska, sztuka

Wywiórskiego wyrasta jednak z na wskroś romantycznych fundamentów. Widać to choćby w ikonografii jego obrazów. Upodobanie do skalistych brzegów, żywiołu oceanu wynika z typowego dla połowy XIX kultu dzikiej przyrody i romantycznej estetyki kontrastów (L. Giełdoń, M. Jankiewicz-Brzostowska, „Ku morzu z biegiem rzek”, Gdańsk 2005, s. 12). Wywiórski po porzuceniu wydziału chemii na politechnice w Rydze wyjechał na studia artystyczne do Monachium. Około 1883 roku uczył się w prywatnych pracowniach Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego, potem na akademii. W okresie monachijskim wiele wystawiał i już 1894 roku zdobył medal drugiej klasy na wystawie w Glaspalast. W 1895 roku przeniósł się na dłuższy czas do Berlina. Wspólnie z Wojciechem Kossakiem w roku 1900 odbył podróż do Hiszpanii i Egiptu w celu przygotowania szkiców do planowanych panoram. Uczestniczył razem z Wojciechem Kossakiem w malowaniu „Berezyny” i „Bitwy pod piramidami”, opracowywał szkice do „Somossiery”. Od 1904 roku działał w Poznaniu, gdzie był członkiem zarządu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i Stowarzyszenia Artystów Plastyków.





## MAURYCY TRĘBACZ (1861 - 1941)

*Widok z Kazimierza Dolnego*

olej/deska, 58 x 72,5 cm  
sygnowany l.s.r.: 'Maurycy Trębacz'

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

Maurycy Trębacz był jednym z niewielu artystów, którzy malowali Kazimierz Dolny, zanim stało się to modne. Malarz odwiedzał miasteczko jeszcze przed wybuchem I wojny światowej, prawdopodobnie razem z innym żydowskim artystą, a prywatnie przyjacielem Trębacza, Samuelem Hirszenbergiem. Pokłosiem wizyt Trębacza w Kazimierzu jest tylko niewielka liczba kompozycji, m.in. „Brzeg wiślany”, „Widok zamku” i prezentowany w naszym katalogu obraz. Część z powstałych w Kazimierzu prac Maurycy Trębacz wystawił w 1911 roku w warszawskiej Zachęcie.

Weduta ukazuje widok jednego z najpiękniejszych zakątków Kazimierza - ulicy Senatorskiej. Jej pierzeję zdobi charakterystyczna sylwetka kamienicy Celejowskich. Manierystyczny budynek został zbudowany około 1635 roku dla mieszczanina Bartłomieja Celeja, przedstawiciela pochodzącej z Włoch rodziny Celli. Elewacja kamienicy pokryta jest tynkowymi boniowaniami imitującymi kamień, obramienia okienne i brama wejściowa są zdobione rzeźbiarsko, a całość wieńczy wysmakowana attyka. Bogata kamienica sąsiaduje z prostymi, skromnymi w dekoracji i formie budynkami. Przed jednym z nich Trębacz ukazał dwie sylwetki ubrane w charakterystyczny żydowski kostium: długie płaszcze i czarne czapki. Tematyka żydowska pojawia się w twórczości Trębacza stosunkowo późno, bo po roku 1900. Porzucenie wcześniejszych bardziej akademickich tematów

wynika prawdopodobnie z antysemitkiej kampanii, jaka w tym czasie stała się udziałem kilku polskich czasopism, i z nagonki na artystę. Wydaje się, że Trębacz przez wiele lat pozostający na rozdrożu między dążeniami asymilacyjnymi a syjonizmem, widząc realny wymiar problemu, zdecydował się na wyraźniejszą akcentację problemów swojego kręgu kulturowego. Niektóre z jego prac, jak np. „Koncert Jankiela”, podkreślają jedność obu kultur, inne - jak liczne sceny ilustrujące żydowską obyczajowość - koncentrują się na unikatowości tej ostatniej.

Trębacz był wychowankiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego. Naukę w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Łuszczkiewicza oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium umożliwiło mu stypendium Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W latach 1889-1894 przebywał wraz z Samuelem Hirszenbergiem w Paryżu. Później osiadł w Warszawie, mieszkał także we Lwowie i Drohobyczu. Od 1909 roku na stałe przeniósł się do Łodzi, gdzie aktywnie uczestniczył w życiu artystycznym. W okresie międzywojennym prowadził prywatną szkołę malarstwa. Uznawany jest dzisiaj za jednego z najważniejszych żydowskich artystów swojego czasu. Początkowo związany z monachijszczykami, w kolejnych dziesięcioleciach XX wieku tworzył w różnych stylizacjach oscylujących wokół postimpresjonizmu.



## MAURYCY TRĘBACZ (1861 - 1941)

*Paleta z portretem, 1891 r.*

olej/deska, 30,5 x 19,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M.Trębacz | 891'

cena wywoławcza: 3 500 zł

estymacja: 4 000 – 7 000

Malowane palety są jednym z najciekawszych fenomenów XIX-wiecznego życia artystycznego. Po muzeach całej Europy i kolekcjach prywatnych rozsiane są nietypowe eksponaty zaświadcujące o niezwykle charakterze życia ówczesnej bohemy. Artyści malowali obrazy na zaokrąglonych lub prostokątnych drewnianych płytkach bez intencji wystawienia ich lub sprzedaży. Te niezwykle przedmioty traktowano zazwyczaj jako element ceremoniału pracowni artysty albo jako nietypowe podarunki. Obraz--paleta stworzony przez Maurycyego Trębaczę wpisuje się w ten nurt w charakterystyczny sposób. Artysta nie tylko wykorzystuje bowiem żartobliwy trik „typowo malarzkiego”, wziętego wprost z pracowni podobrazia, ale pozwala sobie również na ostentacyjną grę z akademickimi legendami.

Chociaż na paletce Trębacz namalował łatwo rozpoznawalny portret Żyda i pieczołowicie oddał detale jego kostiumu, rzeczywistym tematem pracy wcale nie jest ludzka postać. Najważniejszym elementem kompozycji, co sugerują plamy barw w lewym rogu palety, są użyte przez artystę kolory. Trębacz pokazuje widzowi nie tylko gotowy wizerunek, ale również jego materialne składniki.

Strategia artysty dotyczy więc ujawnienia technicznego kunsztu.

Używając zaledwie trzech barw: bieli, czerni i brązu, Trębacz stworzył realistyczny, subtelny i bogaty w tony obraz. Można powiedzieć, że artysta na obrazie ukazuje równocześnie „surowy kolorystyczny materiał” i to, co potrafi z nim zrobić.

Trębacz podejmuje na swojej paletce dialog z legendą Rembrandta i z klasycznymi toposami literatury artystycznej. W XIX wieku środowiska akademickie były dobrze obeznane z mitem artysty potrafiącego z „błota” farby stworzyć kolorystyczny spektakl. Zdaniem niektórych estetyków prawdziwy kunszt nie polegał jednak na umiejętnym tworzeniu symfonii wielu kolorów, ale na tworzeniu sztuki „minimalistycznej”, przy użyciu tylko dwóch-trzech barw. Stąd liczne obrazy malowane en grisaille, w szarościach imitujących marmurowe rzeźby czy w rembrandtowskich brązach. Trębacz w swoich malarzskich eksperymentach z brązami nie był odosobniony. Paletę z portretem w kolorystyce Rembrandta zostawił po sobie również inny polski artysta, Henryk Siemiradzki.





39

## SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

*Uliczka*

olej/plótno, 54 x 45 cm  
sygnowany l.d.: 'Mondzian'

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

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska



## SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

*"Le Pont du Gapeau"*

olej/plótno, 59,5 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Mondzain'

opisany na odwrociu: 'Mondzain. 5 rue Camagne-Premiere [sic!]. Paris XlVe | Le Pont du Gapeau'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

## POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

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

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

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





41

## NATAN GRUNSWEIGH (1880 - 1943)

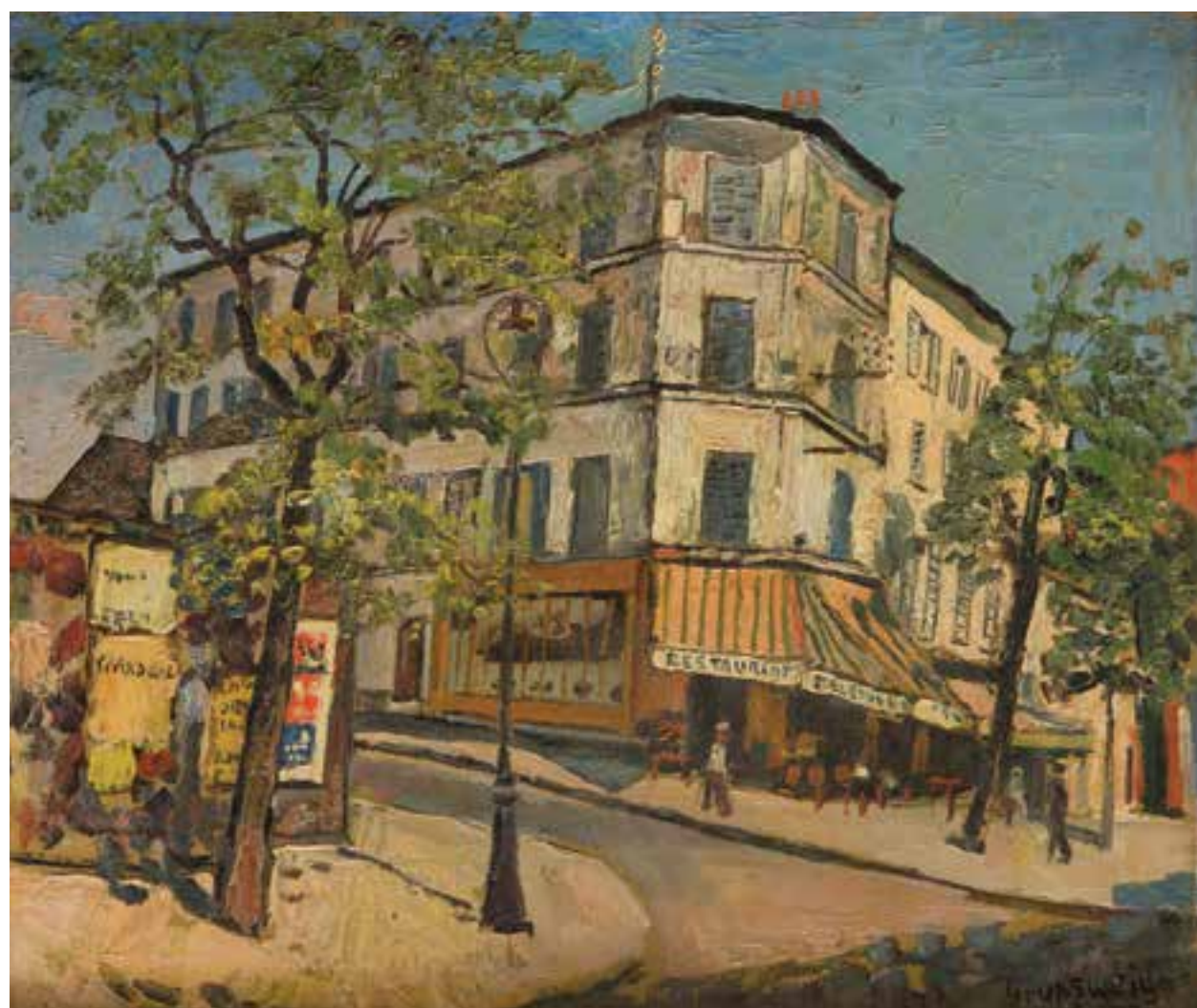
*Ulica paryska, 1935 r.*

olej/tektura, 35 x 41 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'GRUNSWEIGH | 1935 '

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 25 000 – 35 000



## EUGENIUSZ EIBISCH (1895 - 1987)

*Pejzaż*olej/plótno, 66 x 83 cm  
sygnowany p.d.: 'E.Eibisch'cena wywoławcza: 24 000 zł  
estymacja: 30 000 – 40 000

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

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

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





## MAREK WŁODARSKI (WŁ. HENRYK STRENG) (1903 - 1960)

*Martwa natura z budzikiem, 1938 r.*

olej/plótno, 60 x 73 cm

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 20 000 - 40 000

### WYSTAWIANY:

- Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903 - 1960, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1981 - 1982, nr

katalogowy I/30

- Marek Włodarski. W stulecie urodzin, Willa Struvego, kwiecień - maj 2003, nr katalogowy 76

„Wystawa grupy żydowskich artystów ze Lwowa w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuki jest niewątpliwie jednym z najbardziej interesujących i pozytywnych pokazów w bieżącym sezonie artystycznym Warszawy. (...) Najciekawszą pozycją wystawy jest malarstwo H. Strenga. Jest to malarstwo powstałe z architektonicznych założeń Cezanne'a, wzbogacone doświadczeniem kubistycznej konstrukcji i kolorystyki fauvistów (Matisse). Streng szczęśliwie przezwyciężył płynną i destrukcyjną paletę impresjonistyczną i z niewzruszoną logiką organizuje środki formalne w zwartą, jednolitą dyscyplinę malarską. Artysta osiąga sui generis klasyczną prostotę i epicki spokój dzięki zrównoważeniu różnorodnych, przecinających się form i kolorów, które podobnie jak fabularną przypadkowość otaczającego nas świata zamyka w mocne ramy syntetycznej budowy obrazu. Nie są to już eksperymenty, lecz całkowicie dojrzałe i twórcze osiągnięcia, stwarzające oryginalny, na wskroś osobisty styl malarski”.

LEON STRAKUN, Z WYSTAW, „SYGNAŁY”, NR 67, 15 IV 1939

„Martwa natura z budzikiem” zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Jest nie tylko jednym z nielicznych zachowanych przedwojennych obrazów Strenga, ale też niezwykle ciekawym przykładem jego klasycyzującego oblicza. Artysta kojarzony powszechnie jako „polski Fernand Leger” w latach 30. stworzył kilka kompozycji reprezentujących osobny styl. Należy do nich właśnie „Martwa natura z budzikiem”. W obrazie uderza jasna, pastelowa kolorystyka i harmonijnie zestawione barwy: błękity, różę i żółcienie. W oeuvre artysty znajdziemy tylko kilka obrazów wykonanych w podobnej stylistyce. Najsłynniejszym z nich jest bez wątpienia „Czarownik przy zielonej skale” z 1937 roku (Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy). Proces powstania obrazu jest stosunkowo dobrze udokumentowany. Znaleźć można dwa rysunki Strenga stanowiące prawdopodobnie szkice przygotowawcze z 1937 roku (w katalogu wystawy Strenga w MNW z 1981 wzmiankowane są w katalogu jako IV/645 i IV/664). Tym, co w latach 30. sprawiło, że lwowski artysta znalazł przychylność w oczach krytyki, był jednak nie mistrzowski rysunek, ale wspomniany już wcześniej koloryt

jego prac. W 1939 roku, w rok po powstaniu „Martwej natury z budzikiem”, Michał Weinlicher pisał: „Streng przeszedł ewolucję osobistą i odrębną. Malarstwo Henryka Strenga wnosi do wystawy element świeżej abstrakcji i daje nam poznać żywą indywidualność artystyczną, posiadającą własną wizję malarską. W okresie analitycznej hipertrofii koloru w malarstwie koncepcje kolorystyczne obrazów Henryka Strenga, oparte na konstrukcji syntetycznych płaszczyzn kolorystycznych, wywołują niewątpliwie wiele sprzeciwów. To nie są obrazy, w których naszą wrażliwość barwną rozdzieramy na włókna. Ależ czy już zapomnieliśmy o wielkim malarstwie z czasów przed Bonnardem, a nawet przed Manetem. Streng posiada także poczucie koloru, potrafi zespolić w zwartą organiczną całość kolorystyczną płaszczyznę często nawet na zuchwałych kontrastach barwnych oparte. W porównaniu z poprzednio skomponowanymi, ale zupełnie bezosobistymi obrazami nowych wyznawców pól impresjonizmu obrazy Strenga osiągają zwycięstwo” (Michał Weinlicher: Wystawa w IPS-ie, „Nasz Przegląd”, nr 91, I.IV.1939).



## ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

*"Spotkanie o trzeciej"*

olej/plótno, 65 x 45 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu papierowa naklejka domu aukcyjnego Sotheby's

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 60 000 - 75 000

## POCHODZENIE:

- Sotheby's, Nowy Jork, 1998 r.
- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

## LITERATURA:

- opisany i reprodukowany w katalogu aukcji Sotheby's, poz. nr 34

„Dzieło Menkesa zbudowane jest na pasji. Sam artysta jest pasjonatem, fanatykiem, człowiekiem udręczonym. Malarstwo jest dla niego obiektem, obszarem pożądania. Uczucie to, tajone w początkach, rozwija się z biegiem czasu, aby w końcu stać się jawną świadomością. (...). Jego postacie naznaczone są piętnem pasji, z jaką artysta pracuje. Jego akty są czułe, intymne, namiętne, a ich ziemski spokój osiąga pewną duchową powagę. Kwiaty Menkesa są wrażliwymi wariacjami na temat jakiegoś pojedynczego koloru, a z jego pejzaży - czy tych z południa Francji, z gór bądź ze spokojnych prowincjonalnych miast - emanuje jakże ludzka zmysłowość...”





## ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

*Portret kobiety poprawiającej włosy*olej/plótno, 40 x 30 cm  
sygnowany p.d.: 'Menkes'cena wywoławcza: 30 000 zł  
estymacja: 35 000 – 45 000

„W okresie amerykańskim nad statyczną, wyważoną strukturą zaczęła przeważać w obrazach artysty dynamicznie prowadzona gruba linia. Wypełnione sprzętami wnętrza zyskały iluzyjną głębię przestrzenną. Ludzkie sylwety traktowane były równie schematycznie jak przedmioty i podporządkowane wymogom kompozycji. Znamienne dla stylistyki Menkesa są gruszkowate zarysy głów i wydłużone szyje modeli; głęboki cień położony wokół oczu intensyfikuje ich melancholijną ekspresję. Z czasem artysta coraz bardziej komplikował układy kresek, zagęszczał sieć linii i wzbogacał fakturę. Kompozycja (...) scen często umiejscowionych w pracowni artysty w Riverdale pod Nowym Jorkiem - oparta była na zrównoważonych, wielokierunkowych układach linii. Postać i przedmiot coraz silniej zespalały się z tłem, zaś nostalgiczny nastrój ewokowała kolorystyka (...)”.





## ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

*Maki w wazonie*

olej/plótno, 81 x 61 cm  
sygnowany p.d.: 'Menkes'

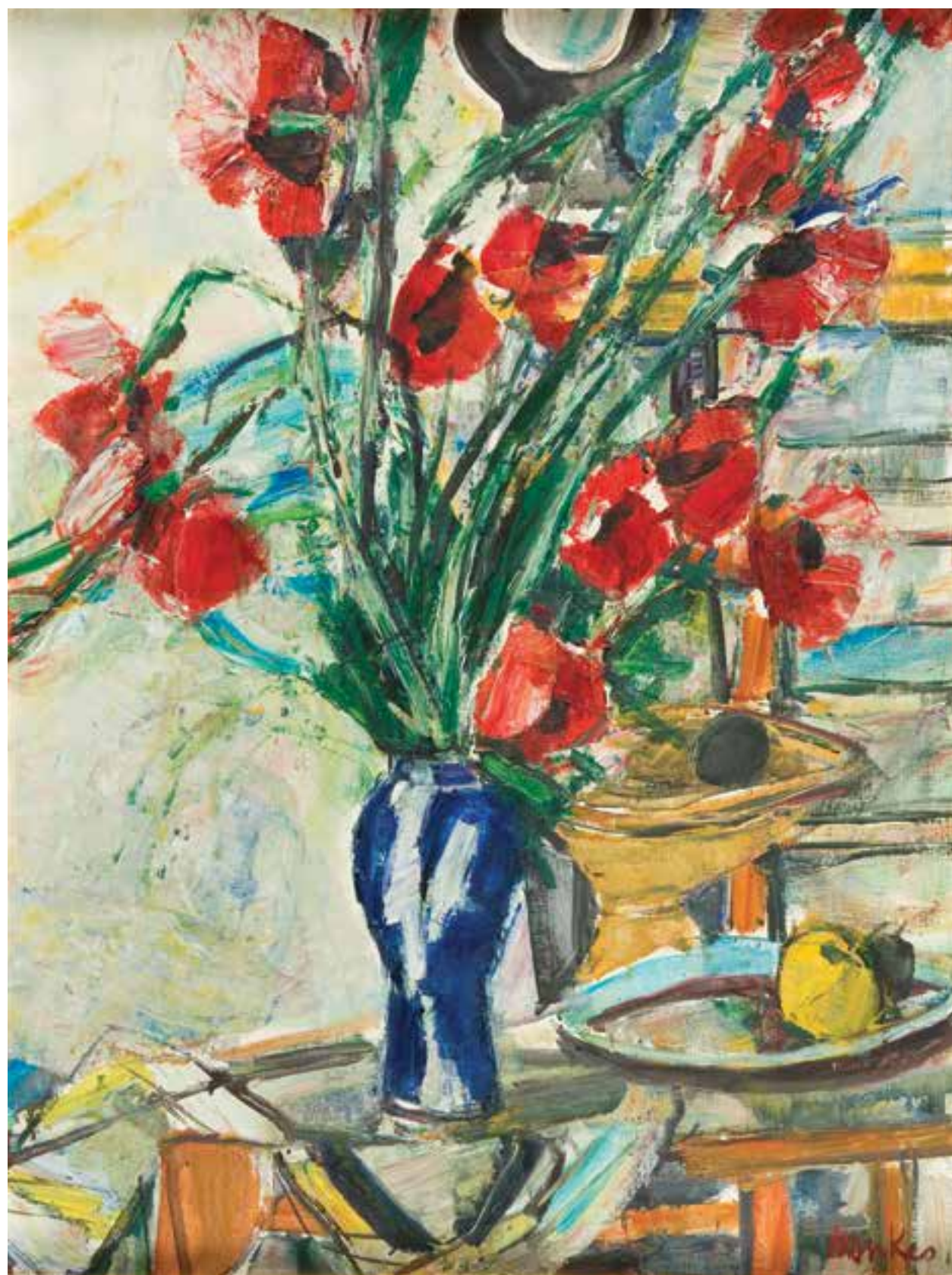
cena wywoławcza: 42 000 zł  
estymacja: 50 000 – 70 000

Zygmunt Menkes wychowywał się we Lwowie – mieście zbiegu trzech kultur: polskiej, ukraińskiej oraz żydowskiej. Wchłoniął tamtejsze tradycje, poszukując równocześnie nowych twórczych impulsów. Jego wczesne prace przedstawiały motywy z życia kresowych sztetli czy sceny ze Starego Testamentu. Po artystycznych studiach w Krakowie w pełni wykrystalizował się tematyczny repertuar sztuki Menkesa, który obejmował kompozycje figuralne, portrety, akty, martwe natury i pejzaże. Podróżował do Berlina i Paryża, gdzie miał możliwość zapoznania się bezpośrednio z najnowszymi tendencjami w malarstwie. Z czasem artysta coraz bardziej rozbijał formy, które budował wyłącznie plamą barwną, nakładając farbę szybko i spontanicznie. Również kolorystyka uległa zawężeniu do czystych tonów brązów, ochr, czerwieni i soczystych zieleni skonstruowanych z błyszczącą czernią. Charakterystyczną cechą kompozycji Menkesa jest wyrazisty kontur, którym malarz obrysowywał uproszczone sylwetki postaci

i przedmiotów, wtłaczając je w abstrakcyjną przestrzeń tła. Istotnym składnikiem struktury obrazu była również sygnatura, kładziona zamasyście cynobrową czerwienią lub atramentową czernią.

W połowie lat 30., wraz z przeprowadzką do Stanów Zjednoczonych, Menkes zintensyfikował ekspresję swoich obrazów. Strukturę kompozycji budowały gęste kompilacje zamasyście malowanych linii o wzbogaconej fakturze. Dotychczas płytkie abstrakcyjne tło przerodziło się w wypełnione sprzętami wnętrza, zyskując iluzijną głębię przestrzenną. Uproszczone sylwetki postaci traktowane były schematycznie i zostały zupełnie podporządkowane wymogom kompozycji. Jednak z biegiem czasu bohaterowie obrazów i przedmioty wypełniające kompozycję coraz silniej zespalały się z tłem. Ostatni etap twórczy stanowią zgeometryzowane przedstawienia, które pod względem deformacji zbliżają się do granic abstrakcji.





47

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Kanelbaum

*Bukiet kwiatów*

olej/plótno, 81 x 66 cm  
sygnowany p.d.: 'kanelba'

cena wywoławcza: 15 000 zł  
estymacja: 20 000 - 30 000

„Anektując niektóre zdobyczne postimpresjonistów, Kanelba wpisał się w zauważalny w obrębie Szkoły Paryskiej nurt umiarkowanego ekspresjonizmu (...). Oficjalnie doceniony jako portrecista we wcześniejszej fazie twórczości malował też martwe natury (często z kwiatami). Operował (...) szeroką skalą tonów z przewagą błękitów, zieleni, różów, często urozmaicając materię malarską różnymi efektami fakturowymi. Materiał farby olejnej ma u niego połyskliwość emalii; kolor zawsze wyszukany, zazwyczaj z ciekawie przeprowadzoną dominantą pewnej barwy (...). Jego obrazy mają lekkość i harmonijność, zaś wszelakie dramatyczne napięcia zestawień barwnych tonuje predylekcja do łagodzenia form liniami miękkich łuków”.

ARTUR TANIKOWSKI





48

## ABRAM WEINBAUM (1890 - 1943)

Abraham Wenbaum

*Martwa natura z jabłkami*

olej/plótno, 65 x 82 cm  
sygnowany p. d.: 'Weinbaum'

cena wywoławcza: 35 000 zł  
estymacja: 40 000 – 55 000

Prezentowany obraz jest przykładem ciekawej recepcji awangardowej stylistyki w malarstwie Weinbauma. Martwe natury artysty zazwyczaj bliskie są neoimpresjonistycznej stylistyce jego nauczyciela, Józefa Pankiewicza. Prezentowana „Martwa natura z jabłkami” czerpie jednak z geometryzacji typowej dla nurtu protokubistycznego, z którym artysta zetknął się w czasie swoich pierwszych paryskich lat. Oprócz sposobu malowania charakterystyczny dla Szkoły Paryskiej jest też sam temat kompozycji. Jabłka malowali właściwie wszyscy artyści zafascynowani w międzywojniu Paulem Cézannem. Sam mistrz z Aix, tłumacząc swoje zainteresowanie tym pozornie banalnym owocem, mówił, że „jabłka lubią, gdy maluje im się obraz - to tak, jakby prosiły o przebaczenie tego, że więdną. Wraz z wonią wydzielają swoje

myśli. Przychodzą do ciebie ze swoimi zapachami, opowiadając baśń o polach, które opuściły, o deszczu, który je poił, o świtach, które podziwiały”.

Weinbaum pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie, ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie studiował pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. W Krakowie zetknął się z żydowskimi organizacjami lewicowymi. Po ukończeniu studiów w 1910 roku za namową Pankiewicza wyjechał do Paryża. Często wracał jednak do Łodzi. We Francji założył rodzinę. W czasie okupacji przeprowadził się do Marsylii. W styczniu 1943 został aresztowany. Zginął w Sobiborze.





## HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

*Kąpiący się, 1940 r.*

olej/plótno, 38 x 46 cm  
sygnowany l.d.: 'Hayden'

cena wywoławcza: 48 000 zł  
estymacja: 60 000 - 80 000

## POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

Okres wojenny Henryk Hayden spędził, jak wielu artystów paryskich, na południu Francji. Po wkroczeniu wojsk niemieckich musiał opuścić Taverny, gdzie pracował nad zdobytym nieco wcześniej publicznym zamówieniem na mural, i uciekł do Owernii. Stamtąd przeniósł się do Mougins, średniowiecznego miasteczka położonego niedaleko Cannes, gdzie spędził kilka kolejnych lat. Z tego okresu pochodzą obrazy utrzymane w miękkiej renoirowskiej stylistyce. Impresjonistyczne myślenie o fakturze malarskiej, z którym mamy do czynienia na prezentowanym obrazie, pojawiło się w twórczości Haydena już nieco wcześniej. W latach 20. artysta porzucił definitywnie kubizm i zwrócił się ku klasycznej formule przedstawieniowej. Plamy zaczęły kłaść miękko, operował subtelными i szybkimi pociągnięciami pędzla i laserunkami. Wydobywał walorowe subtelności. Odejście Haydena od

kubizmu ku impresjonizmowi trafnie opisał Artur Winiarski: „Kubizm wniósł do malarstwa bardzo wiele, był jednak sztywnym gorsetem - zbyt wiele reguł, zbyt mało miejsca dla emocji. Po czterech czy pięciu latach wierności tej estetyce Henryk poczuł się jej więźniem. Malarzem zdanym na retorykę i jej ograniczenia. Był młody, chciał czegoś innego niż matematyczne rygory, racjonalne i wypracowane. Był marzycielem, więc cierpiał i śnił o wolności. (...) Mówi się, że Hayden był Renoirem kubizmu. Jest w tym trochę prawdy. To jeden z niewielu kubistów malujących pejzaże w czasach, gdy triumfy święciły przede wszystkim martwe natury i portrety. Dzięki niemu w ostatnim okresie kubizm zabarwił się głęboką wrażliwością i poezją, których próżno by szukać gdzie indziej” (A. Winiarski, Henryk Hayden, Warszawa 2013, s. 21).



50

## HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

„Pejzaż leśny”

olej/plótno, 52 x 37 cm

sygnowany l.d.: 'H Epstein'

na odwrociu papierowa naklejka Galerie de Berri w Paryżu z opisaniem obrazu

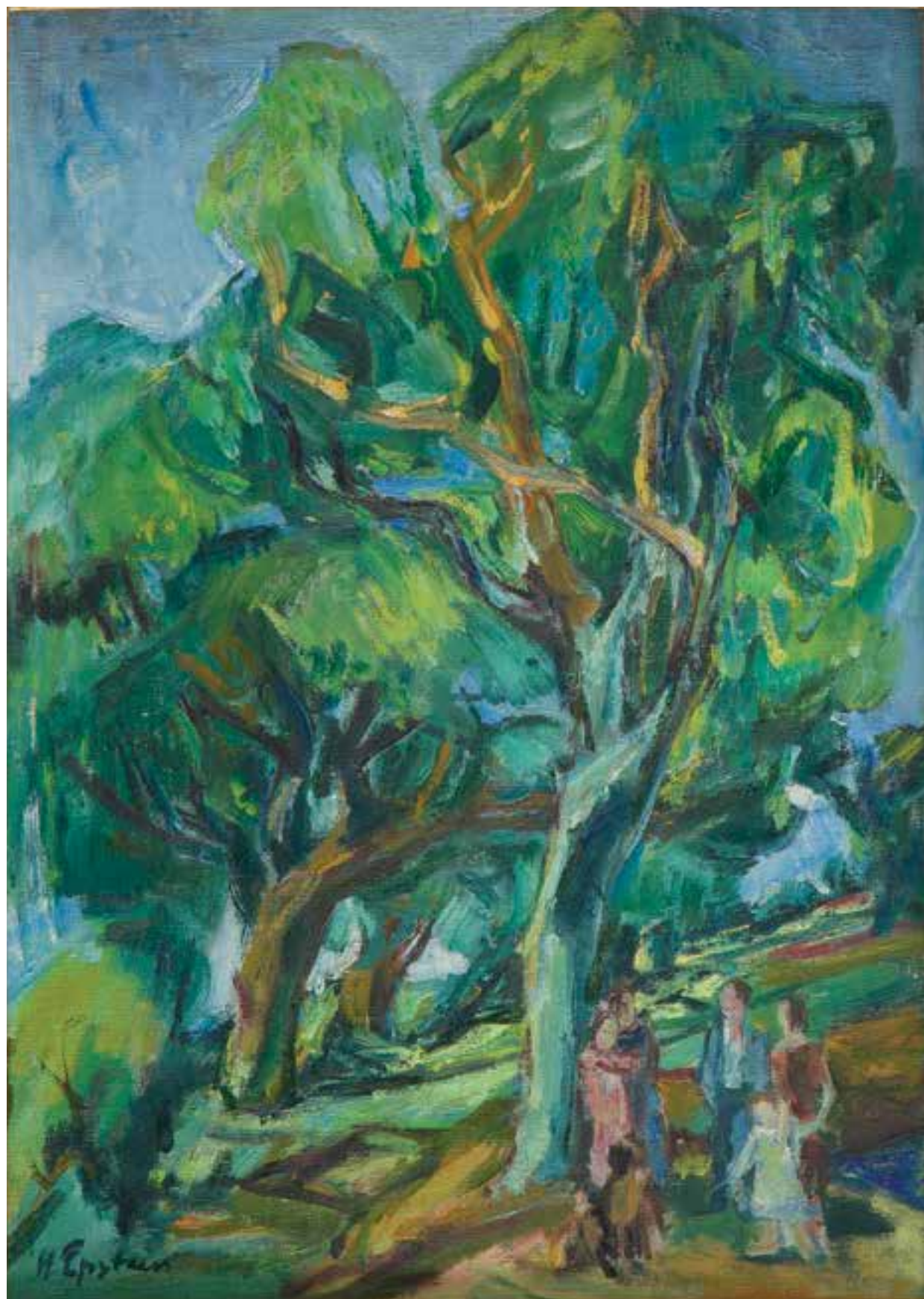
cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 45 000 - 70 000

### POCHODZENIE:

- Galerie de Berri, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska





51

## HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

*Marsylskie ulicznice, około 1930 r.*

olej/plótno, 64 x 45,5 cm

sygnowany p.g.: 'H. Epstein'

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 80 000 – 100 000

### POCHODZENIE:

- od maja 1993 r. - depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie

### LITERATURA:

- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, oprac. B. Brus-Malinowska, Muzeum Narodowe w Warszawie i Poznaniu, Warszawa 1992, s. 184





## STANISŁAW ELESZKIEWICZ (1900 - 1963)

*Szablista*

olej/karton, 54 x 42 cm

sygnowany p.d.: 'S.Eleszkiewicz'

na odwrociu papierowa nalepka z paryskiej firmy P.Naveza

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 30 000 – 50 000

„Szablista” jest charakterystycznym przykładem pracy artysty, który przez cały okres międzywojenny twórczo rozwijał bliską ekspresjonizmowi formułę malarstwa. Patronem artystycznych poszukiwań Eleszkiewicza były wczesne dzieła Cézanne’a. To niewątpliwie z jego prac, takich jak „Portret ojca”, „Scypion” czy „Achille Empereur”, polski artysta zaczerpnął sposób operowania farbą. W „Szabliscie” zwraca uwagę miękkie, wijące się nerwowo kontury, nadające warstwie malarskiej niezwyklej energii i mięsistości. W przeciwieństwie do Cézanne’a malującego zawsze z modelu Eleszkiewicz tworzył swoje kompozycje z pamięci. Może to do pewnego stopnia tłumaczyć rolę, jaką w jego pracach odgrywają zestawienia kolorystyczne i bogaty modelunek światłocieniowy.

Eleszkiewicz był malarzem, rysownikiem, projektantem mozaik i witraży. Pochodzący z Ukrainy artysta początkowo kształcił się w Warszawie, potem na wschodniej Ukrainie, w Mirogrodzie. Ranny podczas I wojny światowej opuścił Rosję. Przez trzy lata studiował w Szkole Sztuk Plastycznych w Atenach. Przez dwa lata mieszkał i podróżował po Włoszech, a w 1923 roku wyjechał na stałe do Paryża. Związał się tam ze środowiskiem École de Paris. W drugiej połowie lat 20. wystawiał na Salonie, a także w galeriach Art du Montparnasse (1928-1930), Drouot-Provence (1944, 1945, 1951). W latach 70. kilkakrotnie prezentowano jego dorobek w Paryżu, np. w Wersalu (1975) oraz w amerykańskiej Lipert Gallery (1986).





## JOACHIM WEINGART (1895 - 1942)

*Dziewczynka na krześle*olej/plótno, 80 x 65,5 cm  
sygnowany l.d.: 'Weingart'cena wywoławcza: 55 000 zł  
estymacja: 60 000 – 80 000

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



## MAX BAND (1900 - 1974)

*Siedząca młoda dziewczyna*

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

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

Jednym z najważniejszych tematów sztuki Maxa Banda był portret. W okresie międzywojennym związany ze środowiskiem Szkoły Paryskiej artysta tworzył nostalgiczne wizerunki zamysłonych kobiet i dzieci. Odczytywano je niekiedy w kontekście sztuki innego paryskiego artysty, Chaima Soutine'a. Istotniejszym kontekstem wydaje się jednak być nie formuła melancholijnego ekspresjonizmu Soutine'a, ale naznaczona znakiem Saturna biografia Banda. Paryskie prace noszą piętno jego trudnego życia. Max Band pochodził z biednej rodziny żydowskiej mieszkającej w litewskim miasteczku Kudirkos Naumiestis. Rodzice artysty zmarli bardzo wcześnie i młodego Maxa wychowywała babka. Wspomnienia artysty z tego okresu były jednoznacznie ponure. Po odbyciu konserwatywnej edukacji w miejscowej szkole został nauczycielem w liceum w Mariampolu. Z pracy zrezygnował po trzech latach i rozpoczął studia na berlińskiej akademii. W 1923 wyjechał do Paryża, gdzie osiadł na stałe. Początkowo, jak wielu artystów jego pokolenia, mieszkał w La Ruche. W 1926 roku po raz pierwszy wyjechał do Nowego Jorku, gdzie odbyła się jego

wystawa w Seligman Gallery. W okresie międzywojennym w swoim kameralnym, wyraźnie psychologizującym malarstwie stale powracał do wyobrażeń postaci pogrążonych w zadumie i melancholii.

Max Band brał udział w licznych wystawach (m.in. w Berlinie w 1924, 1929, 1931; w Paryżu w latach 1926-1939; Nowym Jorku w 1927, 1930, 1934, 1948). W 1954 przeniósł się do Stanów Zjednoczonych i rozpoczął pracę na University of Judaism w Los Angeles. Często wystawiał swoje prace w Chicago, Los Angeles, Paryżu i Landau. Maxa Banda zapamiętano nie tylko jako artystę, ale także jako krytyka sztuki. W późniejszym okresie jego sztuka podejmowała wątki judaistyczne. Pisząc o swoich artystycznych korzeniach („Themes from the Bible”, Max Band, Los Angeles: University of Judaism Press, 1964), zaznaczał, że w swojej twórczości czerpie z „niezmierzonej mądrości judaizmu”. Po wojnie tworzył portrety bohaterów Starego Testamentu oraz sceny rodzajowe z życia żydowskiego sztetlu.





55

## WŁADYSŁAW JAROCKI (1879 - 1965)

„Borysław I”, 1912 r.

olej/płyta pilśniowa, 48,5 x 68,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wł Jarocki 912 '

na odwroci papierowa naklejka wystawowa z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie  
z 1912 r. z opisem obrazu

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1912 r.



56

WACŁAW WĄSOWICZ (1891 - 1942)

*Park w Białej, 1937 r.*

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany l.d.: "Wąsowicz 1937"

cena wywoławcza: 14 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000





57

## MARIAN WAWRZENIECKI (1863 - 1943)

*Z podań słowiańskich, około 1919 r.*

olej/plótno dublowane, 58 x 48 cm  
sygnowany p.s.r.: 'M.W.'

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

Prezentowany obraz podejmuje charakterystyczną dla artysty tematykę słowiańskich baśni i legend. Na swoich płótnach Wawrzeniecki ukazywał zarówno mity znane z literatury etnograficznej, jak i wizje oparte na własnej wyobraźni, jedynie luźno zakorzenione w źródłach historycznych. Niekiedy artysta tak jak w tej pracy skupiał się na baśniowym klimacie i literackim ładunku dzieła, innym razem oscylował wokół obsceniczności i makabry. Ta ostatnia sfera jego twórczości sprawiła, że na długie lata przyklejono mu etykietę pornografa. „Z podań słowiańskich”, podobnie jak kilka innych obrazów z tego okresu, dowodzi jednak, że Wawrzeniecki był nie tylko prowokatorem, ale również niezwykle zdolnym malarzem. W obrazie uwagę przykuwają przede wszystkim nasyczone, śmiało zestawione kolory, decydujące o dekoracyjnym charakterze dzieła.

Wawrzeniecki był związany ze środowiskiem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale kształcił się również w Paryżu i Monachium. W Polsce bardzo wcześnie zarówno jego poglądy, jak i sztuka stały się polem kontrowersji. Artysta, ale również pisarz, naukowiec amator, archeolog, religioznawca, propagator słowiańszczyzny i rodzimowierstwa, uważany był za ekscentryka i indywidualistę. W okresie Młodej Polski oscylował wokół symbolizmu i tworzył liczne wizerunki torturowanych czarownic i sceny rodzajowe w średniowiecznym kostiumie. W okresie międzywojennym związał się ze Szczepem Rogate Serce - grupą artystyczną założoną przez Stanisława Szukalskiego. Przybrał imię Dąbrowid i swoje prace sygnował lewoskrętną swastyką, znaną wtedy jako praindoeuropejski symbol szczęścia. Zmarł w 1943 roku potępiony przez konserwatywne i katolickie środowiska artystyczne.



## WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

*Akt w pracowni, 1922 r.*

olej/plótno, 73 x 58 cm

sygnowany monogramem wiązanym p.d.: "WWW"

na odwrociu sygnowany i datowany (farbą na płótnie)

cena wywoławcza: 75 000 zł

estymacja: 90 000 – 140 000

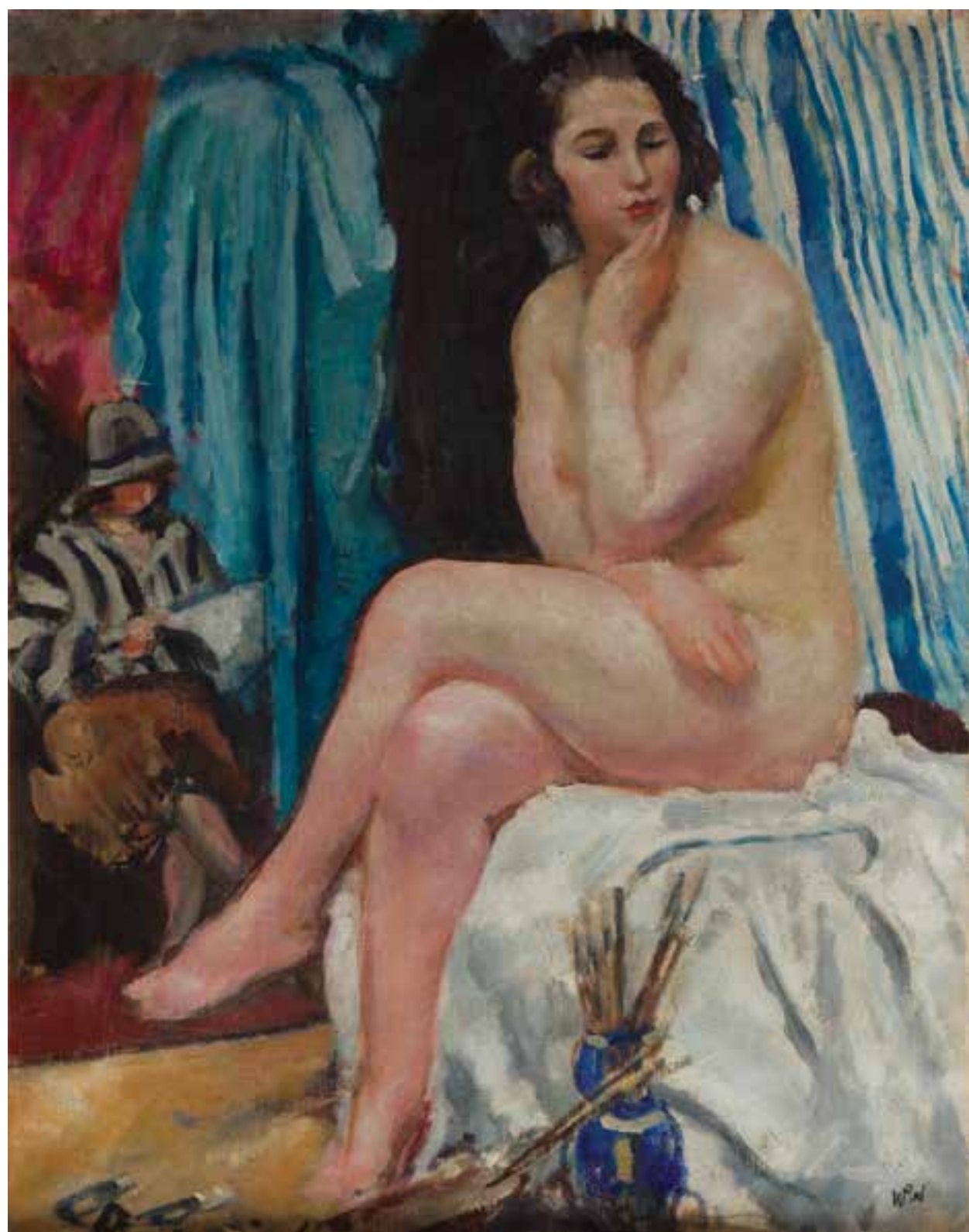
„Akt w pracowni” wykorzystuje charakterystyczny dla twórczości Weissa z lat 20. moduł wyalienowanej, wpatrzonej w siebie postaci. Modelka została zwolniona z obowiązku sztywnego pozowania w klasycyzującej pozie. W ujęciu Weissa od teatralności typowej dla akademizmu wartościowsza jest naturalność: uchwycenie chwili odpoczynku, naturalnie zamysłonego wzroku czy swobodnego ruchu dłoni. To właśnie te intymistyczne wartości sprawiły, że w okresie międzywojennym akty krakowskiego profesora cieszyły się zarówno na wystawach, jak i na rynku sztuki ogromnym powodzeniem.

Na prezentowanym obrazie artysta pokazał zarówno rozebraną modelkę, jak i kobietę siedzącą na drugim planie w płytkiej, okrojonej przestrzeni. Za plecami obu postaci widać dekoracyjne draperie, które wydają się pełnić ważną funkcję kompozycyjną. Białą-błękitne paski z prawej strony obrazu przywodzą na myśl desenie obecne na pracach szwajcarskiego malarza Felixa Valottona. Weiss mógł je oglądać nie tylko w prasie międzywojnia, ale także podczas swoich podróży do Wiednia i Paryża. U obu artystów płytka, bogato dekorowane tło tworzy niezwykłą przestrzeń. Modelka wydaje się przez nie bliższa widzowi i zdaje się „przestrzennie” wychodzić z obrazu. Prezentowany obraz intryguje również przez swoją ikonografię. Akty z pracowni ukazują zazwyczaj pojedyncze postaci kobiece. Na prezentowanym obrazie wprowadzono drugą, ubraną w płaszcz i kapelusz postać, która wyraźnie kontrastuje z „artystyczną” nagością modelki. Weiss wydaje się mrugać do widza okiem i zdradzać, że nie mamy w przypadku „Aktu w pracowni” do czynienia z wystudiowaną kompozycją mającą pretensje do tak zwanej wielkiej sztuki, ale z intymną sceną rodzajową.

W dolnej partii obrazu artysta umieścił niewielki chabrowy wazon z pędzlami. Rozwiewa on dwuznaczności, które często towarzyszą podobnym scenom; rozebrana kobieta i jej ubrana towarzyszą to bowiem częsty fundament scen zamtuzowych. Pędzle potwierdzające, że znajdujemy się w malarskim atelier Weissa, usprawiedliwiają nagość modelki.

Obraz powstał w najszcześniejszym okresie twórczości artysty. W latach dwudziestych Weiss uchodził za czołową postać krakowskiej ASP i skupiał wokół siebie kilku wybitnych studentów (np. Józef Czapski, Zygmunt Menkes, Zygmunt Radnicki, Zygmunt Waliszewski). Równocześnie Weiss dużo malował, wystawiał w Polsce i za granicą (od 1922 corocznie wystawiał w Carnegie Institut w Pittsburghu); został uhonorowany wieloma nagrodami (m.in. Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne osiągnięcia artystyczne, przyznany artyście w 1925 roku, na pięćdziesiąte urodziny). W latach 20. i 30. Weiss zajmował się głównie aktem oraz malarstwem portretowym. Od 1922 roku coraz częściej malował modystki i akty w pracowni, rzadziej wielofigurowe klasycyzujące sceny. Prowadził dwie pracownie: jedną w Krakowie w gmachu ASP, drugą w swoim majątku w Kalwarii Zebrzydowskiej (w 1923 roku Weissowie przeprowadzili się do nowej willi, w której współcześnie mieści się muzeum artysty). Prezentowany obraz powstał prawdopodobnie w pracowni na krakowskiej ASP. Rekwizyty, które pojawiają się na „Akcie w pracowni”, wazon z pędzlami czy błękitno-białą zasłonę, odnaleźć można na kilku innych płótnach z początku lat 20. oraz na zachowanych fotografiach pracowni. Próbę jej rekonstrukcji podjęto w czasie monograficznej wystawy artysty w Muzeum ASP w 2012 roku.





## WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

*Park wiosną*

olej/plótno, 62 x 45 cm

sygnowany monogramem wiązanym p.d.: 'WWW'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 30 000 - 50 000

„Wszystkie pejzaże Weissa powstawały bądź to przed naturą, bądź też w oparciu o notatki pejzażowe w naturze wykonywane. By tworzyć, artysta ten czuć musiał fizyczny z nią kontakt, musiał ją adorować. "Obraz - pisał - to zrealizowany zachwyt - to list miłosny, (...) zawsze idę za naturą. Natura jest mistrzynią, artysta jest jej miłośnikiem, kocha i stara się utrwalić te wzruszenia. Nie wolno mu podchodzić do natury bez entuzjazmu, rozumowo, na zimno". Emocjonalny do natury stosunek implikuje ekspresyjną (we wczesnym okresie ekspresjonistyczną) formułę pejzażowej twórczości Weissa, formułę, którą rozciągnąć trzeba na okres postmodernistyczny. Agnieszka Ławniczakowa twierdzi, że w okresie międzywojennym w twórczości Weissa następuje "redukcjonizm semantycznej zawartości dzieła sztuki na korzyść rozrostu jego malarskiej kompetencyjnej warstwy". Trudno się z tym zgodzić. W dziełach Weissa okresu dojrzałego nie można mówić bowiem o redukcjonizmie semantycznym, lecz o zmianie środków artystycznych, jakimi znaczenia są przekazywane. Są to właśnie środki czysto malarskie, owe - jak mawiał Weiss - "harmonie kolorów skomponowane muzycznie". W nich właśnie doszukiwać się trzeba sensów ukrytych. Analogię stanowić może ceniona przez

Weissa sztuka Cezanne'a, w której sfera semantyczna obrazów sprowadzona została do poziomu warstwy malarskiej. Weiss nie był jednak jak Cezanne konstruktorem świata, lecz przede wszystkim wrażliwym odbiorcą impulsów z niego płynących, wielkim "miłośnikiem natury". Przez cały okres twórczości pozostawała ona dla niego tworem jednorodnym, tożsamym w każdym swym przejawie. Poprzez szczegół, głowę więdnącego słonecznika, kota, który przycupnął pod krzakiem porzeczki, gołębia siedzącego na parapecie dochodził do jej naczelnej panteistycznej zasady. Z każdym z wysłanników natury artysta nawiązywał bliski kontakt lub - mówiąc inaczej - w świecie przedstawionym obrazu przejmowali oni na siebie rolę posłańców jego "listu miłosnego" do natury, byli narratorami opowiadającymi przyrodę. Postawa panteistyczna trudno jest uchwytna w swych "czysto malarskich" realizacjach. Nie stanowią one bowiem łatwej do odczytania egzemplifikacji, o co nietrudno w modernistycznej twórczości artysty, lecz trzeba doszukiwać się jej w głębszych warstwach znaczeń, w owym podążaniu za naturą i pochyleniu się nad każdym żywym elementem".



## FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

*Akt na skale, 1933 r.*

olej/plótno, 63 x 84,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'F.M. Wygrzywalski | 1933'

cena wywoławcza: 14 000 zł

estymacja: 18 000 – 24 000

„[W obrazach Wygrzywalskiego] postać nagiej kobiety siedzącej na skałach (...) [nada je kompozycji] nowy sens. Nie jest to już po prostu pejzaż przeniesiony na płótno. W starożytności klasycznej nagość była jednym z atrybutów istot boskich, symbolizowała ich wyniesienie ponad normy i ograniczenia krępujące śmiertelników. (...) Ta konwencja stała się nieodłącznym elementem artystycznej maniery akademickiej i Wygrzywalski często z niej korzystał, przemieniając zwykłe pejzaże w - jeśli tak rzecz można - krajobrazy bajeczne, zaludniane przez nimfy, sylenów i trytony. Często postacie te nie są zajęte żadną konkretną czynnością. Sama ich obecność sprawia, że ukazana scena nabiera jakiegoś szczególnego, nieuchwytnego czaru, wykraczającego poza proste uznanie dla urody krajobrazu”.





61

STANISŁAW ZAWADZKI (1878 - 1960)

*Akt, 1933 r.*

olej/plótno, 83 x 69 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'S.Zawadzki | 1933 r.'

cena wywoławcza: 14 000 zł

estymacja: 18 000 – 25 000



## MARGIT REICH-SIELSKA (1903 - 1980)

*Akt różowy, 1929-1930 r.*

olej/sklejka, 36 x 29,5 cm

opisany ołówkiem na odwrociu: 'M. Sielska | Paryż 1929 - 30'

cena wywoławcza: 3 000 zł

estymacja: 5 000 – 7 000

Prezentowany obraz pochodzi z paryskiego, bez wątpienia najciekawszego i najbardziej burzliwego okresu twórczości artystki. Reich-Sielska zamieszkała w Paryżu na stałe w 1925 roku. Miała wtedy za sobą krótkie pobyty w tym mieście. Wiadomo, że już w 1919 roku kopiowała obrazy dawnych mistrzów z kolekcji Luwru. Jej kontakt ze sztuką francuską, który inspirował prawdopodobnie zafascynowany nią Józef Pankiewicz, był znaczącym uzupełnieniem edukacji odebranej przez artystkę w prywatnych lwowskich pracowniach i na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W Paryżu artystka zamieszkała przy rue Jacob 27, studiowała w tym okresie w pracowniach Fernanda Legera i Amédée Ozenfanta oraz wystawiała na Salonie Niezależnych. W 1927 roku poznała związanego ze Lwowem polsko-ukraińskiego artystę Romana Sielskiego. W 1928 kochankowie zamieszkali razem przy rue Verneuil. Późną jesienią 1929 roku razem wrócili do Lwowa i włączyli się w działalność stowarzyszenia Artes. Koniec lat 20. był dla Reich-Sielskiej okresem poszukiwań twórczych. Artystka eksperymentowała z poetyką kubizmu, syntetyzmem, nowym klasycyzmem, tworzyła akty przypominające nieco „Kanefory” Georges’a Braque’a.

Prezentowany „Akt różowy” również zdradza związki z awangardową sztuką francuską z końca lat 20. Jasne, niemal emanujące światłem kolory przywodzą na myśl fowistyczne obrazy Matisse’a, a intymistyczny nastrój kompozycji kojarzyć się może z aktami

Bonnarda. Reich-Sielska operuje jednak płaską plamą i unika rozmięgotanej, kapistowskiej faktury. Jej praca jest przez to przede wszystkim przykładem przenikania się nurtu klasycyzującego i nowoczesności. Obraz jest interesujący również ze względu na biograficzny kontekst. Artystka na przełomie lat 20. i 30. związana była ze światem artystycznej bohemy i rzadko było ją stać na opłacenie modela. Wiadomo, że Reich-Sielskiej pozowały niekiedy przyjaciółki. W swoich wspomnieniach Maria Teisseyre dała następujący opis pozowania artystce: „Czasem nachodziła Margitę nieprzezwyciężona chęć namalowania aktu. Ale znowu nie miała pieniędzy na modelkę. Przyszła do mnie. "Popozuj mi do półaktu" - prosiła. - "Szukam pulchnej brunetki - jesteś chuda blondynka, ale niech już będzie! Popozuj!". Nie umiałam jej odmówić. "Nie bój się! Nie będziesz podobna!" - upewniała mnie. Wiedziałam, że obraz wystawi. Według jej własnych słów obraz jeszcze mokry zanosila na wystawę, żeby usłyszeć zdanie innych ludzi, tak żywo z nimi związana. Tak przez to od nich zależna. "Nie będziesz podobna" - mówiła, ale podobieństwo wychodziło jej samo, wbrew woli. Po paru seansach, nim obraz skończyła, wyjechałam na kajakową wódcę, na miesiąc czy dwa. Po powrocie trafiłam na otwarcie wystawy obrazów. Poszłam natychmiast pełna ciekawości. Już od wejścia na wystawę mój półakt rzucał się w oczy” (Maria Teisseyre, Wspomnienia z lwowskich pracowni malarskich (według maszynopisu z około 1960 r.) [w:] Piotr Łukasiewicz, Roman i Margit Sielscy, Wrocław 2004, s. 33).





## STANISŁAW KRAMARCZYK (1904 - 1977)

*"Kompozycja XII"*

olej/tektura, 69,5 x 49,5 cm

na odwrociu papierowa nalepka z Instytutu Propagandy Sztuki z opisem obrazu

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 10 000 – 20 000

## WYSTAWIANY

- Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa

„Kompozycja XII” jest interesującym przykładem krakowsko-lwowskiej formuły modernizmu. Jej autor, Stanisław Kramarczyk, był związany z oboma środowiskami i reprezentował je na licznych wystawach w latach 1930-1938. Na malowanych przez artystę figuratywnych kompozycjach uderza charakterystyczny dla formistów sposób operowania malarską plamą i fizjonomie postaci wywiedzione z typów malowanych przez Felicjana Szczęsnego Kowarskiego. Kowarski był zresztą jednym z najważniejszych profesorów, pod których wpływem rozwijał się artysta. Kramarczyk ukończył Szkołę Realną w Krakowie i architekturę na Politechnice Lwowskiej (1921–1923). Od 1923 studiował w Krakowskiej Szkole Przemysłu Artystycznego i na Akademii Sztuk Pięknych

w Krakowie. W 1930 roku został inżynierem na Politechnice Lwowskiej. W okresie międzywojennym zajmował się malarstwem i architekturą. Brał udział w wielu konkursach projektowych i artystycznych. Zdobył m.in. I nagrodę za projekt urbanistyczno-architektoniczny śródmieścia Sosnowca w 1935 roku. Swoje prace malarskie wystawiał w Krakowie, Lwowie, Łodzi, Warszawie, Brukseli, Budapeszcie, Bukareszcie, Sofii i Kopenhadze. Pisał również teksty publicystyczne i zajmował się krytyką sztuki i architektury. W czasie II wojny światowej pracował w Lwowskiej Galerii Obrazów. W 1945 roku zamieszkał w Nysie i przez kolejne lata był dyrektorem tamtejszego muzeum. W roku 1976 przeniósł się na stałe do Krakowa.



64

## ALEKSANDER ŻYW (1905 - 1995)

*Portret chłopca*

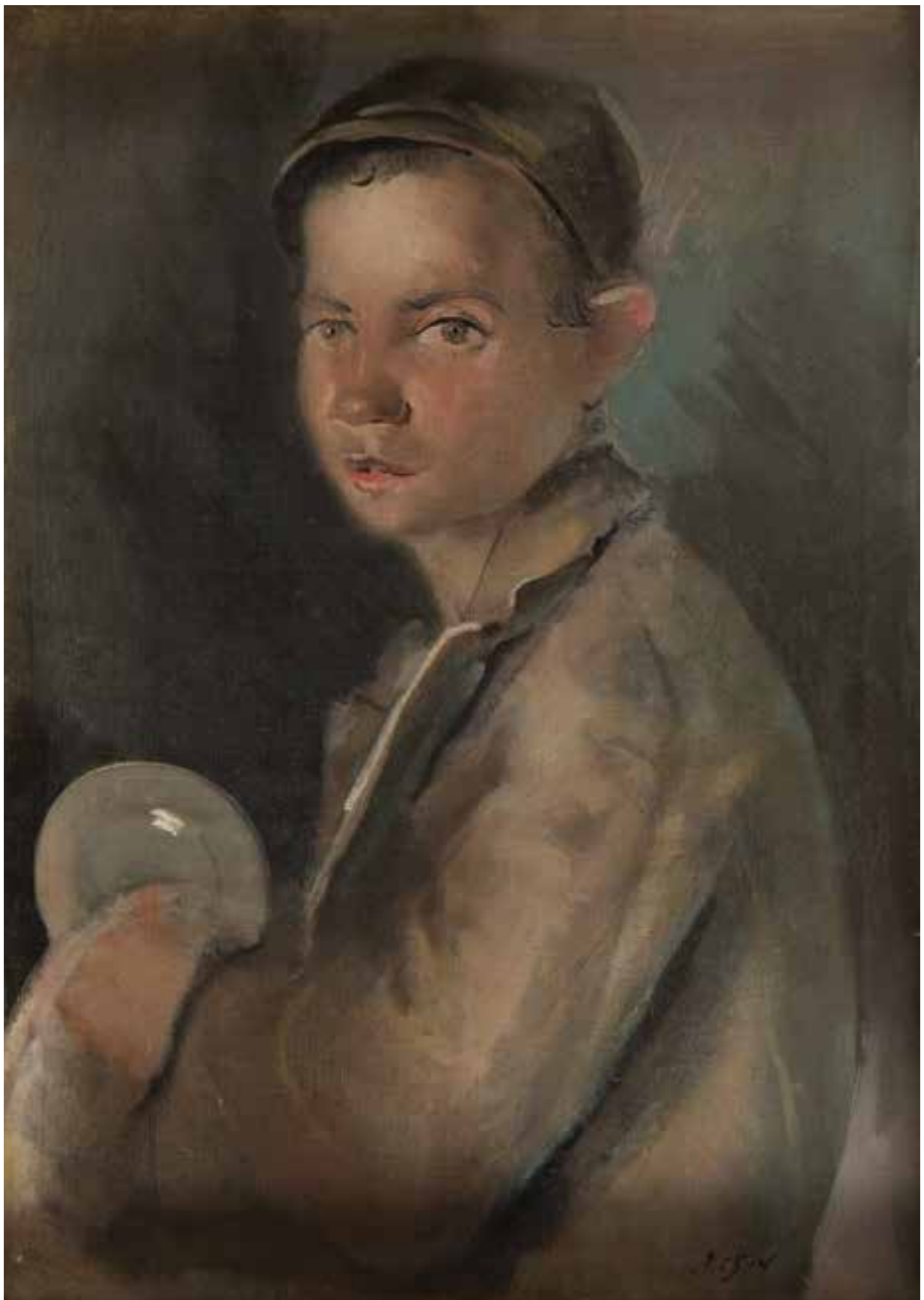
olej/plótno, 60 x 42 cm  
sygnowany p.d.: 'Al. Żyw'

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

Obraz pochodzi z przedwojennego okresu twórczości związanego z Warszawą artysty Aleksandra Żywa. Na obrazie zwraca uwagę subtelne, połyskliwe wykończenie i zamasyście ślady pędza. Żyw zaczerpnął je od swojego profesora i wybitnej postaci ówczesnego świata artystycznego, Tadeusza Pruszkowskiego. Artysta zetknął się z nim podczas swoich studiów na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. W okresie

międzywojennym Żyw należał do założonego przez uczniów Pruszkowskiego ugrupowania artystycznego Łoża Wolnomalarska (od 1935 roku: Łoża Malarska). Skupieni w nim artyści tworzyli podobnie jak Żyw przepełnione liryzmem kompozycje. Malarz brał udział w trzech wystawach grupy: dwóch w siedzibie Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie i jednej w Salonie Czesława Garlińskiego.





## ANDRZEJ PRONASZKO (1888 - 1961)

*Starzec pod krzyżem przydrożnym*

olej/deska, 63 x 54 cm

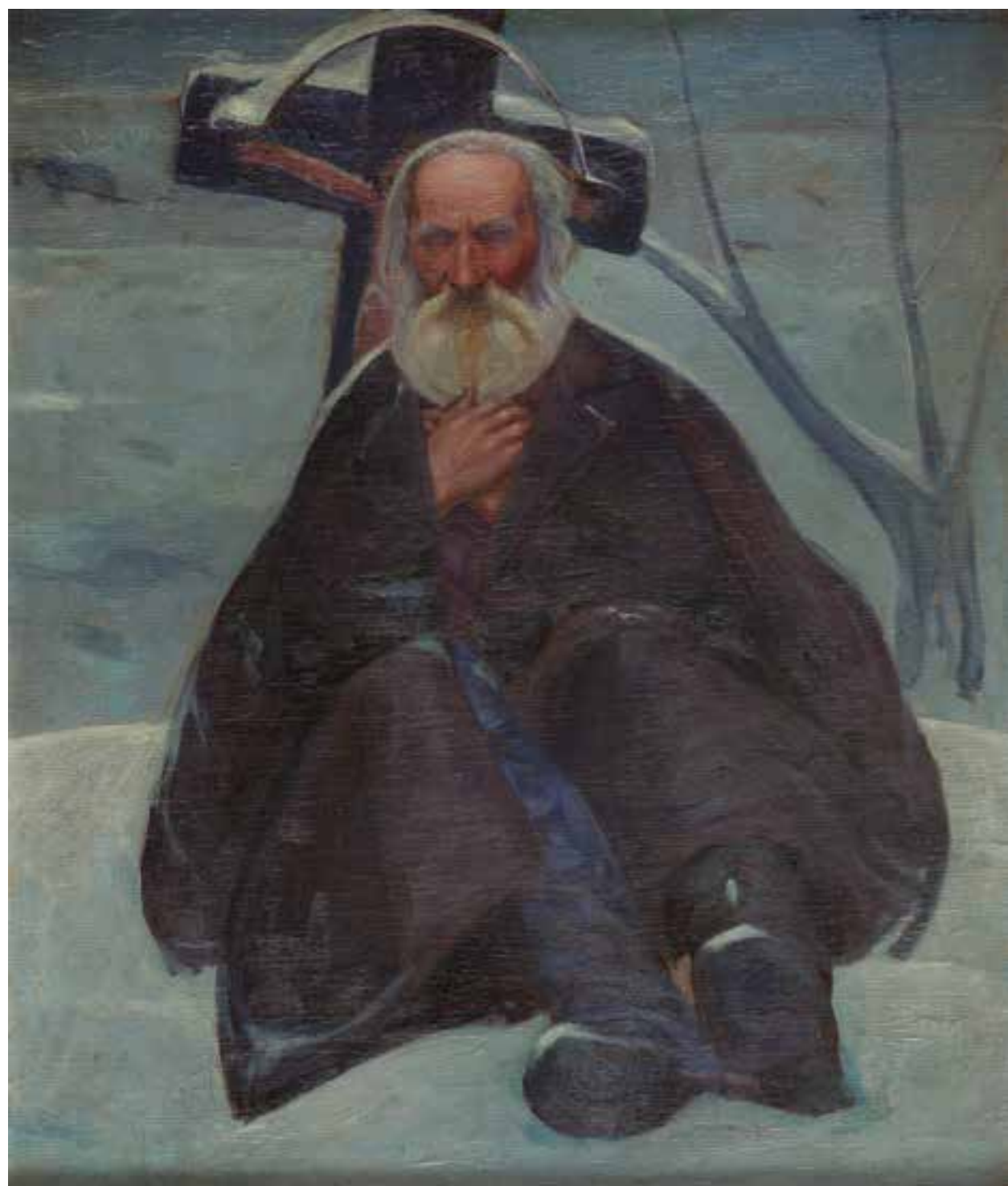
sygnowany p.g.: 'and.pronaszko'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 – 30 000

Prezentowany obraz pochodzi z wczesnej, młodopolskiej fazy twórczości artysty. Prace Pronaszki powstałe przed I wojną światową, co dobrze widać na „Starcu pod przydrożnym krzyżem”, łączą stylistyczne pokrewieństwa z malarstwem Władysława Hofmana i Jacka Malczewskiego. Z pierwszym z nich Pronaszko zetknął się jeszcze jako nastolatek. Hofman często spędzał letnie wakacje w Derebaczynie na Podolu, w majątku, w którym wychowywał się młody Pronaszko. Z Malczewskim i jego symbolistyczną sztuką artysta zetknął się po przeprowadzce do Krakowa w 1906 roku. „Starzec pod przydrożnym krzyżem” pokazuje, co artysta zaczerpnął od obu mistrzów. Zarówno ikonografia, jak i stylistyka obrazu wyrastają z krakowskiej formuły modernizmu. Motyw wiejskiego starca czy żebraka pojawia się około roku 1900 w tym środowisku artystycznym często. Przez

krytykę kompozycje te były zazwyczaj interpretowane w kontekście eschatologicznym. Wiadomo, że Andrzej Pronaszko o studiach artystycznych myślał już w 1905 roku. Za namową ojca w 1906 roku rozpoczął jednak edukację w Wyższej Szkole Przemysłowej w Krakowie. Wiemy, że w tym okresie pracował nad niezachowaną symbolistyczną kompozycją „Sąd Ostateczny”, którą około 1908 roku, niezadowolony z efektu, zniszczył. Pronaszko przeniósł się na krakowską Akademię Sztuk Pięknych dopiero w 1909 roku. Studiował w pracowniach Leona Wyczółkowskiego i Stanisława Dębickiego. Zniechęcony atmosferą konserwatyzmu porzucił jednak akademickie studia malarskie. W okresie międzywojennym związał się z formistami. Uważany jest współcześnie za jednego z najwybitniejszych polskich scenografów.



66

## JULIAN FAŁAT (1853 - 1929)

*W drodze na jarmark*

olej/deska, 115 x 195 cm  
sygnowany p.d.: 'JFałat'

cena wywoławcza: 90 000 zł  
estymacja: 150 000 – 250 000

Obraz Juliana Fałata „W drodze na jarmark” ukazuje na pierwszym planie wóz drabiniasty zaprzęzony w białego konia. Na nim huczy liczna grupa grajków, kuglarzy i żebraków. Całe to wesołe towarzystwo jedzie do Ułaskowiec, na jeden z największych kresowych jarmarków. Jak podaje „Przewodnik krajoznawczo-histeryczny po Ukrainie”, w 2. połowie XVIII wieku i w XIX wieku miejscowość ta słynęła z wielkiego, trwającego kilka tygodni - od 21 czerwca do 12 lipca - jarmarku bazylińskiego, który ściągał kupców nie tylko z Podola i Rusi Czerwonej, ale też z zagranicy. Fałat odmalował pochód zmierzający w stronę miasta z całym kunsztem obserwatora życia ludzkiego i karykaturzysty. Choć



w twórczości artysty motywy ludowe są bardzo częste, kompozycja uderza swoim symbolistycznym charakterem. Wóz biedaków i grajków przywołać może na myśl słynny „Wóz siana” Hieronima Boscha czy przedstawienia statku głupców. Fałat z właściwą sobie ironią i wrażliwością w „Drodze na jarmark” wydaje się wchodzić w dialog z tym klasycznym dla europejskiej sztuki toposem.

W obrazie uderza charakterystyczna szkicowa maniera. W podobnej stylistyce Fałat stworzył kilka innych ważnych obrazów. Z około 1906 roku pochodzą „Przedwiośnie” (Muzeum Śląska w Opolu) i „Przylot bocianów” (kolekcja Pakoska).





67

## EDWARD MATUSZCZAK (1906 - 1965)

*„Roztopy”, 1930 r.*

olej/plótno, 60 x 60 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'MATUSZCZAK | 1930' (sygnatura wzmacniana)  
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z opisem obrazu

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 – 12 000



## STANISŁAW MASŁOWSKI (1853 - 1926)

*Spotkanie, 1909 r.*

olej/plótno, 44,5 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'S.Masłowski 909'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 12 000 – 18 000

„Według celnej uwagi syna malarza „droga Masłowskiego idzie od linearyzmu do dekoracyjności, od waloru do koloru, a potem od oleju do akwareli, w sumie od pracowni do pleneru”. Rola i znaczenie artysty w dziejach sztuki polskiej opiera się właśnie na tych pracach późniejszych, osiągających ów punkt, do którego twórczość jego - zgodnie z zacytowanym określeniem tendencji - zmierzała. Ten przełom, ów okres „burzy i naporu” sytuuje się w latach 1890-1907(...). Odnosi się wrażenie, że Masłowski jest artystą samorodnym, nieodczuwającym potrzeby szkoły, obcym akademizmowi, chłonącym wrażliwym, rozkochanym wzrokiem naturę - na Ukrainie czy na Mazowszu - i oddającym ją po prostu, bez mocowania się z problemami kompozycji,

światła czy barwnych refleksów. Tak jest w każdym razie z tą późniejszą, dojrzałą, plenerową twórczością. Ale i w młodości musiało być podobnie, skoro towarzysz owych lat, Henryk Piątkowski, wspominał, że Masłowski „uczył się głównie nie w szkole, lecz w otoczeniu przyrody polskiej, którą odczuwał i wypowiadał z mistrzostwem”. (...) Wystawiał wiele, na całym świecie, nagradzany, kupowany, przyzywany do rozmaitych artystycznych zatrudnień. Był powszechnie ceniony i lubiany, nad jego trumną powiedziano, że był „człowiekiem siejącym dokoła siebie słoneczność i prawość”. Umarł w niedostatku, jak na artystę polskiego przystało (J. Kleczyński)”.

A. RYSZKIEWICZ, MALARSTWO POLSKIE. ROMANTYZM – HISTORYZM – REALIZM, WARSZAWA 1989, s. 358





69

IGNACY PIENKOWSKI (1877 - 1948)

*Pejzaż zimowy*

olej/plótno, 69,5 x 99,5 cm  
sygnowany p.d.: 'I. Pienkowski'

cena wywoławcza: 10 000 zł  
estymacja: 14 000 - 18 000



70

TEODOR ZIOMEK (1874 - 1937)

*Wiosenna łąka*

olej/plótno, 66 x 80 cm

sygnowany p.d: 'T.ZIOMEK'

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 10 000 – 15 000





71

## ZDZISŁAW JASIŃSKI (1863 - 1932)

*Na łące*

olej/plótno naklejone na tekturę, 64,5 x 70 cm  
sygnowany p.d.: 'ZD.JASIŃSKI'

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

Zainteresowanie polską wsią i rodzimym pejzażem Jasiński wyniósł jeszcze z pracowni Wojciecha Gersona. Przedstawiony obraz w sugestywny sposób pokazuje jednak, że dla artysty ważniejsze niż odebrane w Warszawie lekcje rysunku okazało się bezpośrednie obcowanie z naturą i kontakt ze współczesną mu sztuką europejską. „Pasterka na łące” reprezentuje impresjonistyczny sposób myślenia o malarskich wartościach obrazu. Artysta z niezwykłą wrażliwością przełożył na płótno walory światła dziennego. Paleta Jasińskiego jest jasna, niemal pastelowa. Rysunek lekki i zamaszysty. Malarska nonszalancja i pewność siebie, która daje się zauważyć właściwie od początku kariery artysty, wynika być może z jego wychowania i tradycji domowych. Jasiński wywodził się bowiem z rodziny

o artystycznych skłonnościach i uzdolnieniach; ojciec prowadził firmę dekoratorską, brat był rzeźbiarzem. Jasiński bardzo wcześnie zaczął odnosić sukcesy jako wyjątkowy artysta. W 1889 na wystawie w Monachium otrzymał wyróżnienie za „Chorą matkę”; obraz w 1891 roku ponownie nagrodzono na międzynarodowej wystawie w Berlinie. Potem przyszły medale z Zachęty, Chicago, San Francisco, Los Angeles i Paryża. Po powrocie do kraju z Monachium Jasiński był artystą uznanym i powszechnie cenionym, mógł więc sobie pozwolić na nowoczesną, impresjonistyczną stylistykę. Ewolucję w tym kierunku widać szczególnie po roku 1900, kiedy tonacja jego obrazów ulega rozjaśnieniu, w pełni ujawniając wielką wrażliwość artysty na kolor i naturalne światło.



## WITOLD WEJCHERT (1867 - 1904)

*Kuropatwy, 1904 r.*

olej/plótno, 24 x 34 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'W.Wejchert | 1904'

cena wywoławcza: 3 000 zł

estymacja: 4 500 - 6 500

W „Kuropatwach”, obrazie z późnego okresu twórczości artysty, doskonale widać, jak wielki wpływ wywarło na Wejcherta malarstwo Józefa Chełmońskiego. Na swojej niewielkiej kompozycji Wejchert zreinterpretował słynne monumentalne płótno mistrza z Kuklówki - „Kuropatwy na śniegu”. Obraz Chełmońskiego powstał w 1891 roku na początku XX wieku ponownie stał się istotnym tematem dyskusji artystycznych. Przyczyniła się do tego nagroda, jaką Chełmoński otrzymał za to płótno na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie oraz w Wiedniu w 1902 r. „Kuropatwy na śniegu” wzbudziły zachwyt. W tym samym roku obraz wystawiono też w warszawskiej Zachęcie i tam zapewne widział go Wejchert. Na swoim obrazie artysta luźno nawiązał kompozycją do obrazu Chełmońskiego. Pejzaż

został rozbudowany o strumień na pierwszym planie i wiejskie chaty rysujące się na horyzoncie. Wzmacnia to wrażenie „japońskości” obrazu. Bezspornie wydaje się bowiem, że artysta musiał znać orientalne grafiki operujące podobną, monochromatyczną gamą i kontrastami płaszczyznowymi. W „Kuropatwach” intryguje jednak silnie wyeksponowany realistyczny aspekt. Detal opracowany jest pieczołowicie, użyte kolory są naturalistycznym obrazem przyrody. Perłowoszary śnieg kontrastuje z intensywnym brązem upierzenia ptaków. Całość rozbudzają subtelne akcenty różu. Artysta operuje nie tylko mocnym konturem (szczególnie widocznym w sylwetkach ptaków), ale też lekkimi, imitującymi gwaszową plamę pociągnięciami pędzla (widocznymi w partiach ukazujących zarośla).





73

## HANS DRESSLER (1869 - 1943)

*Pejzaż ze Śnieżką*

olej/plótno dublowane, 100,5 x 131,5 cm  
sygnowany p.d.: 'HDressler'

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

Chociaż Hans nigdy nie kształcił się w pracowni swojego ojca, słynnego wrocławskiego malarza Adolfa Dresslera, można go niewątpliwie zaliczyć do grona jego najwybitniejszych uczniów. Jego kompozycje, niekiedy - tak jak prezentowany „Widok na Śnieżkę” - monumentalnych rozmiarów, charakteryzują się niezwykle ciekawą fakturą i malarskim wykończeniem. Prezentowany obraz sprawia wrażenie, jak gdyby był malowany metodą alla prima. „Alla prima” albo „in fa presto” (wł. za pierwszym razem) to technika malowania polegająca na kładzeniu farb olejnych bezpośrednio na płótnie, bez przygotowywania podmalówki i rysunku. Chociaż Dressler niewątpliwie pracę nad obrazem poprzedził szkicami przygotowawczymi (uwagę zwracają mistrzowska kreska i realistyczne

proporcje), całość sprawia niezwykle świeże i ekspresyjne wrażenie. Ten nowoczesny aspekt twórczości Dresslera jest kontynuacją zasad panujących we wrocławskiej szkole pejzażu. Zarówno ojciec artysty, Adolf, jak i inni malarze z tego kręgu (np. Albrecht Bräuer) często wykonywali studia plenerowe i nie zamykali się w zaciszu pracowni. W śląskim nurcie pejzażowym uderza niemal impresjonistyczne zainteresowanie światłem dziennym i odwaga wykonywania studiów pejzażowych „na żywo”. Sztukę Hansa Dresslera odróżnia od twórczości innych wrocławskich malarzy zainteresowanie sztafażem i światem zwierząt. W 1922 roku artysta, aby lepiej studiować anatomię zwierząt, zdecydował się nawet założyć pracownię na terenie wrocławskiego ogrodu zoologicznego.



74

HENRYK GRABIŃSKI (1842 - 1903)

*Pejzaż z rzeką*

olej/plótno, 50 x 30 cm

na odwrociu potwierdzenie autentyczności przez Stanisława Dąbrowskiego z roku 1963

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 12 000 – 16 000





75

## ADOLF CHWALA (1836 - 1900)

*Pejzaż nocny*

olej/plótno, 79 x 106 cm  
sygnowany p.d.: 'A.Chwala'

cena wywoławcza: 14 000 zł  
estymacja: 18 000 – 25 000

Prezentowany nokturn jest charakterystycznym przykładem pracy artysty. Zainteresowanie luminizmem i groźnym klimatem nocy jest typowe dla twórczości Chwali właściwie od samego początku jego kariery. Czeski romantyk uczynił z niego swój znak rozpoznawczy już w latach 60. XIX wieku (pierwszy nokturn, obraz zatytułowany „Bocianie zgromadzenie”, wystawił w 1859 roku). W kolejnych latach inspirował się nie tylko studiowaniem natury, ale również malarstwem kilku wybitnych czeskich artystów: Adolfa Kosárka, Leopolda Stephana i Juliusza Maraka.

Chwala przez całe życie podróżował, w związku z czym trudno stwierdzić, gdzie prezentowany obraz mógł powstać. Na swoich płótnach artysta odtwarzał pejzaże Czech, Moraw, Dolnej i Górnej Austrii, Bawarii i Alp. Obrazy rozpoczynał często w plenerze, a kończył w studiu nadając im akademickie, łudzące fotograficznym realizmem wykończenie.

Adolf Chwala w 1851 roku w wieku piętnastu (!) lat rozpoczął studia na praskiej Akademii Sztuk Pięknych pod opieką Maxa Haushofera. W 1855 otworzył własną pracownię. Rok później zadebiutował na corocznej Wystawie Sztuk Pięknych w Pradze. W 1864 przeniósł się do Wiednia. W latach 1885-1898 należał do stowarzyszenia artystów austriackich Wiener Kuenstlerhaus i brał udział w licznych wystawach. Malował przede wszystkim krajobrazy. W jego pracach opartych na solidnych studiach z natury, romantycznych w charakterze i nastroju, czytelne są inspiracje i wpływy pejzażowego malarstwa Maxa Haushofera, profesora praskiej akademii. Chętnie wprowadzał efekty luministyczne, budowane grą światła i cienia. Fascynował się Alpami. Często malował jeziora Mondsee, Königsee. W 2011 Galeria Narodowa w Pradze zaprezentowała monograficzną wystawę artysty.



## NICOLAES BERCHEM (1620 - 1683)

*Pasterz z trzodą owiec, 1640 r.*

olej/plótno dublowane, 51 x 64 cm

sygnowany i datowany na kamieniu u dołu: 'N.Berchem fec | 1640'

cena wywoławcza: 25 000 zł

estymacja: 30 000 – 50 000 zł

Obraz jest interesującym przykładem wczesnej twórczości artysty. O okresie, z którego pochodzi, świadczy nie tylko data w sygnaturze '1640' (artysta miał wówczas 20 lat), ale również stylistyka charakterystyczna dla jego młodzieńczych dzieł. Najwcześniejsze płótna Berchem, powstałe przed jego podróżą do Italii, utrzymane są tak jak prezentowany obraz w brązach, żółcieniach i płowych szarościach. Nieliczne znane kompozycje z tego czasu to przede wszystkim bukoliczne pejzaże. Wybór tematu, choć pozornie wydaje się oczywisty, w rzeczywistości wiąże się z niezwykle sytuacją artysty i stanowi dowód jego artystycznej emancypacji. Berchem był bowiem synem wybitnego i niezwykle popularnego w pierwszej połowie XVII wieku malarza martwych natur, Pietera Claesza (około 1597 – 1661). Wiadomo, że od 1634 roku Nicolaes zaczął kształcić się w pracowni ojca. Zamiast, jak było to w zwyczaju, powtarzać kompozycje starszego mistrza, Berchem tworzył już wtedy w gatunku nieuprawianym przez ojca – pejzażu. Za nazwisko przyjął nazwę miasta, z którego pochodziła rodzina. Zarówno artystycznie, jak

i symbolicznie odciął się od ojca. Prezentowany obraz pokazuje, jak złożone były stylistyczne afiliacje sztuki młodego Berchem. Znał niewątpliwie kompozycje Jana van Goyena, Pietera de Grebbera, Jana Weenixa, Jana Wilsanda oraz chętnie importowane do Holandii płótna włoskich pejzażystów. Wpływy włoskie wzmocniły się w jego sztuce po 1642 roku, kiedy odbył trzyletnią podróż po Italii. Na stałe Berchem związał się jednak z Holandią. Wykształcił tam szereg wybitnych malarzy, spośród których należy wymienić przede wszystkim Pietera de Hoocha (1629 - 1684). Tworzył nastrojowe pejzaże, sceny historyczne i alegoryczne. Współpracował również z innymi malarzami, uzupełniając ich pejzaże o sztafaż (zdobił kompozycje m.in. Jana Hackaerta, Gerrita Dou i Meindert Hobbema). Współcześnie zaliczany jest do najwybitniejszych przedstawicieli italianizującego pejzażu holenderskiego. Na początku XVIII wieku jego biografię w swoim dziele „De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen” zawarł Arnold Houbraken.





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 aukcjonerza.

## 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 wskazówek dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

#### 5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Zawsze 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 aukcjonerza po uderzeniu młotkiem.

#### 6. Transakcja warunkowa

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

#### 7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcającej 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 nieujawnione.

#### 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 za tytuły 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 równowość 500 000 euro - jednak w kwocie nie wyższej niż równowość 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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 11. Prenumerata katalogów

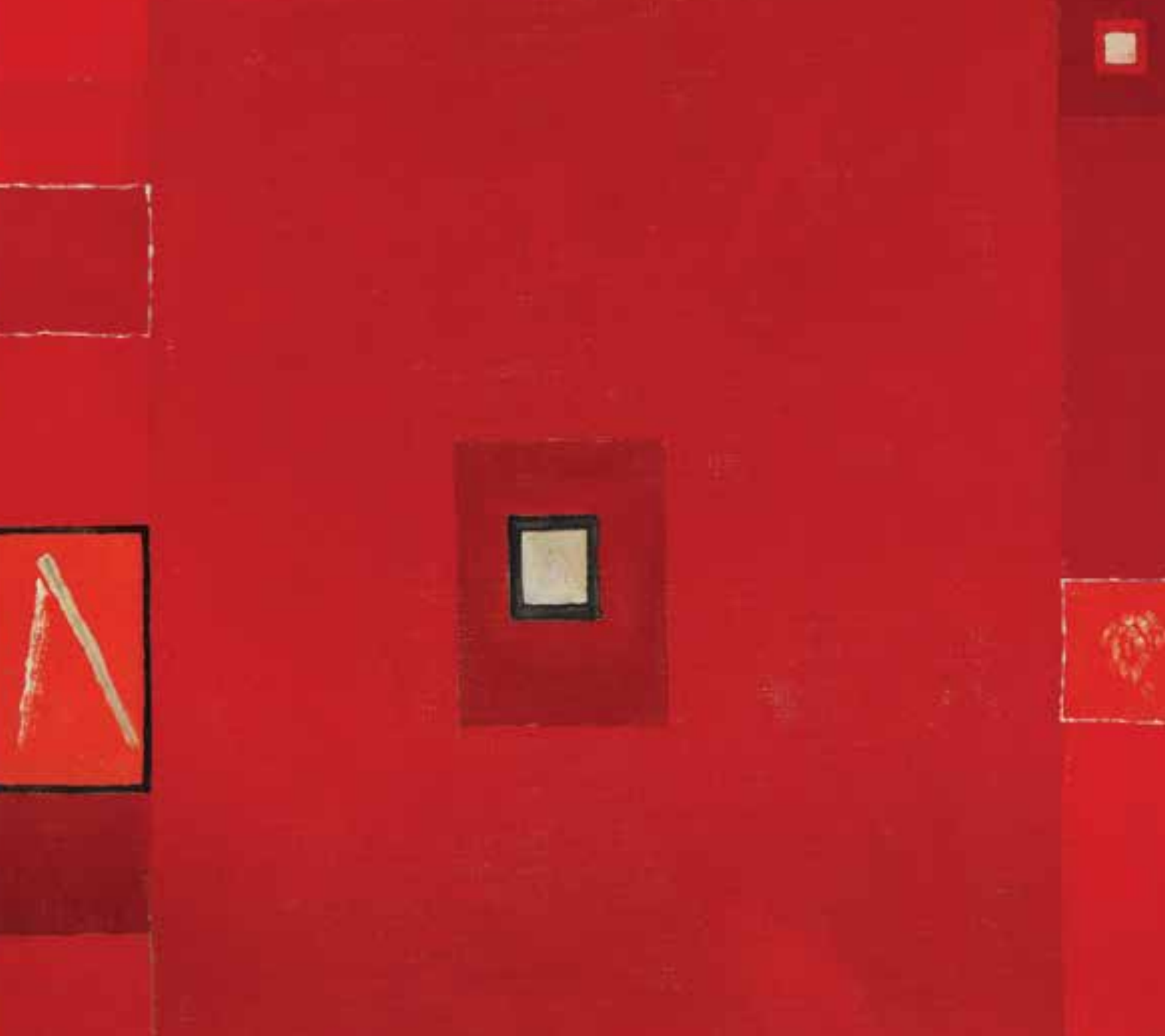
W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: [prenumerata@desa.pl](mailto:prenumerata@desa.pl). Na naszej stronie dostępny jest formularz zamówienia prenumeraty <http://www.desa.pl/assets/files/formularze/prenumerata.pdf>. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl). Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

### II. AUKcja

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

#### 1. Przebieg aukcji

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



Jerzy Nowosielski, „Abstrakcja czerwona II”, 1973 r.

# Aukcja Sztuki Współczesnej

Sesja 1 - 10 grudnia (czwartek) 2015 r., godz. 19

Sesja 2 - 15 grudnia (wtorek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 1-10 grudnia 2015 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)



MECENAS KULTURY

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonerów 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 dotyczy. Licytacja odbywa się w tempie 60–100 obiektów na godzinę.

#### 2. Licytacja osobista

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

#### 3. Licytacja telefoniczna

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

#### 4. Licytacja w imieniu klienta

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

#### 5. Tabela postąpień

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

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

### III. PO AUKCJI

#### 1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:

Bank 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.





Pierścionek art déco, platyna, białe złoto grawerowane, diament, l. 20. XX w.

## Aukcja Bizuterii

17 grudnia (czwartek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 7 -17 grudnia 2015 r.



Dom Aukcyjny DESA Unicum  
Ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://www.desa.pl)



MECENAS KULTURY

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

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### 1. WPROWADZENIE

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

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

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

### 2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitentów uprawnionych 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 licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

### 4. PRZEBIEG AUKCJI

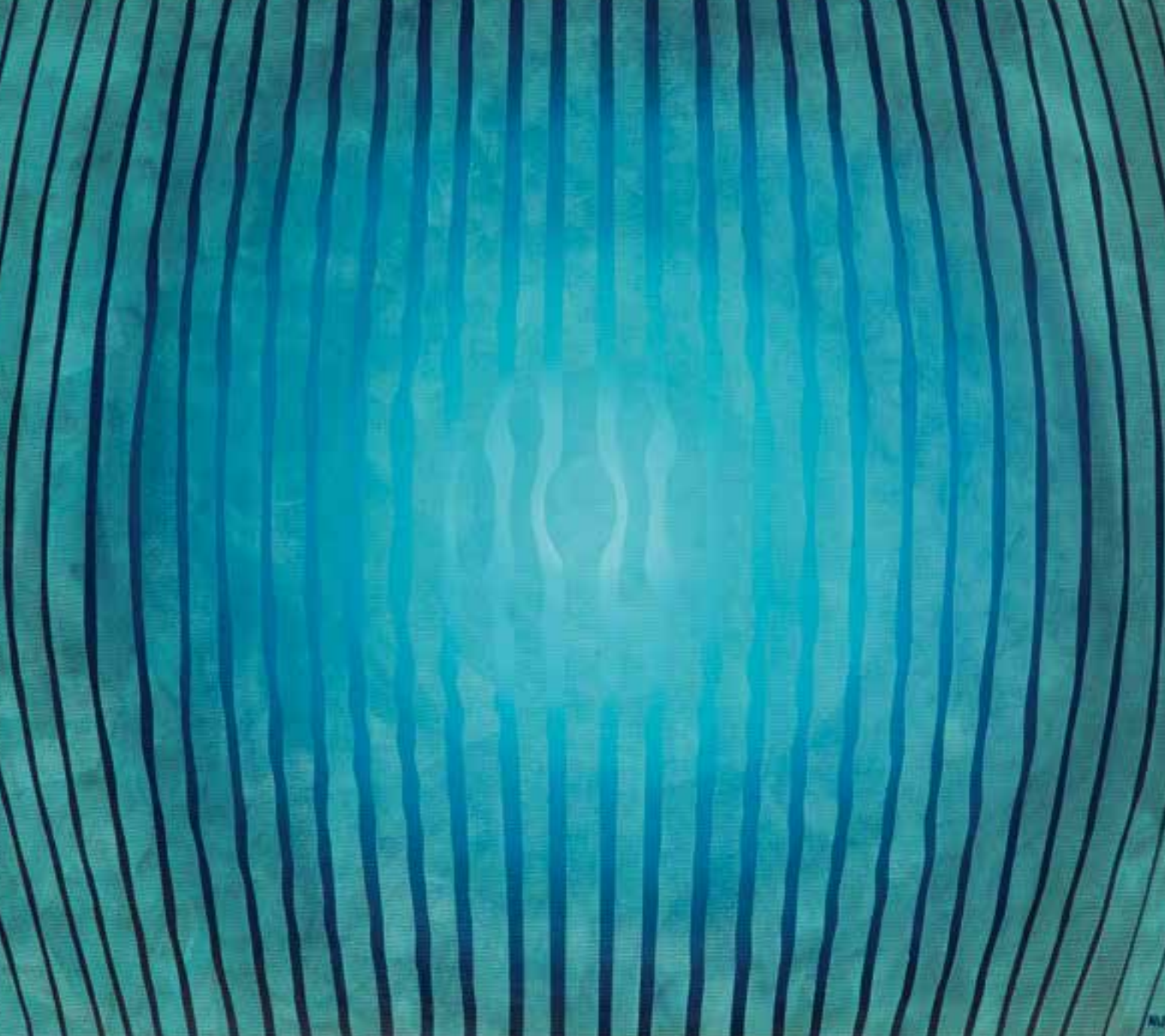
- 1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaofiarować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czyni to w imieniu komitentów, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.
- 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- 5) Licytujący, który zaofiarował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt 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:
  - a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
  - b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto Bank PKO BP SA 88 1020 1042 0000 8102 0271 6405, SWIFT BPKOPLPWW 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 zapewni podstawowe opakowanie obiektu.



Patrycja Nurkan, Bez tytułu, 2015 r.

# Aukcja Młodej Sztuki

22 grudnia (wtorek) 2015 r., godz. 19

Wystawa obiektów: 10 - 22 grudnia 2015 r.



Salon wystawowy MARCHAND  
pl. Konstytucji 2, Warszawa  
tel. 22 584 95 34, [www.desa.pl](http://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 KLIENTA

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

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

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

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

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, 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 przepisy:

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





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

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

**www.xelion.pl**

**801 370 370**

Dział Inwestycyjny Biłgoraj sp. z o.o. z siedzibą w Warszawie (ZiL SP.1) jest od: Polakom 100% własnością do Biłgoraj Przemysłowego prowadzonego przez spółkę Biłgoraj dla celów Zarządzania w Warszawie, 800 Wydział Zarządzania Biłgorajem Biłgoraj Spółka, pod numerem KRS: 000000000 („Spółka”). Spółka posiada licencję Komisji Nadzoru Finansowego. Naszemu materiałowi nie charakteryzujemy go jako inwestycji i nie stanowi oferty ani zaproszenia do składania ofert w rozumieniu przepisów Kodeksu Cywilnego. Wymagane przepisy prawa informujące o spółce oraz inwestycyjnych usługach, w tym o pełnej ofercie spółki i wszystkich funduszach, są dostępne na stronie internetowej xelion.pl lub w formie papierowej przed rozpoczęciem świadczenia usług. Informacje zawarte w niniejszym materiale nie stanowią oferty lub zaproszenia ani rekomendacji dotyczącej inwestycji w żadną spółkę, nie mogą stanowić wyłączenia odpowiedzialności za skuteczną i pełną obsługę inwestycyjną przez Spółkę lub do podjęcia jakiegokolwiek decyzji inwestycyjnej, gdyż nie stanowią one oferty lub zaproszenia inwestycyjnego, ani też nie rekomendacji w rozumieniu Ustawy z dnia 29 lipca 2005 r. o obrocie instrumentami finansowymi i przepisów wykonawczych.

# HARMONOGRAM

## AUKCJI 2015

---

### **AUKCJA MŁODEJ SZTUKI**

24.11 termin przyjmowania obiektów do 8.10.2015  
22.12 termin przyjmowania obiektów do 30.10.2015

---

### **AUKCJA PRAC NA PAPIERZE**

26.11 termin przyjmowania obiektów do 17.10.2015

---

### **AUKCJA SZTUKI DAWNEJ**

3.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015

---

### **AUKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ**

sesja I – 10.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015  
sesja II – 15.12 termin przyjmowania obiektów do 31.10.2015

---

### **AUKCJA BIŻUTERII**

17.12 termin przyjmowania obiektów do 7.11.2015

---

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

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

# JAK KUPIĆ W DESIE UNICUM?

## OFERTA

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

## LICYTACJA

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

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

## TRANSAKCJA I ODBIÓR

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

# ZLECENIE LICYTACJI

Aukcja Sztuki Dawnej • 389ASD188 • 3 grudnia 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<br>(bez opłaty aukcyjnej)<br>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

☐ Wpłać na konto bankowe Bank PKO BP SA

88 1020 1042 0000 8102 0271 6405

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

## Faktura

Proszę o przekazanie informacji zawartych w transakcjach:

☐ telefonicznie

☐ faksem

☐ listownie

☐ e-mailem

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) 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) zostałem poinformowany, że 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](http://WWW.DESA.PL)

Cena 39 zł (z 5% VAT)

