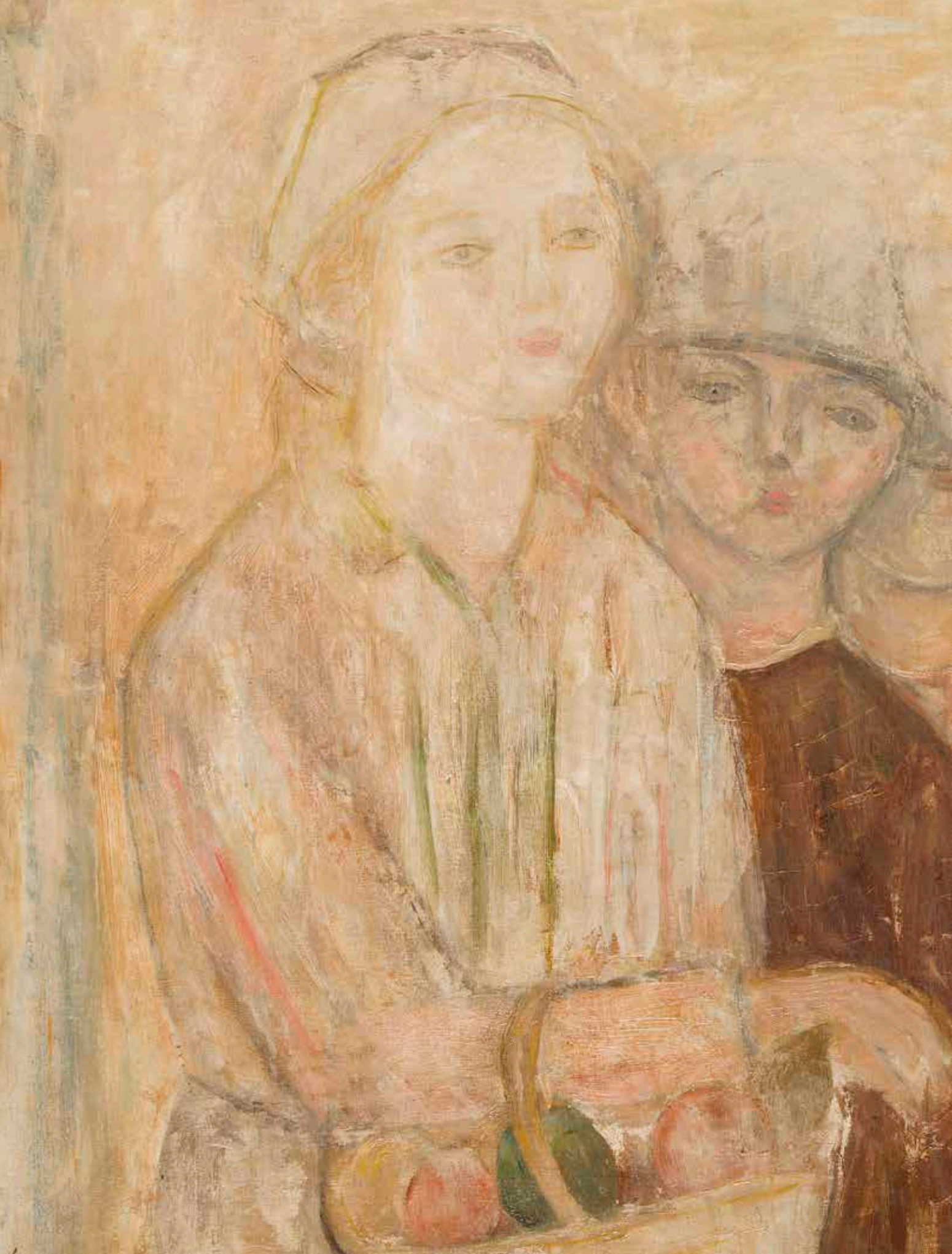




DESA
UNICUM

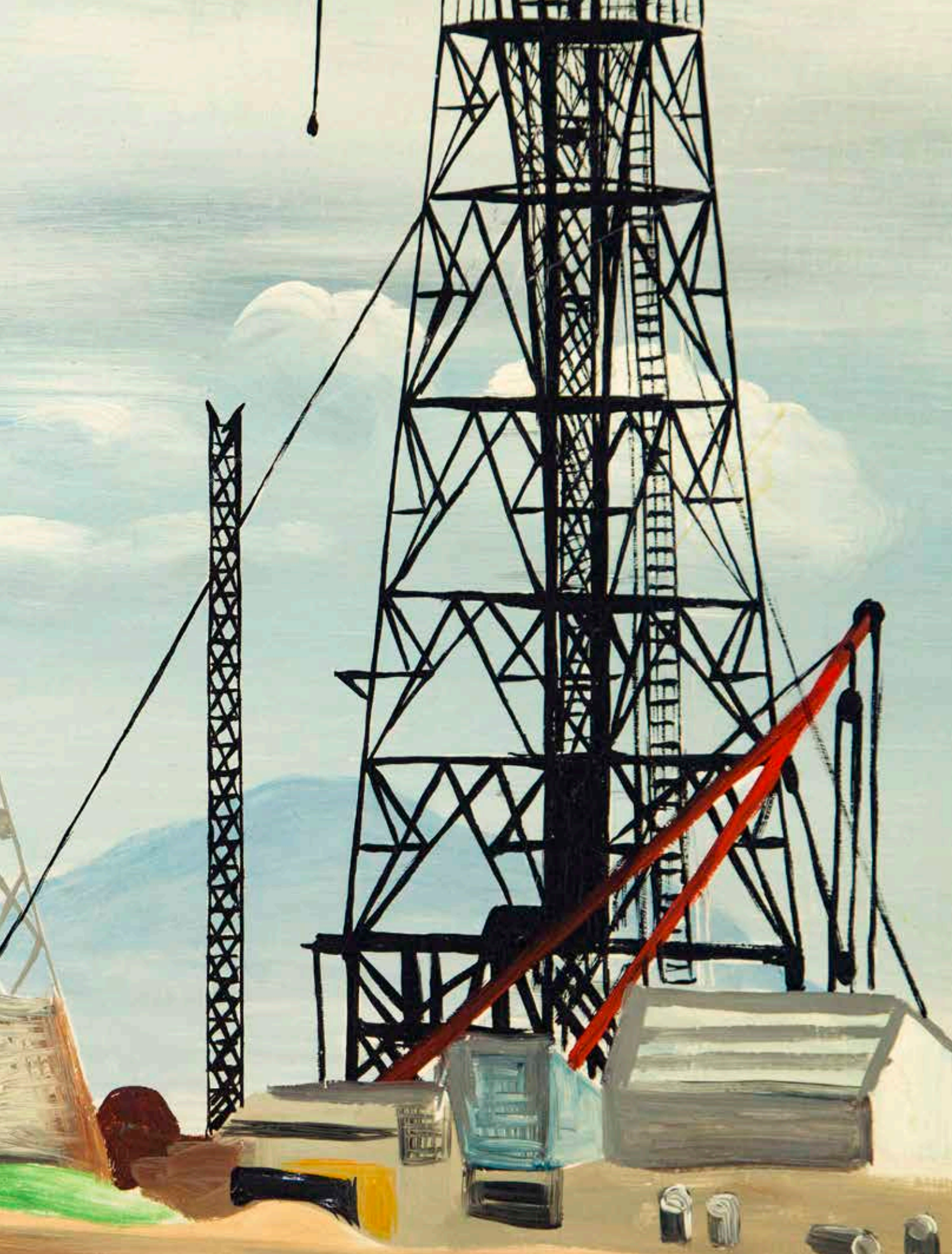
ÉCOLE DE PARIS

AUKCJA 7 MAJA 2020 WARSZAWA





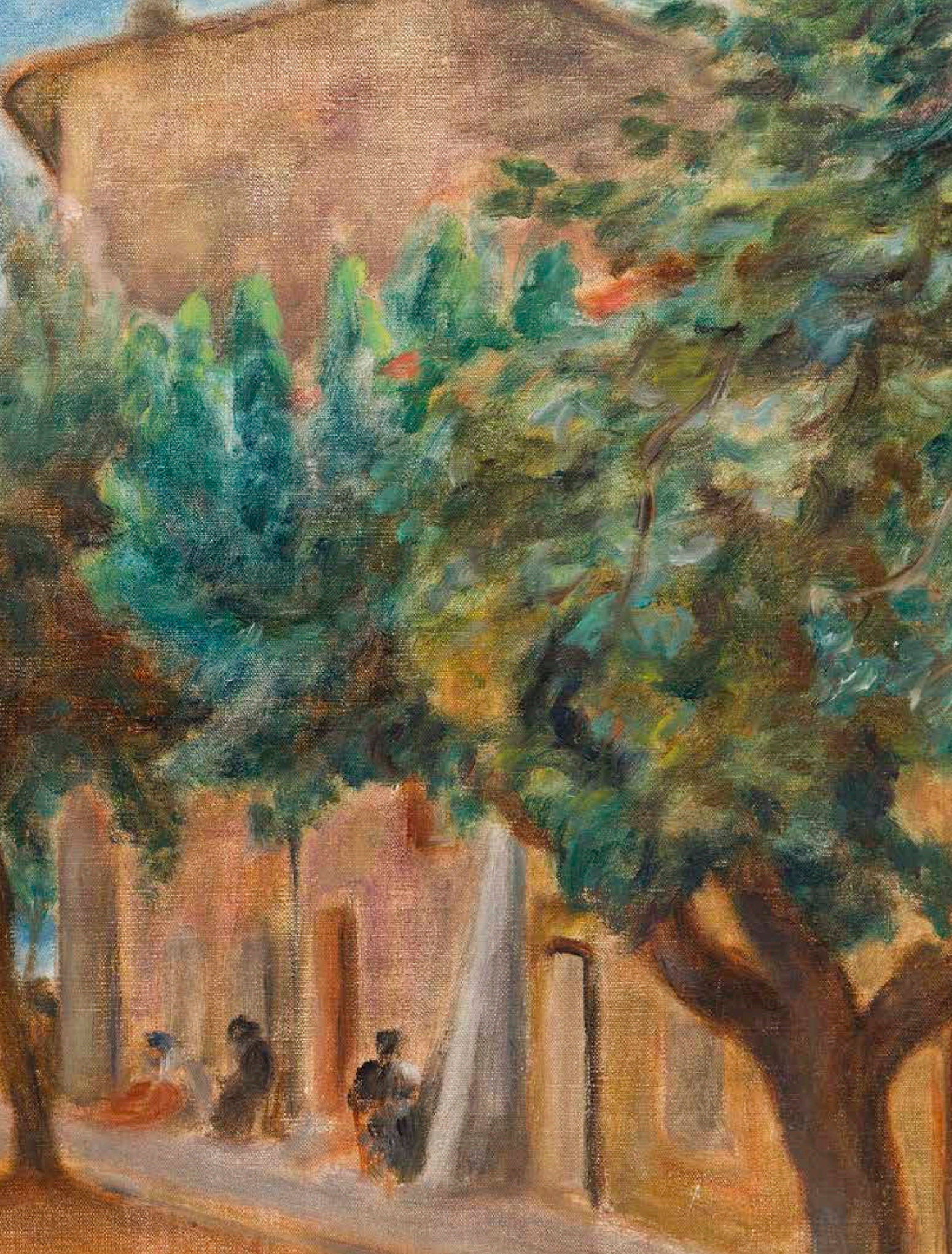


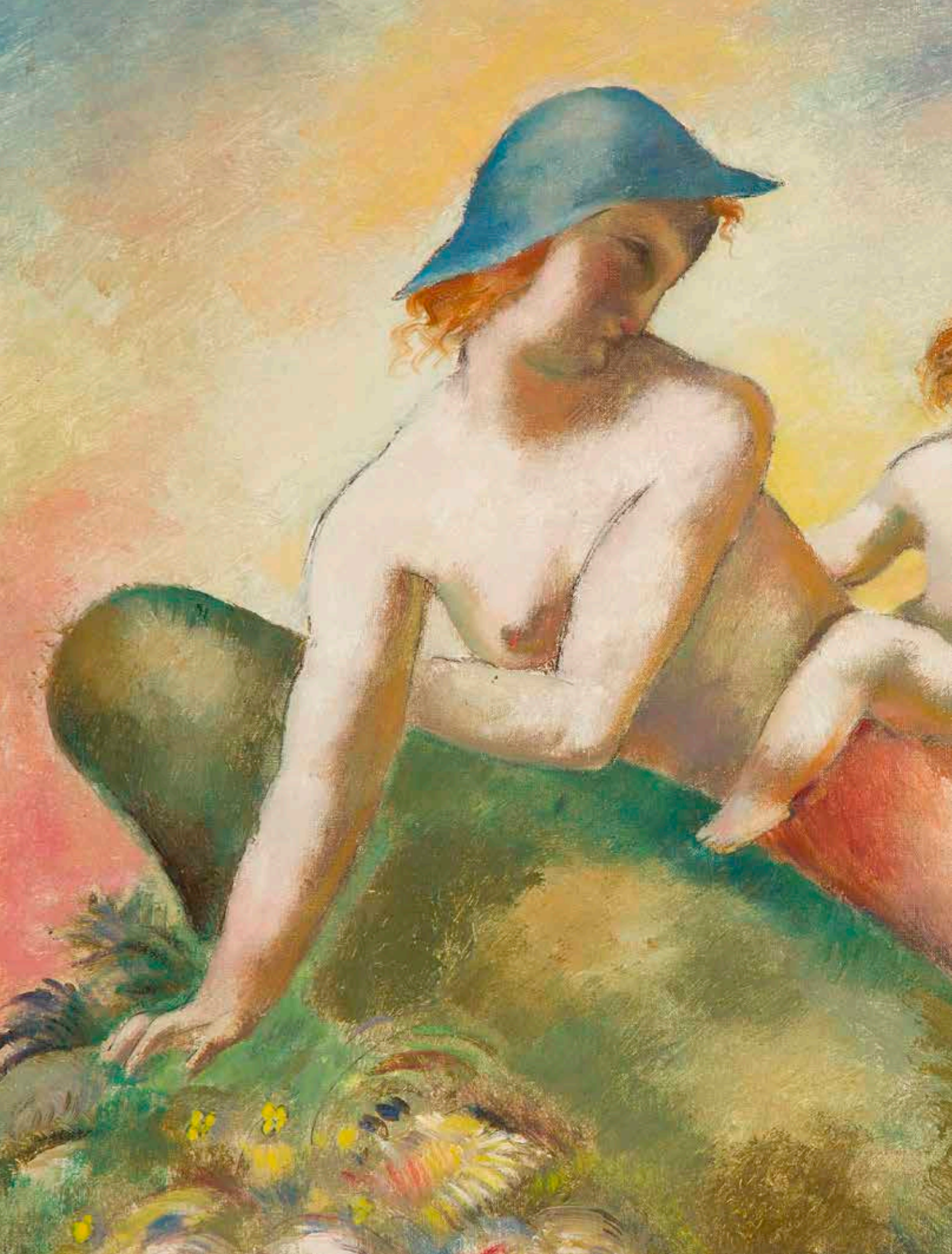


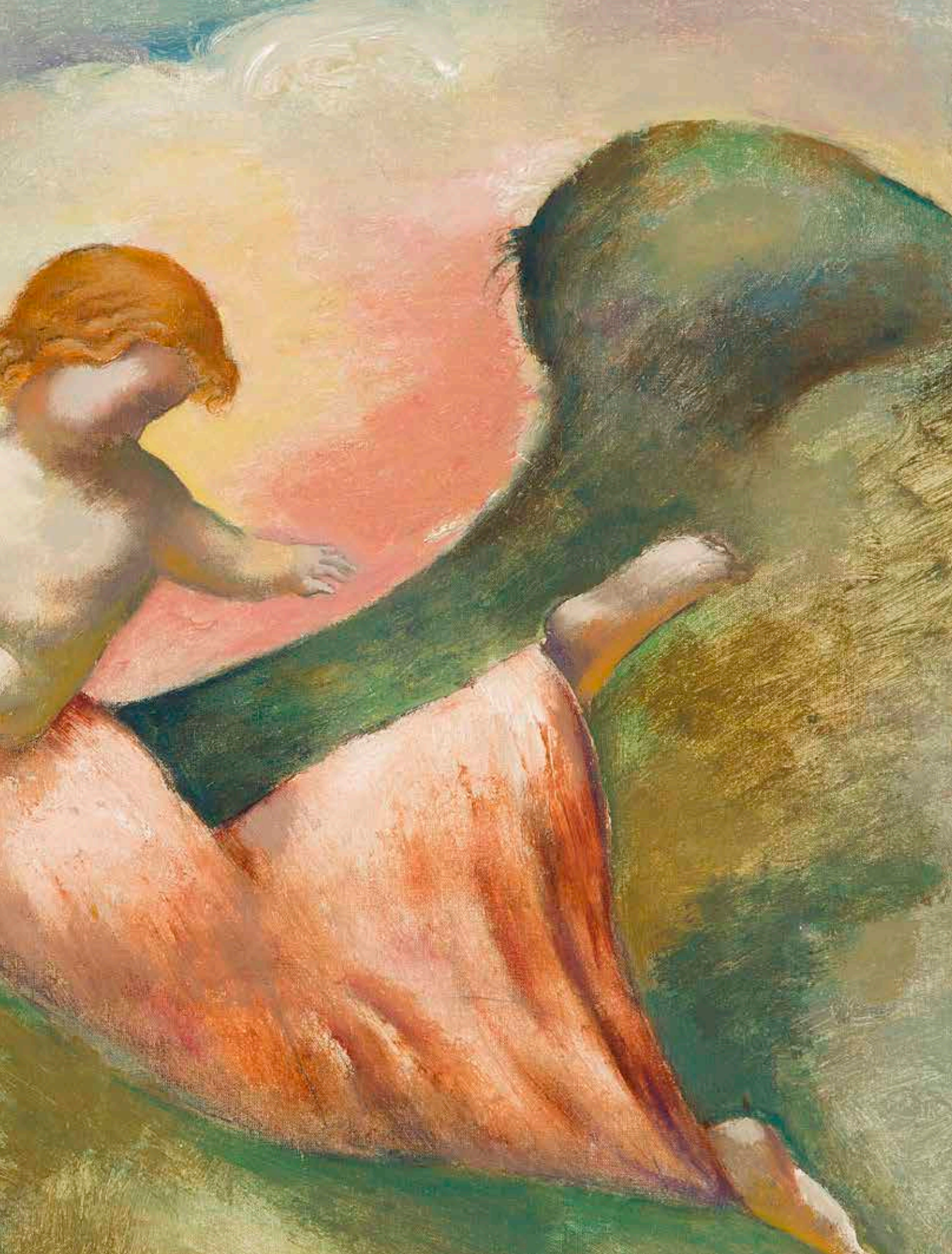




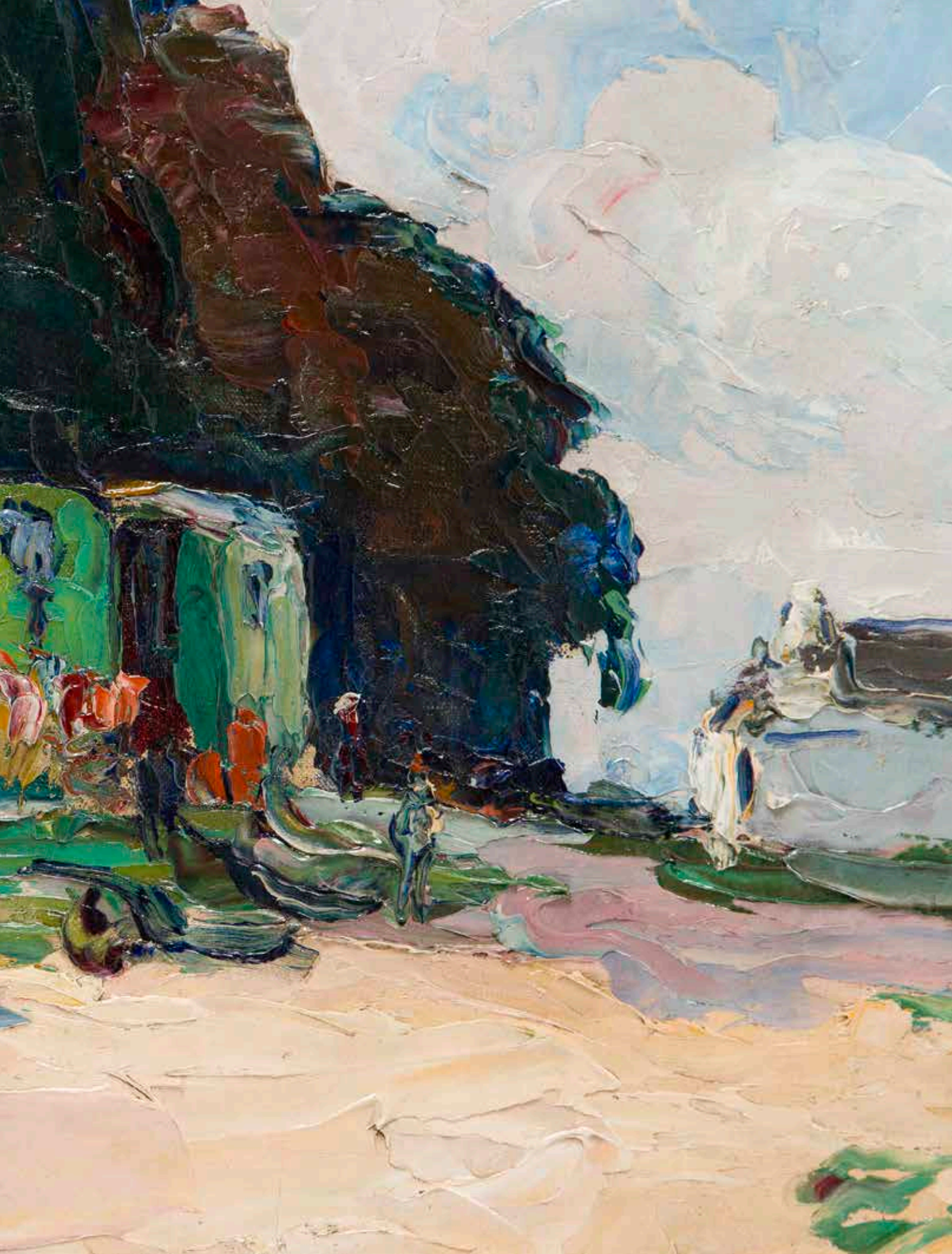














ÉCOLE DE PARIS

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 7 MAJA 2020

CZAS AUKCJI

7 maja 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

27 kwietnia - 7 maja
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Tomasz Dziewicki
tel. 22 163 66 46, 735 208 999
t.dziewicki@desa.pl

Maja Lipiec
tel. 22 163 67 07, 538 647 637
m.lipiec@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**

Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**

Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**

Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**

Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**

Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czarторыska-Żak,
Dyrektor Marketingu
tel. 662 280 480,
m.czarторыska-zak@desa.pl

Marta Wiśniewska,
Marketing Manager
tel. 795 122 709,
m.wisniewska@desa.pl

Wojciech Kosmala
Digital Manager
w.kosmala@desa.pl
tel. 664 150 861

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał
Business & Culture
pr@desa.pl
tel. 793 919 109

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma
Główna Księgowa
m.kulma@desa.pl
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyżanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski
Radca Prawny
w.dziakowski@desa.pl
tel. 22 163 67 86 / 664 981 452

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomińska
Dyrektor Działu
m.lutomińska@desa.pl
tel. 795 122 714

Kacper Tomaszewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

okładka front poz. 5 Mojżesz Kisling, Półakt młodej dziewczyny („Portrait de Jeune Femme au Buste Nu [Ingrid Rouge]”), 1937 **II okładka – strona 1** poz. 13 Tadeusz Makowski, „Grupa dzieci z koszykiem owoców”, około 1925 **strona 2–3** poz. 6 Mojżesz Kisling, Widok portu w La Seyne-sur-Mer, 1935 **strona 4–5** poz. 12 Leopold Gottlieb, „Wieczera rybaków”, 1926 **strona 6–7** poz. 3 Józef Pankiewicz, Port w Sanary, 1924 **strona 8–9** poz. 19 Eugeniusz Zak, „Matka z dzieckiem”, 19 **strona 10–11** poz. 15 Włodzimierz Terlikowski, „Wędrorny tabor”, 1917 strona 12 poz. 8 Mela Muter, „Macierzyństwo”, 1913 strona 14 poz. 27 Zygmunt Józef Menkes, Kobieta z muszlą, około 1930 **III okładka** poz. 10 Mela Muter, Martwa natura owocowa **okładka tył** poz. 21 Henryk Hayden, Martwa natura z butelką porto („Nature Morte au Porto”), 1917 École de Paris, 7 maja 2020 2020 ISBN 978-83-66377-74-5 kod aukcji 726ASD213 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** Artdruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biurowie przyjeżdż: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00

wyceny biżuterii: czwartek 11:00 – 19:00, piątek 11:00 – 15:00, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, biżuteria@desabiżuteria.pl



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40
664 981 463



**ARTUR
DUMANOWSKI**
Zastępca Dyrektora
Departamentu Projektów
Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42
795 122 725



**TOMASZ
DZIEWICKI**
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.dziejewicki@desa.pl
22 163 66 46
735 208 999



**JULIA
MATERNA**
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945



**JOANNA
TARNAWSKA**
Ekspert Komisji
Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 666 189



**MAREK
WASILEWICZ**
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47
795 122 702



**MAŁGORZATA
SKWAREK**
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48
795 121 576



**KATARZYNA
ŻEBROWSKA**
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49
539 546 701



**MAGDALENA
KUŚ**
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
22 163 66 44
795 122 718



**CEZARY
LISOWSKI**
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51
788 269 908



**AGATA
MATUSIELŃSKA**
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



**KAROLINA
KOLTUNICKA**
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43
664 150 864



**ALICJA
SZNAJDER**
Asystent
Sztuka Współczesna
a.szajder@desa.pl
22 163 66 45
502 994 177



**MARCIN
LEWICKI**
Asystent
Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15
788 260 055



**PAULINA
ADAMCZYK**
Asystent
Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980



**ANNA
KOWALSKA**
Asystent
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55
539 196 531



**MICHAŁ
SZAREK**
Asystent
Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53
787 094 345

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01
692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Doradca Klienta
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 03
664 981 449



KAROLINA CIEŚIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



MAŁGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02
514 446 892



JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



MAJA LIPIEC
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07
538 647 637



MARTA LISIAK
Doradca Klienta
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04
788 265 344



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
Doradca Klienta
a.kasprzyńska@desa.pl
506 252 031



KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
k.jakubowska@desa.pl
698 668 221



TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450



TERESA SOLDENHOFF
Doradca Klienta
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. (22) 163 66 00, bok@desa.pl



URSZULA PRZEPIÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 579



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366



MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575



JUSTYNA PŁOCIŃSKA
Asystent
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03
538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydań obiektów: poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575



PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21
514 446 849



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934



MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456

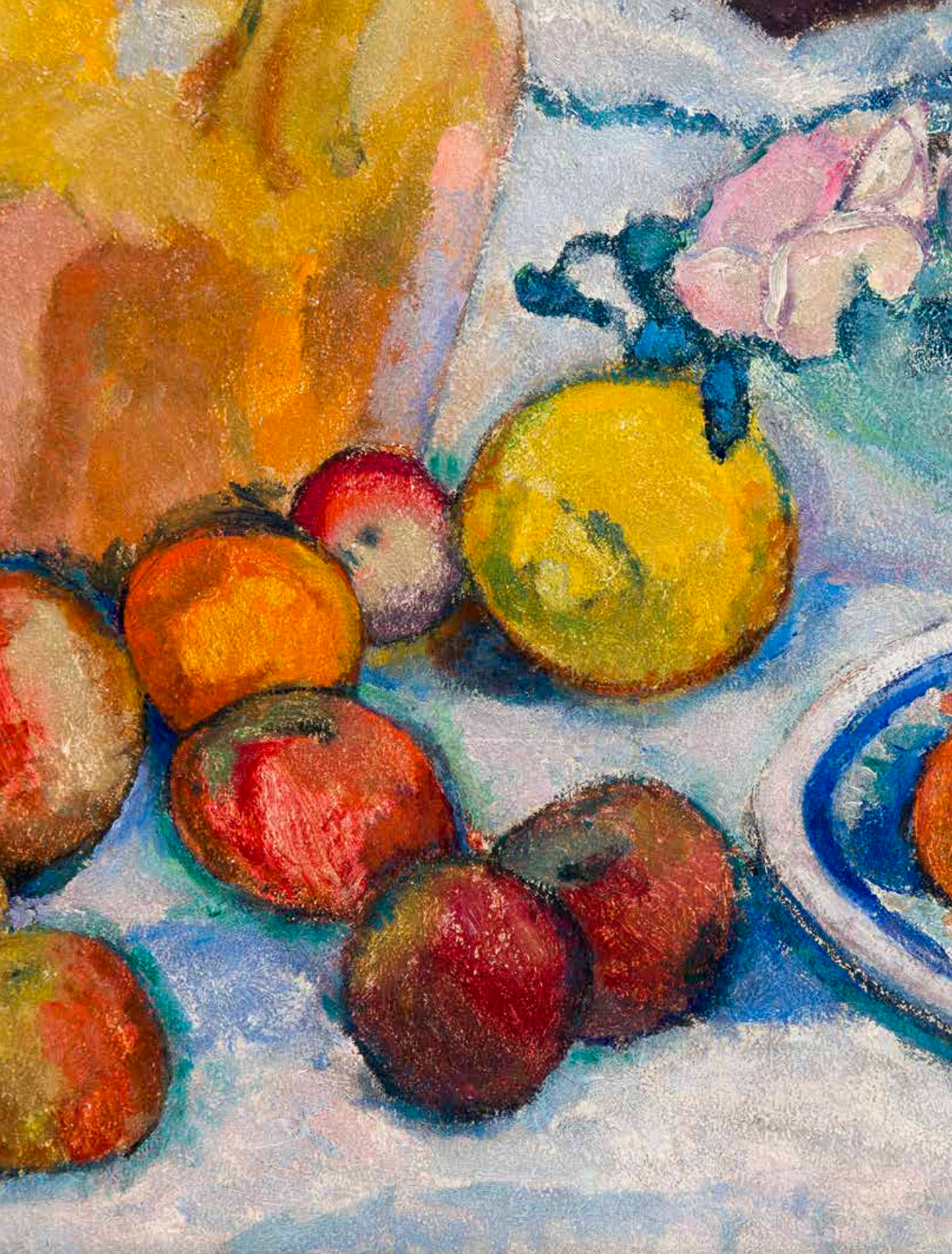


MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY





INDEKS

- DobrinskyIsaac 47
- Epstein Henryk 38-39
- Gotko Jacques 48
- Gottlieb Leopold 12
- Gwozdecki Gustaw 54
- Halicka Alicja 1
- Hayden Henryk 21-26
- Karp Estera 52
- Kisling Mojżesz 5-7
- Kramsztyk Roman 20
- Lambert-Rucki Jean 53
- Landau Zygmunt 37
- Makowski Tadeusz 13-14
- Mandelbaum Efraim 42
- Menkes Zygmunt Józef 27-29
- Milich Adolf 32
- Mondzain Szymon 31
- Muter Mela 8-11
- Neumann Abraham 43
- Pankiewicz Józef 3
- Peske Jean / Peszke Jan Mirosław 35
- Pikelny Robert 49-51
- Pressmane Joseph 44-46
- Słomczyńska Olga 36
- Terlikowski Włodzimierz 15-18
- Weinbaum Abraham 40-41
- Weingart Joachim 30
- Weissberg Leon 2
- Zak Eugeniusz 19
- Zawadowski Jan Wacław 4
- Zucker Jakub 33-34



„Paryż jest wielką światową skarbnicą sztuki i zarazem najpotężniejszym – po renesansowych – jej ogniskiem (...) Jako ognisko wiecznie rozżarzonego szалу poczynań, wiecznej pracy i zdobywania, jak mennica nieomylnych wartości kultury – Paryż pozostanie zawsze jedynym. Ani to raj, ani piekło sztuki, bo pierwsze podobno śni pod włoskim słońcem, a drugie jest po troszę wszędzie – ale na pewno jej czyściciel. Tu się dusze hartuje lub łamie ostatecznie, tu próba charakteru, twórczość tu się w pracy mocuje, indywidualność staje oko w oko z tradycją. Stąd wędrówka do Paryża nie ustanie nigdy, i zawsze istnieć będzie 'kolonia Paryska'”.

Antoni Potocki, Kolonia paryska, „Sztuka” 1904, nr 8-9, s. 393-94



1 †

ALICJA HALICKA

1894-1975

Martwa natura z fajką, kieliszkiem i kartami, 1915

olej/piótno, 27 x 35 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'A. Halicka | 1915'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

8 200 - 17 700 EUR

POCHODZENIE:

aukcja w Palais Galliera, Paryż, 1974
kolekcja prywatna, Francja

OPINIE:

certyfikat artystki z dn. 6 lipca 1974 roku





Louis Marcoussis w mundurze Legii Cudzoziemskiej i Alicja Halicka, 1914

Alicja Halicka wywodziła się z prywatnej Szkoły Sztuk Pięknych dla Kobiet prowadzonej w Krakowie przez Marię Niedzielską. Jej mistrzami byli w tym okresie Józef Pankiewicz, Leon Wyczółkowski i Wojciech Weiss. Naukę kontynuowała w Monachium oraz w Paryżu – w Académie Ranson uczęszczała do pracowni Maurice'a Denisa i Paula Sérusiera. Decydującym dla dalszej przyszłości i twórczości Halickiej był ślub z malarzem polskiego pochodzenia, Ludwikiem Markusem. Nowożeńcy osiedli w Paryżu bardzo szybko związali się z elitarnym środowiskiem ówczesnej awangardy, przyjażniąc się m.in. z Guillaume'em Apollinaire'em, Georges'em Braque'iem, André Bretonem, Maxem Ernstem oraz malarzami kręgu École de Paris, czyli Eugeniuszem Zakiem oraz Mojżeszem Kislingiem. Ta inspirująca atmosfera Paryża początku wieku znacząco wpłynęła na twórczość młodej artystki, która poddała się znacznemu wpływowi kubizmu we wczesnej fazie twórczości. W owej estetyce malowała portrety i martwe natury, które wyróżniały się syntetyczną, geometryczną formą i przede wszystkim typową dla warsztatu Halickiej zawężoną tonacją kolorystyczną – artystka najchętniej wypowiadała się wówczas w brązach i szarościach. Z tego też okresu pochodzi prezentowane w katalogu dzieło. Artystce trudno było jednak wypracować ów indywidualny styl i utożsamić się z teorią kubizmu. W swoich wspomnieniach zapisała, iż: „Zrozumiałam (nie przystając do niego) znaczenie ruchu kubistycznego, owego poszukiwania nowej dyscypliny będącej reakcją na stan anarchii, w stronę której staczało się malarstwo od XIX wieku, i jego głęboki filozoficzny zasięg: transformację zwyczajnych przedmiotów, 'nową alchemię wartości', poprzez którą kubizm łączy się ze światem Baudelaire'a i Rimbaud, starając się 'uszlachetnić los rzeczy najbardziej pospolitych'” (Alicja Halicka, *Wezoraż. Wspomnienia*, Kraków 1971, s. 54). Niebagatelny wpływ na niejednoznaczny profil stylistyczny obrazów Halickiej miał jej konflikt z mężem, który był jawnie zazdrosny o artystyczne – kubistyczne próby małżonki; mężczyzna uzurpował sobie jedyne prawo do uprawiania kubizmu w ich duecie malarskim. Prawdziwym okresem autonomii artystycznej stał się dla artystki okres I wojny światowej, gdy Marcoussis zgłosił się do Legii Cudzoziemskiej, a ich kontakty były rzadkie. Wyzwolona spod presji i kontroli męża, Halicka mogła pozwolić sobie na indywidualną interpretację aktualnych nurtów. Wedle opinii krytyków sztuki prace Halickiej z tego okresu noszą właśnie wyraźny ślad rygorystycznej dyscypliny kubizmu analitycznego. Artystka, nasycona ideami cyrkulującymi w tym kręgu, samodzielnie dochodziła do oryginalnych rozwiązań plastycznych. Pierwsze próby jej awangardowego malarstwa docenił Apollinaire, pisząc o „darze męskości i realizmu”. Słowa te dzisiaj brzmią nieco groteskowo, zważywszy na bój, który artystka musiała toczyć, ścierając się z osobowością artystyczną własnego męża. Po wielu latach Halicka w jednym z wywiadów przyznała: „Nie jestem ani kubistką, ani naturalistką, ani impresjonistką, ani surrealistką. Po prostu pragnę wyrażać poetyckość i chcę, żeby wynikała nie z literatury, nie z tematu, ale z treści plastycznej obrazu.” (Halina Kowzan, *Baśń barw: letni wieczór w Tuileries*, „Świat” 1956, nr 41, s. 10).

2

LEON WEISSBERG

1893-1943

Na plaży („La petite plage au drapeau rouge”), około 1933

olej/plótno, 37,5 x 45,5 cm

sygnowany l.d.: 'L. Weissberg

na odwrociu nalepki ekspozycyjne z opisem obrazu

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Le Mouël-Chouffot, Saint-Jean-de-Luz, Francja, 1990

kolekcja Lydie Lachenal, córki artysty, Paryż

WYSTAWIANY:

Léon Weissberg 1895-1943. Exposition anniversaire, Biblioteka Polska w Paryżu, 20 maja – 26 czerwca 2015

LITERATURA:

Léon Weissberg 1895-1943. Exposition anniversaire, katalog wystawy, Biblioteka Polska w Paryżu, Paris-Przemysł 2015, nr 56

Ladia Harambourg, Lydie Lachenal, Leon Weissberg, katalog raisonné, Paris 2009, s. 126, nr 126 (il.)

École de Paris. Le groupe des Quatre, Paris 2000, s. 90





Leon Weissberg urodził się w zamożnej ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej. Jego ojciec był przedsiębiorcą i radnym Rady Miejskiej Przeworska.

W 1910 ukończył gimnazjum klasyczne w Wiedniu, a następnie studiował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po zakończeniu służby wojskowej na froncie podczas I wojny światowej Weissberg udał się do Berlina, gdzie dał się wciągnąć cyganeryjnej atmosferze miasta – poznał i zaprzyjaźnił się w Berlinie z początkującą wówczas aktorką Marleną Dietrich, z ochotą uczestniczył w artystyczno-kawiarnianym nocnym życiu, zawierał liczne przyjaźnie z innymi malarzami, przysłuchiwał się dyskusjom o sztuce, poznawał twórczość kubistów, suprematystów i ekspresjonistów niemieckich. To właśnie wtedy Weissberg podjął silne postanowienie, iż za wszelką cenę chce poświęcić się malarstwu i kontynuować studia w tym kierunku.

Ta decyzja zaważyła jednak na relacjach rodzinnych, bowiem rozczarowany ojciec ostatecznie zerwał kontakty z synem. W 1922 przeniósł się do Monachium, gdzie kontynuował studia na Akademii Sztuk Pięknych.

Utrzymywał się z malarstwa, gry na skrzypcach w kabaretach oraz epizodycznych ról filmowych. Po licznych europejskich podróżach artysta w 1923 przeniósł się na stałe do Paryża i osiadł w kolonii artystycznej na Montparnasse.

Leon Weissberg to klasyczny przykład artysty-przybysza na Montparnasse: do Paryża przyjechał bez bagażu i nocą przyszedł do La Rotonde – najważniejszej kawiarni bohemy, gdzie od razu zaprzyjaźnił się z Zygmuntem Menkesem. Artysta zamieszkał przy rue Campagne Première i stał się częstym gościem La Rotonde i Café du Dôme. W odróżnieniu od większości artystów przybywających do Paryża, by uczyć się malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych lub w prywatnych pracowniach uznanych mistrzów, Weissberg nie podjął dalszych studiów. Uznał, że jest już wykształconym i dojrzałym malarzem, i nadszedł czas, by zaprezentować swoje malarstwo na wystawach. Nastąpił okres dużej aktywności twórczej oraz wystawienniczej twórcy. Debiutował w 1924 na Salonie Jesiennym i do końca dekady brał udział w kolejnych ekspozycjach. To właśnie na Salonie Jesiennym



w 1925 zrodziła się idea powołania tzw. Grupy Czterech, którą prócz Weissberga tworzyli Alfred Aberdam, Zygmunt Menkes i Joachim Weingart. Grupa nie miała programu, nie ogłosiła też żadnego manifestu artystycznego. Jednakże artyści owej grupy wykazywali bardzo silne tendencje w stronę uprawiania i interpretowania ekspresjonizmu. Ich obrazy cechowały się kontrastowością barw, kontrastowością waloarów, plama barwna zyskała prymat nad logiczną strukturą rysunkową i perspektywą. Formy malarskie budowano wyłącznie plamą barwną, nakładając farbę szybko i spontanicznie. Po raz pierwszy grupa wzięła udział w wystawie w Galerii Au Sacre du Printemps prowadzonej przez polskiego marszanda Jana Śliwińskiego jako część wystawy zbiorowej zorganizowanej na przełomie 1925/26.

Udział artystów w wystawie uznano za „bardzo udany”, o czym informowała lwowska prasa. Grupa Czterech otrzymała zaproszenia na wystawy do Bordeaux i Tokio, miała też stałą ekspozycję w Galerii du Chapitre na Polach Elizejskich.

Działalność grupy zakończyła się jednak niespodziewanie szybko, zapewne z powodu indywidualnego sukcesu Zygmunta Menkesa i powstałych na tym tle nieporozumień wśród jej członków. Leon Weissberg jest artystą, który kontaminował w swojej twórczości niemalże wszystkie style, jakie udało mu się poznać podczas europejskich podróży.

Do malarstwa i Grupy Czterech wprowadzał ogromną różnorodność, m.in. dzięki tendencjom postimpresjonistycznym, które mógł zaobserwować zaraz po przybyciu do Paryża. Jego pełne ekspresji pociągnięcia pędzla wywiedzione są raczej z francuskiego koloryzmu, potem fowizmu. Ów dogmatyczny dla kwartetu ekspresjonizm Weissberg chłonał jeszcze podczas studiów w Wiedniu i Monachium, podczas pobytu w Berlinie. Wszak w Austrii artystę uczył sam Kokoschka, którego dorobek z drugiej dekady XX stulecia uchodzi za jeden z ważniejszych manifestów ekspresjonizmu w Europie.

3

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

Port w Sanary, 1924

olej/plótno, 45 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Pankiewicz'

estymacja:

180 000 - 220 000 PLN

40 000 - 49 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 173-174, poz. 316-318

„Mistrz impresjonizmu polskiego zawsze wrażliwy był na zagadnienia formy plastycznej. Równoległe z wysunięciem na czoło tych problemów przez sztukę nowoczesną rozwija i akcentuje w sposób sobie właściwy tendencje, które można w dziele jego dostrzec od samego początku. Moment plastyczny się uwytadnia. Swobodna i giętka kompozycja kształtów i mas tematu przyobleka się w mniej może jaskrawą, ale dziwnie soczystą i płynną powłokę barwy po mistrzowsku szarmonizowanej”.

Edward Woroniecki, Zbiorowa wystawa Józefa Pankiewicza, „Świat” 1927, nr 27, s. 22





Józef Pankiewicz, Ulica portowa w Sanary, 1924, przed II wojną światową w zbiorach spadkobierców Stefana Laurysiewicza w Warszawie, za: Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 131



Józef Pankiewicz, Port w Sanary, 1924, w 1993 roku w handlu aukcyjnym w Warszawie, za: Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 132

PANKIEWICZ I PRZYJACIELE: POŁUDNIE FRANCJI ODKRYTE

Południe Francji, współcześnie kojarzone z luksusowymi wakacjami spędzonymi na Riwierze w niegasnącym słońcu Śródziemnomorza, zostało odkryte na przełomie wieków, czemu towarzyszyły pierwsze artystyczne wycieczki. Za symboliczne otwarcie tego fenomenu należy uznać wyjazd Vincenta van Gogha do Arles, gdzie artysta pragnął, pod wpływem lokalnego kolorytu, przemienić swoją twórczość. Malarz w latach 1888-89 pracował w Prowansji, próbując stworzyć w tzw. Żółtym Domu mikro-kolonię artystyczną. Przybycie Paula Gauguina w odwiedziny do van Gogha zakończyło się kłótnią artystów i powszechnie przywoływanym w popularnej historii sztuki samookaleczeniem. Drugim kluczowym malarzem związanym z Prowansją był Paul Cézanne, którego twórczość była szeroko podziwiana przez awangardzystów początku XX stulecia. Urodzony i zmarły w Aix-en-Provence wielokrotnie podejmował temat rodzimego pejzażu. Jego widoki na Górę Św. Wiktorii należą do kanonu historii sztuki nowoczesnej.

Śladem mistrzów podążyli neo- i postimpresjoniści. Jeśli Riwiera było stosunkowo osiągalna z perspektywy malarza przybywającego z metropolii, to zachodnie wybrzeże pod Pirenejami stanowiło obszar dziki i nieodkryty. W 1887 roku Paul Signac po raz pierwszy odwiedził Collioure, niewielką rybacką wioskę w Oksytanii, gdzie powracał w kolejnych dekadach. W tym samym okresie odkrył Saint-Tropez na Lazurowym Wybrzeżu. Zakupił dom w miejscowości i spędzał wakacje każdego roku. Śladem Signaca podążył na Lazurowe Wybrzeże pierwszy polski nowoczesny malarz-odkrywca pejzażu Południa – Jan Mirosław Peszke, postępujący się

w później nazwiskiem Jean Peske. „[Signac] wyjaśnił mi wszystkie zalety pointyizmu i wskazał Saint Tropez jako miejsce doskonałe na wakacje. W Saint Tropez miałem okazję często pracować u jego boku i zrobiłem wiele studiów pointylistycznych” – pisał sam malarz ([cyt. za:] Marta Chrzanowska-Foltzer, Rozmowy prowansalskie – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2011, z. 1-2, s. 298). W 1894 śladem Signaca dotarł na wybrzeże we wschodnich Pirenejach, do Collioure. Z miejscem tym pozostał związany całe życie, a przyjechał tam w czasach, gdy miejscowość nie była skolonizowana przez artystów nowoczesnych. To właśnie w Collioure w 1905 pracowali wspólnie Henri Matisse i André Derain, a ich dzieła z tego okresu przeszły do historii jako pierwsze obrazy fowistyczne. Peske pozostawał na okres zimowy w miasteczku Bormes les Mimosas na Lazurowym Wybrzeżu, gdzie w latach 1910-15 mieszkał na stałe. Zakupił tam działkę i zbudował dom-pracownię, nazywany Le Bastidoun.

Drogę na południe torowała polskiemu artyście twórczość Józefa Pankiewicza. Do Francji malarz przyjeżdżał od 1889 roku. W 1906 roku został powołany na stanowisko profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, stając się promotorem sztuki i kultury francuskiej wśród młodych adeptów malarstwa. Jego dzieło było silnie związane z wielką tradycją sztuki europejskiej i być może dlatego południe Francji stało się ważnym obszarem jego artystycznej działalności, jako archetypiczna przestrzeń pastoralna.



Widokówki z epoki przedstawiające Sanary

W 1909 roku malarz w towarzystwie przyjaciela Pierre'a Bonnarda po raz pierwszy odwiedził Saint-Tropez. Tę datę Marta Foltzer-Chrzanowska uznaje za symboliczne otwarcie relacji polskich artystów z południem Francji. Słoneczna atmosfera południa, otwarcie się artysty na śmiałe rozwiązania kompozycyjne i barwne, znane z obrazów fowistów, zaowocowały serią brawurowych widoków portowych. Związek Pankiewicza z Bonnardem znajduje niezwykle zapis w płótnie „Rozmowa prowansalska” (1911, Narodni galerie, Praga). Bonnard umieścił w scenie swoją żonę Martę oraz żonę Pankiewicza, Wandę. Dzieło to kunsztowna kolorystyczna kompozycja posiadająca sielankowy charakter. Choć Bonnard wyobraził jedynie Martę i Wandę, obydwie ujęte w rozluźnionych pozach, to zdjęta z natury sytuacja naznaczona jest piętnem ich dialogu artystycznego i wymiany idei na temat nowoczesnej twórczości.

W pierwszych dekadach XX stulecia atmosfera Południa, rozślawnego przez Signaca czy fowistów, urzekała licznych artystów-przybyszów, którzy wyprawiali się na plenery na wybrzeże, które niejednokrotnie stawało się ich domem. Mela Muter pracowała w Collioure w pierwszej połowie lat 20. Zygmunt Menkes malował w Sanary, a Eugeniusz Eibisch odkrył La Ciotat. Jan Waclaw Zawadowski, zwany Zawado, zamieszkał w leżącym pod Aix-en-Provence Orcel. Śladem wytyczonym przez Pankiewicza konsekwentnie podążali jednak jego uczniowie. Mistrz zaaranżował plener części grupy kapistów (Józef Czapski, Artur Nacht-Samborski, Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Dorota Berlinerblau-Seydenmann) w La Ciotat już latem 1925 roku. Jan Waclaw Zawadowski krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny malował w Cahors, Saint-Cyry-Lapaupe i Beaucaire. Szymon Mondzain

regularnie malował w Prowansji i na zachodnim wybrzeżu w latach 20. Mojżesz Kisling w latach 1912-13 przebywał w Céret pod Pirenejami, gdzie miał wgląd w kubistyczne laboratorium, które tworzyli tam Pablo Picasso i Juan Gris. Raniony w bitwie pod Clarency w 1916 roku „(...) jako rekonwalescent udał się w 1917 r. do Saint Tropez, aby ratować zdrowie. Zyskał tam o wiele więcej. W otaczającej go śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej.

W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca twórczej drogi artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint Tropez, kolor objawił się z całą mocą” (Marta Chrzanowska-Foltzer, dz. cyt., s. 300). Rewelacja koloru i światła, bliska poszukiwaniom przełomu wieków, była impulsem stymulującym poszukiwanie nowej harmonii malarzkiej u progu lat 20. Ostre słońce południa zachęcało nowych klasyków do rzeczowego studiowania przyrody i przedmiotu. W 1921 roku André Derain podjął przyjaciół Kislinga i Mondzaina podczas pleneru w Sanary. Będąca małym, cichym portem rybackim miejscowość (w przeciwieństwie do coraz bardziej turystycznego Saint-Tropez) coraz częściej przyciągała malarzy. Pankiewicz przyjechał do Sanary po raz pierwszy w 1923 i powrócił tam w kolejnym roku. Kisling od 1925 roku regularnie przebywał w miasteczku, gdzie w 1937 roku pobudował willę La Baie. Południe, idylliczne i orientalne, w ten sposób stawało się całkowicie udomowioną i osobiście przeżyta przez polskich artystów krainą.

4 †

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Martwa natura w pracowni artysty, około 1918-20

olej/plótno, 55 x 38,5 cm

sygnowany l.d.: 'Zawado.'

na odwrociu szkic malarski, na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa

estymacja:

45 000 - 65 000 PLN

10 000 - 14 400 EUR

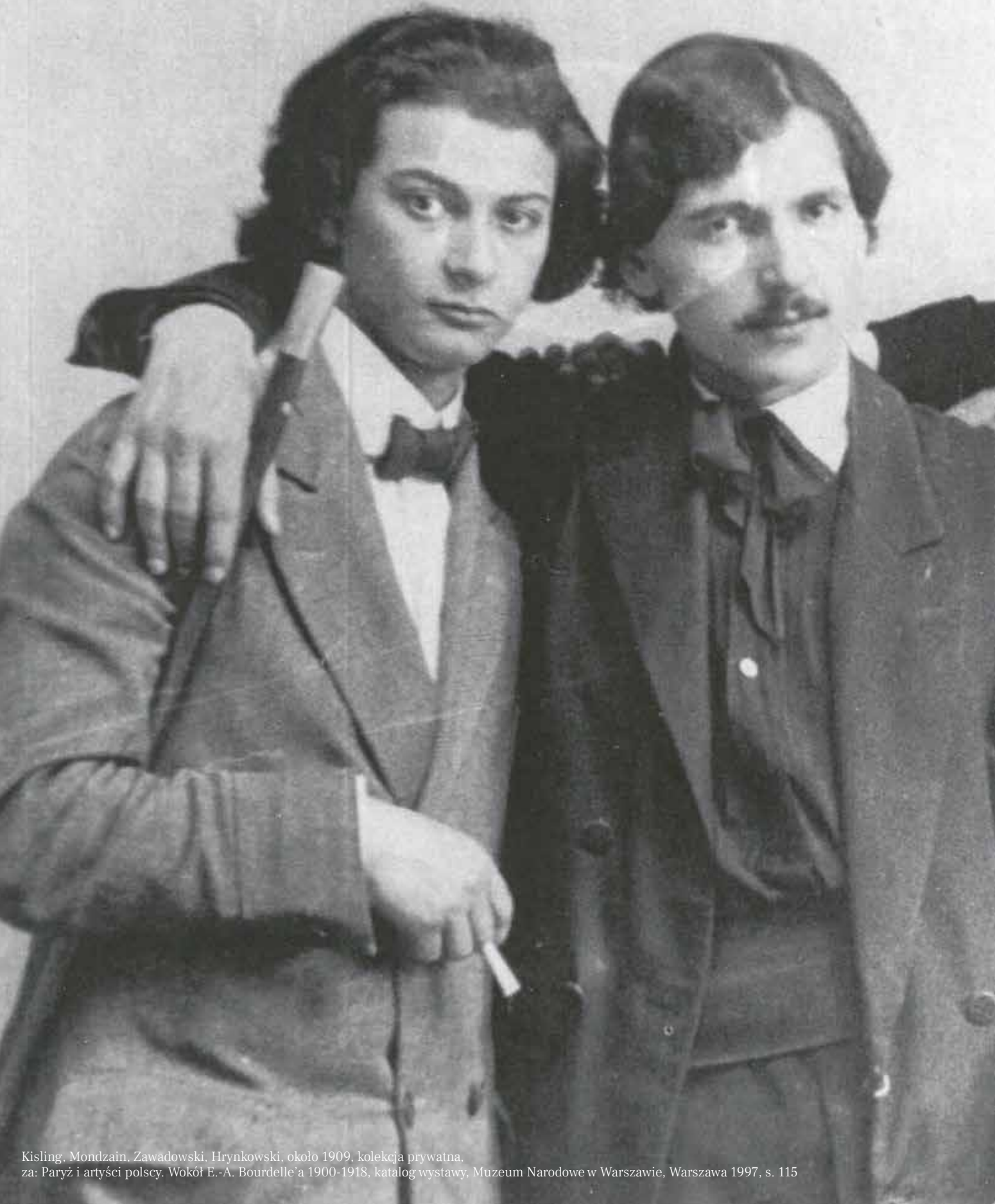
Jan Waclaw Zawadowski to kolejny artysta wykształcony w pracowni wybitnego pedagoga – Józefa Pankiewicza. Urodzony w 1891 roku malarz, w kręgu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zetknął się z twórcami, z którymi współtworzył w późniejszym czasie środowisko École de Paris. Studiował z Mojżeszem Kislingiem i Szymonem Mondszejnem.

W okresie międzywojnia tworzył w paryskiej pracowni przejętej po zmarłym malarzu i przyjacielu – Amadeo Modiglianem. Od 1938 przejął pieczę nad utworzoną przez Pankiewicza w stolicy Francji filią krakowskiej uczelni. W jego wczesnej twórczości uwidaczniają się wpływy tendencji postimpresjonistycznych. Inspirowała go sztuka Paula Cézanne'a i wyrastająca z działalności Francuzów stylistyka polskich kapistów. Lekko zgeometryzowane, protokubistyczne formy ukazał malarz w obrębie martwej natury. Na niewielkim stoliku ustawiono wyszczerbiony wazon z kwiatem, udrapowaną tkaninę opadającą swobodnie z blatu oraz dwa dojrzałe jabłka. Sposób budowania przestrzeni i zabawa perspektywą przybliżają kompozycję do rozwiązań formalnych Cézanne'a.

Specyficzny kadr widziany od góry charakterystyczny jest dla prac Francuza. Kolorystyka natomiast przywołuje na myśl zabiegi stosowane przez artystów awangardy z początku XX wieku, którzy zestawiali ze sobą ostre, jaskrawe barwy. Są one zupełnie inne niż te cezannowskie żółć, czerwienie i typowa chłodna biel przechodząca w błękit. Na pierwszy plan w kompozycji Zawadowskiego wysuwają się różnorodne odcienie błękitu. Szczególnie uwagę przykuwa barwa wazonu korespondująca z tłem.

Artysta maluje swobodnymi pociągnięciami pędzla. Kształty, mimo że znakomicie odrysowane pozbawione zostały konturów, a to właśnie one odgrywały istotną rolę w martwych naturach Cézanne'a. Jak widać twórca pozostając we wczesnym okresie swej malarskiej działalności pod silnym wpływem mistrza z Aix-en-Provence wykazywał jednak własne, indywidualne podejście do sztuki. Czerpał inspirację z otaczającej go rzeczywistości, lecz także przekazywał w dziełach własne rozwiązania formalne, które w późniejszym czasie ewoluowały i wkraczały na nowe tory.





Kisling, Mondzain, Zawadowski, Hrynkowski, około 1909, kolekcja prywatna,
za: Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 115





Jan Wacław Zawadowski, Wnętrze pracowni, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Jan Wacław Zawadowski znany był w środowisku francuskim jako „Zawado”. Zanim jednak artysta na stałe wyjechał do Francji, gdzie w środowisku polonii francuskiej odegrał niebagatelną rolę, w latach 1908-11 studiował w krakowskiej ASP w pracowni wybitnego kolorysty – Józefa Pankiewicza. Zawadowski należał do pierwszej fali artystów polskich, którzy osiedlili się w Paryżu. Zanim jednak zamieszkał tam na stałe odbył podróż po Niemczech i Hiszpanii, a czas I wojny światowej artysta przeżywał w Madrycie. Pod wpływem rady małżeństwa i znanej pary kubistów, Sonii i Roberta Delaunay, których poznał w stolicy Hiszpanii, stopniowo odchodził od inspiracji sztuką Cézanne’a. Powróciwszy do Paryża początkowo mieszkał w La Ruche na Montparnassie, które na pierwszy rzut oka nie przypominało siedziby artystów, ale (nomen omen) pszczeli ul. Nie zabawiał tam długo, decydując się wkrótce na przeprowadzkę na pobliski Montmartre, gdzie zawiązał przyjaźnię z Guillaume’em Apollinaire’em, Fernandem Légerem, Ezra Poundem, Ernestem Hemingwayem oraz Amadeo Modiglianem. Z włoskim artystą musieli łączyć Zawadowskiego szczególnie więzi przyjaźni, skoro Polak przejął pracownię po jego śmierci. Wnętrze barwnej pracowni uchwycił na jednym ze swoich obrazów – w prostym wnętrzu siedzi dwójka mężczyzn pijących jakże charakterystyczny dla Paryża absynt, ściany i okna obite są kolorowymi fragmentami materiałów, na stolikach pyszną się kuszące barwą cytryny i jabłka oraz naczynia służące studiom malarskim, na podłodze leży rozpostarty futerał

do skrzypiec, a w oddali na prowizorycznym piecyku grzeje się mosiężny czajnik (Jan Wacław Zawadowski, Wnętrze pracowni, 1922, Muzeum Narodowe w Warszawie). W tej właśnie pracowni powstały ważne dla paryskiego okresu twórczości dzieła.

Po I wojnie Zawadowski wrócił do Paryża i pozostał tam aż do 1930 roku. Na ten okres przypada wzmoczona aktywność wystawiennicza artysty – jego prace ukazują się regularnie na paryskich salonach, Niezależnych i Tuileryjskim, na wystawie w Związku Artystów Polskich w Paryżu (1928) oraz w legendarnej Galerie Bernheim-Jeune (1932). Żyjąc na emigracji, utrzymywał jednak stały kontakt z ojczyzną, czy to powołując Cercle des Artistes Polonais, czy przejmując po Józefie Pankiewiczu filię ASP w Krakowie i przenosząc ją z Paryża do Prowansji. Wysyłał także część swoich prac do kraju, m.in. na wystawy Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”, a w 1934 roku odbyła się jego indywidualna wystawa w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Zetknięcie z południem Francji, regionem, w którym mieszkał i tworzył mistrz Zawadowskiego Cézanne, stanowi punkt zwrotny w życiu malarza. Pozostając na uboczu artystycznych dysput i z dala od paryskiego zgiełku, wykształca swój własny, postimpresjonistyczny, spontaniczny styl, w którym ważną rolę odgrywało światło. W Prowansji, a dokładnie w Orcel, pozostaje przez blisko dwie dekady, kontynuując misję paryskiej ASP i przekształcając ją w aktywny ośrodek krzewienia kultury polskiej.



5 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Pótlakt młodej dziewczyny („Portrait de Jeune Femme au Buste Nu [Ingrid Rouge]”), 1937

olej/plótno, 53,4 x 38,1 cm
sygnowany l.g.: 'Kisling'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

700 000 - 900 000 PLN

154 000 - 200 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, listopad 2002

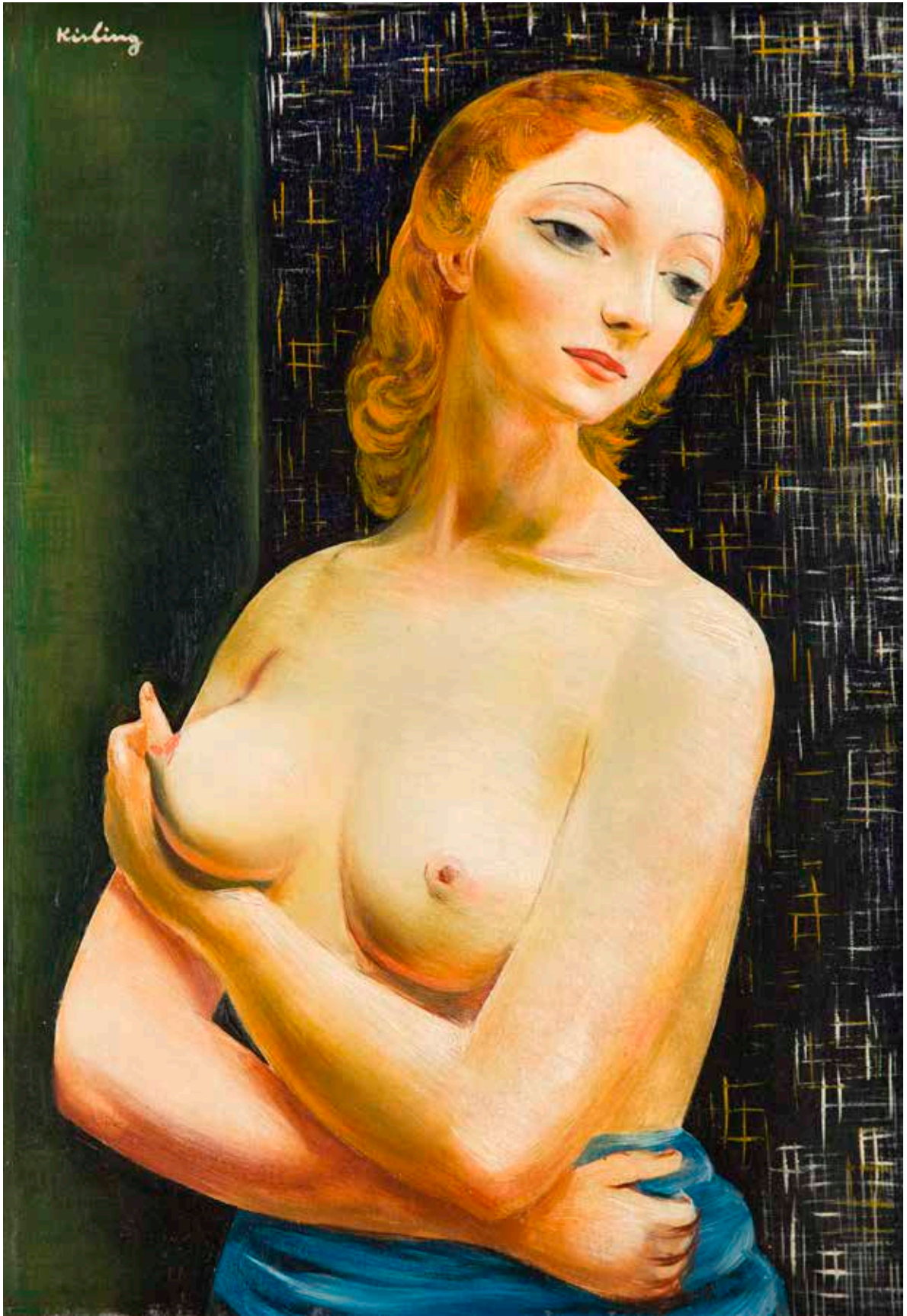
kolekcja prywatna, Nowy Jork

New Orleans Auction Galleries, Nowy Orlean, Luizjana, Stany Zjednoczone, grudzień 2018

kolekcja prywatna, Polska

„(...) Dla p. M. Kislinga świat cały jest jedną plastyczną materią, złożoną z brył barwnych i światła. Malowanie w tych warunkach staje się źródłem niewyczerpanych rozkoszy. (...) Czasem (...) uderza go gorący ton karnacji, śpiewny rytm biodra nagiego, czy piersi kobiecej, głębia wilgotnej źrenicy. Wówczas wznosi się on do syntezy, dając w obrazie zawarte ujęcie kilku tylko tonacji barwnych zasadniczych, kształtu, wyrazu (...)”.

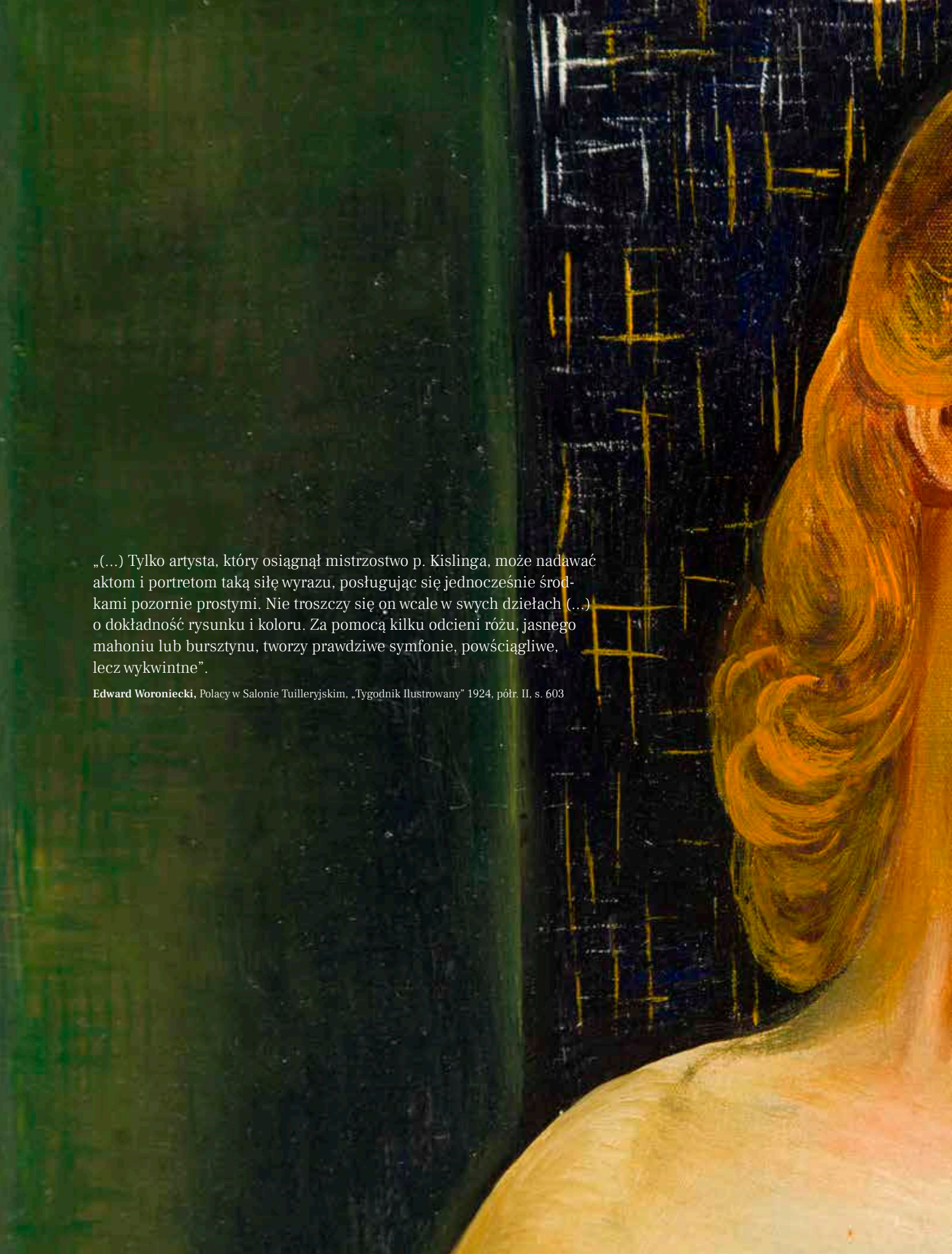
Edward Woroniecki, Polacy w Salonie Tuilleryjskim, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, półr. II, s. 603





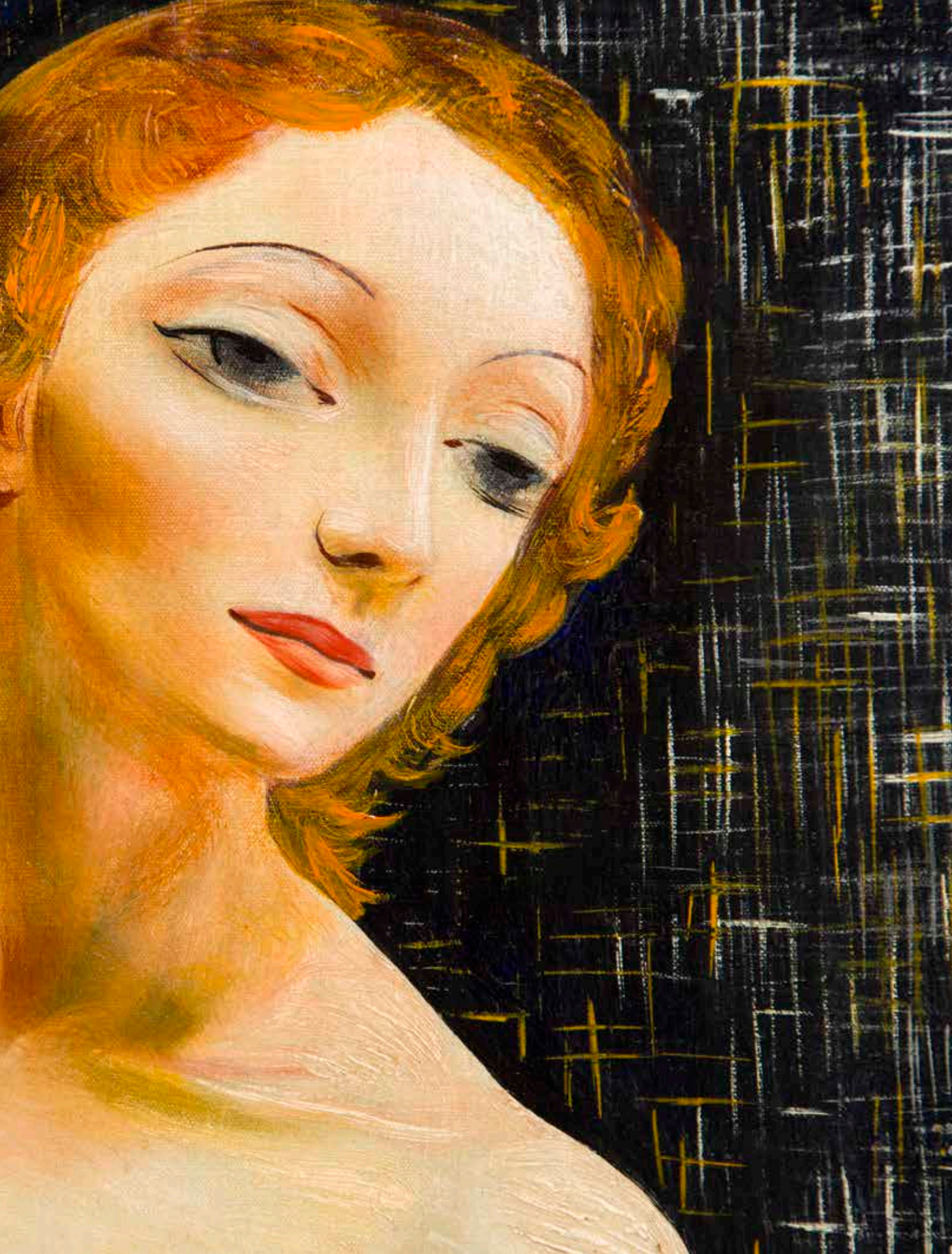


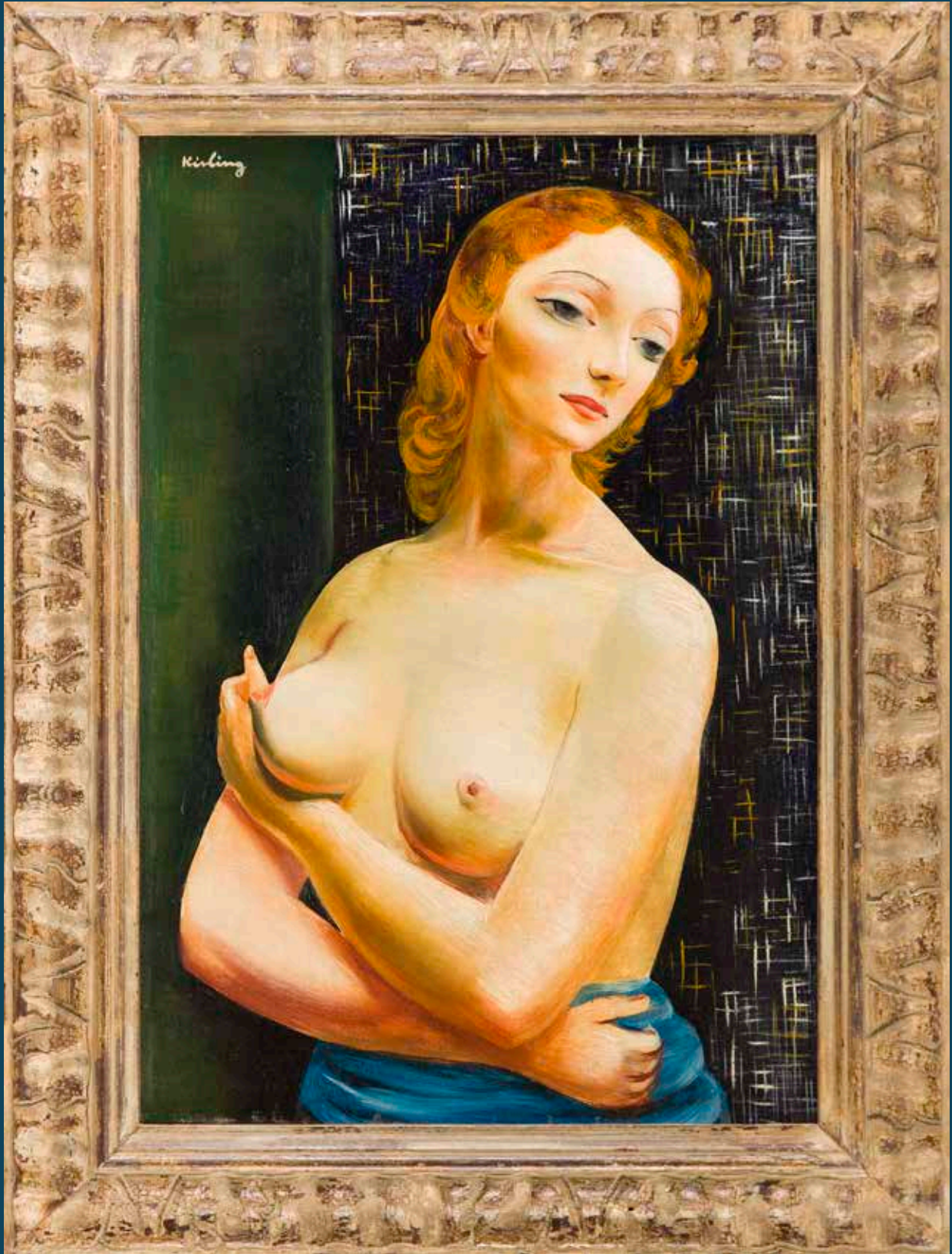
Kisling i Szymon Mondzain, 1909, kolekcja prywatna, za: Paryż i artyści polscy.
Wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 83



„(...) Tylko artysta, który osiągnął mistrzostwo p. Kislinga, może nadawać aktom i portretom taką siłę wyrazu, posługując się jednocześnie środkami pozornie prostymi. Nie troszczy się on wcale w swych dziełach (...) o dokładność rysunku i koloru. Za pomocą kilku odcieni różu, jasnego mahoniu lub bursztynu, tworzy prawdziwe symfonie, powściągliwe, lecz wykwintne”.

Edward Woroniecki, Polacy w Salonie Tuilleryjskim, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, półr. II, s. 603





OCZY SZEROKO ZAMKNIĘTE? SUBTELNY EROTYZM AKTÓW KISLINGA

Zamieszkawszy w 1911 roku w Paryżu, Mojżesz Kisling szybko zyskał status jednego z wiodących twórców kręgu Szkoły Paryskiej. Malarz był istotną postacią tamtejszych sfer towarzyskich, rozpiętych między pracowniami i kawiarniami artystycznymi, co zjednało mu przydomek „księcia Montparnasse'u”. Pierwsze akty w jego twórczości pojawiają się około 1914 roku. Już po I wojnie światowej wyklarował się w jego dziele typ dekoracyjnego aktu opartego o precyzyjny stylizowanego rysunku, konkretną formę i czystą, nasyconą barwę. Przestrzenna pracownia Kislinga przy Rue Joseph-Bara była dlań miejscem sesji malarskich. Artysta na jej ścianach zawiesił liczne fotografie przedstawiające kobiety różnych narodowości i w wielorakich strojach, które niewątpliwie służyły mu za warsztatową pomoc. W swoim malarstwie portretowym przedstawiał bliskich (w tym żonę Renée, poślubioną w 1917 roku) oraz zleceńodawczynię. Akty były domeną zapraszanych do pracowni i najmowanych do portretowania modelek. Piękności o migdałowatych oczach, wzorem Amedeo Modiglianego, stały się „znakami firmowym” samego artysty, ale i całej kolonii artystycznej 14. dzielnicy. „Wśród wielu znanych modelek Kislinga wymienić można francuską Kreolkę, związaną z Pascinem, Aichę (akt z 1919; portrety z lat 1919 i 1925), siostry Bronię i Tylię Perlmutter, polskie Żydówki, urodzone w Holandii (akty i portrety m.in. z 1922 i 1925), Arletty, Kherę i Adrienne Leguin Rugerup (znane z aktów z lat 30.)” – odnotowuje Jerzy Malinowski (O Mojżeszu Kislingu z polskiego punktu widzenia. „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2003, nr 1(4), s. 47). W prezentowanej kompozycji artysta zawarł zmysłowe, przemawiające do widza elementy autorskiego kanonu piękna: kręcone, intensywnie rude włosy, duże, stanowiące główną dominantę twarzy modelki ciemne oczy oraz jędrny biust.

W XIX stuleciu akt zajmował centralne miejsce w procesie twórczym jako oś wielkoformatowych kompozycji akademickich. Tradycja kształcenia artystycznego, począwszy od Jacquesa-Louisa Davida, zakładała studia z antycznych gipsów, a następnie z żywego modela. W praktyce malarzy akademickich rysunek harmonijnego ciała ludzkiego, którego wyobrażenie zostało zaczerpnięte ze sztuki greckiej, stanowił prymarną czynność. Akademicy podczas przygotowania obrazów olejnych na początku konstruowali rysunkowo nagie postaci, aby następnie je „ubrać” i nałożyć kolejne warstwy malarskie. Swego rodzaju ideał w naśladowaniu ciała ludzkiego stanowiły dla artystów XIX stulecia kompozycje Jean-Auguste-Dominique'a

Ingesa, przez współczesnych artystów uważane za nieco osobliwe („bizarre”) ze względu na wyrafinowany kanon piękna wynaleziony przez autora, w kolejnych dekadach stanowiły kanon, zajmując istotne miejsce w ekspozycji Luwru. Artysty pierwszych awangard około 1900 roku ostatecznie zburzyli idealną wizję ciała ludzkiego, ukształtowaną jeszcze na wzorcach sztuki greckiej okresu klasycznego. Ich działania poprzedziły wystąpienia Édouarda Maneta czy postimpresjonistów. To jednak fowiści, kubiści czy ekspresjoniści celowo deformowali nagie sylwetki, tworząc z tematu aktu pole artystycznego eksperymentu i obszar wadzenia się z tradycją. Wielu z nich dokonywało malarskiego czy rzeźbiarskiego ikonoklazmu, aby wynaleźć nową harmonię i zbudować nowy kanon obrazowania ciała.

Twórczość Kislinga, wyrosła na gruncie krakowskiej sztuki po 1900 roku, mimo eksperymentów kubistycznych artysty w drugiej dekadzie XX wieku, zachowała ściśle klasyczny pierwiastek. „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską” – mówił artysta w wywiadzie dla „L'Art Vivant” 15 czerwca 1925 roku. Twórczość Kislinga bywała jednak interpretowana różnorodnie. Raz podkreślano jego umiłowanie rysunku i harmonii, innym razem zauważono potęgę stosownych przezeń barw i określano go ekspresjonistą. „Kisling zastanawia ogromnym swoim napięciem psychologicznym (...). Ekspresjonizm i jego derywaty cieszą już chociażby dlatego, że są naśladowane istotnym życiem ludzkim. (...) Kisling wstrząsa w swoich płótnach właśnie intensywnością tego życia i zmusza do przeżywania”. Słowa skreślone przez Anatola Łunczarskiego (wg Plastyka polska zagranicą. Łunaczarski o Kislingu. „Wiadomości Literackie” 1927, nr 37) wskazują inną drogę interpretacji dzieła malarza – już nie twórcy nowej rzeczowości czy nowego klasycyzmu, ale ekspresjonisty, który nasycił swoje tematy uczuciem i emocją, zniekształca formę, aby widz lepiej mógł w nich odczuć doznanie życia. Podobna wizja portretowego ekspresjonizmu czytelna jest w dziele przyjaciela malarza, Modiglianego, którego prace, bliskie formalnie sztuce prymitywnej, kładły w drugiej dekadzie stulecia podwaliny pod nowy, uniwersalny kanon obrazowania nagiego ciała – bliskiego obserwowanej rzeczywistości, ale zmienionej przez pasję artysty.



Vive la
France
Kisling



6 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Widok portu w La Seyne-sur-Mer, 1935

olej/piótno, 46,5 x 54,5 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling' oraz datowany i opisany p.d.: 'La Seyne 1935'

na krośnię nalepka firmy ramiarskiej James Bourlet & Sons Ltd. w Londynie, składu przyborów malarskich Lucien Lefebvre-Foinet w Paryżu oraz producenta materiałów malarskich Guichardaz w Paryżu; na odwrociu stemple: 'DOUANE CENTRALE' oraz nalepka producenta materiałów malarskich Guichardaz w Paryżu

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

33 000 - 56 000 EUR

BIBLIOGRAFIA:

Jean Kisling, Henri Troyat, Kisling, katalog raisonné, Torino 1982, t. II, nr 75 (il.)



Twórczość Kislinga to nie tylko portrety. Oprócz martwych natur czy scen rodzajowych istotne miejsce w oeuvre malarza zajmują pejzaże. Okazje do ich studiowania miał podczas licznych podróży. „W Polsce jestem Żydem, wśród Żydów jestem malarzem francuskim, a wśród Francuzów jestem metekiem”. Te słowa znakomicie oddają odczucia Kislinga, który widział siebie jako jednostkę zagubioną na szerokich wodach świata. Jednostka, którą był, z właściwą sobie wrażliwością obserwowała ten wielki otaczający ją świat i przelewała swoje obserwacje na płótna. Twórca malował pejzaże rolnicze i miejskie.

Początek XX wieku i okres międzywojnia charakteryzował się dużym rozwojem gospodarczym i przemysłowym, którym towarzyszyły gwałtowne zmiany światopoglądowe. Szalony wyścig coraz bardziej zmechanizowanego świata wpływał również na artystów interesujących się industrialnym krajobrazem, który w zawrotnym tempie zaczął przeobrażać znaną im dotychczas rzeczywistość. Zmiany te obserwowali już ich XIX-wieczni poprzednicy – artyści żyjący w „wieku pary”. Kompozycje impresjonistów zapewniają widoki fabryk czy dworców tonących w kłębach dymu.

Camille Pissarro, Édouard Manet czy Vincent van Gogh to tylko niektórzy z artystów odtwarzających nowoczesny krajobraz. W ich ślady śmiało poszli późniejsi twórcy – Pablo Picasso malujący zabudowania fabryczne w Horta de Ebro czy Mela Muter ukazująca wysokie kominy zakładów produkcyjnych z południa Francji.

Do grona tych wybitnych twórców zaliczyć można również Mojżesza Kislinga. Widok portu w La Seyne-sur-Mer ukazuje stosunkowo unikalny w twórczości malarza krajobraz przemysłowy. Artysta tworzy płótno w 1935. Umieszcza na pierwszym planie nadmorskie dźwigi i stalowe konstrukcje. Z niesamowitą drobiazgowością odwzorowuje detale portowych struktur. Skrupulatność ta zakrawać może wręcz na naiwny sposób odbierania rzeczywistości. Kisling zachowuje jednak właściwą sobie logikę kompozycji. Dalsze kadry to wyłaniająca się zza piaskowej hałdy tafla morza oraz rozległy pas nabrzeża wypełniony ledwo widocznymi sylwetkami budynków. Ostatni plan stanowią zamykające kompozycję od tyłu bladobłękitne góry niknące za mgłą i łączące się z przestrzenią nieboskłonu osnutego kłębiącymi się chmurami.





7 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

„Trofeum łowieckie” („Trophée de chasse”), 1928

olej/plótno, 46,5 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Kisling'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z liczbą: '7213'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

33 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Prim-Arnaune-De Colonges, Tuluza, Francja, marzec 2007
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Joseph Kessel, Henri Troyat, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 2,
Torino 1982, s. 334, nr 17 (il.)

Na twórczość Mojżesza Kislinga składają się różnorodne inspiracje i tendencje. Jego artystyczne oeuvre stanowi szereg zmiennych stylistyk, wśród których zauważyć można mimo wszystko rękę wytrawnego mistrza malarstwa. Analizując powstające na przestrzeni lat martwe natury Kislinga wyróżnić można z łatwością inspiracje dziełami Paula Cézanne'a czy obrazami kubistów. Istotne źródło dla sztuki malarza stanowić miała także tradycja. „Krytycy doszukiwali się w jego dojrzałej twórczości związku z tradycją muzealną, a niekiedy z 'nową rzeczywistością'.” (Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918, katalog wystawy, oprac. Elżbieta Grabska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 116) Spoglądając na „Trofeum łowieckie” Kislinga bezsprzecznie porównać można je z wybitnymi dziełami barokowych mistrzów holenderskich takich jak Pieter Aertsen czy Frans Snyders. Rozpłataną i pofragmentowany korpus sarny uderzają siłą swojego przekazu. Nagie kości i krew znakomicie wpisują się w mającą na celu wywołać szok estetyczny konwencję turpizmu. W kontekście lat międzywojennych nie dziwią inspiracje czerpane wprost z bogactwa historii sztuki. W tym właśnie okresie zmęczenie galopującą awangardą początku XX wieku skłaniało artystów do zwrotu ku tradycyjnym, dawnym wartościom sztuki.



8 † ●

MELA MUTER

1876-1967

„Macierzyństwo”, 1913

olej/plótno, 147 x 97 cm

sygnowany p.g.: 'Muter'

sygnowany na odwrociu: 'Muter' oraz papierowa nalepka inwentarzowa opisana piórem:
'Maryja | Mela Muter | Matka (Maternité) | No 80 P (...)'

estymacja:

600 000 - 1 000 000 PLN

133 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października – 1 grudnia 1967

LITERATURA:

Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska, Kolonia, Köln 1967, nr kat. 44
(il.; jako „Mutter mit Baby”)

Jean-Daniel Maublanc, Un Grande Peintre de la Figure: Mela Muter, w: „Pro Medico” 1938, r. 15, nr 2, s. 55 (il.)





Mela Muter (druga z lewej) obok swojej pierwszej paryskiej pracowni przy Bd Arago 65, około 1905. Od lewej stoją: siostra artystki - pani Fürstenberg, mąż - Michał Mutermilch, szwagier - pan Fürstenberg i malarz Leopold Gottlieb. Starsi chłopcy to siostrzeńcy M. Muter - Piotr i Julek Fürstenbergowie, pośrodku syn artystki - Andrzej, ok. 1905 r., kolekcja prywatna, za: Kolekcja Liny i Bolesława Nawrockich. Mela Muter, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 9



Mela Muter przy pracy, 1911, Archiwum Emigracji, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu



Olga Boznańska, Macierzyństwo, 1902, kolekcja prywatna, źródło: artyzm.com

Mela Muter należała do pierwszych profesjonalnych artystek w dziejach sztuki polskiej. Jej wyjazd do Paryża w 1901 roku stanowi ważną cezurę w dziejach polskiej kolonii artystycznej nad Sekwaną – była pierwszą z heroin międzynarodowej bohemy artystycznej, która wykształciła się na lewym brzegu Sekwany z początkiem XX stulecia. Od 1899 roku kształciła się w ramach kursów rysunkowych prowadzonych przez malarza Miłozza Kotarbińskiego w Warszawie. Wczesna twórczość Muter wiąże się z nurtem symbolizmu, popularnym w sztuce polskiej przełomu wieków. Wyjazd do Paryża w 1901 roku pozwolił jej zaznajomić się z najbardziej nowoczesnymi dokonaniem sztuki tamtych czasów. Od 1905 roku regularnie wyjeżdżała do Bretanii. Inspiracja surowym pejzażem wybrzeża i tajemniczym folklorem Bretończyków wpłynęły na zwrot sztuki artystki ku antynaturalistycznym formom.

W 1908 roku odwiedziła Florencję, a na przełomie 1910 i 1911 wyjechała do Barcelony, gdzie w Galerie Dalmau odbyła się jej wystawa indywidualna. Od tego czasu parokrotnie odwiedzała Hiszpanię. Po I wojnie światowej regularnie bywała w Collioure (1921-26) oraz na czas II wojny światowej zamieszkała w Awinionie. Pejzaż południa inspirował malarke; światło Śródziemnomorza pozwalało uchwycić jej konkret przedmiotów i jednocześnie uprościć, ale i zintensyfikować paletę. Od drugiej dekady XX wieku stała się uznaną portrecistką. Tworzyła artystyczną bohemę, a do jej bliskich znajomych należeli najwybitniejsi intelektualiści i twórcy epoki.

Na lata 20. XX wieku przypada największy sukces malarki. Wielokrotnie wystawiała w kraju i za granicą. Jedną z ważniejszych ekspozycji była wystawa zbiorowa w galerii Au Sacre du Printemps, należącej do polskiego marszanda Jana Śliwińskiego (1925). Obok dzieł Muter znalazły się tam prace wielu wybitnych twórców – Pabla Picassa, Julesa Pascina, Józefa Pankiewicza, Leopolda Gottlieba, Eugeniusza Zaka, Mojżesza Kislinga czy Romana Kramsztyka. W ostatnich latach życia autorka miała wystawy indywidualne, m.in. w Galerie Gmurzynska w Kolonii w 1965 roku, w Galerie Jean-Claude Bellier w 1966 w Paryżu oraz w Hammer Gallery w Nowym Jorku w styczniu 1967. Kilka miesięcy po nowojorskiej wystawie artystka zmarła w Paryżu. Prezentowane „Macierzyństwo” eksponowane było właśnie w Kolonii na pierwszej pośmiertnej wystawie malarki w 1967 roku. Obydwie wystawy w Galerie Gmurzynska pozwoliły wprowadzić twórczość



Stanisław Wyspiański, Macierzyństwo, 1904, kolekcja prywatna, fot. Marcin Koniak, źródło: archiwum DESA Unicum

Meli Muter na międzynarodową scenę galeryjną.

Temat macierzyństwa powracał w dziele malarki wielokrotnie. Jego kariera rozpoczyna się wraz z bretońskim epizodem autorki i kompozycją „Smutny kraj” (1906, kolekcja prywatna). Niejednokrotnie Muter podkreślała w wizerunkach matki i dziecka mizeryalistyczny wyraz ich egzystencji. Niezależnie od tego często eksponowała czułość pomiędzy nimi. Malarstwo o takiej tematyce prawdopodobnie było dla niej sposobem kompensacji problemów rodzinnych. Za mąż wyszła w 1899 roku za znacznie starszego krytyka sztuki i działacza socjalistycznego, Michała Mutermilcha. Ich syn Andrzej urodził się rok później. W trakcie Wielkiej Wojny wyjechał z matką do Szwajcarii, gdzie wykryto u niego gruźlicę kości. Pod koniec wojny Muter poznała kolegę syna, socjalistycznego polityka Raymonda Lefebvre’a. Ich znajomość przerodziła się w drugą miłość życia artystki. W kolejnych latach Lefebvre zmuszony był parokrotnie wyjeżdżać na leczenie. Muter opiekowała się nim jak własnym synem, u którego choroba postępowała w równym tempie. Ze swoim mężem rozwiodła się w oficjalnie w 1919 roku, chcąc związać się z Raymondem. Ten jako delegat partii socjalistycznej we Francji wyjechał w 1920 roku na kongres III Międzynarodówki w Moskwie. Z Rosji nigdy nie powrócił: statek, którym płynął, zatonął na Morzu Białym w pobliżu Murmańska, być może na skutek sabotażu. Muter próbowała ukoić żal spowodowany śmiercią ukochanego, poświęcając się dobroczynności. W 1923 roku dokonała konwersji na katolicyzm, a tematyka chrześcijańska coraz częściej pojawiała się w jej dziele. W 1924 roku seria dramatycznych wydarzeń w jej życiu znajduje fatalny finał: 24-letni syn Andrzej zmarł nagle podczas kąpieli. 48-letnia wówczas artystka w kolejnych latach poświęciła się intensywnej pracy.

Prezentowane „Macierzyństwo” powstało w szczytowym okresie przedwojennego epizodu twórczości Muter. Kompozycyjnie odpowiada nieco mniejszemu obrazowi z sceną bretońską na odwrocie, wystawionemu również w Galerie Gmurzynska w 1967 (obecnie kolekcja prywatna, w sprzedaży aukcyjnej w 2017). Wpisanie postaci w niszę architektoniczną oraz dywizjonistyczny i impastowy sposób opracowania tkanki malarskiej zbliża prezentowaną kompozycję do „Macierzyństwa” z kolekcji Bolesława i Liny Nawrockich (1909, obecnie Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu). Łączy je stanowcze użycie czarnego konturu, przypisywane wpływowi malarstwa Władysława Ślewińskiego. Wszystkie kompozycje przedstawia-



Jan van Eyck, Madonna z Lukki, 1436-38, Städel Museum, Frankfurt nad Menem, źródło: Wikimedia Commons



Paul Gauguin, Macierzyństwo I, 1899, Ermitaż, Petersburg, źródło: Wikimedia Commons

jące matki z dzieckiem oparte są o wrażenia Muter doznane w Bretanii. Tam przyglądała się ubogim matkom, których fizjonomia zdradzała trudy życia (jak w „Starej Bretonce z dzieckiem, 1911, kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich). Powstałe w 1913 „Macierzyństwo” należy wiązać, za sprawą pogodnego charakteru i rozświetlonej palety barwnej, z pobylem malarki w Kraju Basków. Zatrzymała się w porcie rybackim z Ondarroa, gdzie portretowała lokalny pejzaż (m.in. „Dachy w Ondarroa, około 1913-13, kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich) oraz mieszkańców (np. „Dziewczyna z dzbanem”, 1913, tamże). W tle obrazu „Katalończyk” (1914, tamże) widoczne są kobiety z dziećmi ujęte w analogicznej dla prezentowanego „Macierzyństwa” zamkniętej łukiem arkadce. Dr Bolesław Nawrocki uznał pobyt w Kraju Basków czas za „jeden z najlepszych i najpłodniejszych okresów w twórczości artystki”.

Biel i błękit to dwie dominujące barwy prezentowanej kompozycji, dzięki którym artystka zawarła symboliczne odniesienie do postaci Maryi. Wczesne macierzyństwa Muter wchodzą w dialog z dziełami dawnych mistrzów sztuki europejskiej. Hieratyczna postać matki ujęta w architektonicznej arkadzie odwołuje wprost do nowożytnych wizerunków Matki Bożej. Bogaty w detal strój kobiety, koszula i spódnica, przywodzą na myśl naturalistyczne wizerunki tkanin obecne w twórczości mistrzów niderlandzkich, wkraczających do kanonu akademickiej i muzealnej historii sztuki właśnie na początku XX stulecia. „Bezczasowy” obraz matki z dzieckiem aktualizowany jest tutaj przez nowoczesny dodatek – butelkę z gumowym smoczkiem. Rozegranie tej dużych rozmiarów kompozycji połączeniami intensywnych barw oraz, szczególnie w partii stroju i karnacji, mocnych impastów wskazuje na artystyczne inspiracje Muter: przede wszystkim w twórczości Vincenta van Gogha i Paula Gauguina. Śladem tychmalarzy artystka używała barwy w sposób „sugestywny”, tworząc z wyobrażanych przedmiotów i postaci symbole.

Impastowość płócien Muter ma szczególny charakter. Malarka, nakładając plamy intensywnych barw tzw. suchym pędzlem, nie mieszała ich, pozostawiając niezamalowane podobrazie między połączeniami koloru. Wybitny krytyk międzywojenny – Mieczysław Sterling, pisząc pod koniec lat 20. o malarstwie Meli Muter, zwrócił uwagę na chropowate płaszczyzny farby i charakterystyczną dla niej fakturę „zdobytą latami ciężkiej pracy” (Mie-

czysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3). W dziełach Muter uderza wrażenie, że przedstawieni ludzie i będąca tłem ściana zbudowani są z tej samej malarskiej materii. Całe płótno usiane jest niewielkimi gruzełkami, które razem z szorstko wyglądającą, chropowatą farbą, potęgują wrażenie bezpośredniości widzenia. „Technika jej wydawała mi się dość szczególna – zauważał krytyk Roger Rey – Między jednym dotknięciem a drugim rozciągała się przestrzeń surowego płótna, która mogła być wypełniona przez nieuchronne zmiany. Wobec tego po co ją było wypełniać? Dlaczego nie pozostawić troszkę wypełnienia tej pustej przestrzeni automatyzmowi rozumu? (...) Technika ta, trzeba stwierdzić, nie ma nic wspólnego z dywizjonizmem Seurata, Signaca czy też Grossa. Pozwala ona natomiast Meli Muter tworzyć obrazy niezwykle silne w wyrazie, skoro są na nich zaznaczone same, choćby tylko drobne akcenty” (Roger Rey, Mela Muter, „Art et Decoration” 1927, nr 303, s. 65 – tłum. Bolesław Nawrocki). Sterling, pisząc o portretach malowanych przez Muter, wskazywał na „bezwzględność prawdy”, którą umiała dojrzeć u swoich modeli (op. cit., s. 3).


Artystka, malując macierzyństwa, nie usiłowała przedstawiać bezwzględnej radości życia. Raczej próbowała rzetelnie sportretować człowieka – matkę i jej dziecko, bezwzględnie poszukując prawdy. Paradoksalnie ta „bezwzględność” była związana ze współczuciem i empatią. Opisując portretywanej starej kobiety Muter wspominała: „(...) stara wieśniaczka, o rysach jakby wyrzeźbionych, wrytych przez ból. Nie znałam jej życia lecz spoglądając na tę twarz wyniszczoną przez łzy nie mogłam powstrzymać się, by nie powtarzać w głębi duszy – ‘oto dojrzały owoc boleści’. I gdy tak powtarzałam w myślach te słowa przez cały czas malowania, głuche cierpienie rodzące się we mnie stawało się tłem mojej pracy. Być może właśnie dzięki temu cierpieniu udało się stworzyć jedną z moich pierwszych prac malarskich” (Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich. Mela Muter 1876-1967, Warszawa 1994, s. 32-33). Charakterystyczna koncepcja obrazu – malarka wskazuje, że do stworzenia dzieła sztuki potrzebny jest nie tylko warsztat malarski i temat, ale również autentyczne przeżycie tworzącego.

„Mela Muter należy do wybitnych indywidualności artystycznych doby współczesnej, każda przeto zbiorowa wystawa jej dzieł, urządzana przez wielkich kunsthändlerów tutejszych, jest wydarzeniem nawet w Paryżu, prowadzącym tak intensywne życie twórcze. Mocna, wielostronna, pełna rewolucyjnego entuzjazmu jest jej sztuka, bezpośrednio i wiernie odzwierciedlająca wszystkie duchowe wartości tej bardzo oryginalnej malarki. Polka z urodzenia – miłuje tradycje modlitewnych tęsknot ‘za waszą i naszą wolność’, bohaterskich ‘szaleństw’ o sybirskich epilogach. Paryżanka – od początku działalności artystycznej posiada dostojną ambicję wielkich wymagań w dziedzinie własnej twórczości, potęgujących się w toku zwycięskich walk o odrębny byt swego malarstwa. Kobieta i pełna kobiecego wdzięku – głęboko odczuwa radości i smutki idealnej wiary w ludzi, szczęścia i nieszczęścia serdecznej miłości macierzyńskiej. Człowiek, a więc jednostka ‘stworzona na obraz i podobieństwo Boga’ – żywi religijny wprost kult dla twórczej potęgi, twórczego męstwa, twórczego buntu. Bogatym zasobem wiedzy technologicznej rozporządza jej talent – z rzetelnością, godną najgorliwszych ymagiers średniowiecznych, pracuje nad każdym obrazem”.

Zygmunt Klingsland, Sztuka Meli Muter, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12, s. 2







„(...) Mela Muter nie maluje, lecz rodzi swoje obrazy. Portret, krajobraz, martwa natura, każdy absolutnie fragment rzeczywistości, ujęty przez nią w ramy kompozycji plastycznej, jest przede wszystkim wizerunkiem i to uderzająco podobnym, jej własnych światów duchowych. Obiektywne piękno modelu nie tylko nie ztraca się wskutek zetknięcia z psychiczną indywidualnością artystki, ale raczej uzewnętrznia się w jeszcze wyraźniejszej, gdyż pozbawionej wszelkich przypadkowych naleciałości formie. W ten sposób tworząc, można mieć nieraz chwile radosnego cudu – zwiastowania – czyli poczęcia dzieła, musi się przeżywać długie godziny, dni i lata bolesnej męki, chcąc słowo uczynić ciałem. Wiedza artystyczna, stojąca na poziomie tak ukształtowanej woli twórczej, osiąga najwyższe szczyty sztuki – stwarza dzieła, które, bez względu na ich treść, głęboko i szczerze nas wzruszają. Takie są obrazy Meli Muter”.

Zygmunt Klingsland, Sztuk Meli Muter, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12, s. 2

9 †

MELA MUTER

1876-1967

Widok z nad Rodanu („Village au bord de l'eau, Avignon")

olej/sklejka, 72 x 53,5 cm

sygnowany l.d.: 'MUTER'

na odwrociu i krośnie malarskim liczne napisy i numery, nalepki inwentarzowe i aukcyjne

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

53 000 - 67 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Christie's, październik 2000

DESA Unicum, sprzedaż prywatna (2012)

kolekcja prywatna, Polska





Krajobrazy przedstawiające malownicze zakątki doliny Rodanu pojawiają się w twórczości Meli Muter od lat 30. XX wieku, przede wszystkim jednak od początku lat 40. Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wyładała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W tym samym czasie Muter opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich: „Kuchnię malarską” („La cousine de la peinture”) i powieść historyczną „Patriota”. Artystka do Paryża wróciła w 1945 roku. Zamieszkała wtedy na rue Boissonnade 40. Nie ucięła jednak kontaktów zawiązanych w Awinionie w czasie okupacji; malarka jeździła na południe jeszcze w okresie powojennym, spędzając tam głównie miesiące letnie. Władze Awinionu udostępniły jej nieodpłatnie małe mieszkanie położone na zboczach skarpy z ogrodami papieskimi. Już w okresie dwudziestolecia międzywojennego krytycy zwracali uwagę na jakość jej prac pejzażowych. W czasie swoich wyjść plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie pojawiają się widoki przedstawiające widoki Awinionu, przede wszystkim krajobrazy uchwycone z wysokiej skarpy z perspektywą na Rodan. Portretowała nabrzeża, mury i wąskie uliczki starego miasta oraz kamienne mosty na rzece. Szczególnie często w jej twórczości powraca XIV-wieczny Fort Świętego Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon. Artystka portretowała ten zabytek wielokrotnie, wyobrażając go jako dominantę w prowansalskim, wzgórzystym pejzażu przecinanym kubicznymi strukturami domów oraz srebrnozielonymi sadami oliwkowymi.



10 †

MELA MUTER

1876-1967

Widok na Fort św. Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon

olej/sklejka, 62 x 50 cm

estymacja:

200 000 - 250 000 PLN

44 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Okres II wojny światowej 1939–1945, to czas ucieczki na południe dla artystów polskich, zmuszonych do ukrywania się po czerwcu 1940 r. Kierunkiem ucieczki było najpierw Lazurowe Wybrzeże, które masowo przyjmowało uchodźców, intelektualistów różnego pochodzenia. Również polskim artystom południe dawało schronienie w trudnych, wojennych czasach. Więzy jakie stworzyli przed wojną ułatwiały powrót i znalezienie pomocnej dłoni. Jean Peské spędził czas wojny w Collioure, Pankiewicz schronił się do La Ciotat, Mela Muter wyjechała do Awinionu. Dla artystki okolice Awinionu, zwłaszcza miasteczko Villeneuve-lès-Avignon z fortem Saint André, stały się miejscem intensywnej pracy. Wzgórza porośnięte gajami oliwnymi, skąd rozciągał się wspaniały widok na Awinion, były celem wypraw Meli Muter, w dni pogodne i w wichurę, kiedy mistral przewracał rower wiozący sztalugi i przybory malarskie. Powstało wiele obrazów z tych okolic, są to pejzaże jak zwykle ‘monumentalne’ w zamyśle kompozycyjnym i surowe w wyrazie”.

Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy Prowansalskie” – Polscy Malarze na Południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji” 2011, z. 12, s. 305



11 †

MELA MUTER

1876-1967

Martwa natura owocowa

olej/sklejka, 32,5 x 40 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 500 - 39 800 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Decagone, Awinion, lata 90. XX wieku

kolekcja prywatna, Sydney

Martwe natury w twórczości Meli Muter stanowią rzecz wyjątkową, bowiem artystka stała się rozpoznawalna przede wszystkim dzięki działalności portretowej. Gatunek martwych natur Muter zaczęła eksplorować podczas pobytu w Bretanii przed I wojną światową. Jak przyznawała sama artystka, w Bretanii niekiedy trudno było pozyskać modela do portretu czy sceny rodzajowej, bowiem rdzenni mieszkańcy byli niezwykle pochłonięci swoją codziennością; malowanie martwych natur stawało się zatem zabiegiem-wytrychem pozwalającym poszerzać zakres ikonograficzny i plastyczny twórczości. Pozornie prozaiczne martwe natury przedstawiające ryby i owoce morza stały się dla malarki podczas Wielkiej Wojny sposobem wyrażania emocjonalnych napięć i niepokojów. W tych pracach artystka posługiwała się krwistymi barwami, w których krytycy widzą dziś symboliczny wyraz cierpienia tamtego okresu w historii.

W następnych dekadach artystka skupiła się w tym gatunku na eksplorowaniu mniej dramatycznych treści i środków wyrazu, bowiem kompozycje z kwiatami, warzywami czy przedmiotami kuchennymi „portretowanymi” na tle francuskich gazet korespondowały bardziej z wyrafinowanym postimpresjonizmem doby Paula Cézanne’a. To zjawisko niezwykle i paradoksalne, bowiem martwe natury z okresu już II wojny światowej nie posiadają tego dramatycznego ładunku, co te sprzed kilkudziesięciu lat, choć lata 1940-45 obchodziły się z artystką brutalnie: Muter przebywała wtedy w Awinionie i z uwagi na swoje żydowskie pochodzenie żyła w tym czasie w ukryciu i borykała się z problemami finansowymi. To wszystko sprawia, iż motyw martwych natur w twórczości Meli Muter jest zjawiskiem niezwykle, nieprzewidywalnym plastycznie, a zarazem stanowi o bogatym doświadczeniu twórczyni.



LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

„Wieczera rybaków”, 1926

olej/plótno (dublowane), 73 x 92 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Leop. Gottlieb Paris 926'

na odwrociu nalepka inwentarzowa Muzeum Narodowego w Warszawie, nalepka transportowa oraz na krośnie malarskim fragment nalepki wystawowej

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

154 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Ericha Cohna (1890-1972)

kolekcja Wojciecha i Ewy Fibaków (zakup 1985 od Richarda Cohna w Nowym Jorku)

kolekcja instytucjonalna, Europa

DESA Unicum, maj 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn, październik-grudzień 2000

École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj-lipiec 2000

École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, lipiec-wrzesień 1999

École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków, lipiec-sierpień 1998

Wystawa prac Leopolda Gottlieba, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, czerwiec 1935

LITERATURA:

Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, nr kat. 61, il. 64

École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Donata Jaworska, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 37 (il.)

École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Małgorzata Jackiewicz-Garniec, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2000, s. 41 (il.)

École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Iwona Makówka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1999, s. 21 (il.)

École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Józef Grabski, Kraków 1998, s. 42-43, poz. kat. 10 (il.)

Wystawa prac Leopolda Gottlieba, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, poz. 34

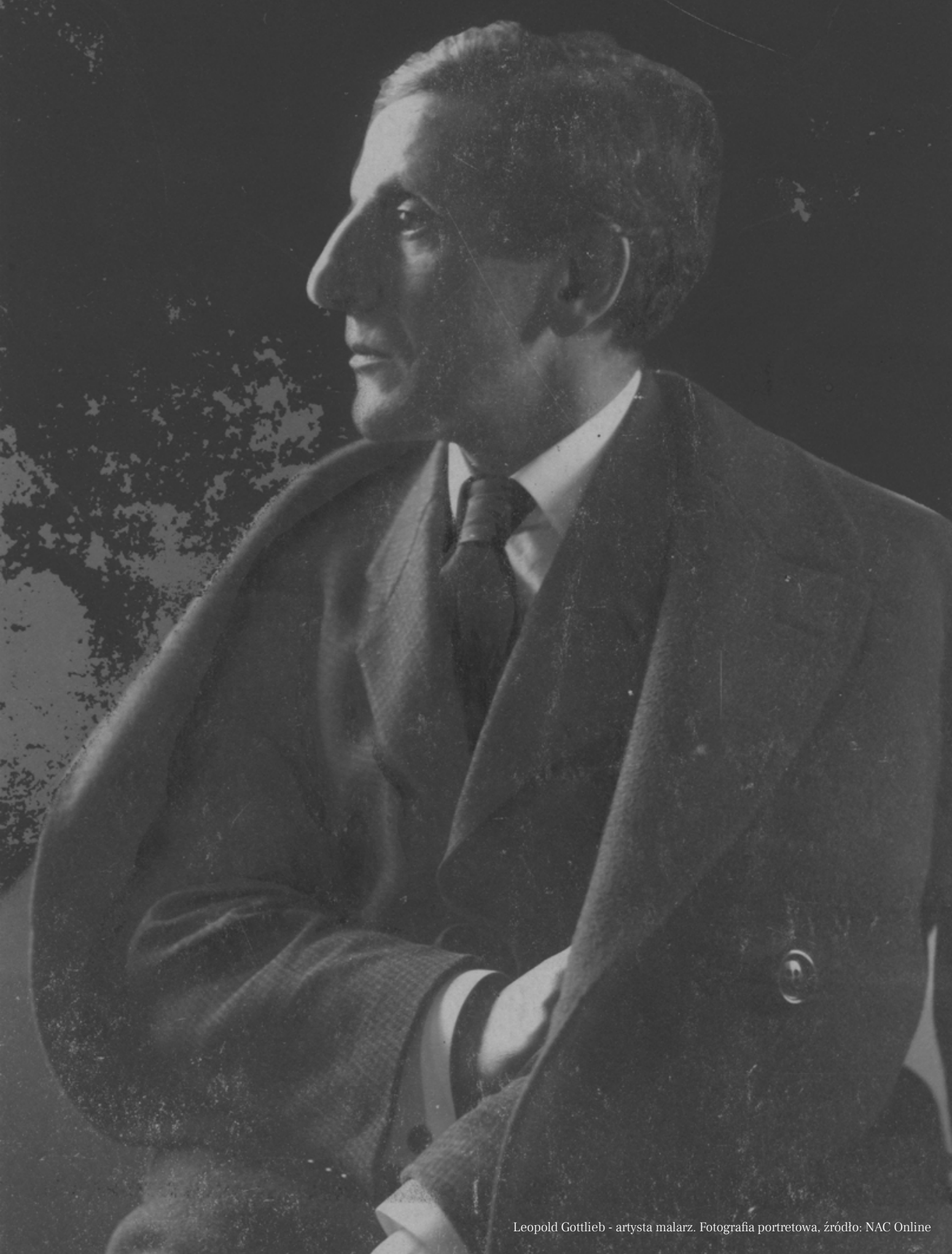


Szeregi Szkoły Paryskiej Leopold Gottlieb zasilili wcześniej, bo do stolicy Francji wyjechał na krótko już w 1904, kiedy to zadebiutował na Salonie Niezależnych. Jego rodzina stanowi fenomen w sztuce polskiej, gdyż czterej bracia Gottliebowie byli malarzami. O ile Marcina i Filipa wspomina się w opracowaniach rzadko, o tyle Maurycego uznaje się za najwybitniejszego twórcę żydowskiego w historii artystycznej XIX stulecia. Leopold, jego najmłodszy, zaliczał się już do innej generacji: modernistów początku XX stulecia. W latach 1896-1902 kształcił się Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego profesorami byli Jacek Malczewski i Teodor Axentowicz – podczas edukacji akademickiej miał więc wgląd w nowe tendencje. W 1903 uczęszczał na zajęcia w prywatnej pracowni Antona Ažbego – słoweńskiego malarza, w którego atelier uczyli się moderniści z terenu całej Europy, jak choćby Wassily Kandinsky, Kuzma Petrow-Wodkin czy Eugeniusz Zak. Jeszcze w 1905 w Krakowie Gottlieb należał do Grupy Pięciu, w skład której wchodził również Witold Wojtkiewicz, Vlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz i Jan Rembowski. Reprezentowali oni jeszcze symbolizm i wczesny ekspresjonizm, ale ich działalność należy uznać za wczesnoawangardowy manifest w sztuce polskiej.

Ponad 10 lat później autor włączył się już w pełnoprawną awangardę – ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich, później formistów. W swej twórczości łączył wiele kultur. W 1906 znalazł się w Jerozolimie, gdzie nauczał malarstwa w Szkole Sztuki i Rzemiosła Bezalel. Założona niewiele wcześniej, była ośrodkiem renesansu sztuki żydowskiej. Kształciła artystów, a także rękodzielników, starano się w niej wypracować nowoczesny styl narodowy. Gottlieb nigdy nie odciął się od tradycji przodków i wielokrotnie do niej powracał, ale swoimi dziełom do niej nawiązującym nadawał modernistyczną formę, która licowała z nowymi osiągnięciami europejskimi. W środowisku paryskim od 1908 malarz związany był z Eugeniuszem Zakiem, Melą Muter i Mojżeszem Kislingiem. Stał się bywałcem Closerie des Lilas i zawarł znajomość z krytykiem Adolfem Baslerem. Wraz z wybuchem Wielkiej Wojny zdecydował się na powrót do kraju. Tam zaciągnął się do Legionów Polskich, a jego frontowe rysunki i grafiki stanowią bodaj najwybitniejszą grupę prac legionistów. Tworzył portrety i sceny dokumentujące życie towarzyszy broni. Nie sposób podsumować jego liczne wystawy oraz uczestnictwo w grupach artystycznych. Był członkiem wiedeńskiego Hagenbundu, polskiego ugrupowania „Rytm”, później „Nowej Generacji”. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych; szereg pokazów indywidualnych odbył się w drugiej połowie lat 20. i na początku lat 30. XX wieku w Paryżu, Pittsburghu (Carnegie Institute, 1933). Duża, pośmiertna wystawa autora miała miejsce w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1935).

Paryski rozdział twórczości Gottlieba to obrazy symboliczne o ekspresyjnej manierze. W całym dorobku artysty rezonowała znajomość dzieł Egona Schiele i Oskara Kokoschki. Wielokrotnie malował sceny zaczerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu, czym łączył tradycje żydowską i chrześcijańską.

W centrum jego sztuki znajdowała się figura ludzka, którą stylizował i której nadawał harmonijne, acz intensywne w wyrazie formy. Posługiwał się stonowaną, często monochromatyczną kolorystyką, ożywianą intensywnymi akcentami zieleni, czerwieni czy błękitu. Dążył do osiągnięcia rytmiczności kompozycji przez używanie parabolicznych linii. Pragnął wyrazić treści egzystencjalne, toteż postaci często sytuował w umownych sytuacjach spoczynku, pracy, postłku czy religijnej medytacji.



Leopold Gottlieb - artysta malarz. Fotografia portretowa, źródło: NAC Online



52596



Zdjęcie prasowe przedstawiające pojedynek Mojżesza Kislinga i Leopold Gottlieba na szable, czerwiec 1914, źródło: Bibliothèque nationale de France



Jacopo Tintoretto, Ostatnia wieczerza, 1592-94, bazylika San Giorgio Maggiore, Wenecja, źródło: Wikimedia Commons

Twórczość Leopolda Gottlieba, rozwijająca się przez ponad trzy dekady, stanowiła istotne zjawisko w obrębie polskiego ekspresjonizmu. Pierwszy okres twórczości z początku XX wieku wiązał się z młodopolską wizją sztuki intensywnej. Później, w drugiej i trzeciej dekadzie, Gottlieb stworzył swój własny „klasycyzujący” język, który sprzyjał jednak wyrazowi emocji i duchowego przeżycia. Artysta dojrzał artystycznie w Krakowie, a jego wczesna formuła malarska ukształtowała się pod wpływem Przybyszewszczyzny, kręgu czasopisma „Życie”, malarstwa, rzeźby i grafiki Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”. Gottlieb współtworzył modernistycznej (i ekspresjonistycznej) „Grupy Pięciu”. Nieobce były mu impulsy niemieckiej secesji i modernizmu, gdyż w 1903 uczył się w monachijskiej pracowni Antona Ažbego. W swoich „wczesnych latach” przebywał w Wiedniu, gdzie zetknął się z wczesnoekspresjonistycznym malarstwem Oskara Kokoschki czy Eгона Schielego. Monografista Gottlieba, Artur Tanikowski, znakomicie obserwuje, że jego pierwsze portrety o ekspresjonistycznym zacięciu powstają około 1903-04, a więc na parę lat przed wyklarowaniem się formuły malarstwa ekspresjonistycznego w Niemczech i Austrii. Gottlieb posługiwał się w tym czasie linearną manierą i uproszczoną paletą, dzięki czemu uzyskiwał zintensyfikowany psychiczny wyraz swoich modeli. Wydaje się jednak, że należy myśleć o „intensywności” Gottlieba zaczerpniętym z krakowskiego milieu modernizmu przełomu wieków, np. Wojciecha Weissa, niż widzieć w nim zapowiedź dojrzałego ekspresjonizmu spod znaku Kokoschki.

Jeszcze większych trudności przynosi klasyfikacja twórczości Gottlieba z okresu drugiej i trzeciej dekady XX stulecia. Gottlieb nie porzucił linii, jako głównego środka wyrazu, a także oryginalnej, wyciszonej palety.

Często cytował dawnych mistrzów: El Greca, Tintoretta czy Pierre’a Puvis de Chavannesa. Zaczął uprawiać malarstwo wielofigurowe, którego tematyka ogniskowała się początkowo wokół wątków staro- i nowotestamentalnych. Od około 1920 malarz tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia, obecną również w twórczości Eugeniusza Żaka. Do tego „sielankowego” nurtu zalicza się prezentowana na aukcji, mistrzowska „Wieczerza rybaków”. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. „Wieczerza rybaków” powstała w 1926 roku w Paryżu (kiedy to artysta osiedlił się na stałe we Francji) jako pokłosie plenerowego wyjazdu do Collioure we wschodnich Pirenejach, gdzie artysta szkicował i malował rybaków oraz wioślarzy.

„Wieczerza rybaków” przedstawia osiem postaci siedzących przy stole. Znajdują się w umownej przestrzeni – wewnątrz lub na świeżym powietrzu, a ich kształty wydobywa subtelne ciepłe światło padające z prawej strony przedstawienia. Posiłek ma raczej ascetyczny charakter i nie przypomina wystawnej biesiady. Na blacie znajduje się jedynie dzbanek, a przed postaciami w centrum, zwróconą twarzą do widza, talerz. Wydawałoby się, że wskazany rybak unosi w dłoniach pokarm. Jednak to, co trzyma, ma formy bliskie ciału zwierzęcia. Gottlieb zawarł więc w „Wieczerzy rybaków” nawiązanie do tradycji Paschy, podczas której składany jest w ofierze baranek, jak również do Wieczerzy Pańskiej jako pamiątki Ostatniej Wieczerzy, podczas której Chrystus ustanowił Eucharystię, a poprzez swoją ofiarę stał się nowym barankiem paschalnym.



Egon Schiele, Ślepa matka, 1914, Muzeum Leopoldów, źródło: Wikimedia Commons

Tematyka podjęta przez Gottlieba w ogóle nie nosi znamion realizmu – artysta operuje tutaj symbolem i metaforą. Apostołowie Chrystusa byli wszak rybakami, toteż postacie wykreowane przez Gottlieba stają się nowym ideałem człowieczeństwa – poświęconego pracy i uduchowionego. Wyrafinowany konstrukt intelektualny Gottlieba zawarty w „Wieczery rybaków” łączy w sobie tradycję żydowską, jak i chrześcijańską. Fuszka tych wierzeń tworzyła w oeuvre Gottlieba formułę sztuki nowego humanizmu – ponadczasowej, ogólnoludzkiej i uniwersalnej.

Rysy rybaków Gottlieba są rozmyte, ich sylwetki nieco mgliste. Malarz posłużył się linią w muzyczny sposób – odkrył jej melodyjny wyraz i powtórzył paraboliczne kształty obecne w ciałach postaci. Ich ekspresja bierze się z silnej deformacji ciała – charakterystyczne trójkątne torsy Gottlieb połączył z różnorodnymi pozami rybaków. Postać blisko prawego skraju płótna wspina się na ławkę, a jej skręcone ciało przywodzi na myśl „figura serpentinata”. Postaci Gottlieba nie mają „właściwości”, cech dystyngowanych. To właśnie wiąże je z „czystym” ekspresjonizmem, w którym częstokroć twórcy teatralni czy literaccy poszukiwali „typu pozbawionej indywidualności, odpsychologizowanej postaci, będącej często nośnikiem idei” (Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 19). Idea Gottlieba łączyła się z pracą i ofiarą, które przynoszą wyzwolenie. Tematyka religijna była wbrew pozorom często podnoszona przez ekspresjonistów, którzy w Chrystusie dostrzegali Zbawiciela oraz symbol duchowej rewolucji społecznej. Kompozycja Gottlieba, zamiast rewolucyjnego potencjału, posiada jednak silnie duchowy i mistyczny

charakter, osiągnięty przez temat, jak również formę artystyczną – paletę barwną opartą na tonach zieleni i brązów oraz silnym światłocieniu. Uzyskanie silnego wyrazu staje się dla malarza pryncypium.

W „Wieczery rybaków” ekspresjonizm wyraża się w różnorodności form i środków: Gottlieb łączy ekstazyjne doświadczenie przemiany Baranka i przejmujące widmowe światło ze spokojnym w wyrazie, linearnym stylem, spaja silną deformację ciała z klasycznym rozwiązaniem kompozycyjnym. „Izokefalizmem posłużył się w ostatnim okresie, i to w pracach zaliczanych do najważniejszych, takich jak „Wieczera rybaków” – pisze Artur Tanikowski (Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, s. 184). Gottlieb przedstawił więc głowy swoich postaci na jednej wysokości, co nadało im hierarchiczny wyraz, lecz również spłyściło przestrzeń przedstawienia. Takie rozwiązanie perspektywiczne zostało zarzucone w sztuce renesansowej jako anachroniczne. Artysta jednak celowo powołał się na tę dawną zasadę, chcąc wprowadzić kolejny element tradycji związanej ze sztuką chrześcijańską. „Wieczera rybaków” stanowi przykład osobliwego ekspresjonizmu Gottlieba. Oparta w formie i treści na pozornie sprzecznych elementach należy do najważniejszej serii obrazów artysty. Apoteoza pracy, która rodzi piękno, jest w istocie najważniejszym jej tematem. „Wieczera rybaków” stanowi kluczowe ogniwo tej serii i przy tym mistrzowskie dzieło artysty. Indywidualność języka artystycznego Gottlieba, zakorzeniona w ekspresjonizmie początku wieku, służy ekspresji duchowej, uniwersalnej treści.





13

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

„Grupa dzieci z koszykiem owoców”, około 1925

olej/piótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Tadé | Makowski | 1925'

na odwrociu opisany autorsko: 'Tadé Makowski | Groupe d'enfants. | Paris. 1925', nalepka domu aukcyjnego Agra-Art oraz nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie opisana: 'DM 839'

estymacja:

1 200 000 - 2 000 000 PLN

265 000 - 445 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

dom aukcyjny Polswiss Art, Warszawa, czerwiec 1991

kolekcja spółki Art-B

depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, od 1993

aukcja Agra Art, Warszawa, grudzień 2004

kolekcja instytucjonalna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2017

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 345, nr 407



Tade
Mankowski
1925



Tadeusz Makowski, *Vita brevis, ars longa*, 1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Tadeusz Makowski przybył do Paryża na przełomie 1908 i 1909 roku w celu szkolenia warsztatu, zdobywając uprzednio dyplom z wyróżnieniem w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Do stolicy Francji wybierał się na rok, lecz pozostał do końca życia. Zetknięcie z Paryżem tuż po studiach rodzi w Makowskim sprzeczne uczucia – zachwyca się w szczególności Lувrem, w którym odkrywa Rembrandta, lecz stoi w otwartej kontrze w stosunku do obecnych kierunków awangardowych. Przechadzając się po paryskich salonach, zauważa, że są one „stkiem najrozmaitszych manier” i że „należy być odpornym, by się nie dać porwać tym błyskotliwym na zewnątrz sposobom malowania”. Kontakt z malarstwem Puvis de Chavannes’a i Paula Cézanne’a stanowi pierwszy krok ku porozumieniu z paryską sztuką współczesną. Od 1918 roku w jego dziele zjawia się emblematyczny dla całego dorobku temat: przedstawienia dzieci.

Kluczowy motyw w dojrzałej twórczości Tadeusza Makowskiego – postać dziecka – pojawił się po raz pierwszy w jego obrazach około 1918, m.in. w słynnej kompozycji „*Vita brevis, ars longa*” (Muzeum Narodowe

w Warszawie). Artysta miał już wówczas za sobą okres kubistyczny, powoli rezygnował w geometrycznej stylizacji formy. Latem 1913 za namową Henri’ego Le Fauconniera wyjechał do bretońskiej miejscowości Ploumanach, co pozwoliło mu przezwyciężyć formalny rygor awangardowego kierunku. Po wybuchu Wielkiej Wojny przeniósł się do Doëlan, gdzie mieszkał u Ślewińskiego, następnie osiadł na farmie Keranquernat koło Le Pouldu. Bretoński pejzaż stał się dla twórcy źródłem nowej harmonii malarskiej, stymulował powrót do konkretnych przedmiotów. Lekcja kubizmu okazała się jednak dla Makowskiego fundamentalna, zaważyła bowiem na poszukiwaniu przez niego praw konstrukcji i architektoniki obrazu. W kolejnych latach w jego oeuvre pojawiły się wyraźne inspiracje sztuką Niderlandów, zwłaszcza Holandii. Jego sceny rodzajowe i pejzaże wykazywały silne związki z pracami Pietera Bruegla, Davida Teniersa czy Jakoba Ruysdaela. Pociągało go ciche życie zakłete w dziełach małych mistrzów Północy.

U progu trzeciej dekady XX stulecia artysta coraz częściej wybierał motyw dziecka. Wtedy też wypracował indywidualny język form, cechujący się




Tadeusz Makowski, Pięcioro dzieci – szkic, ok. 1925, źródło: Cyfrowe MNW

liryzmem, naiwną stylizacją, jasną i matową paletą barwną. Już w latach 20. malarz, osiadły w Paryżu, wyjeżdżał regularnie do Bretanii, gdzie inspirację znajdował w lokalnym folklorze. Fascynował go szczególnie temat krajobrazu departamentu Morbihan. Figura dziecka, tak chętnie wykorzystywana w dobie modernizmu, ma u twórcy rodowód symbolistyczny. Zwraca się uwagę na powinowactwa dorobku Makowskiego i Witolda Wojtkiewicza. Dla nich obydwu dzieciństwo było swego rodzaju stanem innego, być może lepszego człowieczeństwa. Antynaturalistyczne formy, w które ubierali swoich modeli, służyły za rodzaj przykrycia intymnego, uczuciowego świata dziecięcej psychiki. Krytyk Wieczorkiewicz pisał o malarzu: „Patrząc na dziecko, stara się i on na świat patrzeć oczami dziecka, oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni” (Antoni Wieczorkiewicz, Obrazy Tadeusza Makowskiego w Warszawie, „Polska Zbrojna”, 28 października 1936). Dziełem, które stało się dla artysty przepustką do wystawiania w ważnych galeriach Paryża, była „Kapela dziecięca”, pokazana na Salonie Niezależnych w 1923 (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Prezentowana praca powstała około 1925 i stanowi istotne ogniwo w serii dzieł przedstawiających grupy dzieci. W zbiorach Muzeum Narodowego zachował się szkic do niej, który obrazuje proces twórczy autora. Na podobrazu niewielkich rozmiarów Makowski ledwie szkicowo, posługując się zdecydowaną kolorystyką, nakreślił rozmieszczenie postaci i opasał je białoszarą otoką tła. W finalnej kompozycji każdy z modeli nosi charakterystyczny kapelusz. Rysy ich twarzy, lekko pękate, zdradzają stylizację charakterystyczną dla malarza. Zrezygnował on z centrycznie zakomponowanego tła na rzecz pionowych i poziomych podziałów, stworzonych z delikatnych uderzeń pędzla. Dziewczyna po lewej stronie płótna niesie koszyk z owocową martwą naturą, zawieszony na ręce. Owoce były chętnie podejmowanym tematem we wcześniejszej twórczości Makowskiego. „Grupa dzieci z koszykiem owoców” stanowi znakomity przykład jego sztuki z lat 20., w której wchodzi on w jawny dialog ze zbiorowymi portretami mistrzów malarstwa epoki nowożytnej.

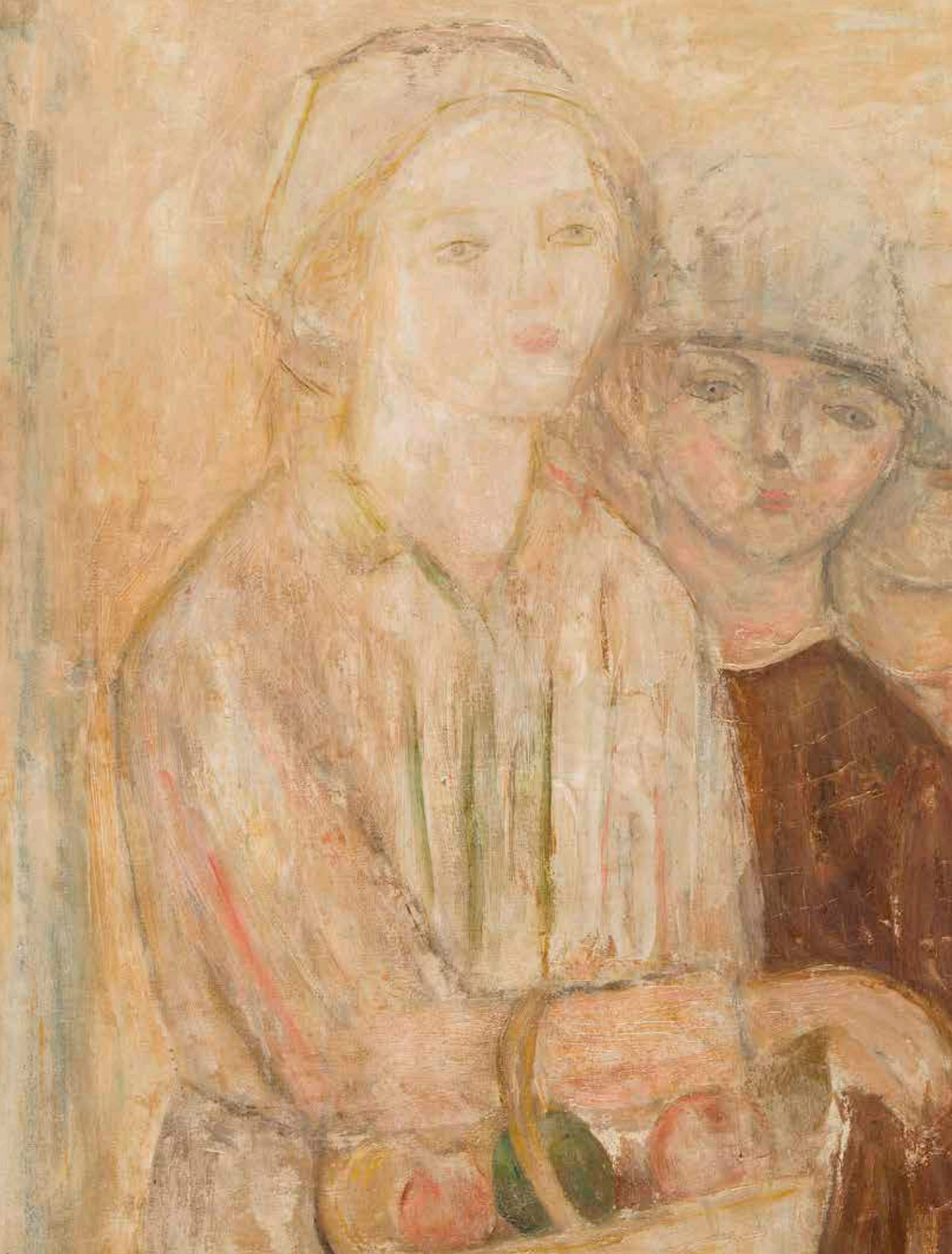


Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni. źródło NAC Online

A black and white photograph showing a close-up of a hand holding a thin, pointed object, likely a needle or a tool. The hand is positioned in the lower-left quadrant, with the fingers gripping the object. The background is dark and out of focus, with some vertical lines and textures visible. The lighting highlights the contours of the hand and the sharp tip of the object.

„Makowski jest rzadkim – niestety! – zjawiskiem plastyka, który z tak groźnej i trudnej na terenie paryskim walki o własny byt duchowy wyszedł zwycięsko, zachowując w całości swoją indywidualność artystyczną. Idzie samotny, wyboistą drogą ciągłego doskonalenia się, zmierzając ku najwznioślejszemu dla artysty celowi – ku zrealizowaniu form tego piękna, którego subiektywną prawdą żyje, w religijnym skupieniu, jego wyobraźnia twórcza”.

Zygmunt Klingsland, Tadeusz Makowski, „Sztuki Piękne” 1931, t. VII, s. 209





TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

„Dziewczynka z liliową wstążką we włosach”, około 1920

olej/deska mahoniowa, 50,5 x 38 cm

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Makowski | N. 77', papierowa nalepka z numerem ze spuścizny po artyście: '130 mak' oraz numer '166'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

33 000 - 45 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście ze zbiorów Janiny Adamkowej
władność Jerzego Panka, Prokocim
kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 335, nr kat. 272

Tadeusz Makowski należy do grona najwybitniejszych artystów polskich XX wieku. Był malarzem, grafikiem i rysownikiem. W latach 1903-08 uczył się w Akademii Krakowskiej u Józefa Unierzyskiego, Józefa Mehoffera i Jana Stanisławskiego; jednocześnie studiował filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1908, przez Monachium, wyjechał do Paryża, gdzie zamieszkał na stałe. Stamtąd wyjeżdżał na letnie sezony do Bretanii, Owernii oraz na południe Francji. Odbił też podróż artystyczną do Holandii i Belgii (1921). W Paryżu przyjaźnił się z wieloma znakomitymi malarzami, pisarzami oraz marszandami. Utrzymywał żywe kontakty z artystami polskimi przebywającymi we Francji i był prezesem paryskiego „Towarzystwa Artystów Polskich”. Swoje prace wystawiał w kraju – w Krakowie i Warszawie (od 1907) i Lwowie (1910) oraz za granicą: w Paryżu, Barcelonie, Wiedniu, Budapeszcie i Amsterdamie. Spuścizna artysty jest niezwykle bogata, bowiem artysta tworzył kompozycje w wielu gatunkach; był twórcą słynnych figuralnych przedstawień z pierrotami i kukiełkami, martwych natury, pejzaży. Artysta słynął przede wszystkim z portretów dziecięcych. Komponując je w indywidualnym stylu, eksperymentował z tradycją kubistyczną. W prezentowanej pracy dostrzegalne są najważniejsze składniki charakterystycznej manieri malarza – opierając się na pewnej dozie deformacji, nowatorskich doświadczeniach formy i koloru artysta namalował portret dziewczynki. W tym dziele, pochodzącym ze schyłkowej fazy twórczości Makowskiego, zaobserwować można również pewną porcję ekspresji służącej wypowiedzeniu groteskowej wizji. Makowski w jawny sposób koresponduje ze swoimi wcześniejszymi artystycznymi zdobyczami, bowiem twarz portretowanej dziewczynki nawiązuje do dominującego w twórczości malarza motywu maski. Dziewczynka z liliową wstążką we włosach to suma obserwacji egzystencjalnych, teatralności oraz abstrakcji.



15 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

„Wędrowny tabor”, 1917

olej/plótno, 46 x 61 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'W. de Terlikowski 17'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory L. Mossot, Paryż, 1991

kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków

kolekcja prywatna, Polska (zakup 2008)

WYSTAWIANY:

Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, 18 lutego - 27 marca 1997

Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais, 1900-1918, Les musées de la Ville de Paris, Musée Bourdelle, 23 października 1996 -19 stycznia 1997

Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja - 9 sierpnia 1992,

Muzeum Narodowe w Poznaniu 22 sierpnia - 25 października 1992

LITERATURA:

Paryż i artyści polscy. Wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 150 (il.), nr kat. 76

Autour de Bourdelle. Paris et les artistes polonais, 1900-1918, katalog wystawy, Les musées de la Ville de Paris, Musée Bourdelle,

Paris 1996, s. 150 (il.), nr kat. 76

Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu,

Warszawa 1992, s. 55 (il.)





Włodzimierz Terlikowski - artysta malarz. Fotografia portretowa. Z papierosem. 1928, źródło NAC OnlineCyfrowe MNW

„TERLIKOWSKI TO MAGIK” ...

„Terlikowski to magik” – pisał na łamach „L’Aquadémie” Lucien Aressy – „Terlikowski to czarodziej wspaniałych światła, harmonijnych fioletoń i różów. To malarz kwiatów, których wonne i słabnące dusze rozlewają się jak namiętność w tajemnicy jednej godziny, jednego umierającego wieczoru. Terlikowski to czarodziej barwy (...) i wibrujących efektów południowego słońca. Analizuje i utrwała doznania, szuka godzin, w których światło jest tak lśniące, że aż rozmywa kontury i kolory, lubuje się w słodkich chwilach, ale też sytuacjach walki, w których siły żywego, wiecznego istnienia zderzają się z sobą – i to z nich [Terlikowski] wyciąga ten szczególny [malarski] efekt”. Cytowany artykuł, będący kilkunastuodniową odą na cześć talentu polskiego malarza, pochodzi z października 1921 roku, okresu największego powodzenia artysty. Przytaczamy go jednak nie po to, aby pokazać sympatię, którą artysta cieszył się wśród krytyków, ani też aby podkreślić, że widziano w nim Artystę przez wielkie „A” [Lucien Aressy (sam będący poetą) pisał tylko o największych malarzach i pisarzach, z Verlainem i Proustem na czele]. Cytowany tekst pokazuje jednak szerszy problem z jakim wiąże się postać Terlikowskiego. Artyście przez długie lata próbowano bowiem nadać maskę rozpoetyzowanego grajka, albo modernistycznego szaleńca płatanego w rozmaite wiry uczuć i bytów. Piszący o jego sztuce zwykli raczyć czytelników sążnistymi opisami frenetycznych stanów emocjonalnych – rzadko jednak zdecydowali się na osadzenie artysty w sztuce jego czasów, albo chociaż na zarysowanie jego biografii. Tę biografię znamy bardzo fragmentarycznie, nie tyle ze źródeł, ile z informacji przekazanych (wymyślonych?) przez samego malarza. Terlikowski urodził się w rodzinie urzędnika kolejowego w Poraju (w pół drogi między Łodzią, a Częstochową). Niekiedy twierdził jednak, że ma szlacheckie pochodzenie i dodawał do swojego nazwiska przedrostek „de”. W wieku 13 lat uciekł z rodzinnego domu i pieszo, przez Niemcy dotarł do Francji. Pracował jako parobek, kowal, woltyżer w cyrku. Przez prawie dwie dekady prowadził życie wędrowne. Nie jest jasna chronologia jego podróży, ale wiadomo, że ich nie brakowało: odwiedził kraje północnej Afryki, Chiny i Singapur, Australię i Nową Zelandię, podróżował po Europie, głównie między Niemcami a Francją. Twierdził niekiedy, że kształcił się w zakresie malarstwa w Monachium i w paryskiej pracowni słynnego akademika, Jean-Paula Laurensa, innym razem: że jest samoukiem. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że odebrał profesjonalne wykształcenie: już od wczesnych lat wprawnie malował bowiem akty, będące podstawą edukacji w paryskim atelier Laurensa. W 1911 roku postanowił na stałe osiedzić się w Paryżu. Szybko zintegrował się z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Polscy krytycy wymieniali go jednym tchem z Olgą Boznańską. Francuzi szybko uznali za swojego, a jego obrazy kupiło Muzeum Luksemburskie, będące ówczesnie galerią współczesnego, francuskiego malarstwa. Mimo ustabilizowania się jego sytuacji zawodowej, nastąpiły rodzinne komplikacje: w roku 1918 zmarł jego syn. Dwa lata później u boku prawie pięćdziesięcioletniego malarza znalazła się nowa partnerka: Jeanne Leygues, córka Georges Leyguesa, ważnego francuskiego polityka (czterokrotnego ministra w rozmaitych departamentach). Zapewne za sprawą tego związku malarz otrzymał w 1920 roku Legię honorową. Działaniami teścia można też wytłumaczyć fakt, że przez pracownię artysty przewinęło się w latach 20. kilka znamienitych osobistości, m.in. pisarz Anatol France, rzeźbiarz Bourdelle, czy cały zastęp generałów francuskiej marynarki. Mimo wejścia w wyższe sfery Terlikowski nie zerwał z dawnym, kawiarnianym życiem. Dalej mieszkał na Montparnassie (pod adresem 48 Avenue Duquesne, piękny ceglany dom stoi do dziś) dalej żył życiem kawiarnianym (jak Kisling obracał się w kręgu Café de la Rotonde). Wiemy, że mimo drugiego małżeństwa, w jego studio „obecny był kobiecy pierwiastek (...), pracownię odwiedzały przyjaciółki artysty: tancerki i artystki... Polki, Rumunki, Hiszpanki i Francuzki... wszystkie były modelkami Terlikowskiego”. Gości studia czarował – jak czytamy na łamach „L’Aquadémie” – mężczyzna „niewysoki, rozemocjonowany, nerwowy, o dużym i ładnym uśmiechu, dziwnie osobny względem spokojnej rasy Polaków”.

16 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Pejzaż z Martigues, lata 20. XX wieku

olej/plótno, 73 x 100,5 cm
sygnowany p.d.: 'W. de Terlikowski'

estymacja:

35 000 - 55 000 PLN

7 800 - 12 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska (zakup 2011)

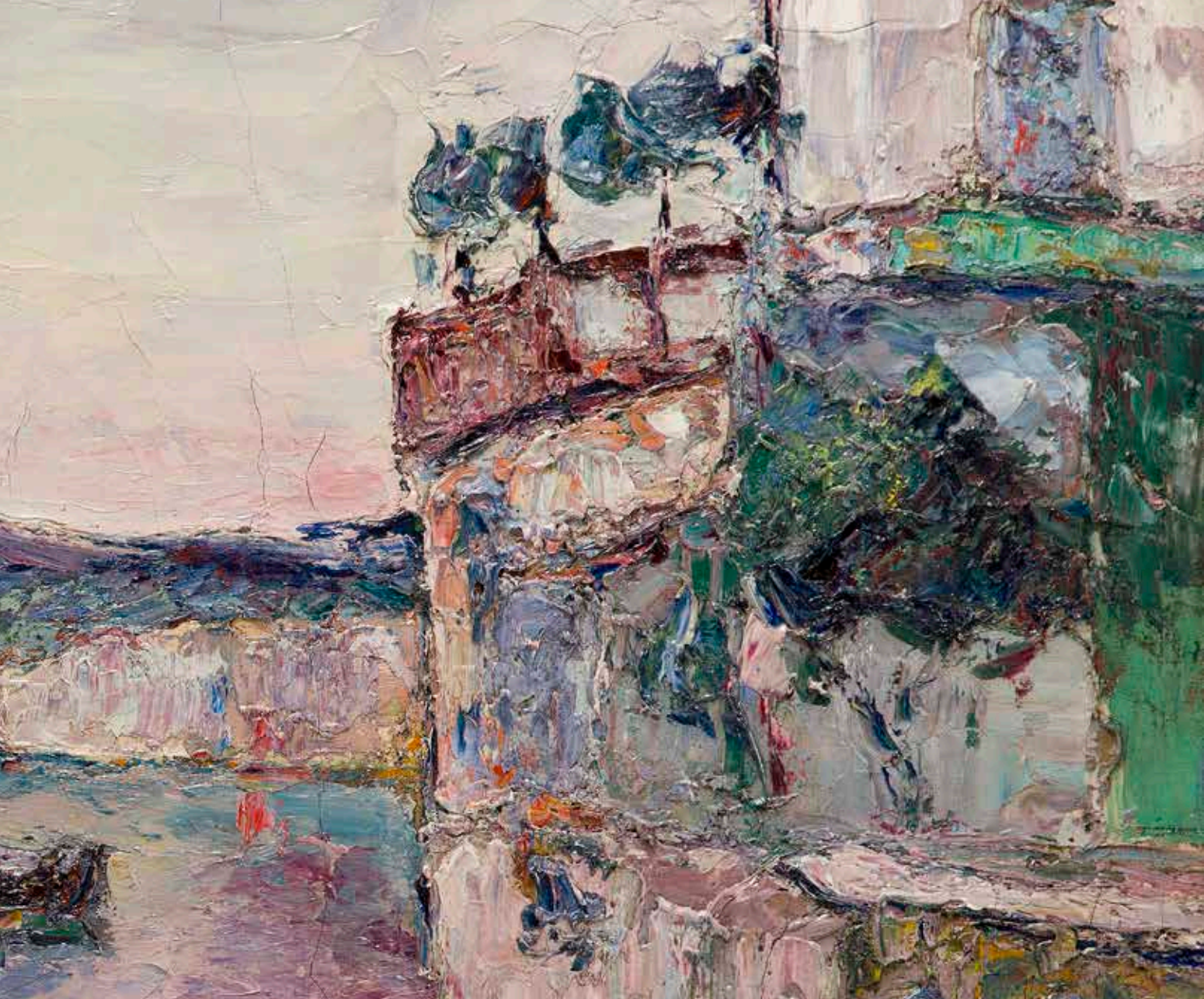
Włodzimierz Terlikowski to jeden z artystów, których twórczość znakomicie wpisuje się w krąg artystyczny École de Paris. Choć od około 1900 związany był on bezpośrednio z typowo miejskim środowiskiem francuskiej stolicy, to jego dzieła naznaczone są wspomnieniami z odbywanych na prowincję podróży, jak także i z dalekich, nierzadko zamorskich wypraw. Artysty zmęczeni wielkomiejskim blichтром i hałaśliwym życiem pędzących miast często trzymali się z dala od nich, po to, by odetchnąć, zebrać myśli i odnaleźć nowe inspiracje. Nieskażona ludzką ręką natura oraz wielkoduszność ludzi zamieszkujących niewielkie miasteczka i wioski jak magnes przyciągały malarzy uwieczniających w swoich dziełach obserwowane krajobrazy. Południe Francji z przepętnioną słońcem Prowansją

i rozciągającym się wzdłuż Morza Śródziemnego Lazurowym Wybrzeżem swoim klimatem i atmosferą zachęcało do odwiedzin.

Lata 20. zapewne Terlikowski dzielił pomiędzy pobyty w Paryżu, a wyjazdy na malownicze Południe. Martigues to jedno z niewielkich nadmorskich miasteczek. Położone jest nieopodal Marsylii, ale jednocześnie znajduje się na uboczu, z dala od wielkomiejskiego zgiełku. Artysta na swoim obrazie ukazał jeden z kanałów laguny Étang de Berre. Trakt wodny otaczają z obu stron niskie zabudowania. Tafla wody z odbijającymi się w niej sylwetami domostw i refleksami świetlnymi mieni się i połyskuje niczym tęczą. Nie zabrakło tutaj również charakterystycznej dla malarza impastowej techniki nadającej dziełu indywidualnego, autorskiego charakteru.







Życie Włodzimierza Terlikowskiego to nieustanna podróż, jedna wielka wyprawa. Artysta ten, jako klasyczny przykład obieżyświata, zwiedzał, wędrował, jeździł, przemieszczał się, po prostu chłonał otaczającą go rzeczywistość. Terlikowskiego cechowała stała chęć rozwoju i poszerzania swoich horyzontów – zarówno tych artystycznych, jak i geograficznych.

Urodził się w 1873 w Poraju, niewielkiej miejscowości nieopodal Łodzi. Jego rodzina nie posiadała artystycznych tradycji, niemniej jednak zamiłowanie do samych podróży malarz mógł wynieść z domu, bowiem jego ojciec pracował jako urzędnik kolei. Dzieciństwo spędzone w okolicach dworców rozbudziło w młodym jeszcze wówczas chłopcu żądze przygód i poznawania dalekich krain. Stacja kolejowa, na której pracował ojciec, stała się początkowym i bardzo ważnym przystankiem w niekończącej się podróży życia Terlikowskiego. Twórca studiował na przełomie XIX i XX wieku w dwóch najważniejszych ośrodkach artystycznych ówczesnej Europy. Początkowo kształcił się w stolicy Bawarii – Monachium, a następnie w Paryżu. Niemiecka metropolia pozwoliła malarzowi na zaznajomienie się z tradycyjnym podejściem do sztuki i stylistyką realizmu w najlepszym wydaniu. To jednak Paryż wywarł na Włodzimierzu Terlikowskim największe wrażenie. Rozwijająca się w nim awangardowa sztuka była dla twórcy zjawiskiem inspirującym i najbardziej odpowiadała jego artystycznemu gustowi. Miasto około 1900 przeżywało swój kulturalny rozkwit. Wówczas triumfy święciła jeszcze secesja – Art Nouveau, która definityw-

nie zrywała z tradycją historyzmu i oddawała artystom wolność tworzenia i indywidualnego postrzegania sztuki. W 1900 Terlikowski debiutował ze swoją pierwszą wystawą otwartą w Galerii Bernheim-Jeune. Jest jeszcze na razie przyjezdnym, imigrantem goszczącym w paryskiej stolicy. Przeprowadzi się do niej na stałe dopiero kilkanaście lat później, w 1911. Wtedy do głosu dochodzi już awangarda.

Mówiąc o życiu Terlikowskiego, należy jednak pamiętać, że to nie tylko Monachium i Paryż wpłynęły na jego twórczość. Kluczową rolę odegrały tutaj odbywane przez malarza podróże. Pierwsze eskapady podejmował on już we wczesnej młodości. Jak pisał kiedyś Włodzimierz Kalicki, artysta „na życie i na wędrowanie zarabiał, jak się tylko dało – miał się ponoć najdziwniejszych zajęć”. Twórca najpierw poznał najbliższe sobie rejony. Zwiedził kraje Europy Zachodniej – od Niemiec, poprzez Francję aż do malowniczych śródziemnomorskich zakątków Włoch czy Hiszpanii. Następnie przyszła kolej na egzotyczne, zamorskie krainy – Północna Afryka, Indie, Australia czy Nowa Zelandia. Terlikowski obserwował wówczas zupełnie inną rzeczywistość i po powrocie skrupulatnie ją odtwarzał. Fascynowała go przyroda i społeczeństwo odwiedzanych krajów. Jako artysta dostrzegał nieco więcej niż inni. Z łatwością przyswajał sobie zjawiska świetlne i niepowtarzalną atmosferę. Barwne targowiska przepięknie orientalnymi produktami i tkaninami ożywiały i pobudzały wyobraźnię malarza.

17 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Czerwone róże wazonie, 1923

olej/plótno, 65 x 92 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1923 | Terlikowski' oraz sygnowany i datowany trudno czytelnie trzonkiem pędzla p.g.

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 000 - 5 300 EUR

„Burzliwy, niespokojny temperament nie pozwala mu nagiąć się do ram obmyślonej na zimno kompozycji, ani się zaprząć do cierpliwego kombinowania i opracowania szczegółów. Z pasją niecierpliwą rzuca się on na swój temat, aby czym prędzej osiąść go, przenieść na płótno. Maluje, jakby się rąbał z kimś – szablą, nie pędzlem. Że zaś wojowniczy ten sprzęt w malowaniu jest raczej kłopotliwy, p. Terlikowski posługuje się wyłącznie nożem...”.

Edward Woroniecki, Wizja Wenecji w zimie (z powodu wystawy p. Włodzimierza Terlikowskiego), „Świat” 1927, półr. II, s. 648-49



18 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Wenecja. Widok na San Giorgio Maggiore i Santa Maria della Salute, 1932

olej/piótno, 54 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1932 | W. de Terlikowski'

na krośnię malarskim stempel: 'DOUANES EXPORTATION | PARIS' oraz papierowa nalepka opisana tuszem:

'no 40. San Giorgio | Ste Salute'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR







19

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

„Matka z dzieckiem”, 1925

olej/plótno, 61 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'

na odwrociu stemple: 'DOUANE CENTRALE | EXPORTATION | PARIS', na krośnie malarskim nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz papierowa nalepka z opisem dzieła

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

132 000 -178 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Oscara Gheza (1905-1998), Musée du Petit Palais, Genewa

dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2002

dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2007

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska

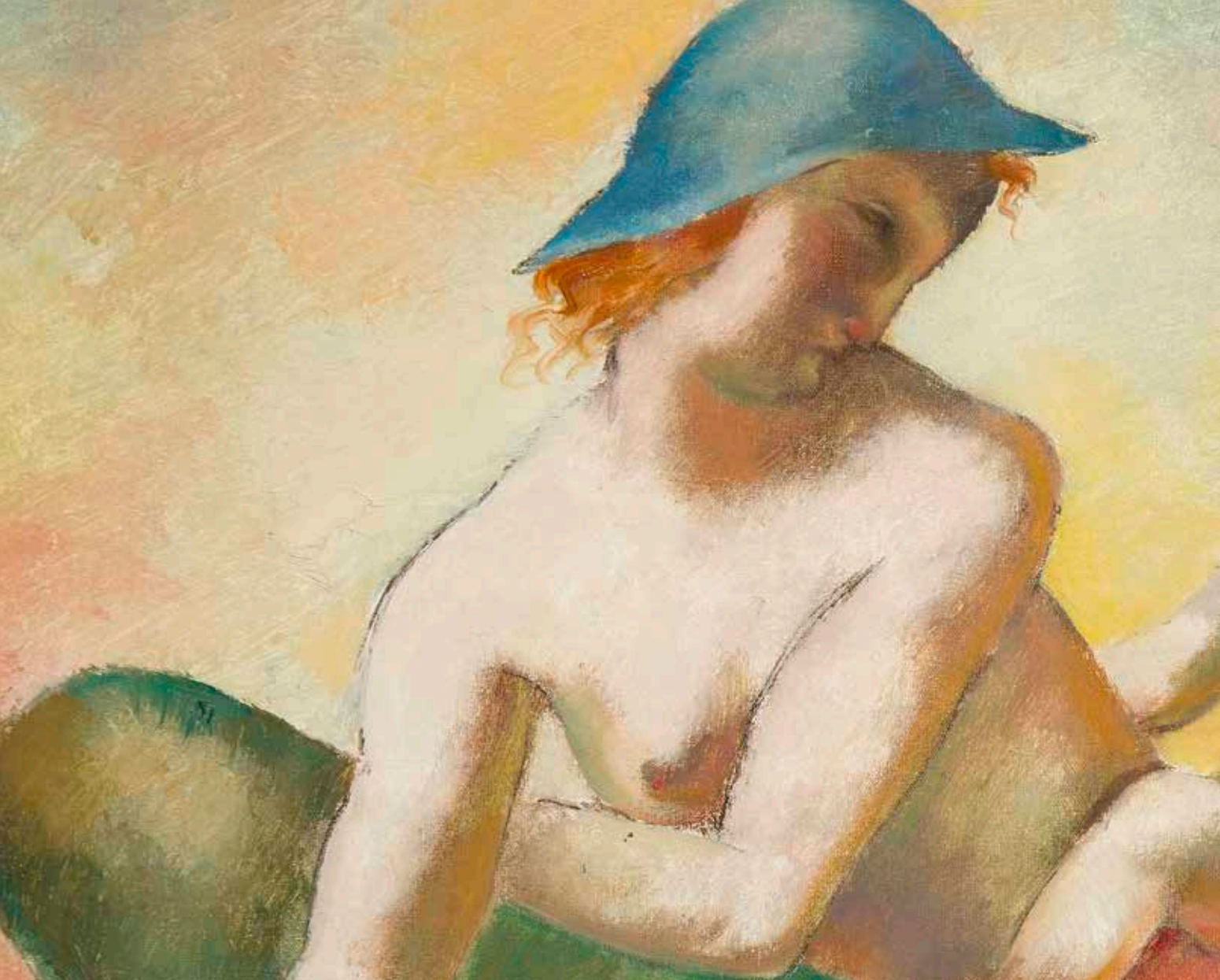
WYSTAWIANY:

Eugeniusz Zak 1884-1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 grudnia 2003 – 29 lutego 2004

LITERATURA:

Eugeniusz Zak 1884-1926, oprac. Barbara Brus-Malinowska, Warszawa 2003, s. 173, poz. 251 (il.)

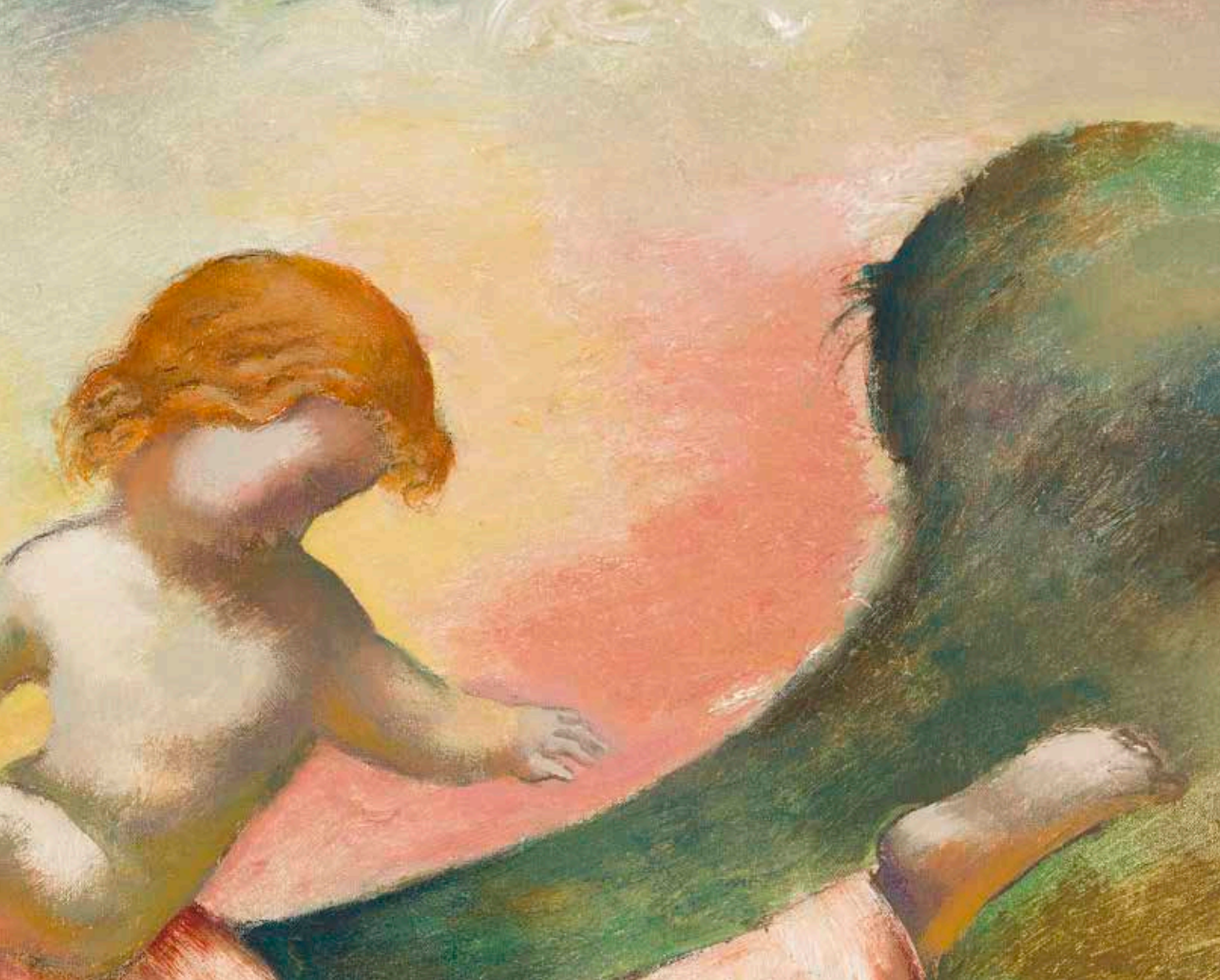




Twórczość Eugeniusza Zaka, który od pierwszych lat XX wieku przebywał z przerwami w Paryżu, należy do tych, które bez wahania można nazwać „osobnymi”. Nie znaczy to, że nie można dla niej znaleźć analogii w świecie sztuki. Łatwo można przecież przywołać podobieństwa czy wpływ rzeźbiarza Eliego Nadelmana oraz malarzy Paula Cézanne’a czy Puvis de Chavannes’a. Dzieła Zaka przypominają w czymś prace każdej z wymienionych osób, ale są również niepowtarzalne. Moment, w którym artysta zjawił się w nad Sekwaną, to czas, kiedy uznano już wagę twórczości impresjonistów, ale nie ceniono jeszcze Cézanne’a i kiedy – jeśli można tak powiedzieć – czekano na to, co później nazwano kubizmem. Zak oparł się zarówno impresjonizmowi, jak i kubizmowi. W 1910 zanotował (pisownia oryginalna): „Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce niema wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest we wszystkich czasów... Jedynymi artystami godnymi przetrwania są ci, którzy ponad bezwzględność klasyfikacji, ponad dziecinnie-namiętne dyskusje-programy, ponad formuły à tout farie, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości” ([cyt. za:] Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 496-497).

Osobność twórcy jest może najlepiej wyczuwalna w jego kompozycjach idyllicznych. Pierwsze z nich namalował w 1911. Często będą się w nich pojawiały koliste jezioro, domy, drzewa i kępy kwiatów. W takiej scenarii Zak umieszczał pojedynczą postać, parę kochanków bądź matkę z dzieckiem. Do grupy przedstawień sielankowych zalicza się „Matka z dzieckiem”, pochodząca z dojrzałego okresu aktywności autora. Przedstawienie usytuowane jest w górzystym (pagórkowatym?) pejzażu. Dziecko siedzi na plecach kobiety w nietypowy sposób – jakby na grzbiecie zwierzęcia mającego je gdzieś powieźć. Oboje zwracają się za siebie. Jeśli by chcieć wyjaśnić coś na poziomie fabularnym w tej wysmakowanej kolorystycznie pracy – może się okazać, że to niemożliwe bądź niepotrzebne. Osobny, idylliczny świat, stworzony przez artystę, rządzi się innymi prawami niż płótna realistów. Tu nie ma anegdoty i dającej się opowiedzieć historii. Dzięki skrajnemu ograniczeniu pola obrazowego i oczyszczeniu go z rzeczy zbędnych udało się osiągnąć malarzowi efekt silnego oddziaływania na widza.

W okresie, z którego pochodzi płótno, Zak niejednokrotnie przedstawiał matkę z dzieckiem – samych bądź w szerszym gronie. I tak w kilku obrazach powstałych w 1925, noszących tytuł „Rodzina”, przedstawił 2-, 3- bądź 4-osobową rodzinę. Umieszczał ją na tle pokoju, typowym dla siebie,



bogatym w efekty malarskie, ale nieistotnym znaczeniowo.

Pomieszczenia są raczej znakami pewnych sytuacji, a nie konkretnymi miejscami, w których zdołałby zamieszkać człowiek. W kolejnych dziełach widać poszukiwania odpowiedniego ułożenia ciał matki i dziecka względem siebie. W jednym z nich, pochodzącym z tego samego roku, co prezentowany obraz, noszącym jednakowy tytuł („Matka z dzieckiem”), Zak przedstawił stojącą kobietę, opartą kolanem o krzesło i trzymającą malucha na barana. Również tutaj uwagę przykuwa układ figur. To nie tylko kunsztowna praca artysty, jakby wcielającego się w rolę choreografa, lecz także wpisanie się w tradycję sztuki dawnej. Trudno nie przywołać manieryzmu z jego wyszukаныmi układami postaci – często ocierającymi się o anatomiczną niemożliwość.

Kwestia narracji w przedstawionym płótnie zasługuje na rozwinięcie. Akcja wydaje się nieobecna bądź nieistotna. Zak ograniczył liczbę elementów składających się na kompozycję, dlatego trudno z nich wywieść coś więcej niż przekonanie o pokrewieństwie łączącym przedstawione osoby. Można jedynie zgadywać, dlaczego wspólnie obracają się za siebie. Słowem: nie ma tu na czym oprzeć przypuszczeń. Można uciec się do dwóch wyjaśnień. Pierwszym powodem, dla którego dzieło zdaje się obrane ze zdarzeń, jest charakterystyczna cecha malarstwa Zaka, która

sprawiła, że postacie (żeby nie powiedzieć – ciała) przedstawiane przez niego można nazwać „arabeskami” (Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 499). Trafność tej diagnozy uderza, kiedy pozna się jeden z nielicznych biblijnych obrazów autora, „Judytę” (1911, niegdyś w zbiorach rzeźbiarza Emile’a-Antoine’a Bourdelle’a). Kompozycja przypomina antyczną płaskorzeźbę z przedstawieniem tańca, mniej zaś – starotestamentową opowieść. Co zwraca uwagę, to wzajemna relacja kształtów i barw.

Drugi powód zaniku wydarzeń jest taki: znajdujemy się w mitycznej krainie. W poezji hellenistycznej (np. u Teokryta) to Sycylia, później za sprawą „Eklog” Wergiliusza stała się nią Arkadia. Owo wyobrażone miejsce (w rzeczywistości niezbyt przyjazny region Grecji) ma różne cechy i różne usytuowanie w czasie. Może wiązać się z bezpowrotnie utraconym złotym wiekiem, kiedy to kontakt z przyrodą pozostawał ścisły i nieskażony współczesnym życiem. Okolicę zamieszkują pasterze, zajmujący się konkurowaniem w śpiewie i poezji oraz miłością. Szczęśliwy łąd może też odnosić się do przyszłości. Niezależnie od szczegółów oznacza jakiś stan, do którego się tęskni – również w „Matce i dziecku” nietrudno wyczuć silny rys nostalgii. Narracja w tym świecie okazuje się niejako niepotrzebna – stanowi on miejsce nie zdarzeń, ale trwania.





Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924-25, stoją od lewej: B. Elkouen, L. Zborowski, W. Zawadowski, J. Hulewicz, G. Gwozdecki, H. Gotlib, J. Bohdanowicz-Konceska. Siedzą od lewej: J. Puget, T. Czyżewski, x, J. Zakowa, x, H. Hayden, E. Zak, A. Zamoyski, L. Puget, R. KramsztykCyfrowe MNW

20

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

„Akt kobiety z wachlarzem”, 1930

olej/plótno (dublowane), 99 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'Roman Kramczyk'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

66 000 - 89 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

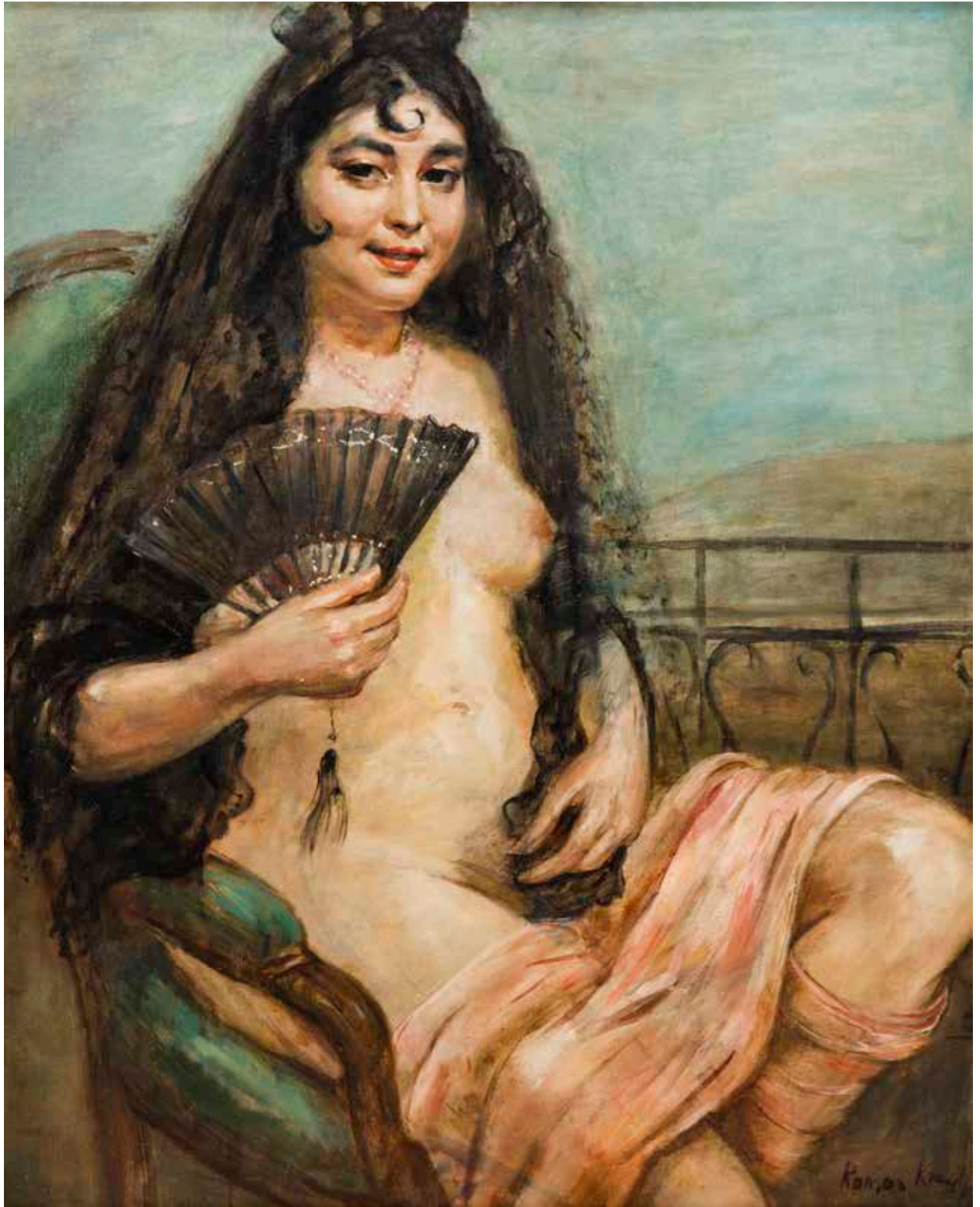
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em. Roman Kramczyk, Warszawa 2004, poz. kat. I/126

Renata Piątkowska, Kramczyk 1885-1942, Warszawa 1997, poz. kat. I/117, s. 197, (il.)

„Jego ‘akty’ posiadają nutę wyostrzonego realizmu. W ich ciałach, gładkich i zdrowych, o jędrnych i zachęcających krągłościach, krąży krew, jaką rodzi żyzna ziemia Południa. Dla swych portretów i postaci, podobnie jak i dla aktów, Kramczyk chętnie wybiera pozy spokojne, gesty powolne, umiarkowane”.

Edward Woroniecki, L'art polonais à Paris. Expositions: de M. R. Kramczyk chez Druet (...),

„La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1929, pótr. I, s. 19-21





Roman Kramsztyk to artysta, którego ugruntowała sztuka Cezanne'a. Jednakże w jego twórczości portretowej, w tym w prezentowanym w katalogu dziele, widoczna jest transmisja wpływów sztuki dawnej. Komponując wizerunki i akty, Kramsztyk chętnie nawiązywał do stylistycznych konwencji renesansu, manieryzmu i baroku. Choć artysta wykształcił własny, rozpoznawalny styl, przez całą twórczość pozostawał wierny ideałom klasycznym. „Akt z wachlarzem” to subtelna wizja kobiecości z dużym ładunkiem sztuki Tycjana i Rubensa. Portretowana jest nieznaną nam kobietą o śródziemnomorskiej urodzie, zapewne Hiszpanką. O jej pochodzeniu świadczą upięta na głowie i spuszczone na ramiona koronkowa czarna mantylka oraz rozłożony wachlarz. Różowa, prześwitująca szarfa oraz dekoracyjna chusta są jedynymi materiałami okrywającymi (lub raczej odkrywającymi) ciało kobiety. Twarz, o ciemnej oprawie brwi i oczu, zdobi filuterny czarny lok. W ten sam odważny sposób pozwala on kobiecej postaci zdominować przestrzeń płótna. Malowane z dużym smakiem i ujęte miękkim modelunkiem światłocieniowym ciało kobiety przywołuje na myśl portrety weneckich kobiet pędzla syna Tintoretta, Domenica.

Twórczość portretowa zajmowała jedną z ważniejszych pozycji w spuściźnie malarza. Portretował członków rodziny, przyjaciół osobistości ze świata kultury i polityki. Działalność na polu tego gatunku dawała nie tylko artystom możliwość dobrego zarobku, ale także sankcjonowała ich pozycję towarzyską. Kramsztyk, pochodzący z uznanej w Warszawie rodziny żydowskiej, miał sposobność do tego, by obracać się w elitarnych kręgach i tworzyć portrety. Krytycy akcentują, iż Kramsztyka najbardziej interesowali ludzie – ich różnorodna fizjonomia, spektakularność gestów oraz niepowtarzalna emocjonalność rozbudzała zainteresowania malarza; tworząc portrety swoich modeli, ubogacał je o indywidualne dla nich rekwizyty, komponował na płótnach coś na kształt przedstawienia, malowanej pantomimy.

„Twórczość Kramsztyka jest wyrazem jego stosunku do świata, ludzi i sztuki. Pozostał on artystą 'środką' – nie przekraczał granicy malarstwa przedstawiającego, nie kroczył w awangardzie – taki był jego temperament twórczy. Niewątpliwie malarstwo Kramsztyka bliskie jest międzynarodowej sztuce kręgu École de Paris, do której zaliczane są różnorodne, często zupełnie odmienne nurty – od postimpresjonizmu, neoklasycyzmu do tendencji ekspresjonistycznych. Najbliższy był mu realizm, lecz nie w naturalistycznej czy idealistycznej odmianie. Płótna Kramsztyka niepozbawione są ekspresji, zmysłu obserwacji i poczucia humoru. Choć czerpał obficie z dawnej i współczesnej tradycji artystycznej, udało mu się stworzyć własny, rozpoznawalny styl, nadać swym dziełom osobisty ton. Jak zauważył Edward Woroniecki, Kramsztyk nie był 'malarzem idei i wcale się tym nie martwił'” (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 23). Przytoczna wypowiedź Renaty Piątkowskiej wyjaśnia ostrożny stosunek artysty do dokonań paryskiej awangardy artystycznej oraz jego zainteresowanie sztuką klasyczną. W wypowiedzi dla „Expressu Porannego” z 1933 Roman Kramsztyk stwierdził, że sztuka modernizmu w naturalny sposób będzie powracać do figuracji, a „do obrazu zacznie wracać treść”. Mówił: „Malarze po prostu odczuwają głód treści. Naturalnie treść nie dominuje nad założeniem czysto malarskim; jest ono stawiane na pierwszym miejscu – niemniej malowanie tylko szparagów czy dzielenie płótna na szereg kolorowych kwadratów – należy uznać za skończone. Dziś jest nie do pomyślenia portret tak skomponowany, że noga wyrasta z oka... Do portretu wróciło podobieństwo, charakter postaci, dobry rysunek – a wszystko razem ujęte w wartościową formę malarską” (W.B., W powrocie do klasycyzmu. Rozmowa o malarstwie z mistrzem paryskim, „Express Poranny” 1933, nr 151, s. 6).





21 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Martwa natura z butelką porto („Nature Morte au Porto”), 1917

ggwasz/tektura, 32,2 x 26 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 17'

na odwrociu papierowa nalepka Gimpel Fils Gallery,

nalepka zakładu ramiarskiego Ernest Wheatley w Londynie oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

33 000 - 45 000 EUR

POCHODZENIE:

Gimpel Fils Gallery, Londyn, nr 1798

kolekcja prywatna (od ok. 1980)

dom aukcyjny Bonhams, Londyn, czerwiec 2017

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Autour du Cubisme, Gimpel Fils Gallery, Londyn, grudzień 1957

LITERATURA:

Autour du Cubisme, katalog wystawy, Gimpel Fils Gallery, London 1957, nr 16, s. 13 (il.)





W 1912 Pablo Picasso przeniósł swoją pracownię z Montmartre'u na teren 14. dzielnicy Paryża. Ten symboliczny gest sygnalizował zmianę w geografii artystycznej Paryża: centrum nowatorskich eksperymentów znalazło się na prawym brzegu Sekwany. Bateau-Lavoir, budynek na Montmartrze z pracowniami awangardowych artystów, utracił swoją pozycję na rzecz La Ruche, skupiska biednych artystów-przybyszów po drugiej stronie rzeki. Jeszcze w 1910 Ludwik Markus jako pierwszy polski artysta wkroczył w orbitę Pabla Picassa dzięki towarzyskim związkom z kręgiem artystów odwiedzających cyrk Medrano przy Boulevard de Rochechouart na Montmartrze. Francuski pseudonim Markusa – Louis Marcoussis – wymyślił nie kto inny jak Guillaume Apollinaire. Ten krytyk jako opublikował najważniejszy tekst-manifest teorii kubizmu, „Malarze kubiści. Medytacje estetyczne” (1905-1912, publikacja 1913).

Kubistyczne eksperymenty, pierwotnie docenione jedynie w wąskim kręgu krytyków i mecenasów (m.in. Gertrudy i Leo Steinów czy Guillaume'a Apollinaire'a), na początku drugiej dekady stulecia stały się tematem szeroko omawianym w debacie publicznej. Na Salonie Niezależnych 1911 pokazano kubistyczne obrazy artystów związanych z grupą Section d'Or (nazywaną na wczesnym etapie Grupą z Puteaux). Rok później, na Salonie Jesiennym 1912 w Sali XI grupa artystów (coraz częściej nazywanych przez prasę kubisterami) wystawiła nowe dzieła w duchu awangardowej, geometrycznej poetyki. Kubizm, u zarania ogniskujący się na problemach przedstawiania wielu wymiarów na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu, powoli akcentował klasyczną harmonię obrazu oraz dopuszczał stosowanie szerokiej palety barwnej, często podejmując namysł nad fenomenem światła w malarstwie.

Krytycy dostrzegali w oeuvre Henryka Haydena wpływy malarstwa Paula Cézanne'a, które istotnie zaczęły pojawiać się w jego malarstwie od 1912. Malarz zaprzyjaźnił się z Keesem van Dongenem. Jego krąg, m.in. Blaise Cendrars czy Artur Cravan, dawał wgląd Haydenowi w dyskusje o najnowszej twórczości. Krótco przed wybuchem Wielkiej Wojny artysta znalazł mecenasa w postaci prawnika i kolekcjonera Charles'a Malpela, który podpisał z Haydenem kontrakt na wyłączność. Plany o stabilizacji malarza przekreślił jednak konflikt wojenny. Artysta nie zdecydował się na wstąpienie do Legii Cudzoziemskiej, lecz poświęcił się dalszej pracy twórczej. Pracował w Montparnassie, odwiedzając nadal działające La Rotonde i Café du Dôme. Jego malarstwo ewoluowało jakby samoistnie w stronę kubizmu syntetycznego.

Zdjęcie z 1919 roku przedstawia Haydena przy malowaniu kanonicznego obrazu „Trzej muzykanci” (1920, Centre Pompidou, Paryż). Na ścianie pracowni zawieszona jest reprodukcja „Chłopca w czerwonej kamizelce” (1889-90, kolekcja Bührlego, Zurych) autorstwa idola kubistów i całej generacji młodych twórców – Paula Cézanne'a. Przyjaciel Haydena, malarz Juan Gris, towarzyszył Picassa i Braque'a wprowadza go w krąg Léonce Rosenberg, amerykańskiego krytyka i marszanda, promotora kubistów i twórcy Galerie de L'Effort Moderne. W 1915 roku malarz i galerzysta podpisali kontrakt na wyłączność, co pozwalało Haydenowi osiągnąć ekonomiczną niezależność. W okresie przełomowym, właśnie około 1915 roku, zauważa Krzysztof Zagrodzki: „szybko dominować zaczyna standardowy zestaw rekwizytów Kubizmu: butelki, fajki, gazety, gitary, dzbanki itd.”. Hayden chętnie maluje przedmioty we wnętrzu własnej pracowni, badając zagadnienia związane z reprezentacją wielowymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowej płaszczyźnie podobrazia.

22 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

„Martwa natura z jabłkami”, 1910

olej/plótno, 43 x 62 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'H. HAYDEN | 1910'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Mme G. Blache, Jardins Truffaut, Wersal, Francja, maj 1963

dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, listopad 2007

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 4, s. 35 (il.)

Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliotheque Polonais de Paris, Paris 2013, nr kat. 7, s. 65 (il.)





Hayden wyjechał do Paryża w 1907 roku i nad Sekwaną miał się zatrzymać na rok. Jak podaje Artur Winiarski ojciec Haydena, Maksymilian Hayden-Wurcel „żywił nadzieję, iż jego syn zdobędzie przyznawany corocznie medal na salonie („la médaille du Salon”). Metropolia dała mu możliwość wejścia w najnowsze tendencje sztuki modernistycznej, jak również swobodę tworzenia. Artysta miał przez kolejne pięć lat żyć w odosobnieniu (Krzysztof Zagrodzki). Hayden, mimo tak osobliwej deklaracji, z wolna wkracza jednak w paryskie życie artystyczne. W kolejnym roku zapisuje się do liberalnej Académie de La Palette.

W 1908 roku po raz pierwszy wyjeżdża do Bretanii i odwiedza miejscowość Kergroës w delcie rzeki Bélon. Rewelacja Bretanii miała miejsce w artystycznej biografii Hayden zapewne już wcześniej. Władysław Ślewiński podczas swojego pięcioletniego pobytu w Polsce (1905-10) odwiedzał Warszawską Szkołę Sztuk Pięknych, które Hayden był absolwentem. Wystawa twórczości Haydena w Salonie Krywulta połączona z prezentacją dzieła Paula Gauguina z zbiorów artysty niosły dobrą nowinę modernizmu w warszawskim środowisku artystycznym.

W okresie „izolacji” odkrycie bretońskiej natury łączy się z artystycznym impulsem szkoły Pont-Aven. Hayden, jak ma to miejsce w prezentowanej „Martwej naturze z jabłkami”, intensyfikuje paletę barwną, a śmiałe plamy barwne dookreśla wyraźnym konturem. W 1908 roku artysta poznaje malarza Maurice'a Asselina, który gromadzi wokół siebie niewielką kolonię twórców. W kolejnym roku maluje widoki znaną rzeki Aven oraz pejzaże z Le Pouldu, gdzie powraca także w kolejnych latach. Od 1910 roku do Bretanii powraca Ślewiński, a wpływ Gauguina w twórczości Haydena staje się coraz bardziej oczywisty. W tym samym okresie, co „Martwa natura z jabłkami” powstaje kanoniczny obraz malarza „Święte morskie w Le Pouldu” (1909, kolekcja prywatna), przedstawiający w istocie obchody 14 lipca w Doëlan. Obydwie kompozycje łączy bogaty koloryt, jaskrawe zestrojzenia i „wibrystyczna” dyspozycja tkanki malarskiej, co przywodzi na myśl formalne rozwiązania znane z płócien fowistów.



23 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

„Kobiety w ogrodzie” („Spacer”), około 1904-06

olej/tektura, 34 x 25,5 cm

na odwrociu papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem: '185345', nalepka opisana: 'Krzyżanowska' (przekreślone), inna papierowa nalepka, numer: '306.' oraz dwukrotnie opisany: 'Henryk Hayden', pozostałe napisy trudno czytelne

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po Michalinie Krzyżanowskiej (1883-1962)
wieloletni depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie
dom aukcyjny Polswiss Art, czerwiec 2006
DESA Unicum, sprzedaż prywatna, marzec 2013
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliotheque Polonais de Paris, Paris 2013, s. 15 (il.)
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 27 (il.)

Henryk Hayden, twórca silnie związany z francuską sceną artystyczną, przyszedł na świat w Warszawie. Jego pierwsza formacja artystyczna dokonywała się właśnie w tym mieście, gdzie początkowo studiował w Instytucie Politechnicznym. Artystyczne pasje młodego Haydena zbiegły się z powstaniem Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, która swoje podwoje otworzyła w marcu 1904 roku. Instytucja ta stała się centralnym miejscem w życiu artystycznym miasta, przychodząc w sukurs młodym twórcom, którzy do tej pory początkowo kształcili się najczęściej w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona, a następnie wyjeżdżali zagranicę.

Trzon pierwszej kadry profesorskiej stanowili stosunkowo młodzi twórcy o modernistycznej orientacji artystycznej. Należeli do nich Kazimierz Stabrowski, Ferdynand Ruszczyc, Karol Tichy, Konrad Krzyżanowski i Xawery Dunikowski. Szkoła miała połączyć kształcenie z zakresu sztuk pięknych i sztuki stosowanej, promując uniwersalny profil nowoczesnego artysty. Istotną rolę w kształceniu odgrywały plenery malarskie organizo-

wane przez Konrada Krzyżanowskiego. Malarz zabierał swoich uczniów do Arkadii koło Nieborowa (1904), Rybniszek pod Witebskiem (1904-05, 1906-07), Zwierzyńca pod Zamościem (1905), Istebnej na Śląsku Cieszyńskim (1906), Werek pod Wilnem (1907) i Finlandii (1908).

Prezentowana praca to najwcześniejsze znane dzieło Haydena, zachowane w spuściznie po Michalinie Krzyżanowskiej, malarce, żonie i uczennicy Konrada Krzyżanowskiego. Prawdopodobnie podczas jednego z plenerów, być może już nawet w Arkadii, Hayden uchwycił dwie kobiety przemierzające ogród. Posłużył się impastową manierą oraz chłodną paletą barwną bliską malarstwu swojego profesora. Z dzieła przeziiera śmiałość w operowaniu materiałem malarskim oraz swoboda w obserwacji natury. Kilka lat po powstaniu pracy z podobną śmiałością podjął artysta impulsy płynące z nowoczesnych i awangardowych kierunków artystycznych w kręgu sztuki francuskiej.





Plener Warsz. Szk. Sztuk Pięknych

Górska Janina - Szrajber Wanda - Tenenbaum Cza
 Przeworski J. - John Ignacy - Kantor - Lapiński K. -
 Czurlanis - Pruszkowski - Wysocka Emilia + J. Zaluski
 Kruk - Horden - Marcel - Morawski - Aszer Ewa -



pod kierunkiem prof. Konrada Krzyżanowskiego

Krasowski Bolesław - Jaworski St. - Andrzejewski Zygmunt -
Edzio John - prof. Krzyżanowski K. - Brytkin L. -

Plener Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych pod kierunkiem prof. Konrada Krzyżanowskiego w 1905. Henryk Hayden w centrum kompozycji na schodach,
z ciemnymi włosami. Arkadia koło Nieborowa, fotografia, Biblioteka Narodowa w Warszawie, źródło Biblioteka POLONA

Zosia John - Krasowski Władysław -

24 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

„Martwa natura z owocami”, 1946

olej/tektura, 43 x 62 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 46'

na odwrociu nalepka firmy transportowej, dwie nalepki aukcyjne, na krośnie malarskim opisany oraz dwa stemple: '8F'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Artcurial, Paryż, lipiec 2010

DESA Unicum, sprzedaż prywatna, marzec 2013

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 78, s. 72 (il.)



25 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Domek na wsi, lata 30. XX wieku

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

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny DESA Unicum, październik 2014

kolekcja prywatna, Warszawa

„(...) Do artystów, na których studia w Paryżu wywarły rozstrzygający wpływ, zaliczyć należy i Haydena; przeeksperymentował on różne 'izmy' formy i techniki, by wrócić w końcu – i zupełnie słusznie – do swojego osobistego poglądu na plastyczny sens Natury. Eklektyk tematowy, staje się on wierny pięknu życia realnego, które odtwarza z nieprzeciętną znajomością rzemiosła malarskiego (...)”.

Zygmunt Klingsland, Malarze polscy w Paryżu, „Sztuki Piękne” 1933, t. IX, s. 307



26 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

„Róże”

olej/plótno, 26 x 34 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'
na odwrociu papierowa nalepka paryskiej Galerie Armand Drouant

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

Na rozległy obraz twórczości Henryka Haydena składają się liczne pejzaże, które ukazują przesycane słońcem krajobrazy francuskiej prowincji i martwe natury wprost bądź pośrednio odwołujące się do kubistycznych rozwiązań Pabla Picassa czy Georges'a Braque'a. Nie brakuje tutaj również nastrojowych portretów i scen rodzajowych.

Henryk Hayden przyszedł na świat w polsko-żydowskiej rodzinie w 1883 w Warszawie. Już podczas studiów w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych zetknął się z postępującymi tendencjami sztuki młodopolskiej. Stosunkowo duży wpływ wywarł na młodym malarzu pobyt w pracowni wybitnego artysty i profesora – Konrada Krzyżanowskiego. Przełomowy okazał się w jego życiu rok 1907. To właśnie wtedy Hayden opuszcza swoje rodzinne miasto, by na stałe zagościć w kręgu artystycznej bohemy Paryża. Ta położona nad Sekwaną metropolia dostarczy twórcy wielu estetycznych doznań.

Paryż aż kipi od powstających jeden po drugim nowych kierunków, które zapełniają jego ulice niczym para wydobywająca się z rozgrzanego kotła. Malarz łączywie chłonie otaczającą go rzeczywistość i przetwarza ją według własnych upodobań.

Prezentowana na aukcji praca ukazuje nieco odmienny charakter. Zauważyć można w niej ewidentne odejście od dokonań awangardy na rzecz swobodnego, pełnego wdzięku ujęcia tematu. Martwe natury Haydena kojarzą się zwykle z syntetycznie potraktowanymi przedmiotami stanowiącymi jedynie sugestię, zarys obiektu sprowadzonego prawie że do symbolu. Tutaj artysta podchodzi do form w sposób o wiele bardziej realistyczny. Zachowuje ekspresję, ale i dba o realizm przedstawienia przejawiający się zarówno w skrupulatnie oddanej strukturze szklanego wazonu, jak i w miękkości bladoróżowych płatków róż.



27 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Kobieta z muszlą, około 1930

olej/plótno, 81 x 65 cm

sygnowany p.śr.: 'Menkes'

na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa, stempel składu Lucien Lefebvre-Foinet w Paryżu
oraz fragment niezachowanej nalepki inwentarzowej

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

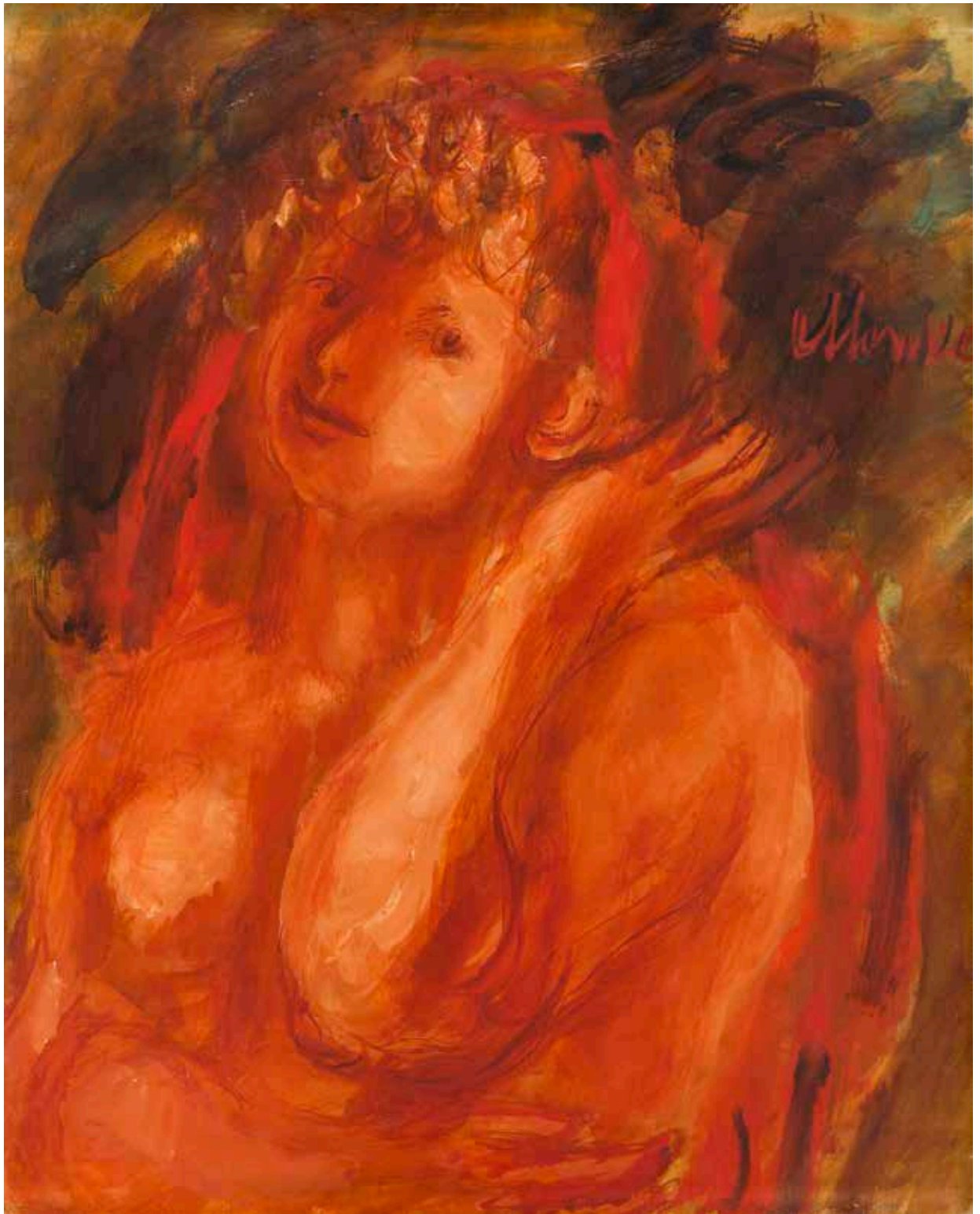
20 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„(...) Menkes jest jednym z najwybitniejszych młodych malarzy paryskich. Jeśli przyjąć, że istnieje współczesny francuski ekspresjonizm, to Menkes jest jednym z jego przedstawicieli. W pierwszych swoich dziełach większą wagę przywiązywał do formy; dziś to kolor i światło, nierozdzielnie związane, służą mu za środek ekspresji. Jego twórczość wyróżnia zwłaszcza nadawanie barwom jak najmocniejszego blasku, dźwięczności, intensywności. W każdym obrazie jeden kolor – czerwień, fiolet, brąz – stanowi odcień dominujący, któremu podporządkowane są pozostałe barwy. Światło, raz ciężkie, to znowu przejrzyste, tworzy atmosferę dziwną, nierealną, liryczną, jak kadencje muzyczne (...)”.

Chil Aronson, Art polonais moderne, Paris 1929, s. 17



MENKES W PARYŻU


Choć biografowie mają niekiedy skłonność do wiązania dat przełomowych w biografiach artystów albo z ważnymi wydarzeniami historycznymi, albo z czasem powstania dzieł uznanych później za wybitne, w przypadku Menkesa ta strategia nie zdaje się na wiele. Ani wyjazd do Paryża, ani przeniesienie się do Nowego Jorku – mimo pozornego potencjału – nie dają się obronić jako prawdziwe zwroty w karierze (do Paryża malarz trafił zresztą już z emigracji, tj. z Berlina). Jeśli w rozwoju kariery twórcy istnieje data węzłowa, jest nią zapewne niepozorny rok 1928. 24 marca roku Menkes, wówczas trzydziestodwuletni, otworzył swoją monograficzną wystawę w Galerie Le Portique, mieszczącej się pod adresem Boulevard Raspail 66, w pół drogi między eleganckim domem towarowym Bon Marche a Ogrodem Luksemburskim. Galeria należała do Marcelle Berr de Turique, znanej prywatnie autorowi, która stworzyła ją w 1924 za namową przyjaciół-artystów. Powiernica Suzanne Valadon, kochanka Chagalla i Raoula Dufy, obracała się wówczas w towarzystwie fowistów, skłóconych z wielkimi salonami sztuki. Galerie La Portique była jednak nie tylko centrum życia ugrupowania, lecz także dobrze prosperującą firmą: przyciągała zarówno wpływowych krytyków, jak i zamożną, francusko-amerykańską klientelę. One man show w galerii roztoczył przed Menkesem nowe perspektywy: po pierwsze pozwolił zaprezentować recenzentom przegląd jego dorobku; po drugie umożliwił nawiązanie nowych kontaktów z kolekcjonerami. Dotychczas bowiem krytycy widywali zazwyczaj jego płótna na wystawach zbiorowych (Salon Jesienny, Salon Niezależnych), a kupował je jeden tylko człowiek, znany grecki milioner, Nico Mazaraki (prywatnie przyjaciel krytyka sztuki Tériadego). Wystawa w Gallerie le Portique okazała się sukcesem nie tylko dlatego, że zwróciła na autora oczy dziennikarzy i otworzyła portfele nabywców. Przede wszystkim komentatorzy i publiczność uświadomili sobie, że jest on nie tyle przedstawicielem szkoły, ile osobnym artystą. Kłopotliwe stały się ponadto oceny formułowane przed otwarciem wystawy: żurnaliści zwykli bowiem dawać malarzowi rady na łamach prasy albo zamykać jego sztukę w dwóch-trzech słowach opisu.

Polski krytyk Artur Prędski, korzystający z sukcesu wystawy, pisał w wymownie zatytułowanej artykule „Menkes, czyli zwycięstwo koloru”: „Jeżeli krytycy nasi tak często przemilczają najlepsze dzieła malarskie, należy przypisać to ich nieświadomości zawodowej. Krytyk współczesny milczy z dwóch powodów: przede wszystkim nie chce wziąć na siebie najmniejszej nawet odpowiedzialności, po wtóre zaś i tak nie ma nic do powiedzenia... Słowa te przypominają mi się, gdy myślę o kłopotliwym milczeniu naszych krytyków, którzy ani jednym słowem zachęty nie poparli w swoim czasie pierwszych wysiłków twórczych Zygmunta Menkesa. A kiedy przed kilkoma jeszcze laty odważyłem się wskazać po raz pierwszy na wielki talent malarski Menkesa, spotkały mnie ze strony oficjalnych autorytetów naszego malarstwa poważne zarzuty. Dzisiaj jest Menkes znanym i powszechnie zagranicą cenionym malarzem. (...) Ale czy nie byłby czas najwyższy, aby przełamać lody milczenia, jakim otaczają u nas i innych zdolnych malarzy, zdobywających sobie coraz więcej uznania za granicą? Zbiorowa wystawa prac Menkesa (...) zadała tym, którzy wątpili jeszcze o twórczym talencie młodego artysty, cios ostateczny. Jeszcze więcej: zadała ona kłam legendzie o nieżywołności współczesnego malarstwa, legendzie, która miała służyć jako pewnego rodzaju alibi moralne dla rozmaitych, wszędzie dziś panoszących się, impotentów i pasażerów sztuki. Malarstwo współczesne żyje i kroczy coraz bardziej w kierunku uzdrowienia bardzo wskazanego po gorączce rozmaitych futurizmów i formizmów”. Prędskiemu wtórowali inni, przede wszystkim krytyka francuska. W ciągu kolejnych kilku lat okazało się, że wystawa w Galerie Le Portique nie tylko sprawiła, że w Menkesie rozpoznano artystę pierwszej klasy, lecz także ocaliła go od biedy w Paryżu. Na początku lat 30. z tamtejszego rynku zaczęli bowiem wycofywać się kolekcjonerzy. Relacja Menkesa z Marcelle Berr de Turique (oraz dostęp do jej amerykańskich kontaktów), a następnie emigracja do Nowego Jorku w 1935 pozwoliły malarzowi uniknąć kryzysu ekonomicznego i twórczego zastoju, który mocno dotknął kilku jego przyjaciół.



Zygmunt Menkes w Paryżu, lata 20. XX wieku, źródło: Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, s. 7





Zygmunt Józef Menkes wzrastał początkowo w artystycznym środowisku Lwowa, a następnie w kręgu krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. To te dwa ośrodki w pewien sposób kształtowały zdolności i sposób wyrazu młodego twórcy. W 1923 roku wraz z Joachimem Weingartem przeniósł się do Paryża. „W Paryżu, na początku, Menkes skupił się przede wszystkim na poszukiwaniu owego ładu i harmonii, które są nie tylko osobistymi odkryciami, ale i doświadczeniami czysto plastycznymi. Była to praca dająca solidne podwaliny przyszłemu dziełu, wysiłek istotny dla całości poczynań. Dzięki temu najpierw ukształtował się jego język malarski, baza dla późniejszych poczynań twórczych, które z kolei staną się wykładnią ekspresji artysty, realizacją jego założeń.” (E. Teriade, Menkes, [w:] Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, s. 15). Portrety Menkesa z tego czasu mają ze sobą wiele cech wspólnych. Tak jak w prezentowanym wizerunku kobiety z muszlą operują one dynamiczną, rozmyta nieco plamą barwną tworzącą wrażenie spójnej płataniny form i kolorów. Te barwy z kolei to wielokrotnie ciepłe odcienie czerwieni i żółci.

Wpływają one na pogodny i łagodny w wyrazie odbiór wczesnych prac malarza, które już w przyszłości zmienić miały swój charakter. „Spokojna równowaga kompozycji z wczesnego okresu, kiedy to elementy łączyły się w całość wyłącznie po to, aby odzwierciedlać ekspresję jedności plastycznej, ustąpi wkrótce widocznemu rozmachowi, którym nacechowana jest całość kompozycji, a który podporządkowuje sobie tę wczesną równowagę doskonale wyrażając zamiar artysty.” (E. Teriade, Menkes, [w:] Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, s. 16-17). Wobec tego portret kobiety, która trzyma w lewej dłoni muszlę przykładając ją do ucha i głęboko wsłuchując się w zakłęty w niej szum morskich fal jest dziełem z czasu, kiedy Menkes jeszcze eksperymentuje i wciąż poszukuje swojej życiowej i artystycznej drogi. Po II wojnie światowej koncepcja jego obrazów zmieni się diametralnie. Swobodę malarską zastąpią geometryzacja, powierzchnie operujące wypukłą, ekspresyjną fakturą oraz ogólne rozedrganie emocjonalne płynące z tworzonych kompozycji.

28 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Bukiet kwiatów w wazonie, lata 30. XX wieku

olej/piótno, 80,5 x 64,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na odwrociu napis: 'PM 130' oraz dwie papierowe nalepki

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, październik 1990
kolekcja Fundacji Signum, Poznań
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wybitni artyści żydowscy z kolekcji Dawida Malka i Fundacja Signum, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Fundacja Signum, 2004

LITERATURA:

Wybitni artyści żydowscy z kolekcji Dawida Malka i Fundacja Signum, katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi, Fundacja Signum, Łódź 2004, s. 102-103 (il.)



29 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Pejzaż z Karpat, około 1930

olej/plótno, 91,5 x 65,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 16 000 EUR

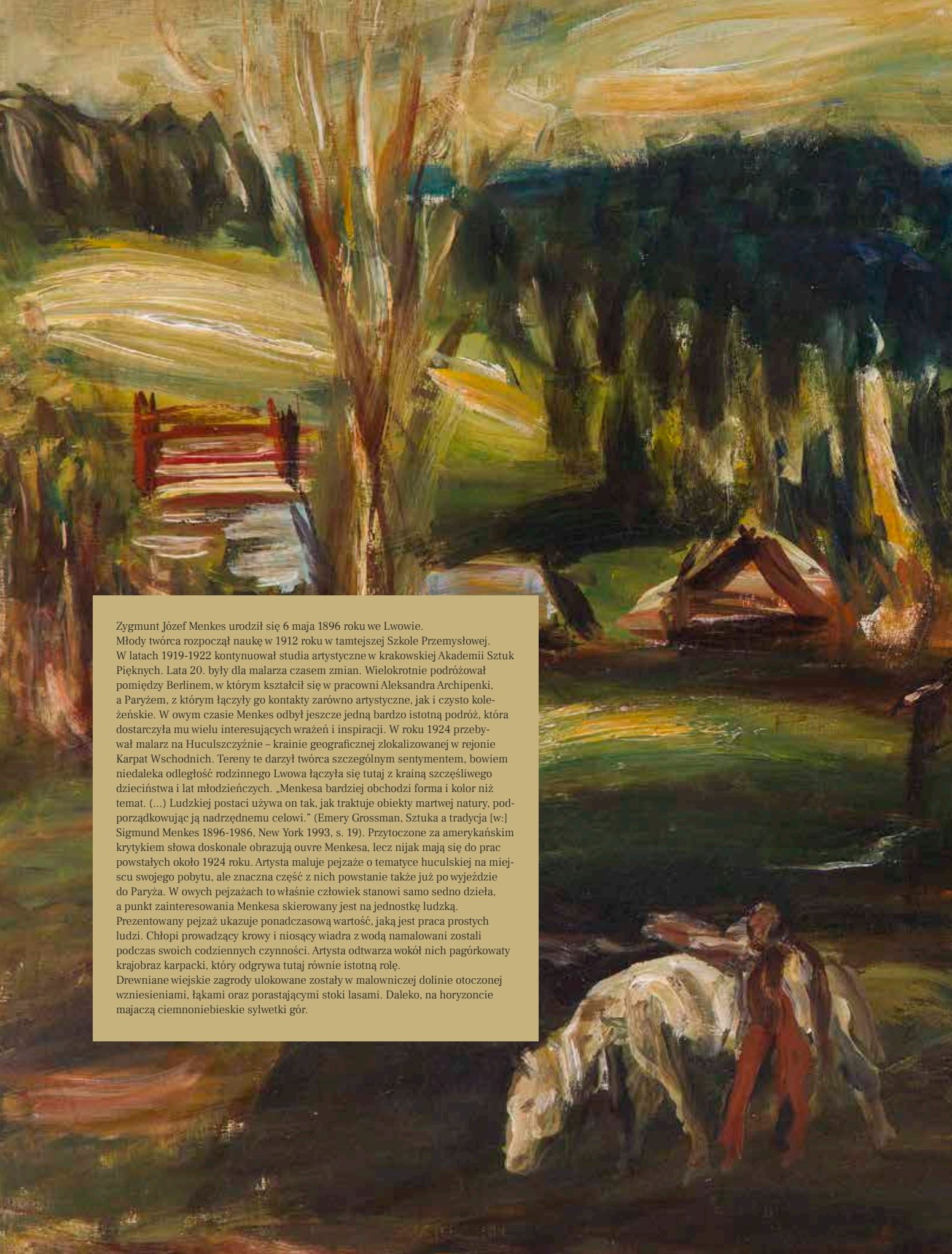
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria

LITERATURA:

porównaj: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 25





Zygmunt Józef Menkes urodził się 6 maja 1896 roku we Lwowie. Młody twórca rozpoczął naukę w 1912 roku w tamtejszej Szkole Przemysłowej. W latach 1919-1922 kontynuował studia artystyczne w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Lata 20. były dla malarza czasem zmian. Wielokrotnie podróżował pomiędzy Berlinem, w którym kształcił się w pracowni Aleksandra Archipenki, a Paryżem, z którym łączyły go kontakty zarówno artystyczne, jak i czysto koleżeńskie. W owym czasie Menkes odbył jeszcze jedną bardzo istotną podróż, która dostarczyła mu wielu interesujących wrażeń i inspiracji. W roku 1924 przebywał malarz na Huculszczyźnie – krainie geograficznej zlokalizowanej w rejonie Karpat Wschodnich. Tereny te darzył twórca szczególnym sentymentem, bowiem niedaleka odległość rodzinnego Lwowa łączyła się tutaj z krainą szczęśliwego dzieciństwa i lat młodzieńczych. „Menkesa bardziej obchodzi forma i kolor niż temat. (...) Ludzkiej postaci używa on tak, jak traktuje obiekty martwej natury, podporządkowując ją nadrzędnemu celowi.” (Emery Grossman, Sztuka a tradycja [w:] Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, s. 19). Przytoczone za amerykańskim krytykiem słowa doskonale obrazują ouvre Menkesa, lecz nijak mają się do prac powstałych około 1924 roku. Artysta maluje pejzaże o tematyce huculskiej na miejscu swojego pobytu, ale znaczna część z nich powstanie także już po wyjeździe do Paryża. W owych pejzażach to właśnie człowiek stanowi samo sedno dzieła, a punkt zainteresowania Menkesa skierowany jest na jednostkę ludzką. Prezentowany pejzaż ukazuje ponadczasową wartość, jaką jest praca prostych ludzi. Chłopi prowadzący krowy i niosący wiadra z wodą namalowani zostali podczas swoich codziennych czynności. Artysta odtwarza wokół nich pagórkowaty krajobraz karpaccy, który odgrywa tutaj również istotną rolę. Drewniane wiejskie zagrody ulokowane zostały w malowniczej dolinie otoczonej wzniesieniami, łąkami oraz porastającymi stoki lasami. Daleko, na horyzoncie majaczą ciemnoniebieskie sylwetki gór.



JOACHIM WEINGART

1895-1942

Akt żeński z uniesionymi rękoma („Buste de Femme nue, les bras levés”), przed 1936

olej/plótno, 71,5 x 59 cm
sygnowany p.d.: 'Weingart'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna z 1936 roku

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

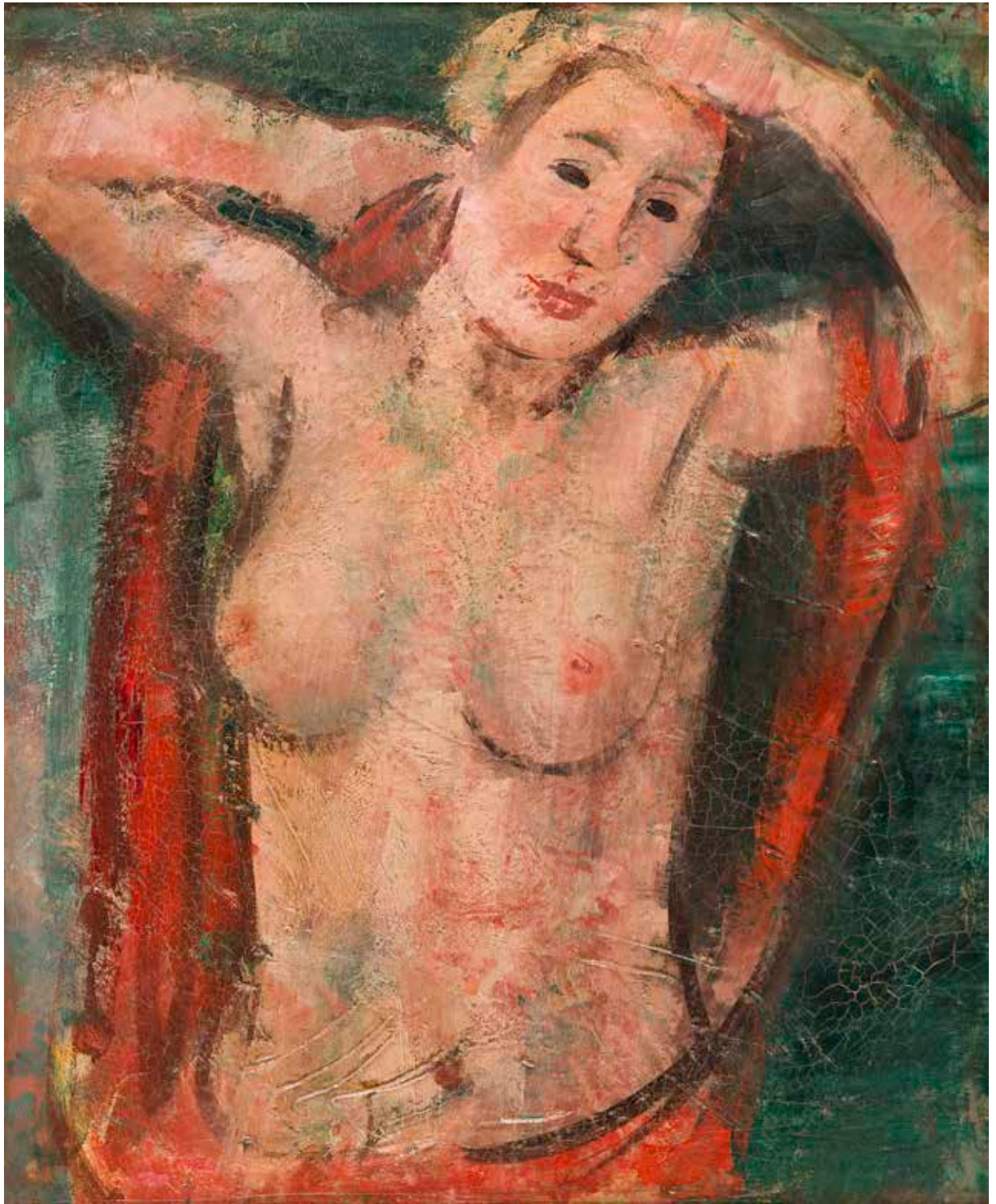
6. aukcja Alphonse'a Belliera w Hôtel Drouot, Paryż, 24 lutego 1936 roku

dom aukcyjny Millon & Associés, Paryż, czerwiec 2014

kolekcja prywatna, Polska

Joachim Weingart przyszedł na świat w 1895 w Drohobyczu na terenie dzisiejszej Ukrainy. Kształcił się początkowo we Lwowie, z którego wyjechał w 1912, by podjąć naukę w Szkole Przemysłu Artystycznego w Weimarze. Studia kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu. Następnie przebywał jeszcze parokrotnie w Berlinie, by w 1923 ostatecznie osiąść w Paryżu. W podróż do francuskiej stolicy udał się wraz ze swoim przyjacielem, także malarzem. Menkes i Weingart zamieszkali wspólnie w Hôtel Medical. Wkrótce zaczęli obracać się w kręgu artystycznej bohemy miasta. Z Alfredem Aberdamem i Leonem Weissbergiem założyli nowe ugrupowanie – Grupę Czterech.

Obok pejzaży i martwych natur ulubionym tematem malarza stał się akt kobiecy. Modelki Weingarta przedstawiane są zazwyczaj w zaciszu pracowni, na jednolitym, ciemnym tle. Ukazane w intymnej sytuacji zdają się jednak z łatwością pozować malarzowi, który stara się z jak największym pietyzmem uwidocznić ich prawdziwą naturę. Weingart odtwarza anatomię, ale wyposaża także portretowane kobiety w liczne atrybuty. Jedne trzymają naręczka kwiatów, inne, jak modelka z prezentowanej na aukcji pracy, okryte zostają skąpą tkaniną w żaden sposób nieukrywającą ich wdzięków.



31 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Akt żeński leżący

olej/plótno, 46 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Mondzain'
na krośnie malarskim papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Chochon-Barre-Allardi, Paryż, listopad 2002
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Oger-Blanchet, Paryż, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska

.... Sztukę Mondzaina, po okresie wstępnych poszukiwań, cechują umiar i równowaga. Z jego obrazów emanuje spokój i swoista pewność siebie. Artysta-mędrzec przekazuje widzowi wizję świata, której jest pewien. Wielu krytyków widziało w nim wręcz przedstawiciela realizmu, zabarwionego czasem mistycyzmem, choć i z tą opinią trudno się dzisiaj zgodzić" (Mistrzowie École de Paris. Simon Mondzain, katalog wystawy, oprac. Ewa Bobrowska, Villa La Fleur, Konstancin Jeziorna 2012, s. 11). Przyglądając się prezentowanemu podczas aukcji wizerunkowi nagiej, leżącej kobiety rzeczywiście doszukać można się pewnych pierwiastków realistycznego obrazowania. Nieodparcie powraca także porównanie ze sztuką wielkich mistrzów takich jak Tycjan czy Jean Auguste Dominique Ingres. Wysublimowane ujęcia bogiń, jak także zatłoczone sale haremu z postaciami odalisek tchną tym samym spokojem, co płótno Mondzaina. Artysta ten wyrasta jednakże już z innej rzeczywistości, a jego umysłem dowodzą odmienne pragnienia. Szymon Mondzain urodził się w Chełmie w 1888 roku. Studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie i w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

W latach młodości odwiedzał Paryż, by w 1912 osiedlić się w nim na stałe. Na jego sztukę wpływ miały liczne kierunki awangardy od postimpresjonizmu Cézanne'a, aż do szalonego fowizmu, z którym zetknął się bezpośrednio w pracowni André Deraina.

W delikatnej geometryzacji kształtów omawianej pracy pobrzmiewa również echo kubistycznych doświadczeń. Artysta tworzy akt i otaczającą go przestrzeń z niesamowitym wyczuciem form. Mondzain buduje kompozycję krok po kroku nadając jej elementom monumentalny wydźwięk. Bezsprzecznie jeden z ciekawszych elementów obrazu zaraz obok ciała portretowanej modelki stanowi wzorzysta kapa zarzucona na łożo, na którym spoczywa kobieta. Mnogość wzorów i kolorów pozwala zasugerować, iż mamy tutaj do czynienia z egzotycznym wspomnieniem bądź dziełem powstałym podczas pobytu artysty w Algierii. Orientalne, geometryczne ornamenty odtworzył Mondzain z pietyzmem. Widoczne jest także jego zainteresowanie kulturą Północnej Afryki, którą odwiedził po raz pierwszy w 1925 roku wraz z przyjacielem Jean Launois.



32 †

ADOLF MILICH

1884-1964

Róże w wazonie („Vase de roses”), 1951

olej/plótno, 56 x 47 cm
sygnowany p.d.: 'Milich'
na odwrociu nalepki wystawowe, galeryjne i aukcyjne

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria
Galerie Georges Moss, Genewa
dom aukcyjny Schuler Auktionen, Zurych, grudzień 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Adolphe Milich. Simon-Lévy. Marcel Gimond, Musée Galliera,
Paryż, 13 grudnia 1957 – 15 lutego 1958
Exposition Milich. Galerie Georges Moos, Genewa, 14 marca 12 kwietnia 1953 (?)

LITERATURA:

Adolphe Milich. Simon-Lévy. Marcel Gimond, katalog wystawy, Musée Galliera,
Paris 1957, nr. kat. 43

Na tle innych artystów kręgu École de Paris Adolf Milich jawi się jako subtelny indywidualista konsekwentnie kroczący wytyczoną przez siebie ścieżką i nieulegający wpływowi zmiennych stylów i nurtów. Wydaje się artystą wytrwałym i pewnym siebie, znającym wartość swej sztuki i pozostającym wierny jej klasycznym zasadom.

Milich przyszedł na świat w 1884 w Tyszowcach nieopodal Zamościa. Dzieciństwo spędził w Łodzi. Naukę malarstwa rozpoczął na początku XX stulecia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Studia kontynuował jeszcze później w Monachium i w Paryżu. Od wczesnych lat artysta wykazywał spore zainteresowanie sztuką dawnych mistrzów. Wybitne dzieła oglądał jako student, ale także podczas licznych wypraw odbywanych m.in. do Włoch. Rzym, Florencja czy Wenecja dostarczały malarzowi estetycznych wrażeń i wielu okazji do studiowania bogatych zbiorów. W Paryżu Milich znalazł się na początku lat 20. Obracał się w artystycznych kręgach stolicy, ale pozostał wierny wypracowanym przez lata zasadom.

Martwa natura z różami jest znakomitym przykładem przywiązania do tradycji. Kwiatowa kompozycja umieszczona została w porcelanowym wazonie, na którego powierzchni malarz powtórzył motyw floralny. Same kwiaty i liście przedstawione zostały z dużym wyczuciem materii. Delikatne efekty światłocieniowe i subtelna kolorystyka tworzą nastrojowy obraz martwej natury – tematu podejmowanego przez malarzy od wieków.



33 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Canale Grande w Wenecji, 1970

olej/plótno, 61 x 74 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

LITERATURA:

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 141 (il.)

Claude Roger-Marx, Jacques Zucker, Paris 1969 (il. tablica)

Wenecja – miasto zlokalizowane na północy Italii, które od wieków pobudzało wyobraźnię artystów i skłaniało ich do twórczych działań. Jego charakterystyczne, unikalne wręcz położenie na lagunie poprzecinanej siecią kanałów pozwalało na obserwację wyjątkowych zjawisk świetlnych i kolorystycznych. Unoszące się nad ich powierzchnią opary i promienie słońca odbijające się w rozedrganej tafli wody falującej pod wpływem przepływających gondoli tworzyły mistyczny świat, znakomite miejsce dla żądnych inspiracji artystów. Nie bez znaczenia pozostawała przebogata tradycja Wenecji z jej wszystkimi zabytkami. Splendor miasta Dożów okraszonego orientalnie-bizantyńskim bogactwem dawnego Cesarstwa wschodniorzymskiego przeniesionym tutaj przez krzyżowców i dawnych Wenecjan oszałamiał i zapierał dech w piersiach. Po II wojnie światowej mieszkający w Nowym Jorku Jakub Zucker wielokrot-

nie wyjeżdżał do Europy. Rezydował wówczas w swojej prywatnej posiadłości w Arcueil pod Paryżem. Często wyprawiał się jednak poza swoje miejsce zamieszkania – zwiedzał Francję i Włochy. W Italii szczególnie upatrzył sobie właśnie Wenecję. To tam powstały jego liczne nastrojowe pejzaże. Zucker namalował widok Piazzetty św. Marka znajdującej się u wylotu Canale Grande – największego i najważniejszego kanału miasta. W tym miejscu łączy się on z Canale di San Marco. Przy placu zlokalizowane zostały natomiast najważniejsze, ikoniczne budowle Wenecji. Artysta kreuje przed nami panoramiczny widok, w którym wyłaniają się Biblioteka Marciana, monumentalna campanilla, mającą w oddali sylwetę bazyliki oraz Pałac Dożów znany również jako Palazzo Ducale z przylegającym do niego od prawej strony Mostem Westchnień.







34 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

„Fontanna w parku”, lata 40. XX wieku

olej/plótno, 39 x 47 cm
sygnowany l.d.: 'J. ZUCKER'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

LITERATURA:

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 74 (il.)



JEAN PESKE / JAN MIROŚLAW PESZKE

1870-1949

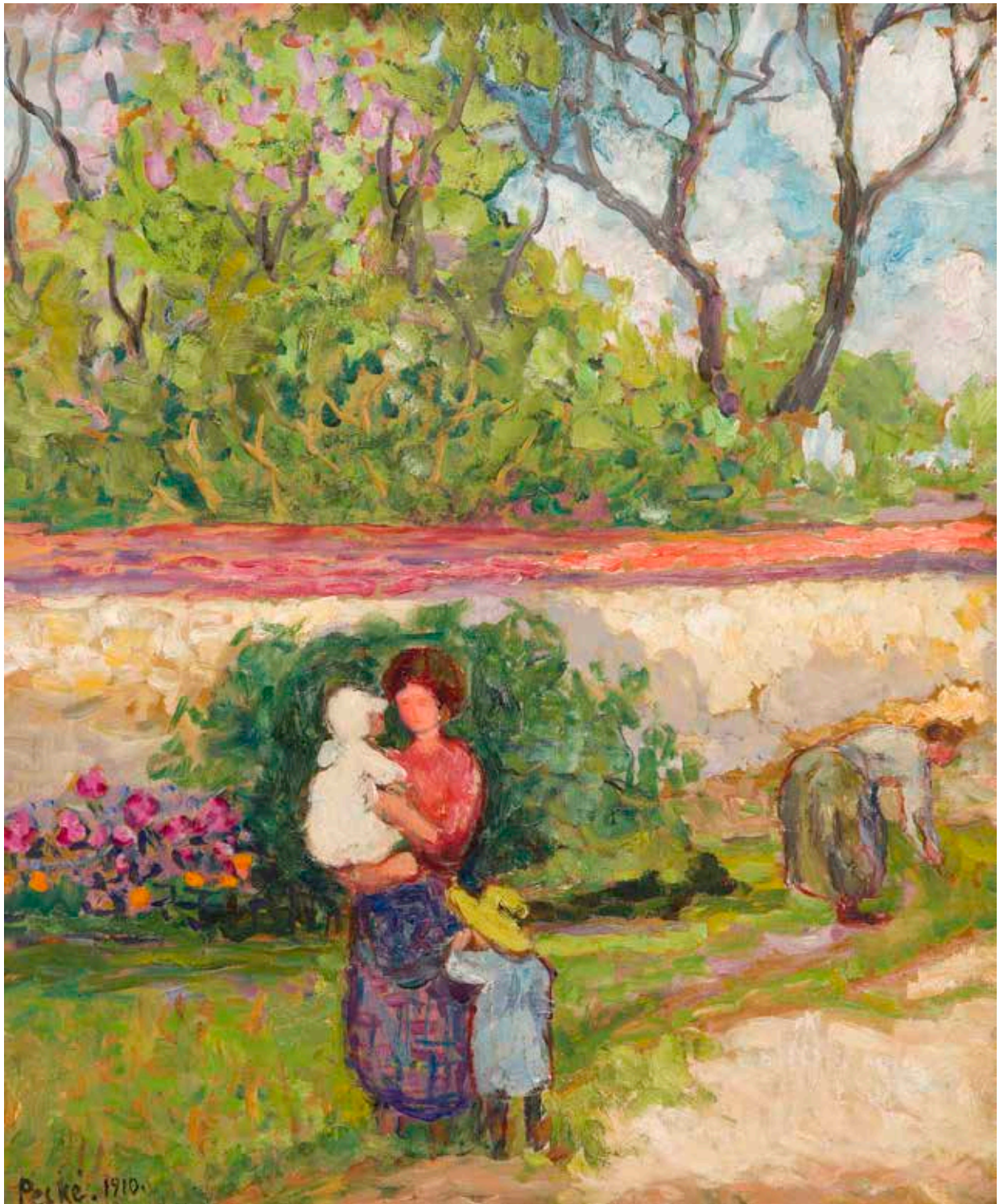
Żona artysty z dziećmi w ogrodzie, 1910

olej/tektura, 55,5 x 46,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Peske. 1910.'
na odwrociu nalepka paryskiej firmy ramiarskiej

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 500 - 6 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Kraków

Jan Mirosław Peszke urodził się 27 lipca 1870 roku w Gołcie. Swoją drogę twórczą rozpoczął w pracowni Nikołaja Muraszki w kijowskiej Szkole Rysunkowej. W późniejszym czasie pobierał jeszcze nauki w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie i w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Wojciecha Gersona. Peszke osiadł na stałe w Paryżu w 1891 roku. Początkowo znalazł się w kręgu oddziaływania Nabistów. Nad Sekwaną zapragnął uzupełnić swoją wiedzę, zatem uczęszczał na zajęcia z malarstwa w Akademii Julian. W kręgach École de Paris nawiązał liczne stosunki przyjacielskie, a twórczość postimpresjonistów wywarła na niego znaczny wpływ. Kontakty z takimi mistrzami jak Henri de Toulouse Lautrec czy Paul Signac doprowadziły do eksperymentów formalnych, jakie podejmował Peszke na przełomie XIX i XX wieku u samego źródła belle époque. Prezentowany podczas aukcji pejzaż stanowi tym bardziej wartościowe dzieło, z racji iż ukazuje osoby bliskie sercu artysty. Portret żony i dzieci malarza to przedstawienie pełne spokoju. Senna atmosfera wiosennego spaceru oddana została przez artystę zarówno poprzez kolorystykę, jak i efekty światłocieniowe. Widoczne są tutaj znakomicie doświadczenia pointylistów. Peszke komponuje powierzchnię pracy z pojedynczych, drobnych plam barwnych, które widziane z oddali łączą się tworząc większe kształty. Spacerujące postacie ukazane zostały na tle kamiennego muru oddzielającego ścieżkę od ogrodu, w którym okwiecone korony drzew kontrastują z nieokrytymi jeszcze listowiem konarami.



36

OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Ogród Luksemburski w Paryżu

olej/plótno, 39 x 58 cm
sygnowany p.d.: 'olga słom'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Monako
dom aukcyjny Accademia Fine Art, Monte-Carlo, Monako, grudzień 2019
kolekcja prywatna, Polska

Olga Słomczyńska (Olga Słom) była córką Andrzeja Słomczyńskiego, polskiego malarza i ilustratora, przyjaciela Gustave'a Courbeta. Artystka urodziła się w Paryżu, gdzie z czasem zaczęła pobierać naukę pod okiem ojca, który w środowisku paryskim wciąż był pamiętany jako komunard – wygnaniec po upadku Komuny Paryskiej. Doświadczenie polityczne ojca i tradycja domu zaangażowanego społecznie przyczyniła się do stworzenia przez artystkę cyklu ilustracji do albumu „Wielka wojna oczami artystów”. Ponadto kształciła się pod kierunkiem artystów intergatunkowych: malarza secesyjnego Grasseta, akademika Mersona oraz Duffauda związanego z postimpresjonizmem; to on wywarł na Słomczyńską największy wpływ

swobodą swojego pędzla. Malarka była wrażliwą rejestratorką barw, których interpretacji najczęściej podejmowała się w pejzażu, tym paryskim i śródziemnomorskim. W prezentowanym widoku paryskiego Ogrodu Luksemburskiego Słomczyńska sięgnęła do najlepszych francuskich tradycji malarstwa krajobrazowego sumującego zarówno doświadczenia pointylistyczne, jak i osiągnięcia warsztatu Cezanne'a. Ponadto artystka chętnie wykorzystwała w swoim dziele mocne środki wyrazu artystycznego, budując przestrzeń i jej rekwizyty dynamiczną impastową linią, która pozwala chłonąć rozwibrowaną atmosferę najśliczniejszego parku Paryża.



37 †

ZYGMUNT LANDAU

1898-1962

Martwa natura z kwiatami i owocami

olej/plótno, 73 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Landau'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

Landau studiował początkowo w łódzkiej Szkole Rysunkowej Jakuba Kacembogena. Potem uczył się w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza. W 1919 przeniósł się do Paryża. Zamieszkał na Montparnasse w La Ruche – pawilonie mieszczącym pracownie i mieszkania dla artystów. Uczęszczał do Académie de la Grande Chaumière i Académie Colarossi, często odwiedzał paryskie muzea, przyjaźnił się m.in. z Mojżeszem Kislingiem i Amedeo Modiglianem; decydujący wpływ na artystyczną osobowość Zygmunta Landaua miała przyjaźń właśnie z Modiglianem. W 1928 przyjechał do Polski przy okazji swoich wystaw w Warszawie i Łodzi. Mieszkał przez pewien czas w Saint-Tropez ze znanym angielskim krytykiem i malarzem, głównym ideologiem Bloomsbury Group, Rogerem Fryem, który propagował twórczość Landaua w Anglii i w Stanach Zjednoczonych. Po wojnie mieszkał także w Nicei i Paryżu, a wystawiał m.in. w Londynie i Sztokholmie. „Martwa natura z kwiatami i owocami” nosi znamiona pełnego wachlarzu plastycznych możliwości artysty; dzieło dowartościowuje syntetyczna forma, prześwietlona i pastelowa kolorystyka.



38

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Pejzaż z południa Francji, 1921

olej/plótno, 50 x 61 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'H. Epstein' | 1921

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 000 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Poszczególne obrazy przypominają odrębne organizmy żyjące intensywnym życiem. Płaszczyzny wibrujące i drżące. Kolory, których zadaniem nie jest tworzenie barwnych arabesek, lecz ożywienie materii przedstawionej na dwuwymiarowym płótnie, a zatem zastosowanie fikcji wizualnej”.

Waldemar George, Epstein, Paris 1931, s. 7-13







La Ruche, ok. 1913-14, przyjaciele Epsteina i przedstawiciele środowiska skupionego wokół „Machmadim”. Od lewej stroja: Chaim Soutine, Henryk Epstein, Pinchus Krémégne (z psem). Siedzi pierwszy od lewej Marek Szwarz. Pośród pozostałych m.in. Izaak Lichtenstein, David Sterenberg, Adram Brazer, za: - Mistrzowie École de Paris. Villa la Fleur, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 165





Jeśli wśród twórców École de Paris można wyróżnić przedstawicieli „ekspresjonizmu wileńskiego” – malarzy wykształconych w wileńskiej szkole rysunkowej o silnie ekspresjonistycznym zacięciu: Chaïm Soutine, Pinchus Krémègne, Michel Kikoïne), to należy również dostrzec obecność „ekspresjonizmu łódzkiego”. W Łodzi formowała się osobowość twórcza urodzonych w latach 90. XIX wieku Maurycego Mędrzyckiego, Zygmunta Landaua czy Zygmunta Schretera. Epstein kształcił się początkowo w tamtejszej szkole rysunkowej Jakubca Kacenboga. Dalej jego talent artystyczny trafił na podatny grunt przeżywającego na początku XX wieku w Europie ekspresjonizmu. Odwiedza Monachium (w okresie formowania się grupy Der Blaue Reiter), aż w 1912 dociera do Paryża i zamieszkuje w kolejnym roku w kolebce Szkoły Paryskiej – La Ruche. Od tego momentu formują się istotne przyjaźnie artysty z innymi „ekspresjonistami”, Soutinem czy Amedeo Modiglianem. Epstein angażuje się w ruch nowej sztuki żydowskiej, który zawiązał się wokół czasopisma „Machmadim”, współtworzonego przez m.in. pochodzącego również z Łodzi malarza i krytyka Izaaka Lichtensteina czy rzeźbiarza Marka Szwarcza ze Zgierza.

Krytycy „Machmadim” (hebr. „piękno”) postulowali sztukę opartą o wzorce ornamentyki synagogalnej. Choć Epstein nigdy nie zwrócił się w stronę abstrakcyjnej formy, a jego sztuka zawsze wyrastała z doświadczenia natury, to Epstein, być może jako wyraz ogólnej tendencji, silnie spłaszczal swoje kompozycje, przydając im ekspresyjnego charakteru. Bliżej końca Wielkiej Wojny Epstein szczególnie silnie eksplorował temat krajobrazu, malując widoki paryskich okolic, później także z Marsylii. Obdarzone zdeformowaną przestrzenią, antynaturalistycznymi formami i kontrastowymi, lecz niekiedy lirycznymi i subtelnymi zestawieniami barwnymi przypominały dziesięć lat wcześniejsze malarstwo fowistów, którzy bliżej drugiej dekady XX stulecia rezygnowali już z radykalizmu swoich poszukiwań. Lata 20. przyniosły Epsteinowi liczne podróże: jeździ do Owernii, na Łazurowe Wybrzeże, w Pireneje oraz na Korsykę. Kontakt z naturą intensyfikuje jego widzenie – artysta – jak w prezentowanym widoku z anonimowego południowego miasteczka – nasycy barwy, buduje płaszczyzną obrazu śmiało połączając kolor. W jego obrazach z początku lat 20. maksymalnie kontrastowo dialoguje brąz i czerwień z zielenią i błękitem. Gładkie, odważnie kładzione formy migoczą przed oczami widza, tworząc wrażenie natury ekspresyjnej i ożywionej ludzką emocją.

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Pejzaż z drzewami, lata 30. XX wieku

olej/plótno, 46,5 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

Henryk Epstein swoje wykształcenie artystyczne zdobywał początkowo w Szkole Rysunku i Malarstwa w Łodzi założonej w 1896 przez Jakuba Kacembogena. Naukę Epstein pobierał w języku jidysz.

W tym czasie przyszły artysta obracał się w kręgu żydowskich twórców skupionych wokół Wincentego Braunera. W 1910 wstąpił do Klasy Rysunku Petera von Halma na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie poznał sztukę niemieckich ekspresjonistów. Po wyjeździe do Paryża w 1912 uczęszczał do jednej z pracowni artystycznych na Montparnasse. Studiował na tamtejszej Académie de la Grande Chaumière. Prawdopodobnie w tym samym roku należał do grupy żydowskich artystów Machmadim, związanych z École de Paris. Był zaprzyjaźniony z Utrillem, Chaimem Soutinem i Amadeem Modiglianem. W 1918 związał się z grupą pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej artystów z kolonii artystycznej La Ruche, którzy swoje pracownie mieli w rotundzie o tej samej nazwie i nazywanej potocznie „ulem”, położonej nieopodal Montparnasse'u. Wystawiał na Salonach Niezależnych (1921-23, 1925, 1928) oraz na Salonie Jesiennym w 1921 i Salonie Tuileryjskim w latach 1927-31. Początkowo interesował się przede wszystkim postimpresjonizmem – syntetyzmem Paula Gauguina i École de Pont-Aven. Później wszedł w krąg malarzy fowistów – André Deraina, Maurice'a Vlamincka i Raoula Dufy, a także Pabla Picassa i Suzanne Valadon. W obrazach z lat 1915-20 wyczuwalne są wpływy Cézanne'a i kubizmu połączone z inspiracją fowizmem i ekspresjonizmem.

Znacząca jednak była znajomość z pisarzem i krytykiem sztuki Gustave'em Coquiotelem, który pełnił funkcję admiratora sztuki Epsteina.

W letniej rezydencji Coquiota malarz zaczął tworzyć ekspresjonistyczne obrazy rodzajowe. W latach 20. i 30. Epstein coraz bardziej dynamizował formy, wprowadzał ostre kontrasty barwne i światłocieniowe, czasem stosował wyrazisty kontur. Malował przede wszystkim pejzaże, portrety, martwe natury, ale też kompozycje rodzajowe z wieśniakami, rybakami czy kobietami z półświatka. W 1926 Epstein, w związku ze współpracą z pisarzem Pierre'em Bonardem, wyjechał na Korsykę, gdzie osiągnął kulminacyjny moment w fazie ekspresjonistycznej w swojej twórczości. W latach 1929-31 malarz odwiedził Bretanię – przebywał w Quiberon oraz w Concarneau – gdzie malował obrazy i akwarele z widokami portów i rybaków, a także „bretońskie” martwe natury z ekspresyjnie przedstawionymi rybami, ptakami i owocami morza. W 1930 Epstein uzyskał obywatelstwo francuskie, w tym też okresie ukazało się pierwsze monograficzne opracowanie jego malarstwa; autorem był Waldemar George. Po wejściu wojsk hitlerowskich do Francji Epstein ukrywał się w swoim domu. Zadenuncjowany, aresztowany przez gestapo został przewieziony najpierw do więzienia w Chartres, a następnie do obozu przejściowego w Drancy, skąd transportem nr 69 w marcu 1944 deportowano go do Auschwitz. Dokładne okoliczności i data śmierci artysty nie są znane. W 1946 odbyła się pośmiertna wystawa prac Epsteina w paryskiej Galerie Berri-Raspail.



40

ABRAHAM WEINBAUM

1890-1943

Martwa natura z owocami i kwiatami

olej/ płótno, 73,5 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'A. Weinbaum'

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 500 - 6 200 EUR

Abraham Weinbaum chętnie sięgał do motywów martwej natury, co było ukłonem w stronę pojemności gatunku i jednocześnie pokiosiem wykształcenia zdobywanego pod okiem Józefa Pankiewicza.

W prezentowanej pracy wyraźnie odznaczają się cechy stylistyczne pochodzące od mistrza; zaobserwować możemy materialne podejście do przedmiotów, eksponowanie gradacji walorów, miękkie budowanie kształtów oraz płynność linii. To, co wyróżnia kompozycję z wazonem i misą owoców to dekoracyjna aranżacja oraz mimetyzm. Martwa natura Weinbauma to kontaminacja akademickiego wykształcenia odebranego pod okiem Józefa Pankiewicza oraz korespondencji z tradycją XVII-wiecznych tendencji gatunku, który oprócz ferii zabiegów plastycznych miał także kreować nastrój wyciszenia i zadumy. Abraham Weinbaum pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie, ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie studiował pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Jako uczeń mistrza w naturalny sposób został nakierowany na wyjazd do stolicy ówczesnego świata artystycznego – Paryża. Zrealizował ten plan, skończywszy studia, w 1910. W Krakowie zetknął się jeszcze z lewicowymi żydowskimi organizacjami, z którymi sympatyzował przez resztę życia. Weinbaum opuścił kraj, jednak często wracał do Łodzi. We Francji założył rodzinę. W czasie okupacji przeprowadził się do Marsylii. W styczniu 1943 został aresztowany. Zginął w obozie koncentracyjnym w Sobiborze.



41

ABRAHAM WEINBAUM

1890-1943

„Avenue du Maine”

gwasz/papier, 28,5 x 37,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i opisany p.d.: 'A. Wenbaum Ave du Maine Paris'

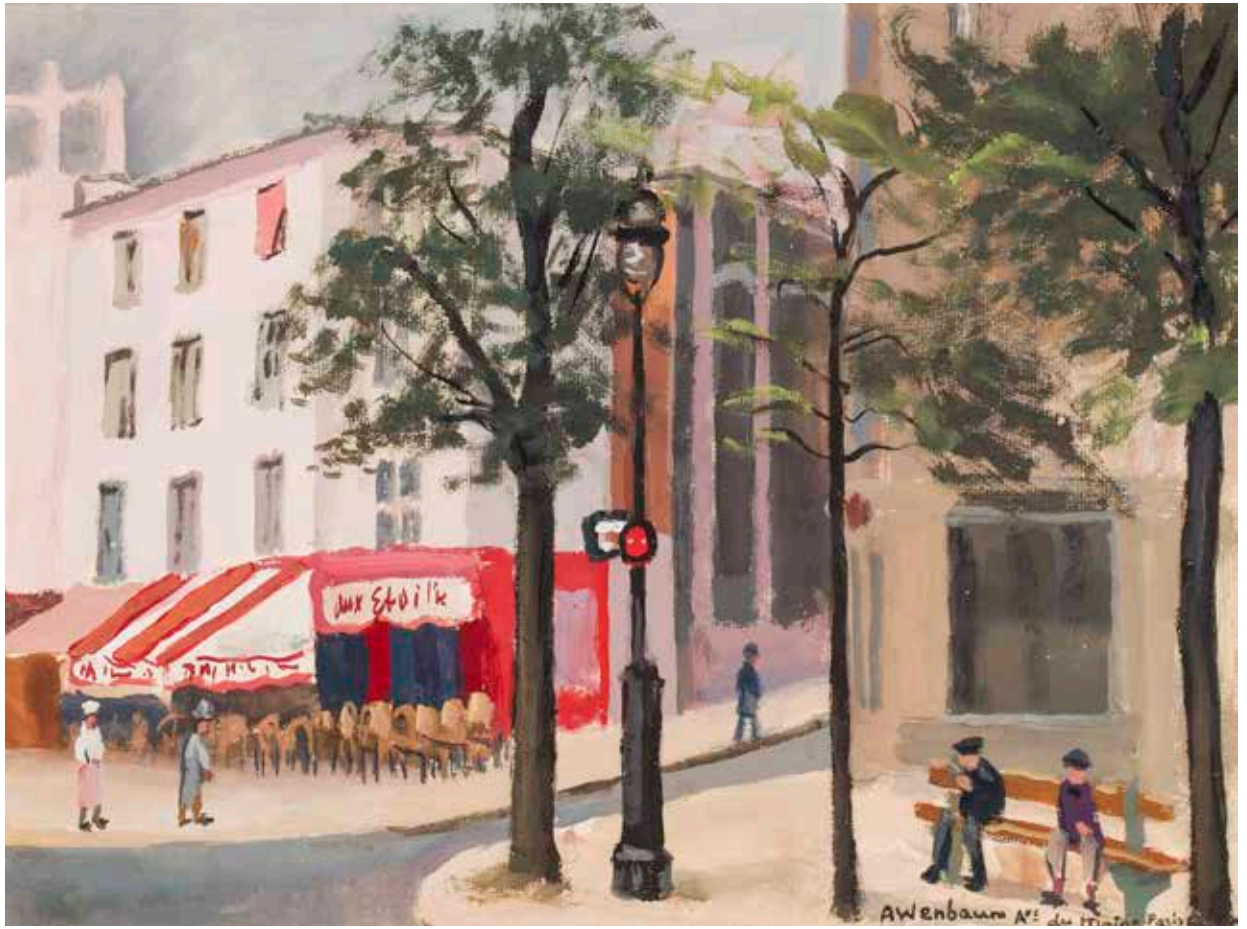
estymacja:

4 500 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard-Antonini, Nicea, lipiec 2018
kolekcja prywatna, Polska



42

EFRAIM MANDELBAUM

1884-1943

Martwa natura z kwiatami wazonie, po 1925

olej/piótno naklejone na tekturę, 64 x 46 cm
sygnowany dwukrotnie l.d. oraz p.d.: 'MANDEL'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

Efraim Mandelbaum wywodził się ze środowiska artystycznego krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której studiował pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego i Józefa Mehoffera. W latach 1911-12 odbył podróże do Egiptu, Włoch oraz zwiedził Wiedeń i Pragę. Malował pejzaże, martwe natury, portrety, liczne autoportrety. Symptomatycznymi dla jego twórczości były szerokie pociągnięcia pędzla, spontaniczność kolorystyczna oraz kompozycyjna. Od 1925 artysta mieszkał w Paryżu, gdzie przyjaźnił się z Mojżeszem Kislingiem oraz nawiązał kontakt z Tadeuszem Makowskim. Wystawiał na paryskich Salonach oraz na ekspozycjach krajowych. Przez wiele lat poddawany był leczeniu psychiatrycznemu, choroba bowiem była wynikiem tragicznych przeżyć w czasie I wojny światowej, kiedy artysta został aresztowany podczas malarskiego pleneru pod zarzutem szpiegostwa i torturowany przez żandarmerię austriacką. Mimo że szybko go zwolniono, tamte wydarzenia pozostawiły trwały ślad w jego psychice. W 1942 roku został aresztowany przez Niemców, następnie wywieziony do obozu koncentracyjnego w Drancy, a stamtąd do Oświęcimia.



43

ABRAHAM NEUMANN

1873-1942

Pejzaż z francuskiego miasteczka

olej/plótno, 55 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'a. neumann'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

Abraham Neumann kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Malczewskiego oraz w pracowniach Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. Nim jednak stał się artystą profesjonalnym, zarabiał w Warszawie, kolorując portrety z fotografii. Malarz miał za sobą także pobyt w Paryżu, gdzie uczęszczał na zajęcia w Académie Julian, poznawał zbiory muzeów, zwiedzał wystawę światową i kopiał obrazy w Luwrze. Po studiach Neumann osiadł na stałe w Krakowie, potem przeniósł się do Zakopanego. Wiele podróżował, wyjeżdżał m.in. do Stanów Zjednoczonych, dwukrotnie do Palestyny (1904, 1926-27), gdzie wykładał w Akademii Sztuk Pięknych i Wzornictwa Besaleela. Wystawiał prace w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, a także we Lwowie, w Berlinie, Monachium, Paryżu, Wiedniu i Łodzi, gdzie w 1928 miał swoją wystawę indywidualną w Miejskiej Galerii Sztuki. Neumann był artystą wszechstronnym, tworzącym w wielu gatunkach malarskich, jednak to dzieła pejzażowe uznawane są w jego twórczości jako ukoronowanie jego talentu – nie bez wpływu na takie oblicze spuścizny pozostała nauka Abrahama w pracowni Jana Stanisławskiego, twórcy „szkoły pejzażowej”. W 1942 roku Abraham Neumann znalazł się w krakowskim getcie. 4 czerwca 1942 roku został zastrzelony wraz z grupą starszych osób, przez Niemców na rogu ulic Dąbrówki i Janowa Wola na drodze do transportu, który zawiózł krakowskich Żydów do obozu zagłady w Bełżcu.



44 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

„Portret żony artysty”

olej/plótno, 27 x 21 cm
sygnowany p.d.: 'J. Pressmane'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

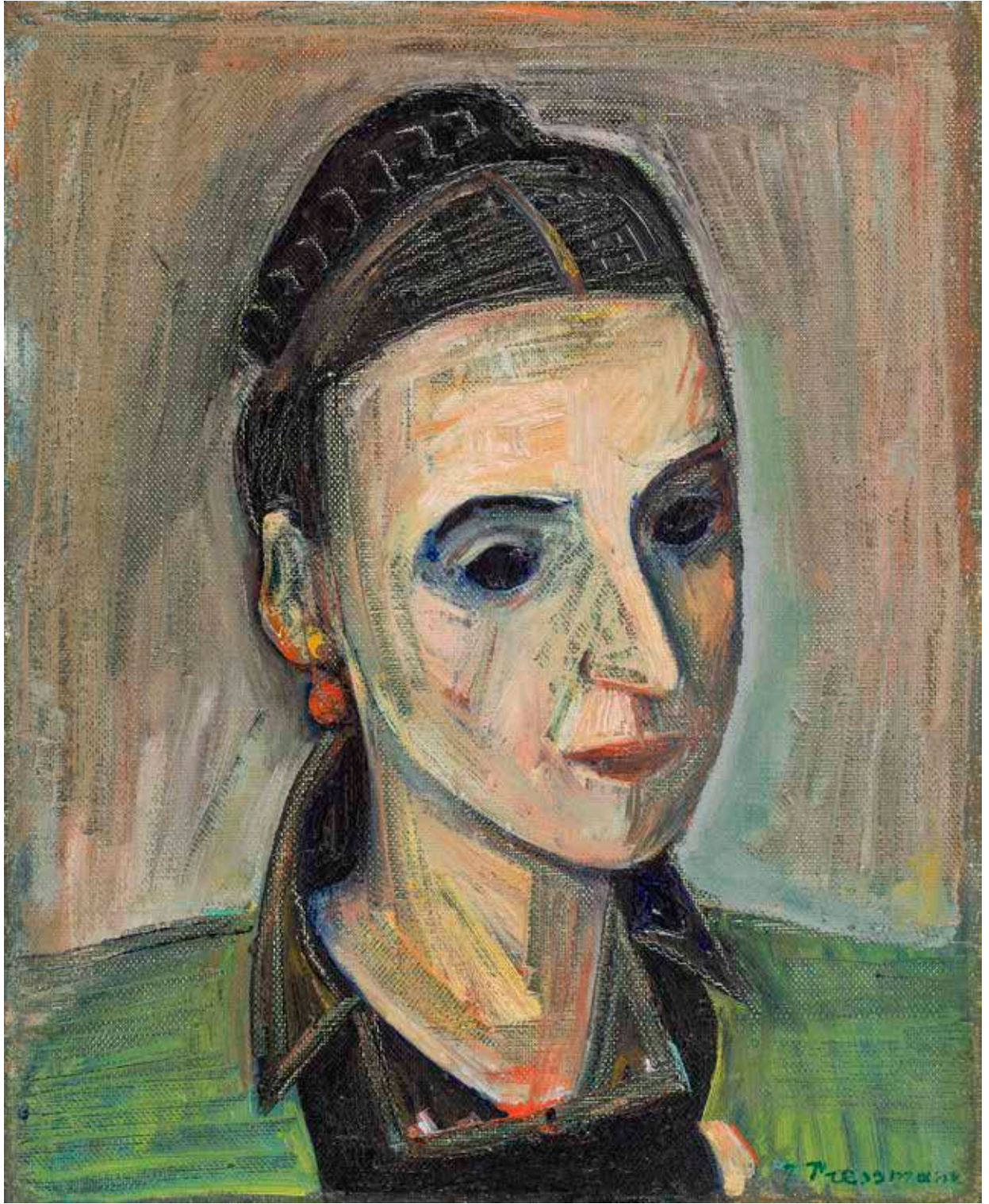
WYSTAWIANY:

Joseph Pressmane, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 maja – 28 września 2019

LITERATURA:

Artur Winiarski, Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris,
Warszawa 2019, nr kat. 18, s. 52 (il.)

Urodzony w Beresteczku na Ukrainie Joseph Pressmane studiował we Lwowie i w Warszawie. W 1925 roku wyjechał do Palestyny, a w 1927 przybył do Paryża. We Francji zetknął się z malarstwem Paula Cézanne'a oraz dawnych mistrzów. W 1932 roku poznał Leopolda Zborowskiego, który zakupił parę jego prac oraz podpisał z nim kontrakt. Wystawiając swoje dzieła na paryskich salonach, zyskał przychylną publiczność i stał się popularny. Jego mecenaską została baronowa Alix de Rothschild. Wkrótce potem popadł w kłopoty finansowe – zmuszony był pracować jako malarz pokojowy. W trakcie drugiej wojny światowej ukrywał się w niehumanitarnych warunkach, co spowodowało poważny kryzys psychiczny artysty. Po wojnie osiadł na stałe w Paryżu, odbudował swoje zacięcie artystyczne, uczestnicząc w wielu wystawach lokalnych. W swojej twórczości Pressmane poświęcił się pejzażom, martwym naturom, portretom, ale znamienne miejsce w jego spuściźnie zajmują również obrazy przedstawiające sceny z folkloru żydowskiego – poprzez te dzieła artysta pielęgnował w sobie tożsamość słowiańskiego Żyda, zbliżając się tym samym do sztuki Chagalla i Mané-Katza.



45 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

„Montmartre”, 1960

olej/ płótno, 50 x 61 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Pressmane 60'

opisany na krośnie malarskim kredką i ołówkiem: 'J. Pressmane Montmartre'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR


WYSTAWIANY:

Joseph Pressmane, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 maja - 28 września 2019

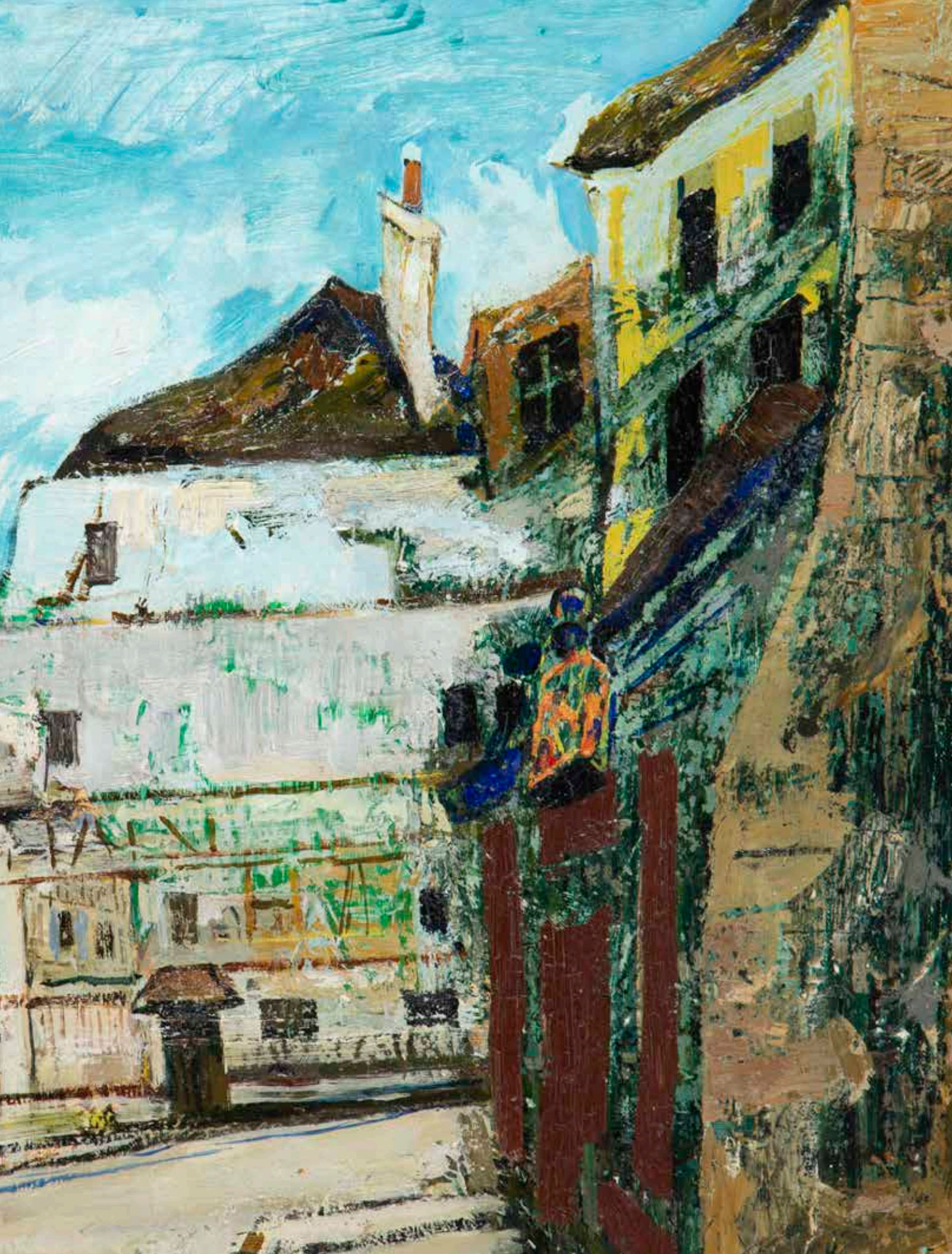
LITERATURA:

Artur Winiarski, Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2019, nr kat. 84, s. 160 (il.)





Pressmane był artystą różnych gatunków malarskich, lecz najpełniej wyrażał się w tematyce pejzażowej, w której potrafił ukazać pełnię różnorodnych środków swojej sztuki. Prezentowane w katalogu dzieło to pokłosie długiego pobytu artysty w Paryżu oraz jego licznych podróży po Francji, które zaczął praktykować po II wojnie światowej. Oddawanie uroku małych miejscowości Ile-de-France dawało malarzowi ogromną satysfakcję, bowiem dzieła te dawały wyraz nieskrępowanej wrażliwości twórczej; każde miasteczko i każdy jego widok traktowany był indywidualnie niczym model. Pressmane nie ograniczał się w środkach wyrazu – chętnie operował niejednorodną perspektywą, kompozycją i barwami, dlatego też na jego płótnach można obserwować wielowarstwowe pejzaże wyrażone to kolorami czystymi, to przymgłą zieleńią, krzykliwym kolorem lokalnym, pastelowym zarysem. Pressmane pracował pod naporem chwili, dyktując efekt tylko swojej wyobraźni. Nie planował rozwiązań kolorystycznych, nie dopracowywał detalu, działając tym samym na rzecz ciekawej tektoniki obrazu, nakładających się warstw farby. Dzieło prezentowane w katalogu pochodzi ze szczytowego okresu twórczego artysty, czasu, w którym osiągnął mistrzostwo w operowaniu naturą światła, a jego paleta ze wzmoczoną czujnością rejestrowała różnorodność nastrojów natury. Jak pisano w czasach Pressmane'a, w jego obrazach wyczuwalny był delikatny smutek, wypływający z subtelnie odkrywanych cech obserwowanych pór dnia, pór roku. W Pressmanie widziano liryka natury, który, malując, komponował melodię odpowiednio dopasowaną do płaszczyzny malarskiej.



46 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

„Pejzaż z mostem” („Katedra w Bourges”), około 1960

olej/plótno, 38 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'Pressmane'

opisany na odwrociu: '1 | Cathedrale de Bourges | 8F'

estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

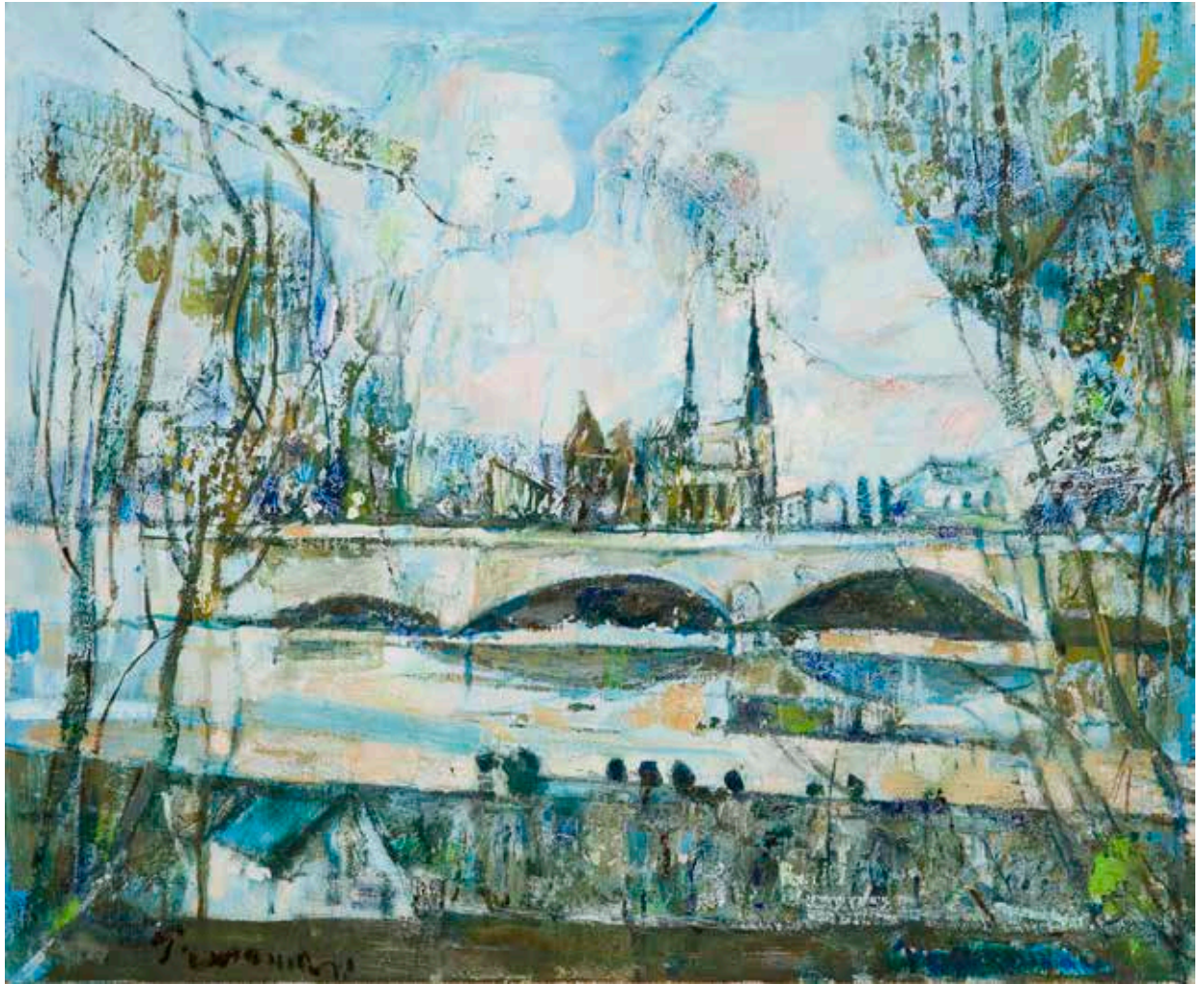
2 900 - 4 000 EUR

WYSTAWIANY:

Joseph Pressmane, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 maja - 28 września 2019

LITERATURA:

Artur Winiarski, Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2019, nr kat. 83, s. 165 (il.)



47 †

ISAAC DOBRINSKY

1891-1973

Portret mężczyzny

olej/plótno, 60 x 45 cm
sygnowany p.d.: 'DOBRINSKY'
na odwrociu papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:

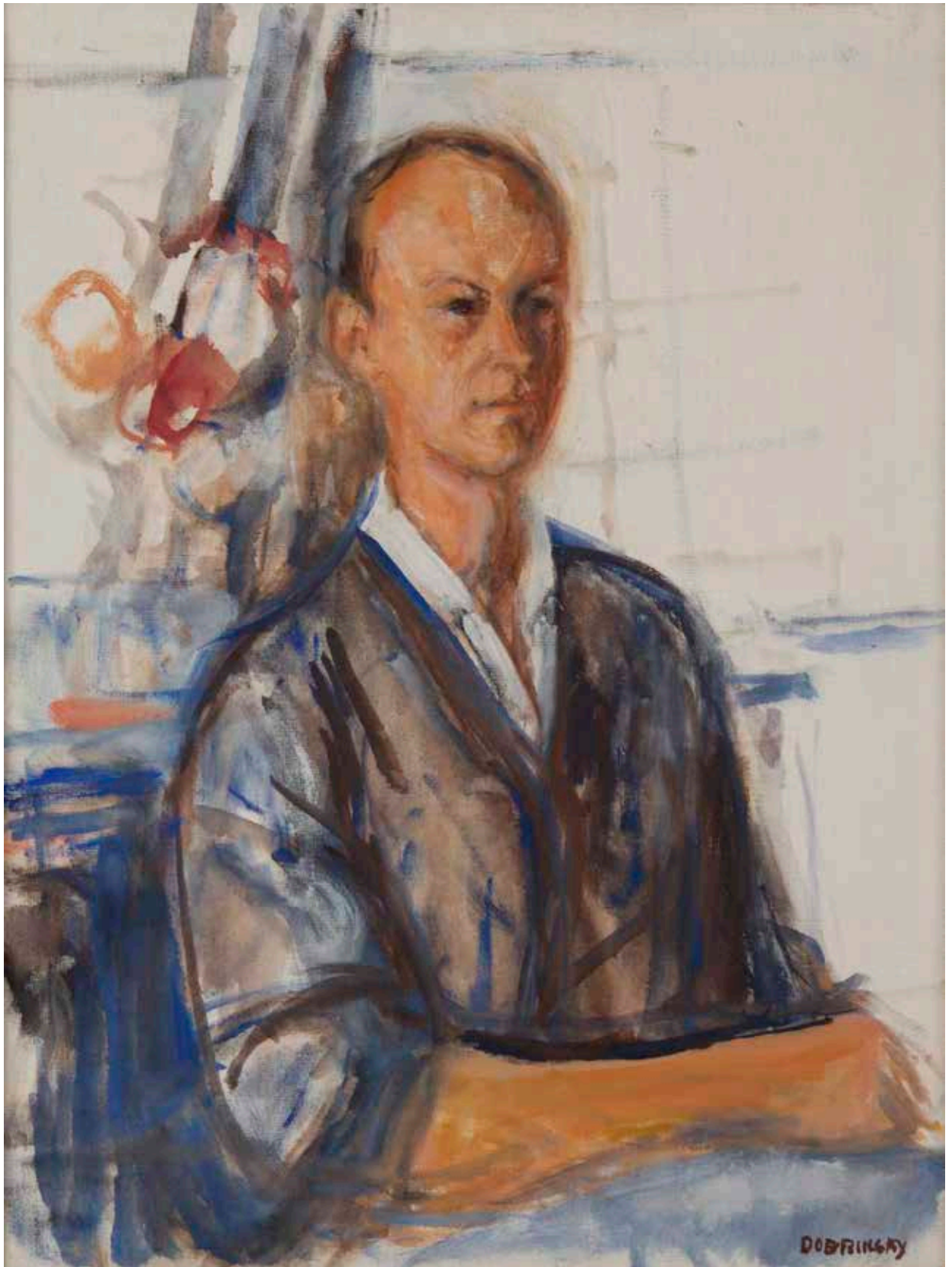
4 000 - 6 000 PLN

900 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Ader, Paryż, maj 2014
kolekcja prywatna, Polska

Artysta to urodzony na Ukrainie malarz i rzeźbiarz pochodzenia żydowskiego. Studia artystyczne na kierunku rzeźby rozpoczął w Kijowie, pierwsze sukcesy odniesione w 1912 roku zawiiodły go do Paryża, gdzie pozostał do końca życia. Obracał się głównie w kręgu artystów żydowskich, dzielił pracownię z pochodzącym z Białorusi malarzem Chaimem Soutinem. Ze względu na stan zdrowia musiał porzucić rzeźbę i zaczął uprawiać malarstwo, co od razu zaowocowało wystawieniem jego prac w Salonie Niezależnych. W latach 20. kontynuował artystyczną edukację na Akademii Colarossi. W 1934 roku zajął nową pracownię na Montparnassie i czas ten należy uważać za przełom w jego twórczości oraz początek największej aktywności artystycznej. Okres ten został przerwany koniecznością wyjazdu z Paryża w związku z wybuchem II wojny światowej. Do stolicy powrócił w 1944 roku. Do końca życia pozostał niezwykle płodnym artystą, którego obrazy charakteryzuje melancholijny nastrój i szkicowy, ulotny charakter przedstawienia. Do najczęstszych tematów występujących w twórczości Dobrinskiego należą pejzaże z widokami francuskich miasteczek oraz portrety. Prezentowany w katalogu autoportret artysty daje szerokie wyobrażenie na temat stylu, jaki uprawiał – jego twórczość to przede wszystkim szerokie plamy barwne, dynamicznie prowadzona linia, która poprzez swoje niedoprecyzowanie buduje w dziele atmosferę żywiołowości i ekspresji.



48

JACQUES GOTKO

1900-1944

Leśna droga, 1923

olej/plótno, 38 x 46 cm

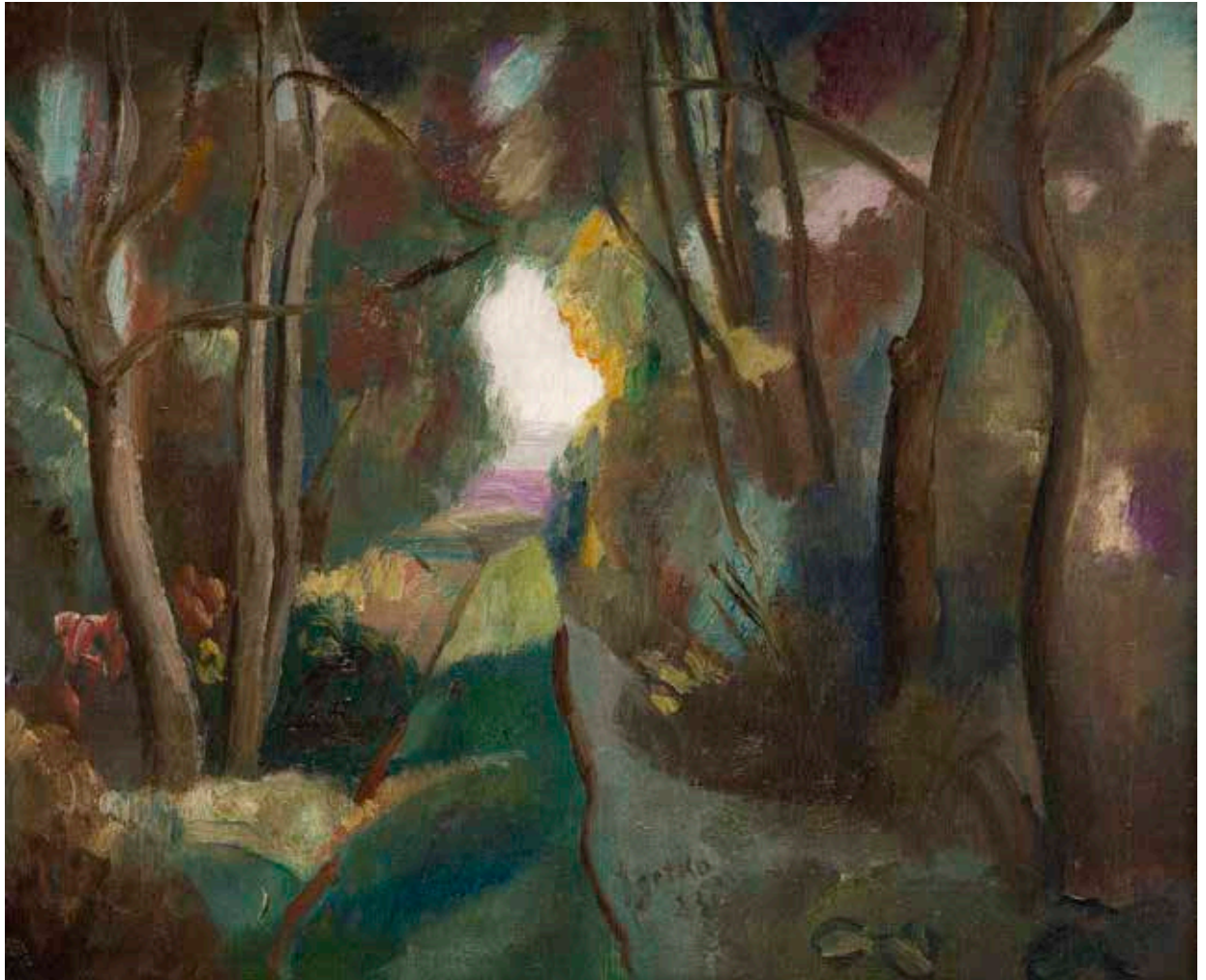
sygnowany i datowany wewnątrz kompozycji: 'Jgotko | 23'
na odwrociu nalepka firmy transportowej

estymacja:

12 000 - 16 000 PLN

2 700 - 3 600 EUR

Jacques Gotko, białoruski malarz pochodzenia żydowskiego, kształcił się na studiach architektonicznych i scenograficznych w paryskiej École des Beaux-Arts. Okres uznania i prosperity twórczej został przerwany przez aresztowanie Gotkowskiego w 1941 roku na skutek prześladowań osób pochodzenia żydowskiego we Francji. Artysta został przewieziony do obozu w Compiègne, jego pracownię w Charente-Maritime i zgromadzone w niej obrazy zniszczono. Podczas pobytu w obozie nadal tworzył, powstawały wówczas akwarele i grafiki oraz drzeworyty. We wrześniu 1942 razem z innymi więźniami został przetransportowany do obozu w Drancy, dwa miesiące później był świadkiem skierowania do transportu do Auschwitz swojej matki i siostry; wkrótce sam został tam przewieziony, gdzie zmarł na tyfus w 1944 roku. Twórczość Gotkowskiego można ocenić jako kontaminację nastrojowości impresjonizmu oraz różnorodnych perspektyw widzenia rodem ze sztuki kubistycznej. Prezentowane w katalogu dzieło niewątpliwie emanuje różnorodnością kolorystyczną, a także melancholijną atmosferą, która wydobywa na powierzchnię postimpresjonistyczne środki wyrazu.



49 †

ROBERT PIKELNY

1904-1986

Na straganie

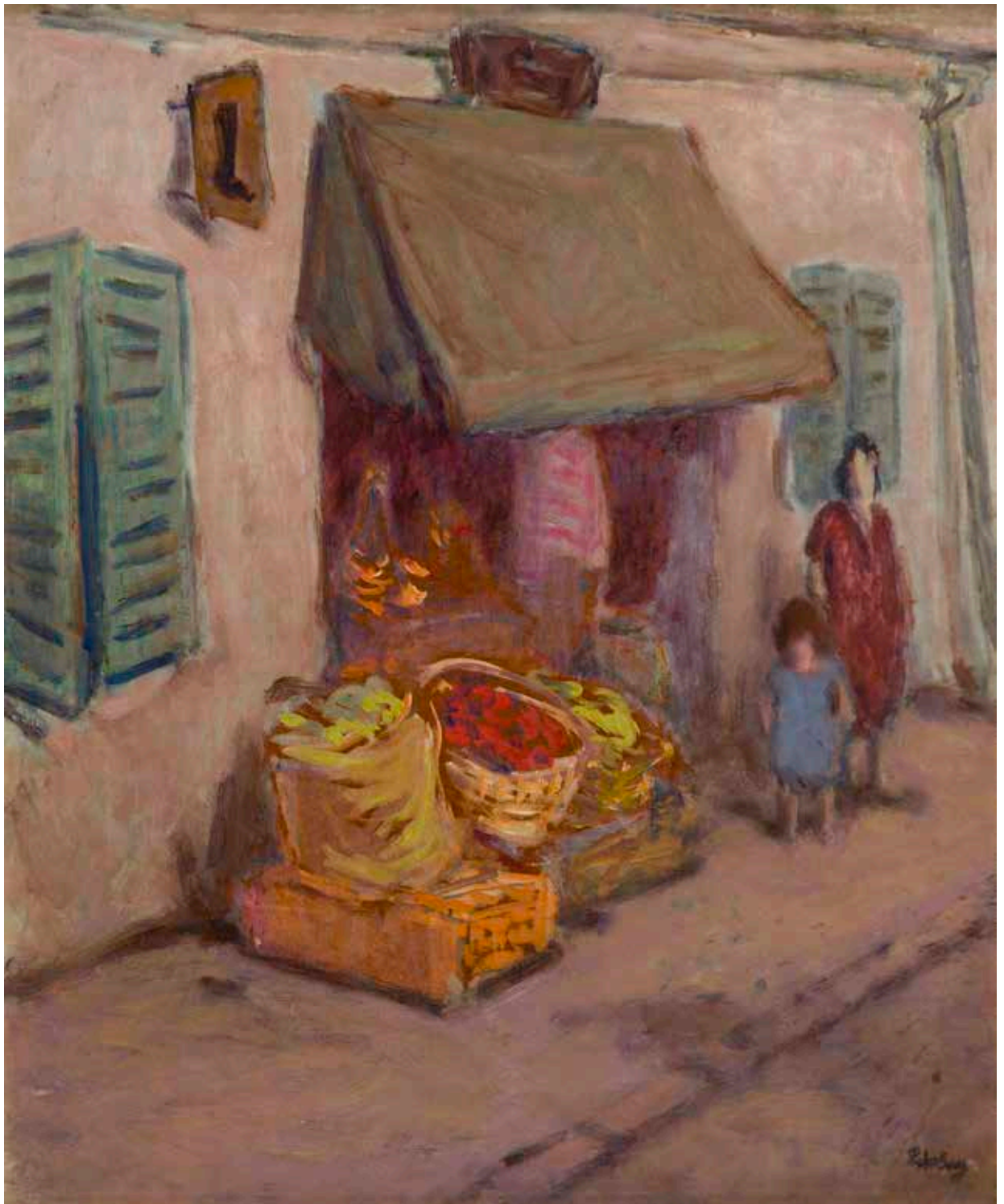
olej/tektura, 64 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'Pikelny'

estymacja:

3 800 - 5 000 PLN

900 - 1 200 EUR

Robert Pikelny urodził się w Łodzi w 1904. Nie związał się jednak z tym miastem, gdyż wyjechał wraz z rodzicami do Moskwy już w wieku czterech lat. To tamtejsze środowisko artystyczne i kulturalne ukształtowało umysł młodego twórcy. Silny wpływ wywarło na nim realistyczne, monumentalne w swoim wyrazie malarstwo pieriedwiżników, które młodzieniec z zapałem studiował w Galerii Trietiakowskiej. Decydującą rolę odegrała jednak w życiu Pikelnego prężnie rozwijająca się w owym czasie rosyjska awangarda. Wielość i różnorodność nurtów fascynowała malarza i pozwalała na twórcze eksperymenty. Ten, wiedziony chęcią poznania źródła owych artystycznych nowości, porzucił swój dom i na początku lat 20. dociera przez Wiedeń i Berlin do Paryża. Okres międzywojnia będzie dla Pikelnego czasem płodnym i pełnym wyzwań. W stolicy Francji zapozna się on ze sztuką awangardy w samym centrum jej narodzin, niemniej jednak wciąż pozostanie w kręgu przebywających tam artystów rosyjskich. Prezentowana kompozycja ukazuje wycinek sennej, leniwej uliczki, na której to stragany rozłożyli okoliczni sprzedawcy. Ulokowane przy ścianie, osłonięte brązową markizą stoisko oferuje przechodniom miejscowe specjały – owoce i warzywa wyhodowane w słońcu Południa. Towary ulokowane zostały w koszach i w workach stojących na drewnianych skrzyniach. Bez wątplenia Pikelny czerpie tutaj z dorobku swoich poprzedników. Barwne cienie, syntetyczne kształty i śmiałe pociągnięcia pędzla zdradzają zamiłowanie artysty do eksperymentów. Warto również dodać, iż obok zabiegów formalnych artysta zadbał również o wyraz psychologiczny. Zlokalizowane po prawej stronie postacie kobiety i małej dziewczynki szkicowane dynamiczną plamą, bez ukazania twarzy, potęgują oniryczną atmosferę pracy.



50 †

ROBERT PIKELNY

1904-1986

Czytająca kobieta we wnętrzu

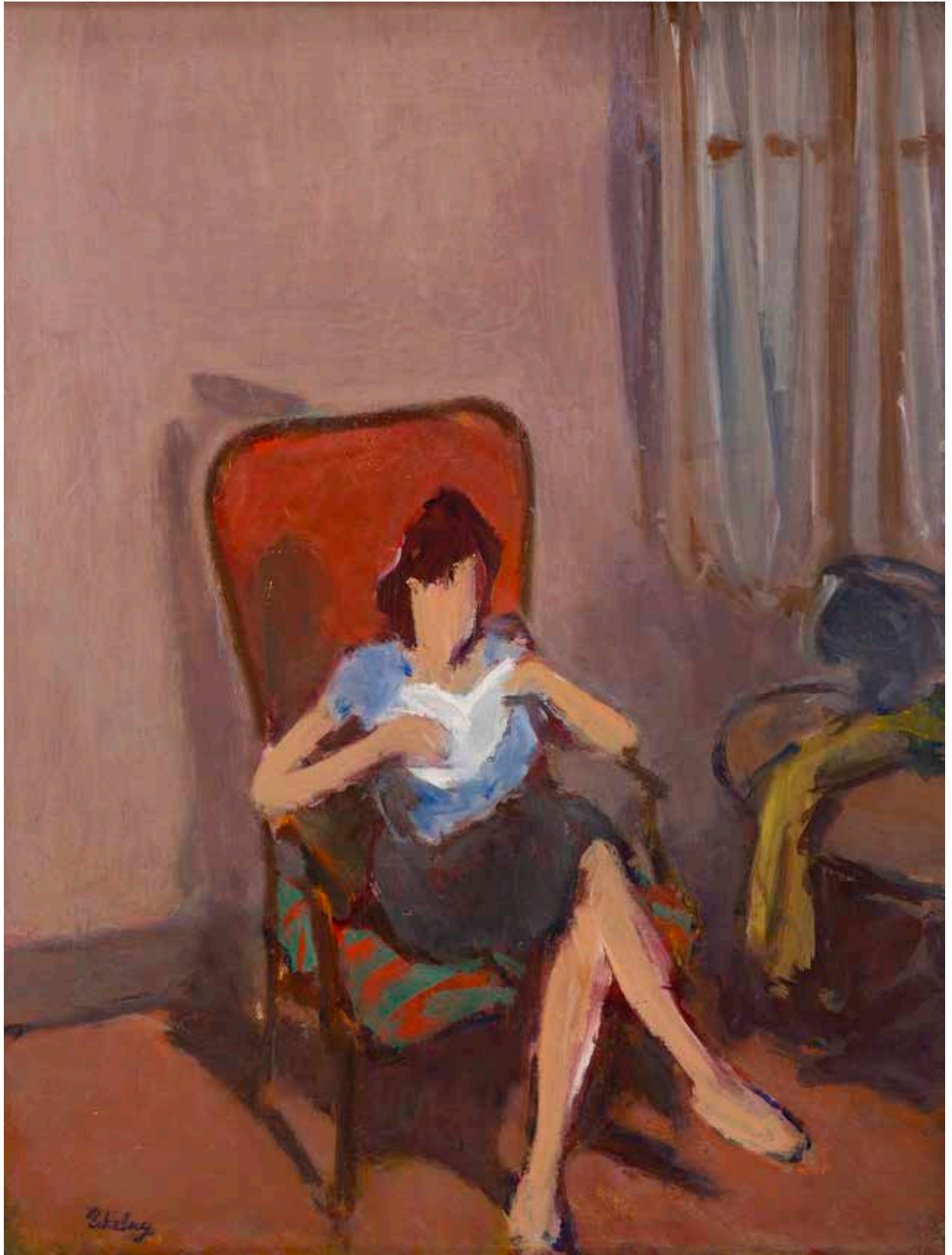
olej/ płótno, 61 x 46,5 cm
sygnowany l.d.: 'Pikelny'

estymacja:

2 800 - 4 500 PLN

700 - 1 000 EUR

Przybywając na początku lat 20. do Paryża, ówczesnej światowej stolicy sztuki i kultury, Robert Pikelny znalazł się w samym centrum artystycznego fermentu. Paryż stał się nowym domem dla nieprzebranych rzesz imigrantów. Ściągali oni tam z przeróżnych zakątków Europy w poszukiwaniu lepszego życia, własnej tożsamości, czy zwyczajnie uciekając z powodów społecznych i politycznych. Francuska metropolia nad Sekwaną była miejscem tolerancyjnym i bezpiecznym, a dla artystów rajem, w którym odnajdywali na nowo sens życia. Wielu z nich wpadało w wir pracy i z zapałem obrazowało życie wielkomiejskiej stolicy. Ich uwagę przykuwały zarówno główne arterie i znane osobowości, jak i mniej reprezentacyjne zaułki i niejednokrotnie ich bezimienni bywalcy. Także w twórczości Pikelnego zauważalna jest ta niebywała różnorodność tematyki. Twórca obok pejzażu, martwej natury czy scen rodzajowych znajdował również intymny świat anonimowych bohaterów kreowanych przez siebie malarskich opowieści. Częstym motywem w oeuvre artysty stał się samotny człowiek zasiadający na krześle w pustym wnętrzu. Mężczyźni, kobiety, arlekiны... wszystkie te postacie stały się dla malarza inspiracją do ukazania psychologicznej strony ludzkiej natury, do skupienia się na emocjach. Modele Pikelnego uchwyceni zostają w różnorodnych pozach i przy odmiennych czynnościach. Często są to muzycanci, nieco rzadziej ludzie wykonujący prozaiczne prace. Tak właśnie jest w przypadku obrazu z czytającą kobietą. Anonimowa modelka zatopiona w fotelu pogrążona jest w lekturze trzymanej książki. Zdawkowo ukazany kadr wnętrza nie zdradza żadnych informacji o bohaterce rozgrywającej się przed widzem sceny. Mało tego, synteza malarska formy odebrała jej nawet twarz, element tak ważny i identyfikujący człowieka. Być może artystycznie chodziło raczej o ukazanie uniwersalnej sytuacji, szablonu, do którego dopasować może się każdy odbiorca.



51 †

ROBERT PIKELNY

1904-1986

W pracowni malarza

olej/tektura, 61 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'Pikelny'

estymacja:

2 800 - 4 000 PLN

700 - 900 EUR

„Nie próbując zaskakiwać pomysłami ani z góry przyjętą estetyką, Pikelny szuka rzadkich akordów, nieoczekiwanych perspektyw, ale jego oryginalność jest dyskretna i kryje się za wyglądem świata bardzo wiernego znajomej rzeczywistości. (...) Jest to dzieło, które zasługuje na zatrzymanie się, aby zasmakować spokoju, który emanuje z niego w niemym milczeniu ”.

Raymond Cogniat, Robert Pikelny, musique en sourdine, „Le Figaro”, 1961



52 †

ESTERA KARP

1897-1970

„Kompozycja”

olej/plótno, 53 x 72 cm
sygnowany l.d.: 'E. Carp'

opisany na krośnie malarskim: 'E. Carp | Paris VI | Composition' oraz papierowa nalepka aukcyjna Drouot Estimations

estymacja:

3 500 - 5 000 PLN

800 - 1 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Estera Karp była artystką urodzoną w Skierniewicach w rodzinie lokalnego fotografa Lipmana Karpa. Estera to jedna z siedmiu córek, z których większość, tak jak jej ojciec, zostało uznanymi fotografami. Rodzina była uzdolniona artystycznie, ojciec grał na skrzypcach i malował. Po ukończeniu szkoły w Skierniewicach w wieku 18 lat przyszła malarka podjęła studia w Akademii Sztuk Pięknych Wiedniu. Po studiach związana była zarówno z artystycznym środowiskiem łódzkim, jak i paryskim. Intensywnie rozwijała się twórczo w różnorodnych technikach – do dziś znakiem szczególnym jej twórczości są rysunki, które Karp wykonywała przy użyciu kolorowych długopisów. W 1931 roku została zaaranżowana indywidualna wystawa artystki w Paryżu; opieką objął ją polski marszałek i poeta pochodzenia żydowskiego – Leopold Zborowski. Był on opiekunem żydowskich malarzy imigrantów, określonych jako École de Paris. Bywał w kawiarni La Rotonde w dzielnicy Montaparnasse, w której spotykali się na co dzień

paryscy malarze. Promował także takich artystów, jak Marc Chagall, Pablo Picasso czy Paul Cezanne. Traumatyczne doświadczenia wojenne, podczas których Karp straciła kilka sióstr, spowodowały, iż w 1941 roku zachorowała psychicznie i znalazła się w jednym z zakładów psychiatrycznych. Paradoksalnie pobyt na oddziale zamkniętym ocalił malarzkę przez śmiercią z rąk nazistów. Po wojnie ocalona, choć skrzywdzona przez chorobę artystka, powróciła do Paryża. Jej nowa pracownia mieściła się przy boulevard Saint Germain. Jednakże kłopoty zdrowotne nie opuszczały artystki. Z tejże przyczyny była ponownie hospitalizowana w paryskich szpitalach – zmarła w szpitalu Sainte Anne, w którym mieszkała aż do śmierci 11 czerwca 1970 roku. Prezentowane w katalogu dzieło jest pokłosiem pobytów artystki w szpitalach dla nerwowo chorych. Stanowi ono sumę osobistych doświadczeń kobiety, jakimi były lęk i separacja oraz zamiarów artystki do wyrazistych kolorystycznie kompozycji.



53 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Dziecko z kotkiem, 1939

olej/płyta pilśniowa, 61 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Lambert-Rucki 39'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

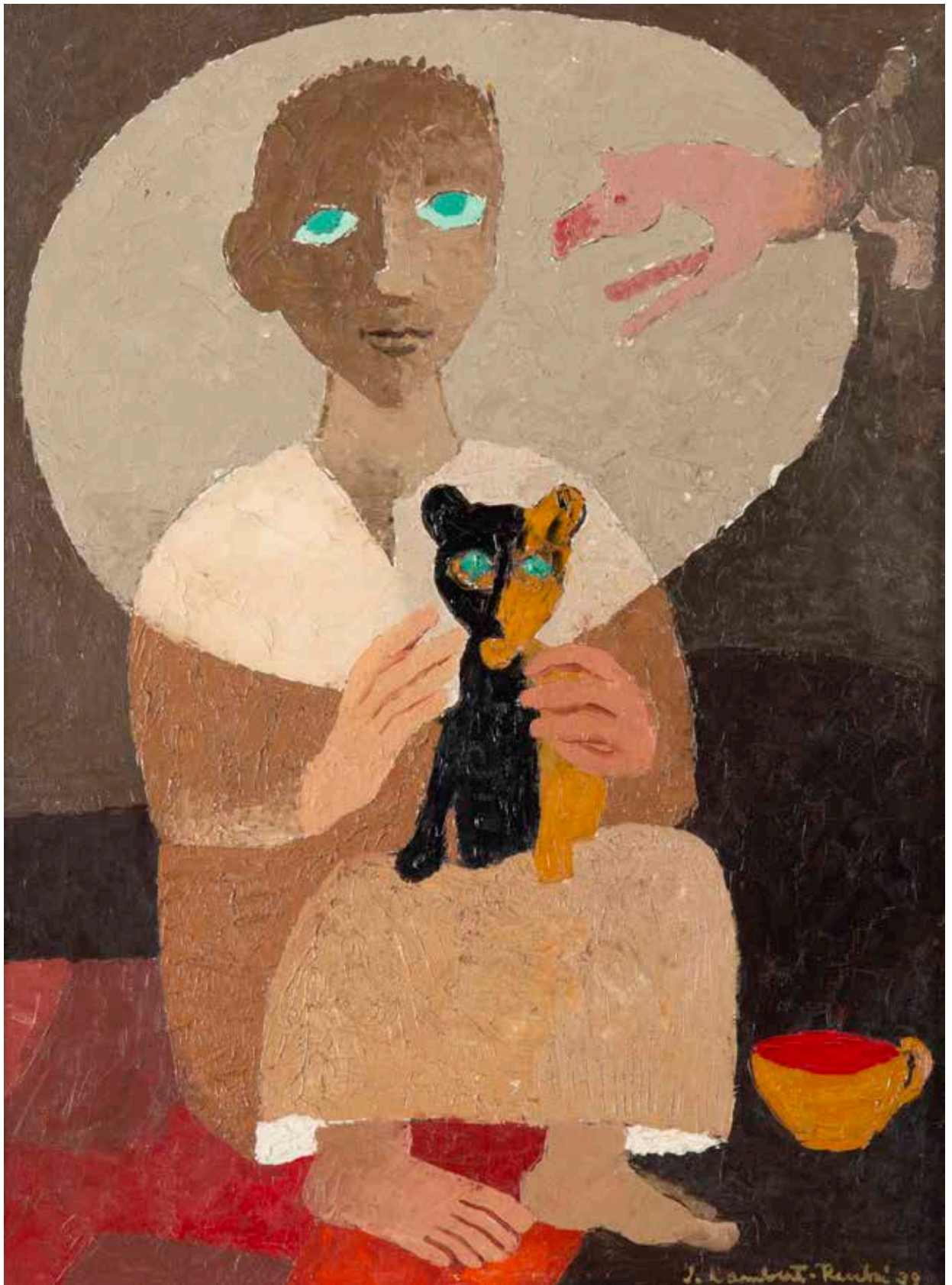
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Paryż

dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień 2008

kolekcja prywatna, Polska

Od 1903 roku Lambert Rucki kształcił się w krakowskiej Cesarsko-Królewskiej Państwowej Szkole Przemysłowej. Edukacja tam odebrana prawdopodobnie w dużym stopniu zaważyła na dojrzałym dziele artysty, gdyż przygotowywała twórców w duchu twórczości nie tyle wysokiej, co stosowanej i mającej zastosowanie w przemyśle. Szkołę ukończył w 1907 roku i wkrótce potem zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczęszczał do pracowni Józefa Mehoffera, utalentowanego malarza, ale i znakomitego projektanta. Jak wielu młodych twórców kręgu Akademii, wychowanych w duchu modernistycznej idei sztuki, Rucki zdecydował się w 1911 roku na wyjazd do Paryża. Do Francji przybył w czasie, gdy dla uczestnictwa w paryskiej bohemie artystycznej krakowską Akademię porzucali również Mojżesz Kisling i Szymon Mondzain. Pracował jako retuszer fotografii oraz dorywczy aktor. Na nowo podjął naukę – uczęszczał na zajęcia do Académie Colarossi, w której za niewielką opłatą można było szkicować z żywego modelu. W orbicie Montparnasse'u i nowoczesnych kierunków w sztuce dojrzewało jego malarstwo. Pewną odmianę w twórczości artysty przyniósł okres przedednia II wojny światowej. Prezentowany w katalogu obraz z 1939 roku „Dziecko z kotkiem” to symptom budowania nowego malarskiego świata, który zacznie być wypełniony już nie scenograficzną estetyką art déco, ale złożoną symboliką, pełną metafizyki i skrywanego niepokoju. „Dziecko z kotkiem” to dzieło wyjątkowe, bowiem nasycone zadumą i niezwykłym ładunkiem emocjonalnym, a nie pozbawione przy tym poczucia humoru, typowego dla wcześniejszej twórczości artysty. Rucki posłużył się zawężoną gamą kolorystyczną, płaskim modelunkiem, a scena, w której bierze udział model, przypomina spektakl z pogranicza pantomimy, teatru lalek i teatru cieni – artysta pragnął przez to wyrazić pustkę i iluzyjność rzeczywistości, którą tłumaczył moralizatorską przestrogą.



GUSTAW GWOZDECKI

1880-1935

Wazon, po 1918olej/plótno, 76 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'GWOZDECKI'

estymacja:

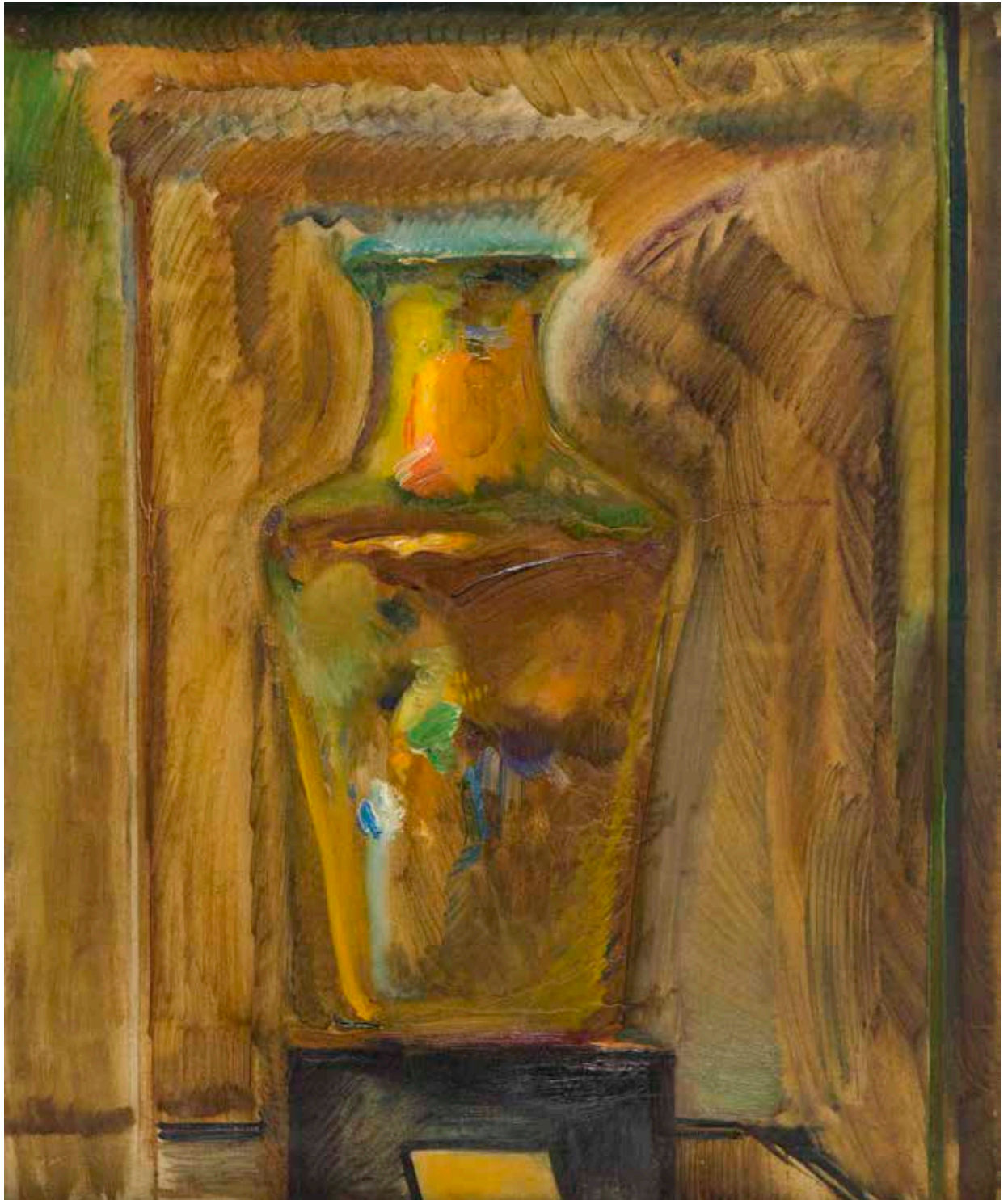
40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 300 EUR

POCHODZENIE:dom aukcyjny Shannon's, Milford, Connecticut, Stany Zjednoczone, październik 2014
kolekcja prywatna, Polska

Gustaw Gwozdecki był artystą interdyscyplinarnym; malował krajobrazy, portrety, akty i martwe natury, a także uprawiał rzeźbę i grafikę oryginalną, podejmując się eksperymentów na akwafortcie, miedziorycie oraz monotypii, stworzył także własną technikę warsztatową nazwaną „gwozdotypem”. Dziś Gwozdecki jest artystą nieco zapomnianym, jednakże jego twórczość wciąż odznacza się stylistyczną różnorodnością wyrosłą na korzeniu cenionej, wszak symbolistycznej syntezy, fowistycznej ekspresji oraz dekoracyjności. Jego postawa artystyczna ukształtowała się pod wpływem kilku nauczycieli i kilku ośrodków artystycznych. Artysta kształcił się w Monachium w prywatnych szkołach Stanisława Grocholskiego i Antona Ažbego. Od 1900 kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Stanisławskiego, uczęszczał także do prywatnej szkoły Konrada Krzyżanowskiego. To właśnie w Warszawie zetknął się po raz pierwszy ze sztuką kręgu Zenona Przesmyckiego i Stanisława Przybyszewskiego, co sprawiło, że we wczesnych latach artysta tak chętnie sięgał po ekspresyjne środki wyrazu. Osiadłszy w Paryżu w 1902, Gwozdecki podjął studia w École des Beaux-Arts. W mieście-centrum wszelkich prądów artystycznych utrzymywał bliskie kontakty z polską kolonią artystyczną, głównie z Olgą Boznańską, Władysławem Ślewińskim, Bolesławem Biegasem, Eugeniuszem Zakiem. Towarzyskie koneksje oraz talent malarski sprawiły, że sztuką Gwozdeckiego zainteresowali się wybitni krytycy ówczesnego czasu, m.in. Guillaume Apollinaire, André Salmon i Louis Vauxcelles. Przyjacielską opieką otoczył go znakomity rzeźbiarz Émile Antoine Bourdelle.

W wyniku rozległych kontaktów i poszukiwań artystycznych sztuka Gustawa Gwozdeckiego pełna jest przenikania się wpływów. Pobyt w kraju i przebywanie w kręgu warszawskiej „Chimery” zaowocował mroczną odsłoną jego twórczości, natomiast Paryż nowego wieku otworzył artyście oczy na tendencje fowistów, dekoracyjność i kolorystyczną intensywność rodem z płócien Henriego Matisse'a i Keesa van Dongena. Dodatkowym bodźcem do malowania obrazów zgodnie z koncepcjami fowizmu stała się przyjaźń z przywódcą ideowym tegoż nurtu – Matisse'em. Malarstwo Gustawa Gwozdeckiego nie zaleca się łatwymi efektami. Jego martwa natura „Wazon” jest ascetyczną kompozycją, w której artysta prezentuje pełen wachlarz swoich umiejętności rysunkowych i kolorystycznych. Plótno utrzymane pozornie w jednej tonacji ugru i brązu rozbrzmiewa barwnymi niuansami zieleni, żółci czy błękitu. Malarz z precyzją operuje płynną linią, wykreślając naczynie, a w tle urozmaica płaszczyznę wachlarzowo nakładanymi pociągnięciami pędzla. Pozornie niemalowniczny temat – pojedynczy wazon – urasta w jego redakcji do tematu-medytacji nad istotą malarstwa jako sztuki dążącej, w istocie do abstrakcji, w której środki – linia i kolor – im bardziej dalece odbiegają od naśladowania rzeczywistości, tym bardziej przybliżają nas do poznania wyrazu rzeczy. „Wazon” powstały w parysko-amerykańskim okresie twórczości (od 1916 przebywał na zmianę w Paryżu i Nowym Jorku, gdzie propagował polską kulturę, zakładając m.in. w 1927 Komitet Stosunków Artystycznych Polsko-Amerykańskich), posiada charakterystyczną, połyskliwą powierzchnię, której szklistość z upodobaniem Gwozdecki akcentował w dojrzałym okresie twórczości.

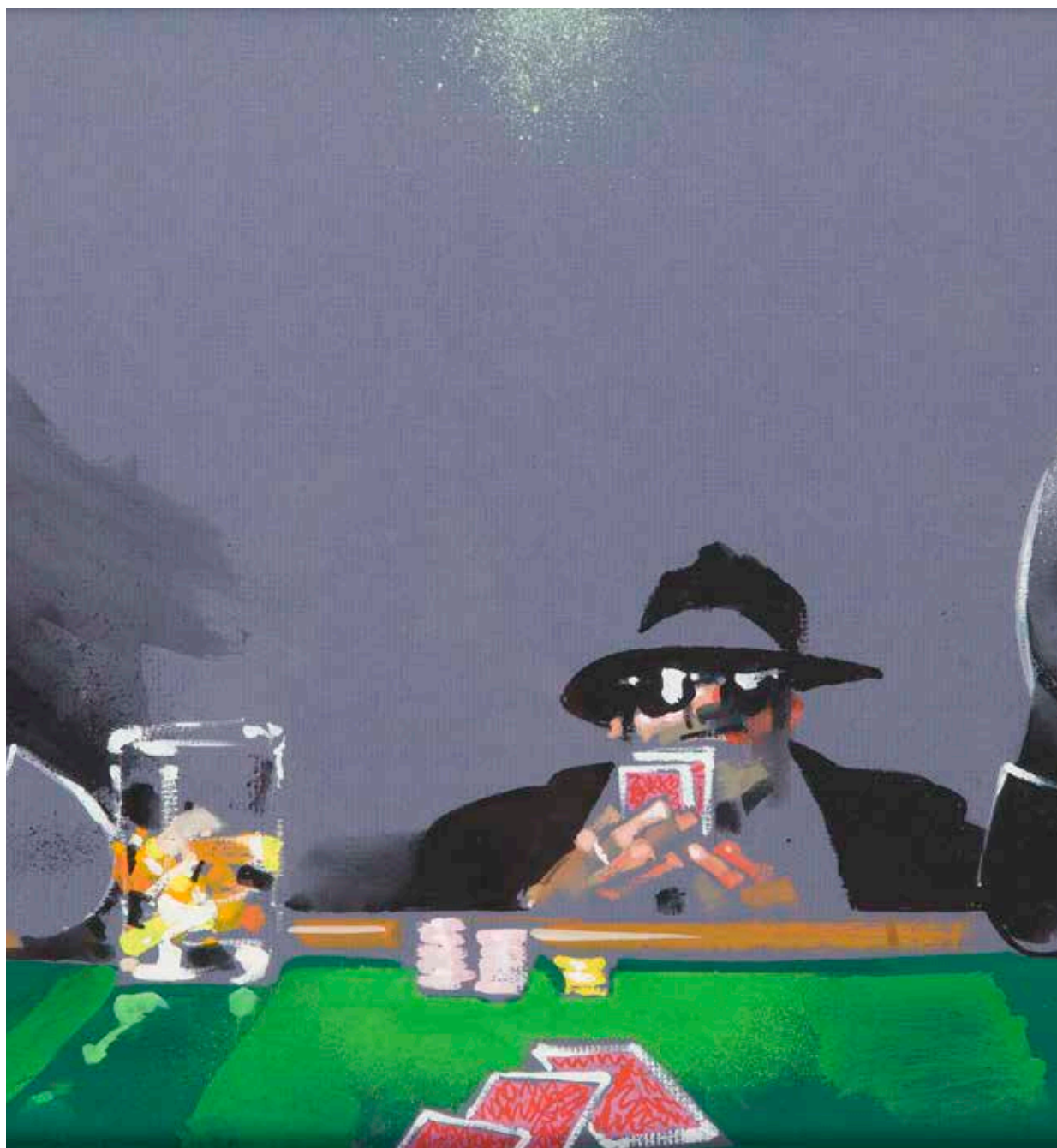


SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 5 MAJA 2020, 19:00

WALDEMAR ŚWIERZY
„Poker”



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

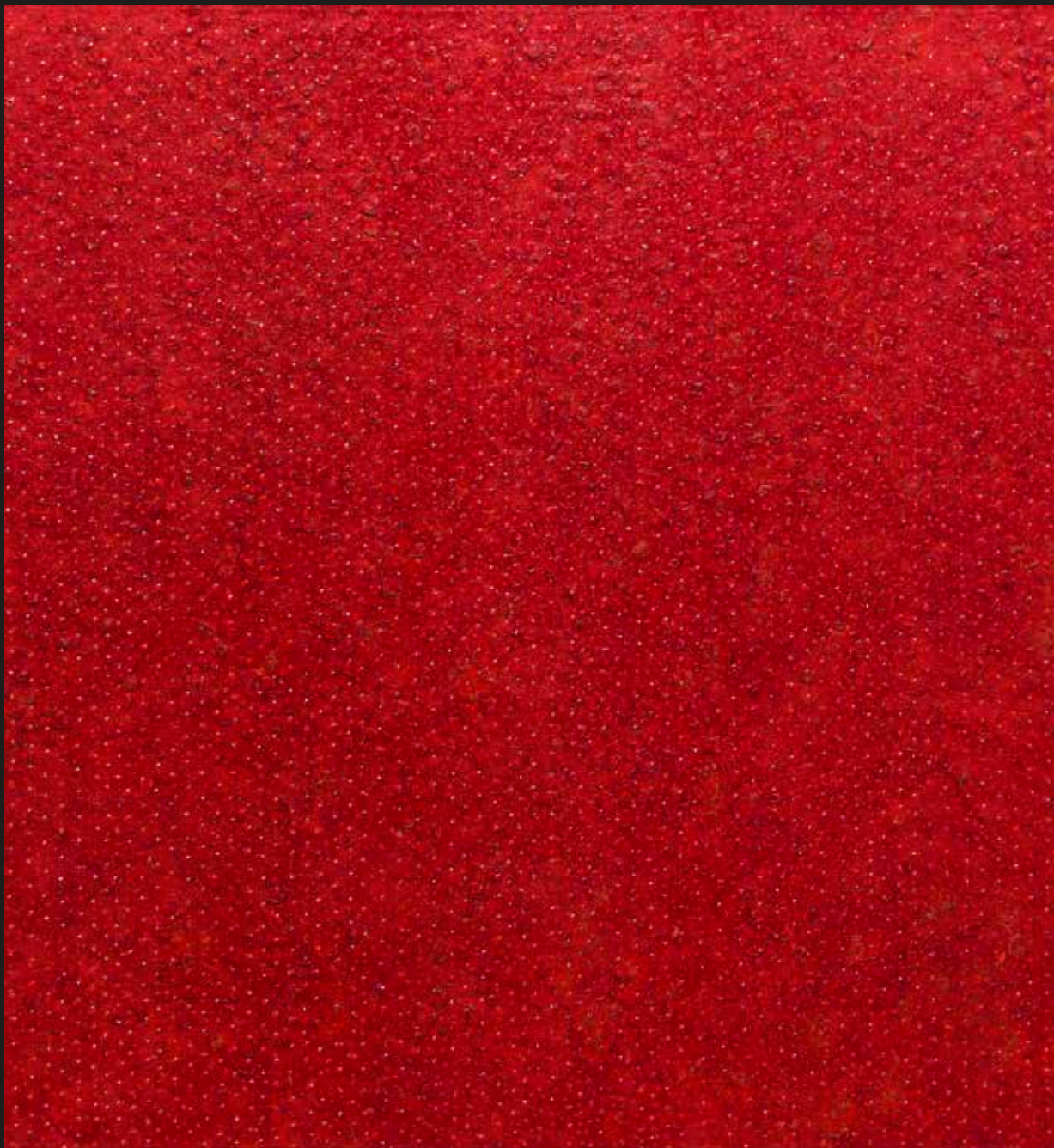
WYSTAWA OBIEKTÓW
27 kwietnia – 5 maja 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 21 MAJA 2020, 19:00

STEFAN GIEROWSKI,
„Obraz CCCCXXV”, 1978



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
8 – 21 maja 2020

KOMIKS I ILUSTRACJA

HENRYK JERZY CHMIELEWSKI
„Tytus, Romek i A'tomek”, księga VI
– Tytus Olimpijczykiem, plansza komiksowa nr 20

AUKCJA 2 CZERWCA 2020, 19:00



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
22 maja – 2 czerwca 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

LEON WYCZÓŁKOWSKI,
Amfiteatr w Łazienkach pod śniegiem, 1919

AUKCJA 19 MAJA 2020, 19:00

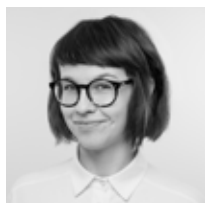


MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 19 maja 2020

SZTUKA DAWNA

PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



PRACE NA PAPIERZE
14 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
6 KWIETNIA 2020

kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl,
22 163 66 48, 795 121 576



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
19 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
13 KWIETNIA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl,
22 163 66 47, 795 122 702



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
4 CZERWCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 27 KWIETNIA 2020

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl,
22 163 66 46, 735 208 999



ART OUTLET SZTUKA DAWNA
30 CZERWCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 21 MAJA 2020

kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl,
22 163 66 14, 532 759 980

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



NOWE POKOLENIE PO 1989
25 CZERWCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 MAJA 2020

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725



FOTOGRAFIA KOLEKCYJONERSKA
15 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 WRZEŚNIA 2020

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl,
22 163 66 49, 539 546 701



PRACE NA PAPIERZE
10 WRZEŚNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
5 SIERPŃNIA 2020

kontakt: Agata Matusielńska
a.matusielanska@desa.pl,
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
21 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 KWIEŃNIA 2020

kontakt: Anna Kowalska,
a.kowalska@desa.pl,
22 163 66 55, 539 196 531

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcjoner rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). 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. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcjонера słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcjoner może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcjонера w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. 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.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

cesie 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.

9. 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 oprav.

10. 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 prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

★ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych za wadom 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 (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19–19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKcja

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/>) oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

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 aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

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	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

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 do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. 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 mBank S.A.

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

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 bezpośrednio 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, tj. 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.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

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, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- 1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- 2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować 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 dołoży 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 umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być realizowane.
- 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, faksem, e-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 realizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
- 5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

- 1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- 2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- 4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- 5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- 6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- 1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone 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 mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnosi się do danego obiektu 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 Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, 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 ze-

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

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

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 uiszcza pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) 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 wiarygodności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

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:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, 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.”;
 - obektu 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 z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- 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.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 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

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- 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

- 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.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- 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,
- 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 wycycytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów 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;
- obektu, 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. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-464 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com



MIŁY POKŁADANIE WIELKI WYBÓR WYBÓR WARSZAWY, JEDNAK MIŁY WYBÓR WARSZAWY



PROMEMORIA®







CENA 39 ZŁ (Z 8% VAT)