

Kisling

DESA
UNICUM

ÉCOLE DE PARIS

AUKCJA 11 MAJA 2023 WARSZAWA







1910 Bozian'sky.







ÉCOLE DE PARIS

AUKCJA 11 MAJA 2023

CZAS AUKCJI

11 maja 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

27 kwietnia – 11 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

Jan Rybiński
tel. 880 525 282
j.rybinski@desa.pl

Teresa Soldenhoff
tel. 506 251 833
t.soldenhoff@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Oltarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wozyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomaszkiwicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



MAŁGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



KINGA SZYMAŃSKA
Zastępca Dyrektora
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



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



KAROLINA CIEŚIELSKA-SOPIŃSKA
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12, 668 135 447



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



MARTA LISIAĆ
m.lisiać@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



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



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



JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



ANNA ROŹNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
797 388 666

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 508

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



ANNA SZYNKARCZUK
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



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



MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna, Grafika artystyczna
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
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51, 788 269 908



AGATA MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.matusielawska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawski@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



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



OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



MONIKA ZABEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabelowicz@desa.pl
664 981 453



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299



WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



MARTYNA GASIOROWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.gasiorowska@desa.pl
532 759 980



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KAMIL PREIS
Specjalista
Zegarki luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



KATARZYNA SZCZESNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekty Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Asystent ds. Inwentarza
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



INDEKS

- Aberdam Alfred 3
Adlen Michel 43
Arcadie Lochakov Ary 28
Biegas Bolesław 8
Blond Maurice 44
Boznańska Olga 10
Chapiro Jacques 34
Cyankiewicz Zdzisław 45
Eleszkiewicz Stanisław 29-31
Epstein Henryk 23-24
Gottlieb Leopold 21-22
Grunswleigh Natan 26-25
Gutman Nathan 50
Halicka Alicja 14
Hayden Henryk 15-17
Hecht Joseph 40
Hirszfang Ignacy 49
Hohermann Alicja 41
Jahl Władysław 52
Kádár Béla 37
Kanelba Rajmund 27
Kaufmann Leon 38
Kisling Mojżesz 5-7
Kolnik Artur 46-47
Lempicka Tamara 9
Makowski Tadeusz 19
Menkes Zygmunt Józef 18
Merkel Jerzy 36
Mondzain Szymon 32-33
Muter Mela 11-13
Olesiewicz Zygmunt 48
Peske Jean 39
Pressmane Joseph 4
Rabinowicz Benn Bencion 53
Schreter Zygmunt 51
Stomczyńska Olga 42
Sterling Marc 54-55
Szwarc Marek 35
Terlikowski Włodzimierz 56-58
Weinbaum Abram 1-2
Zak Eugeniusz 20



„Paryż jest wielką światową skarbnicą sztuki i zarazem najpotężniejszym – po renesansowych – jej ogniskiem (...) Jako ognisko wiecznie rozżarzonego szalu poczyńań, 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 czyścić. 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

ABRAM WEINBAUM

1890-1943

Bukiet kwiatów w wazonie

olej/ płótno, 65 x 54 cm

sygnowany p.d.: 'A Wenbaum | Wenbaum (powtórzone)'
na krośnie malarskim stempel wytwórcy materiałów malarskich

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

3 900 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

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.

Weinbaum chętnie sięgał po motyw martwej natury, co było ukłonem w stronę pojemności gatunku i jednocześnie pokłosiem wykształcenia zdobywanego pod okiem Józefa Pankiewicza. W prezentowanej pracy wyraźnie odznaczają się cechy stylistyczne pochodzące od mistrza: materialne podejście do przedmiotów, eksponowanie gradacji w kolorach, miękkie budowanie kształtów oraz płynność linii. To, co wyróżnia kompozycję z wazonem z kwiatami to niezwykle 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.



2

ABRAM WEINBAUM

1890-1943

Kobieta niosąca dzban z kwiatami

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

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

Abraham Wenbaum, artysta urodzony w Łodzi, przyszedł na świat w żydowskiej rodzinie przemysłowca i producenta tekstyliów. Decydując o swojej ścieżce kariery, sprzeciwił się ojcu – wybrał zawód artysty oraz wyjechał na studia do Odessy. Następnie przeniósł się do Krakowa, gdzie studiował w latach 1906-1914 w Akademii Sztuk. W tym mieście związał się z lewicowymi żydowskimi organizacjami, co znalazło wyraźne odzwierciedlenie w jego wczesnych pracach. Wiele z jego wczesnych dzieł przepięknie jest nastrojem mistycyzmu. Artysta powracał często i sentymentalnie do religii, jaką poznał już w dzieciństwie.

Po ukończeniu edukacji w Krakowie Weinbaum wyjechał bezpośrednio do Paryża. Tam aktywnie uczestniczył w życiu artystycznej bohemy Montparnasse'u. Do jego najśłynniejszych kompozycji należały widoki paryskich uliczek i przedmieść. Zamieszkał w słynnym „La Ruche” – „Ulu”. Swe dzieła wystawiał na Salonie Niezależnych, a jego debiut miał miejsce w 1920. Jego marszandem został jeden z najznakomitszych mecenatów ówczesnego czasu – René Gimpel. Większość dzieł Weinbauma cechuje realistyczna konwencja oraz graficzny styl. Artysta dbał o precyzyjne wykonanie obrazu, o zaznaczanie konturów, o solidną konstrukcję pracy.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca to dzieło o zgoła odmiennym charakterze. „Kobieta niosąca dzban z kwiatami” to znakomity przykład inspiracji impresjonizmem w kręgu École de Paris. W niezwykle impresyjny sposób artysta odtworzył otaczającą kobietę przestrzeń i zarysował grę światła i refleksy barwne, która tworzą istną mozaikę barw. Pierwszoplanowymi modelami kompozycji stały się jednak sumarycznie potraktowane twarz kobiety oraz dzban z kwiatami. Niezwykle swobodny sposób malowania, intensywne akcenty barwne nasyconych kolorów, tworzą dzieło o niezwykle interesującej ekspresji.





3 †

ALFRED ABERDAM

1894-1963

W pracowni malarza, lata 20. XX w.

olej/plótno, 65 x 54 cm
sygnowany l.d.: 'Aberdam'
na krośnie malarskim opis własnościowy niebieską kredką

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 500 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:

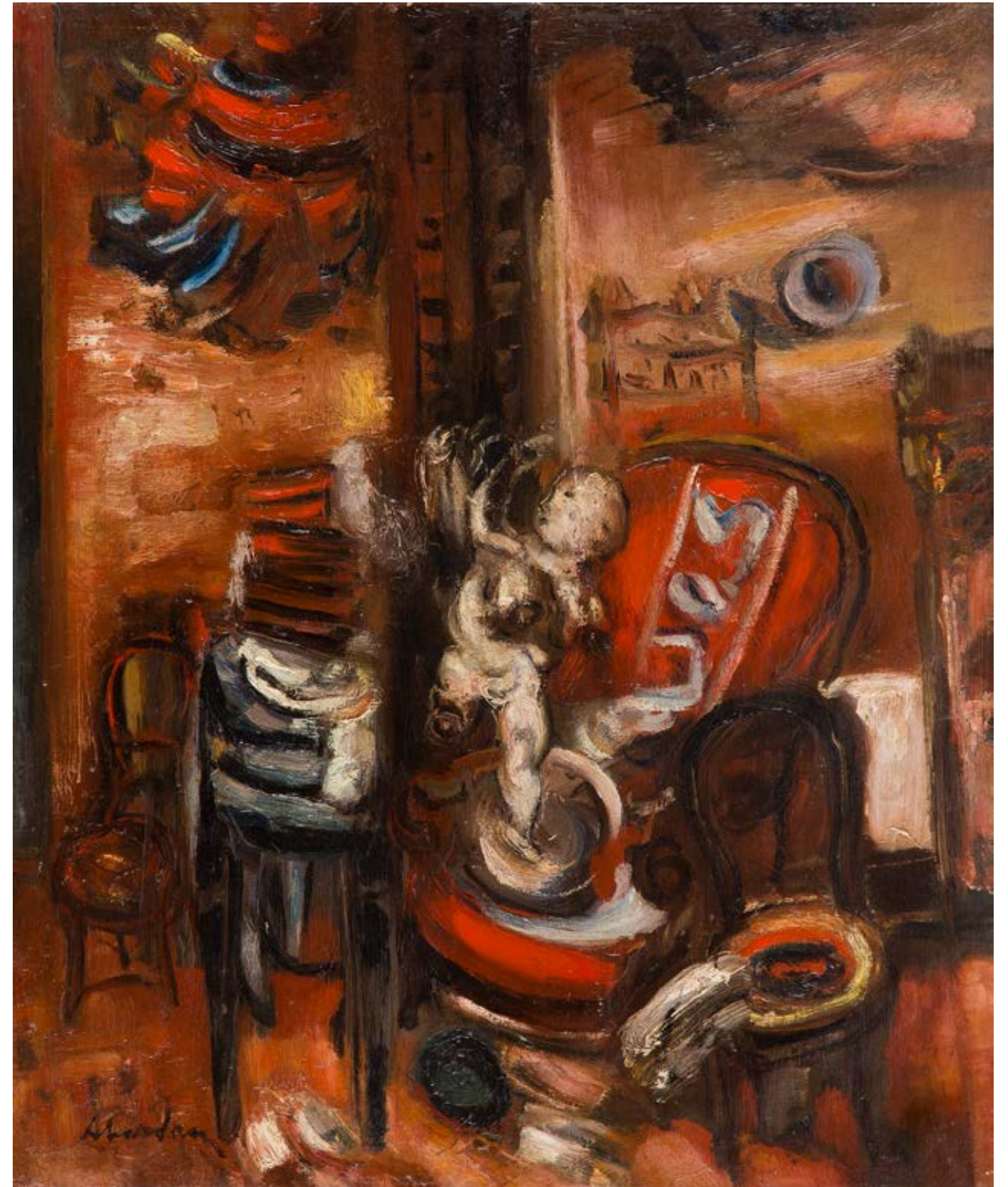
Bonhams, Londyn, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

École de Paris 1905-1939, Éditions Ritter, Paryż 2000, s. 109

„Aberdam obdarzony jest wyjątkową wrażliwością i wyostrzonym słuchem. Muzyka jest mu bardziej potrzebna niż chleb powszedni. Ulubieni jego kompozytorzy to Fryderyk Chopin, Schubert, Weber, Rossini, Musorgski i Czajkowski. Maluje, nucąc bliskie sercu melodie. Muzyka jest też kluczem do jego sztuki przepełnionej elegijnym liryzmem, do tych akordów melancholijnych i poważnych, konturów rozplywających się w ogromnych masach powietrza i do jego światłocienia, tak jak stanowi klucz do harmonii Eugene'a Delacroix, jego trawionej ogniem ziemi i krwawego brzasku (...)”.

Waldemar George, *Poésie et magie d'Alfred Aberdam*, w: *Alfred Aberdam 1894-1963*, katalog wystawy, Petit Palais, Genewa 1970, s. 3-7



4 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

"Wnętrze na rue de Paris w Meudon", około 1936-37

olej/plótno, 38 x 46 cm

sygnowany na odwrociu: 'J. Pressamne'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 500 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Louiza Auktion, Bruksela, kwiecień 2013

kolekcja prywatna, Polska

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. 9, s. 42 (il.)

Rozwijająca się blisko pięć dekad twórczość Josepha Pressmane'a zawiera w sobie różnorodne wątki gatunkowe. Najpełniej wyrażał się w tematyce pejzażowej, w której potrafił ukazać pełnię różnorodnych środków swojej sztuki. Jego pejzażowe dzieła 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 przygnioną zielenią, 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.

Prezentowane w katalogu dzieło to, ze względu na temat, rzadka i niezwykle ciekawa praca artysty. Praca 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. Jednak w prezentowanym dziele to nie pejzaż odgrywa główną rolę, a wnętrze mieszkania i znajdujące się w nim postaci. Fragment pejzaż za oknem jedynie dopełnia charakterystyki sceny. Jednak i w tym dziele dostrzegamy wyraz nieskrępowanej wrażliwości twórczej Pressmane'a, który nie ograniczał się w środkach wyrazu – chętnie operował niejednorodną perspektywą, kompozycją i barwami.



5 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

„Rudowłosa dziewczyna z błękitnymi oczami” (“Rousse aux yeux bleus”), 1934

olej/plótno, 41 x 33,5 cm

sygnowany p.g.: 'Kisling'

na odwrociu stempel: 'C. GUICHARDAZ | Paris | 12 Rue Campagne-Première'

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

97 500 - 130 000 EUR

POCHODZENIE:

Tajan, Paryż, marzec 2001

kolekcja prywatna, Francja

Sotheby's, Paryż, grudzień 2015

kolekcja prywatna, Warszawa

Polswiss Art, maj 2018

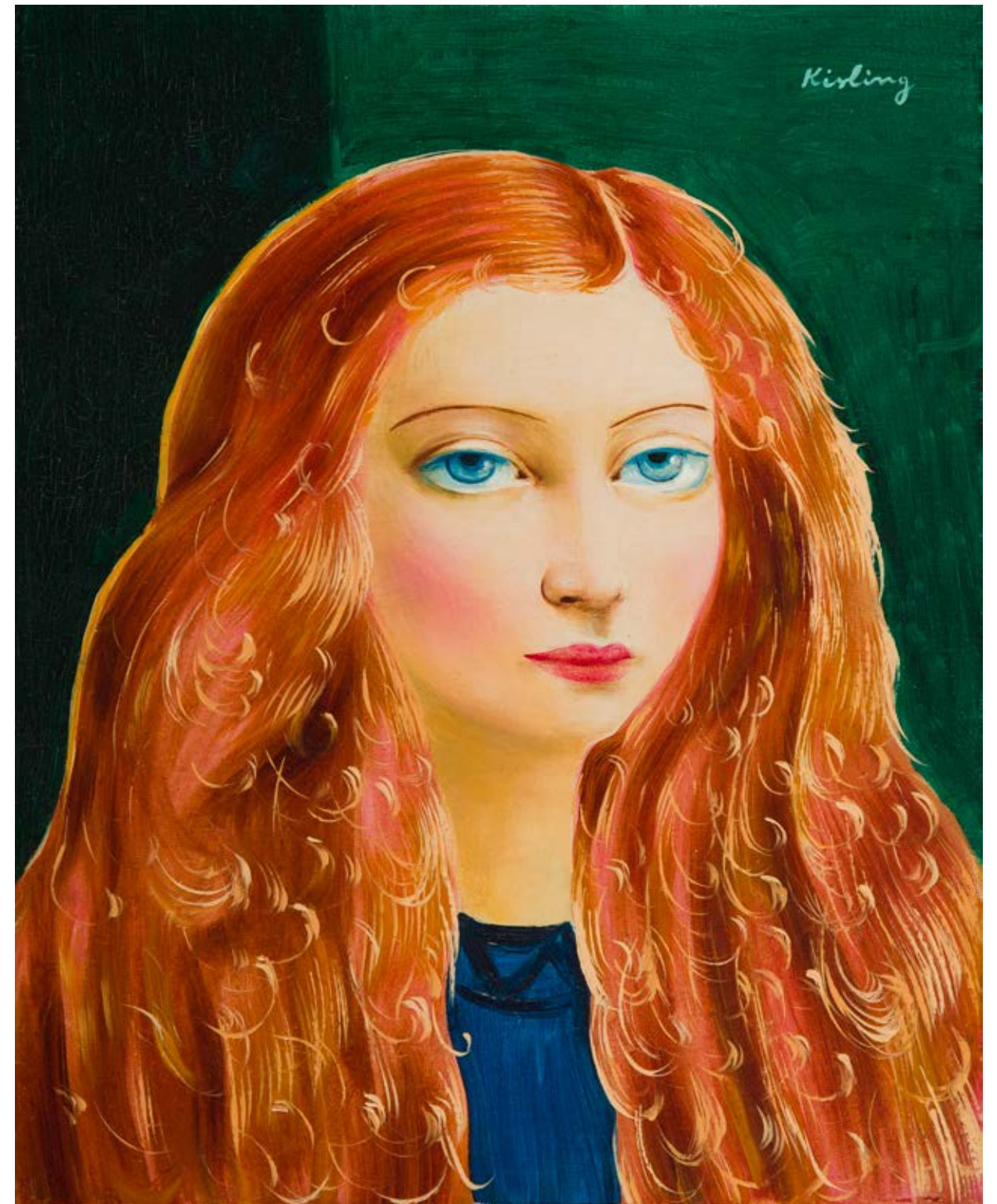
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty przygotowywanego przez Jeana Kislinga i Marca Ottavi'ego

„Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu. Dla mnie jest trochę za późno. Wiek, rodzina, przyzwyczajenia. Lecz ty – ty masz talent, młodość, siłę, odwagę”.

Józef Pankiewicz do Mojżesza Kislinga, za: Joseph Kessel, Kisling, w: Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 1, Torino 1971, s. 20





Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929



Józef Pankiewicz, Portret dziewczynki w czerwonej sukience (Portret Józefy Oderfeldówny), 1897, Muzeum Narodowe w Kielcach



Amedeo Modigliani, Rudowłosa kobieta, 1917, National Gallery of Art w Waszyngtonie



John Everett Millais, Druhna, 1851, The Fitzwilliam Museum w Cambridge



Sandro Botticelli, przypisywany, Simonetta Vespucci jako Maria Lactans, Cook Collection, Richmond

INSPIRACJE KISLINGA

OD PANKIEWICZA DO PARYSKIEJ AWANGARDY

Enigmatyczny wizerunek rudowłosej, błękitnookiej kobiety implikuje w sobie absolutnie wszystkie, najważniejsze dla twórczości portretowej Kislinga aspekty. Z obrazu zerka nieśmiało na widza zadumana, lekko onieśmielona obcym spojrzeniem postać modelki, która jak w wielu innych przypadkach wciśnięta została w kąt pomieszczenia. Dominantą stają się tutaj duże, migdałowate oczy, a także burza pofalowanych, płomiennych wstęg włosów. Nie sposób nie zauważyć śmiałych nawiązań malarza do sztuki dawnych mistrzów, przyćmionych jednak w tym konkretnym przypadku inspiracjami nieco nowszymi prądami w sztuce europejskiej.

Kiedy na początku XX stulecia Kisling wyjechał do Paryża będącego niezaprzeczalną stolicą ówczesnej sztuki, prędko zrozumiał czego pragnie tamtejsza bohema. Obok wysublimowanych aktów, martwych natur i nastrojowych pejzaży zaczął tworzyć psychologizujące portrety, które stały się jego domeną. Sam twierdził, że nie zrywały one z żadnymi kanonami i nie burzyły istniejącego ładu. Jak mówił w wywiadzie dla „L'Art Vivant” z 15 czerwca 1925, „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”. Jedno jest pewne - zamilowanie Kislinga do odtwarzania i przetwarzania wizerunku ludzkiego ukonstytuowało się nad właśnie Sekwaną. Choć niewiele wiadomo o okresie jego edukacji w Krakowie, to zetknął się on tam bezsprzecznie z Józefem Pankiewiczem. To być może od niego zaczerpnął pewne inspiracje tematyczne. Porównując na tym gruncie działalność genialnego mistrza i niemniej wybitnego ucznia, sama nasuwa się konfrontacja wizerunku rudowłosej Kislinga z prawdziwym arcydziełem Pankiewicza, czyli z „Portretem dziewczynki w czerwonej sukience”, na którym została ukazana młodzianka Józefy Oderfeldówna (1897, Muzeum Narodowe w Kielcach). Porównanie to może wydawać się w pierwszym momencie nieco kontrowersyjne, żeby nie powiedzieć obrazoburcze. Niemniej jednak przyglądając się obu tym przedstawieniom widz stopniowo ulega wrażeniu, że coś jednak je łączy. Pod względem kompozycyjnym, jeszcze bardziej bliska dziełu Kislinga wydaje się druga wersja portretu dziewczynki w czerwonej

sukience Pankiewicza w ujęciu popiersiowym (1897, Muzeum Narodowe w Krakowie). Nie o samą kompozycję i układ jednak tutaj idzie. Ważne stają się pewnego rodzaju powinowactwa kolorystyczne, sposób wydobycia psychologicznej warstwy modelki i przede wszystkim towarzyszącej jej obliczu melancholii epoki fin de siècle'u, którą ewidentnie Kisling przejmuje w swoich późniejszych pracach.

Być może twórczość Pankiewicza stanowiła zatem punkt wyjścia dla dzieła Kislinga. Analizując ów portret głębiej wyznaczyć można jednak kolejną płaszczyznę, na której to spojrzeć należy na wizerunek rudowłosej piękności. Idealną sferą dla dalszych rozważań staje się mistyczna wręcz twórczość brytyjskich Prerafaelitów, którzy pod duchowym przywództwem Johna Ruskina dążyli do odnowy sztuki i etycznych wartości życia. Kreowany na ich obrazach baśniowy świat legend spowity był aureolą magii i pewnego nonsensu. Zawieszane pomiędzy jawą i snem portrety Prerafaelitów implikują w swojej strukturze analogiczny pierwiastek tajemniczości. Tak jak w przypadku oeuvre Pankiewicza można było wskazać jedno, kluczowe dzieło, tak tutaj również nasuwa się ewidentne skojarzenie stylistyczne do zestawienia z pracą Kislinga. Mowa oczywiście o wizjonerskim portrecie „Druhny” Johna Everetta Millaisa z 1851 roku (Fitzwilliam Museum w Cambridge). Stworzona ponad osiemdziesiąt lat później „Rudowłosa dziewczyna” ewidentnie koresponduje z tą prerafaelicką pięknnością. Na obrazie Brytyjczyka wiodącą rolę odgrywają alegoryczne przedmioty dopowiadające poniekąd sens całego przedstawienia. Na próżno szukać ich w bezprzedmiotowej kompozycji Kislinga, który silnie redukuje odtwarzane elementy i skupia się w zasadzie na samej figurze.

Od około 1914 roku tworzył on tzw. portrety melancholijne, posagowe niemal oblicza, na których rysował się zastygły niczym wstrzymane wskazówki zegara czas. W tych jakże statycznych wizerunkach, w których dominują postaci kobiet doskonale widać w jak bliskiej relacji pozostawał Kisling ze współczesnymi mu twórcami paryskiej sceny artystycznej. Daleko posunięty syntetyzm, linearyzm, pozorna statyka zmacona pewnymi dysonansami formalnymi i perspektywicznymi, to wszystko charakteryzuje twórczość Kislinga stykającego się na co dzień z mistrzami Szkoły Paryskiej na kawiarnianym tarasie jednego z najbardziej znanych lokali Montparnasse'u - słynnej café La Rotonde. Chciałoby się powiedzieć, że idealizowany i wysmakowany portret rudowłosej nie ma nic wspólnego z tak ubóstwianą wówczas w tym środowisku sztuką plemienną Afryki czy Oceanii. Nic bardziej mylnego. Pomimo że te konotacje pozostają niemal ukryte, to bez wątpienia są w pełni realne, pomimo że w innym wydaniu. To co na płótnach Pabla Picassa czy Amedeo Modigliani'ego przejawiało się drastyczną deformacją form, u Kislinga przybierało nowe, bardziej nastrojowe oblicze. Owa wzmiankowana już posagowość i monumentalizm figur twórcy to także ewidentny dialog, jaki prowadził on z tradycją malarską. Oeuvre Kislinga to zatem nie tylko to, co jemu współczesne, ale też i zapożyczenia z minionych epok, chociażby z włoskiego quattrocenta. Kobiety Kislinga są niczym antyczne boginie, hieratyczne kory z ateńskiego Akropolu czy bohaterki tragedii starożytnych dramatopisarzy. W ich figurach ujawnia się pełen wachlarz emocji - namiętność, żądza, miłość, pasja i tragizm ludzkiej egzystencji.

6 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Rozbitka" ("La naufragée"), 1927

olej/plótno, 46 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'
opisany na odwrociu: '1927'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

250 000 - 400 000 PLN

54 000 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Patricka Moreau, Paryż
Galateau, Hôtel des Ventes de Limoges, grudzień 2000
kolekcja prywatna, Francja
Christie's, Londyn, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty przygotowywanego przez Jeana Kislinga i Marca Ottavi'ego

„(...) 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





MOJŻESZ KISLING WOBEC TRADYCJI



Théodore Géricault, *Tratwa Meduzy* (fragment obrazu), 1891, Luwr



Mojżesz Kisling, *Akt leżący na czerwonym prześcieradle*, 1929, kolekcja prywatna

Artyści pierwszych awangard około 1900 ostatecznie zburzyli idealną wizję ciała ludzkiego, ukształtowaną jeszcze na wzorcach sztuki greckiej okresu klasycznego. Ich działania poprzedziły wystąpienia Édouarda Maneta oraz postimpresjonistów. To jednak fowiści, kubiści czy ekspresjoniści celowo deformowali nagie sylwetki, tworząc z tematu aktu pole artystycznego eksperymentu i obszar mierzenia się z tradycją. Wielu z nich dokonywało malarskiego czy rzeźbiarskiego ikonoklazmu, aby wynaleźć nową harmonię i zbudować nowy kanon obrazowania ciała.

Twórczość Mojżesza Kislinga, która wyrosła na gruncie krakowskiej sztuki po 1900, 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. Zamieszkawszy w 1911 w Paryżu Kisling szybko zyskał status jednego z głównych twórców kręgu Szkoły Paryskiej. Malarz był istotną postacią tamtejszych sfer towarzyskich rozciągających się między pracownikami a kawiarniami artystycznymi, co zjednało mu przydomek „księcia Montparnasse'u”.

Już po I wojnie światowej w jego dziełach wyklarował się typ dekoracyjnego aktu opartego na precyzyjnym stylizowanym rysunku i czystej, nasyczonej barwie. Kobięce akty Kislinga noszą znamiona nowego klasycyzmu. Odzwierciedlają zainteresowanie artysty sztuką dawnych mistrzów, nosząc znamiona klasycyzujących tendencji należących do nurtu nowej rzeczywistości. Sylwetki na jego obrazach były przedstawione zawsze w sposób wyrazisty i precyzyjny, zauważalna jest duża dbałość o detale. Edward Woroniecki, literat, historyk sztuki, wielki popularyzator sztuki polskiej we Francji, pisał o aktach twórcy w następujących słowach: „(...) Tylko artysta, który osiągnął mistrzostwo p. Kislinga, może nadawać aktom i portretom taką siłę wyrazu, posługując się jednocześnie środkami pozornie prostymi. Za pomocą kilku odcieni różu, jasnego mahoni lub bursztynu, tworzy

prawdziwe symfonie, powściągliwe, lecz wykwinne” (Edward Woroniecki, *Polacy w Salonie Tuilleryjskim*, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, półr. II, s. 603). Modelkami Kislinga były kobiety z różnych sfer społecznych, wśród nich warto wymienić Kreolkę o pseudonimie Aicha, Tylię Perlmutter czy Kiki de Montparnasse – Alice Ernestine Prin. Do pozowania wynajmował również kobiety ze społeczności żydowskiej pochodzące z Polski, Francji i Holandii. Z wieloma z nich miał również prywatne stosunki. Jak sam mówił: „Piękna kobieta w akcie napełnia mnie radością, pragnieniem miłości, bycia szczęśliwym i uczyniłbym kawałek materiału, tło, na którym pozuje, wyrazem mojej rozkoszy”.

Prezentowana w ofercie aukcyjnej kompozycja „Rozbitka” może być odczytywana jako luźne nawiązanie do jednego z najsłynniejszych obrazów XIX wieku – „Tratwy Meduzy” („Le Radeau de La Méduse”) Théodore’a Géricaulta, dla którego powstania inspiracją były tragiczne wydarzenia z 1816 – katastrofa francuskiej fregaty Méduse u wybrzeży Afryki. Géricault przedstawił niezwykle dramatyczny moment, unoszoną przez wzburzone morze tratwę, na której ratują się rozbitkowie. Silne kontrasty światłocieniowe, dynamiczne pozy zastygłych w przerażeniu i rozpaczycy postaci tworzą scenę pełną ekspresji i dramatyzmu.

Dramatyczny w charakterze temat został przez Kislinga przetworzony w duchu nowego klasycyzmu. W przedstawieniu kobiecych sylwetek do głosu dochodzi prymitywistyczna stylizacja, w której rezonuje doświadczenie sztuki archaicznej i pozaeuropejskiej. Nagie, mocno uproszczone kobiece sylwetki zostały przedstawione na niemal purystycznym, abstrakcyjnym tle. Głównym punktem odniesienia dla widza stają się więc kobiece ciała. Bardzo ciekawym zabiegiem artystycznym jest niemal całkowita anonimizacja modelek, których twarze, podobnie jak ciała, są sprowadzone do plastycznych znaków. Kisling w tej pracy prowadzi dialog z wielką tradycją aktu w malarstwie europejskim. Choć artysta w tej pracy nie zrywa z kanonem i tradycją, opracowanie tematu poprzedza niezwykle daleko posunięte uproszczenie kobiecych sylwetek, linearyzm i niebanalna kolorystyka, dzięki czemu ma niezwykle nowoczesny charakter.



7 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Port w Marsylii ("Port de Marseille, un quai du vieux port"), 1918

olej/ płótno, 60,4 x 73,3 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M. Kisling 1918'
opisany na odwrociu: 'M. Kisling | Marseille | Aout 1918'
oraz stemple odnoszące się do rozmiaru podobrazia

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
65 000 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:

Cheyette & Cheval, Paryż, marzec 2017
kolekcja prywatna, Paryż
Bonhams, Londyn, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty przygotowywanego przez Jeana Kislinga i Marca Ottavi'ego





Mojżesz Kisling, fotografia, około 1916



Mojżesz Kisling, Paquerette i Pablo Picasso w Café de la Rotonde, fot. Jean Cocteau, 1916



Paul Signac, Czerwona boja, 1895, Musée d'Orsay

Mojżesz Kisling wyjechał do Francji wzorem swojego profesora w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych - Józefa Pankiewicza. Pankiewicz miał powiedzieć młodemu artyście: „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko - idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku - wszystko można znaleźć tylko w Paryżu”. Istotnie, Kisling celem swojej artystycznej i życiowej migracji uczynił stolicę Francji, lecz, jak wielu twórców École de Paris, nie pozostawał obojętny na uroki innych regionów tego kraju. Jeśli jeszcze w XIX stuleciu artyści paryscy najchętniej odwiedzali północ Francji, to od początku XX wieku wyprawiano się chętnie na Południe. Uczniowie Pankiewicza, Kisling czy Jan Zawadowski, należeli do pierwszych twórców, którzy tę trasę przemierzali.

Krótko po przybyciu do Francji Kisling pracował w miejscowości Céret we wschodnich Pirenejach. W tym czasie miasteczko stało się laboratorium awangardowego malarstwa, które uprawiali tam Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse, Georges Braque. Pracował z nimi również hiszpański rzeźbiarz Manolo, a do tego kręgu zbliżył się Kisling, który pozostawał w Céret na przełomie 1912 i 1913 roku. Wtedy po raz pierwszy zetknął się z warsztatem malarstwa kubistycznego, co rezonowało w jego twórczości przez kolejne lata. Malarz, walcząc podczas I wojny światowej w szeregach Legii cudzoziemskiej, został ranny na froncie w 1917 roku i zwolniony ze służby. Nie powrócił do Paryża, lecz przebywał w Saint-Tropez, lecząc odniesione rany. Wydaje się, że wtedy uformował się jego styl malarski - pelen barwy, świetlisty, precyzyjny

w detalu, który wydobywa słońce Południa. Marta Chrzanowska-Foltzer wnikliwie odnotowuje: „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, „Rozmowy prowansalskie” -- polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia - szkice - dokumenty” 2011, z. 1-2, s. 300)

Seria widoków portowych z Saint-Tropez rozpoczyna nowy okres twórczości Kislinga. Artysta wypracowuje styl bliski nowej rzeczywistości i magicznemu realizmowi. Wyludnione porty z łodziami, ze stosowanym antynaturalistycznie kolorem, tworzą nieco nadrealną aurę. W prezentowanej kompozycji widoczne jest wylanianie się nowej dyscypliny malarskiej. Za pomocą geometrii i czystej barwy buduje głębię przedstawienia. Surowość form łączy się tutaj jednak z poetyckim wyrazem koloru: różę i rozbielone błękity w partii tła odrealniają przedstawienie, tworząc wrażenie migotania światła. Choć Kisling nie stosuje już neoimpresjonistycznej techniki, jego malowany w sierpniu 1918 roku obraz zbliża się do efektów czołowego neoimpresjonisty i artystycznego odkrywcy Saint-Tropez, Paul Signaca.



Kistling 1918

8 †

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

Portret sferyczny, 1919-1923

olej/sklejka, 57 x 42 cm

sygnowany p.d.: 'B. Biegas'

na odwrociu papierowa nalepka inwnetarzowa oraz ślady po niezachowanych nalepkach

estymacja:

200 000 - 280 000 PLN

43 000 - 61 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście, Towarzystwo Historyczno-Literackie, Paryż

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Anaf-Martinion, Lyon, luty 2006

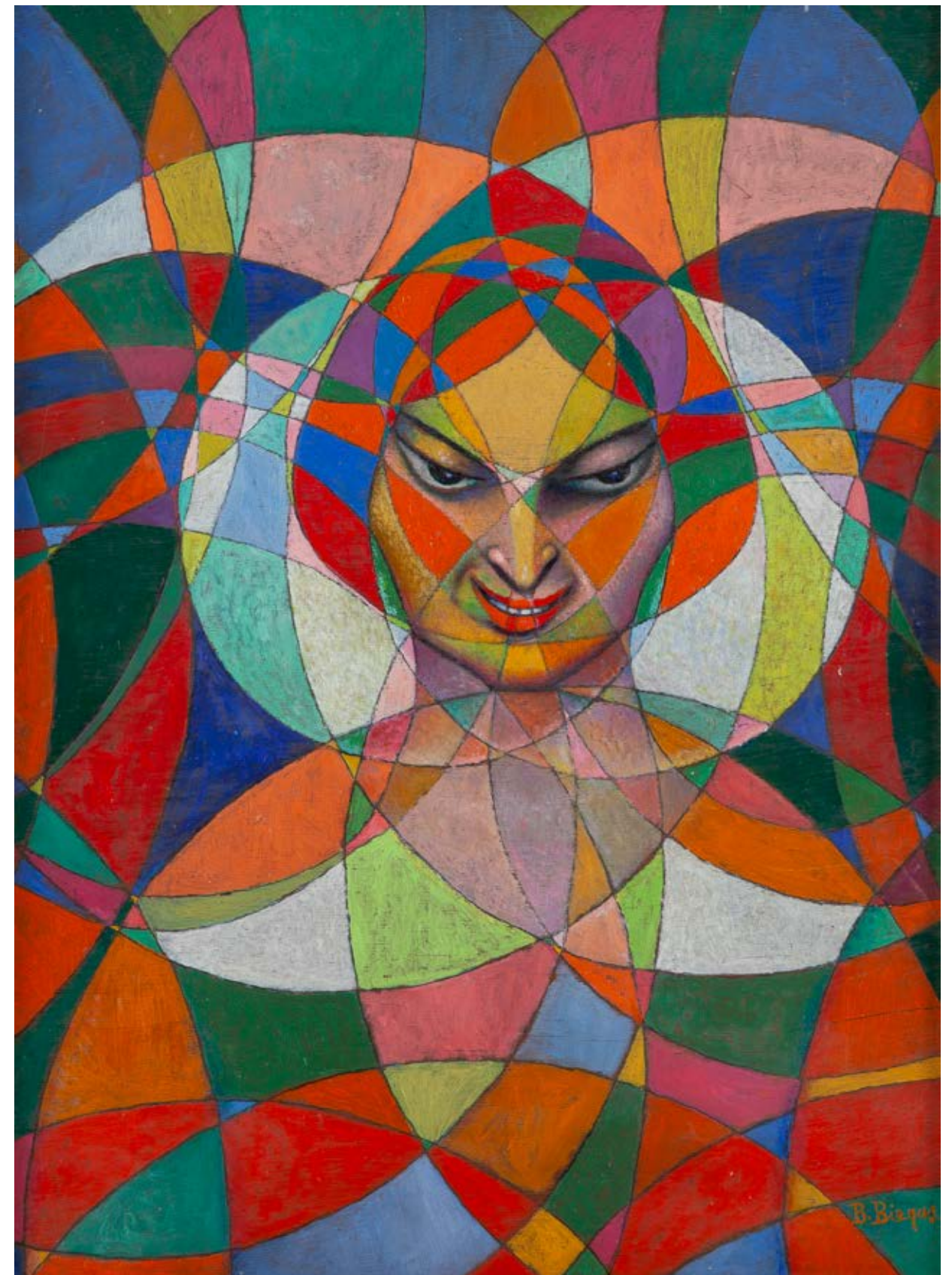
kolekcja prywatna, Europa

Düsseldorfer Auktionshaus, Düsseldorf, maj 2014

kolekcja prywatna, Polska

„W sztuce podstawą wszelkiego wyrazu jest deformacja, toteż im bardziej intensywną staje się osobowość, tym bardziej deformacja precyzuje się, indywidualizuje, by osiągnąć najwyższy stopień syntetycznej formy, by dojść do formy kabały, do hieroglifu, do właściwej sztuce algebry”.

Mieczysław Goldberg, *Moralność linii, 1904-1907*, cyt. za: Elżbieta Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 431



SFERYZM – POETYKA KOŁA

Bolesław Biegas jest uważany za głównego przedstawiciela kierunku symboliczno-secesyjnego, nie tylko w rzeźbie polskiej. Jego prace, jako jedyne polskiego artysty, znajdują się dzisiaj na stałe ekspozycji w Musée d'Orsay. Pod wpływem filozofii Stanisława Przybyszewskiego tworzył alegoryczno-symboliczne rzeźby o tematyce oddającej dramat ludzkiej egzystencji. Równoległy nurt w twórczości Biegasa reprezentowały rzeźby o syntetycznej, zgeometryzowanej formie odzwierciedlające idee Praslówiańszczyzny. Podobnie jak w rzeźbie, również w malarstwie zdołał stworzyć niesłychanie indywidualną stylistykę, którą charakteryzuje zróżnicowanie i bogactwo tematyki oraz formy.

Twórczość malarską uprawiał od 1900. Czerpał z symbolistycznej sztuki Gustave'a Moreau, Arnolda Böcklina, Odilona Redona czy Gustava Klimta. Malarzem stał się w trakcie I wojny światowej. Nie porzucił oczywiście zupełnie rzeźby, ale od tego czasu zajmowała ona drugorzędne miejsce w jego twórczości. Pierwszym ważnym cyklem malarskim Biegasa były stworzone w latach 1916-18 „Wampiry wojny”. Ożywił w nich świat chimer, harpii i sfinksów, demaskując okrucieństwa wojennej maszyny. W tych pracach zarysowała się tendencja, którą w kolejnych latach rozwijał w swojej twórczości malarskiej. W wielu kompozycjach tła złożone są z form kolistych, które zapowiadają słynne portrety sferyczne.

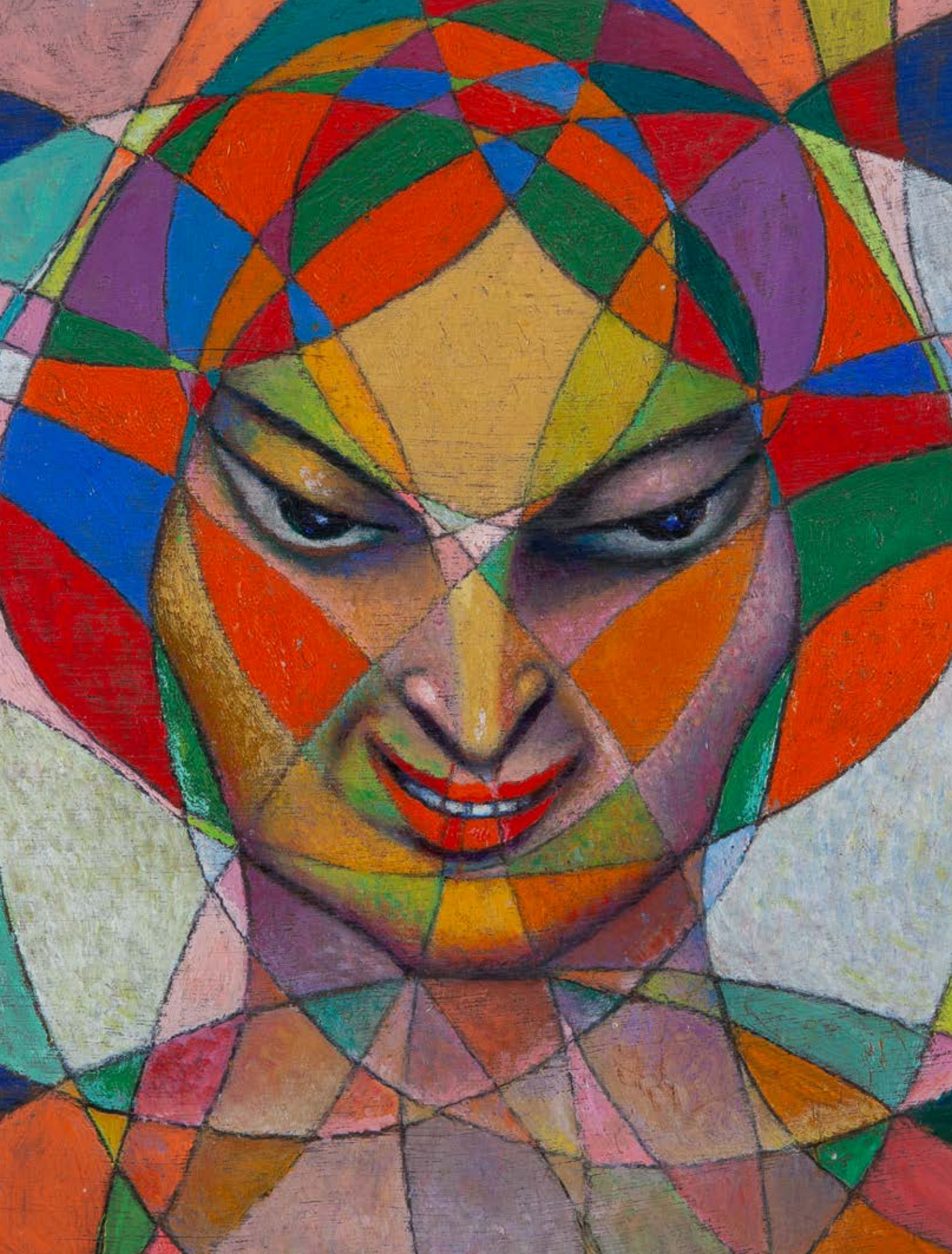
Ustalenie konkretnej daty pojawienia się kompozycji sferycznych nie jest możliwe. Jego dzieła są z reguły niedatowane. Pierwsze obrazy sferyczne pokazał na Salon des Indépendants w 1919 i 1920. Obrazy mogły więc zostać wykonane między rokiem 1916 a 1919. Jego wystawy - fascynujące dla jednych i bulwersujące dla drugich - recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren, André Fontaines i Louis Vauxcelles. Część konserwatywnych krytyków widziała w sferyzmie kolejną po kubizmie formę upadku sztuki. Kronikarz artystyczny „L'Eclair” grzmiał w sensacyjnym nagłówku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz 'sferyzm', który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika”. Problematyczna pozostaje sama nazwa nadana zespołowi prac Biegasa. Kolejny XX-wieczny „izm” ma bowiem nieco rozmyte znaczenie. Pojęcie „sferyzm” używano jeszcze przed I wojną światową w kontekście sztuki Františka Kupki. Michail Larionow swoje prace z 1913 określał jako sferystyczne i rondystyczne. Kola i łuki wykorzystywali w tym samym okresie co Biegas m.in. Robert Delaunay, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Patrick Henry Bruce, Arthur B. Frost. Biegas najwyraźniej jednak podkreślał ścisły, geometryczny charakter abstrakcyjnych motywów i używał do ich kreślenia cyrkla, eliminując rozmazaną poetykę charakterystyczną, np. dla orficznych kręgów Delaunaya. Xavier Deryng pisał: „Tworząc sferyzm, Biegas wniósł wyjątkowy wkład do debat artystycznych prowadzonych przez paryską awangardę. Nawet jeśli (...) sferyzm pojawił się przed pierwszą wojną światową, poszukiwania Biegasa przedstawiają (...) pewne elementy wspólne z futuryzmem”. „Futurystyczna sympatia” wyrażona przez samego Marinettiego potwierdza to zestawienie. Sferyzm pozostaje jednak naznaczony przekonaniem symbolistycznymi Biegasa. W Paryżu sferyzm dostarczył Biegasowi nowych wielbicieli, szczególnie w dzielnicy Montparnasse. W pracowni

Claude'a Chauviere'a, jak opisywał Louis Vauxcelles, degustowano szampana w słoiczkach po konfiturach, chwając kolejno zalety kubizmu i sferyzmu. Za sprawą obrazów sferycznych Biegas stał się w malarstwie artystą awangardowym. Odwrócił się bowiem od hegemonii kubizmu.

Obrazy sferyczne były budowane przez nakładające się na siebie figury geometryczne, najczęściej okręgi. Stanowiły próbę harmonijnego połączenia przestylizowanego wizerunku ludzkiego z abstrakcyjną ornamentyką biegnących po łukach linii i przecinających się płaszczyzn. Dekoracyjne walory dzieł są oparte na linearyzmie i „mozaikowej” kompozycji barw stłumionych, zmatowiałych, kładzionych płaską płamą bądź intensywnych, poitylistycznie rozwibrowanych, nakładanych drobnymi uderzeniami pędzla. Niektóre z obrazów sferycznych, które niemal zawsze były portretami, chociaż wiemy, iż wśród obrazów sferycznych znajdowały się również akty oraz kompozycje zatytułowane m.in. „Wschód słońca” czy „Księżyc”, ocierają się o abstrakcję. Biegas stworzył ich ponad sto. Wystawiał je konsekwentnie między 1919 a 1923.

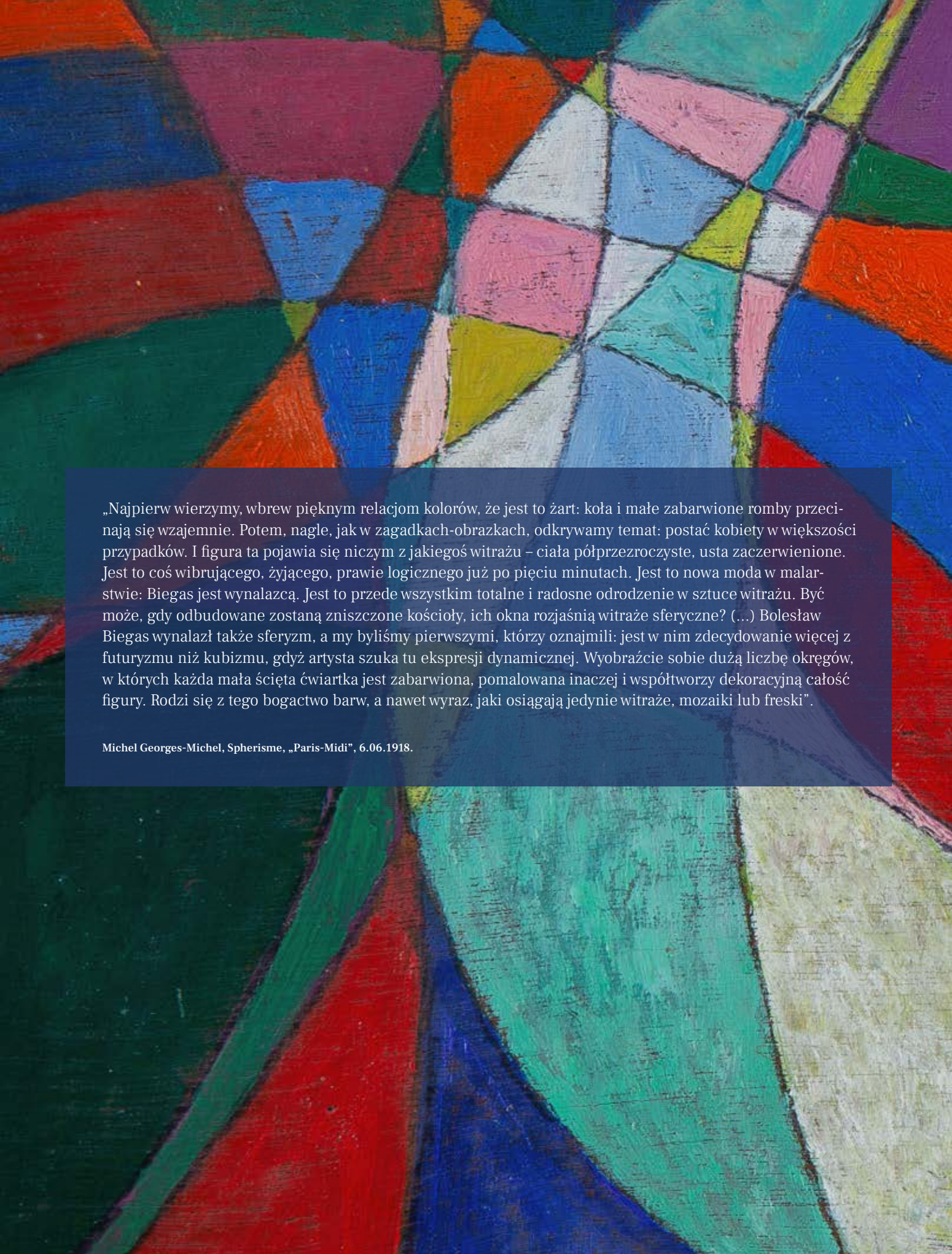
Obrazy sferyczne były ponadto interpretowane jako zainteresowanie Biegasa kosmogonią i ezoteryką. Uciekał się w nich niekiedy do przedstawiania rytualnych gestów dłoni zapożyczonych z hinduskiej oraz buddyjskiej kultury. Tym zainteresowaniom Biegas dał wyraz w kolejnym, obszernym malarskim cyklu „Mistyka Nieskończoności”. Wizerunki te ewokowały skojarzenia z magią i ezoteryką, które fascynowały elity towarzyskie Europy okresu XX-lecia międzywojennego. Michel Georges-Michel opisywał wrażenia, jakie wywoływały w nim obrazy sferyczne: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: kola i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu - ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odgrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnia witraże sferyczne” (Michel Georges-Michel, Spherisme, „Paris-Midi”, 6.06.1918).

Obraz prezentowany w ofercie aukcyjnej jest portretem postaci, której płęć trudno określić w sposób jednoznaczny. Znaki anatomiczne ograniczają się do nosa, ust i oczu, zaś owal twarzy jest zaznaczony przez linearne przecięcia. Barwy nakładane są w formie niewielkich płaszczyzn czystych i intensywnych kolorów. Pomimo iż krytycy uznawali sferyzm za kategoryczne odejście od estetyki kubizmu, łukowe brwi i sposób zaznaczenia nosa, które prezentują kanciaste elementy w miejscach, gdzie krzywe linie się zacierają, można łączyć z poszukiwaniami kubistycznymi. Tajemniczy uśmiech podporządkowany wirującym rytmom kompozycji zdradza natomiast zainteresowanie artysty wiedzą okultystyczną.



„Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu – ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnią witraże sferyczne? (...) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski”.

Michel Georges-Michel, Spherisme, „Paris-Midi”, 6.06.1918.





**POLSKIE MALARKI
W PARYŻU I POŁ XX W.**

POZ. 9-14

9 †

TAMARA ŁEMPICKA

1895-1980

"Kompozycja abstrakcyjna", około 1953

olej/plótno, 51 x 41 cm

na krośnię malarskim stemple odnoszące się do rozmiaru podobrazia oraz stempel: '16 ANCO'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

108 000 - 152 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Hôtel Drouot, Paryż, czerwiec 2001

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Christie's, Nowy Jork, maj 2016

kolekcja Żerlicynów i Żarskich

WYSTAWIANY:

Tamara Łempicka a art déco, Muzeum Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 17 września 2022 - 17 grudnia 2022

Tamara Łempicka: kobieta w podróży, Muzeum Narodowe w Lublinie, 18 maja 2022 - 14 sierpnia 2022

Mistrzowie Szkoły Paryskiej z kolekcji Żerlicynów i Żarskich, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 października 2017 - 28 stycznia 2018

LITERATURA:

Tamara Łempicka a art déco: tradycja i nowoczesność, red. Małgorzata Koziół, Marcin Lachowski, Maria Muszkowska, Artur Winiarski, Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2022, nr kat. 70, s. 49 (il.)

Mistrzowie Szkoły Paryskiej z kolekcji Żerlicynów i Żarskich, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2018, s. 111 (il.)

Alain Blondel, Tamara de Lempicka. Catalogue raisonné 1921-1979, Lausanne 1999, s. 368, nr kat. B.326 (il.)

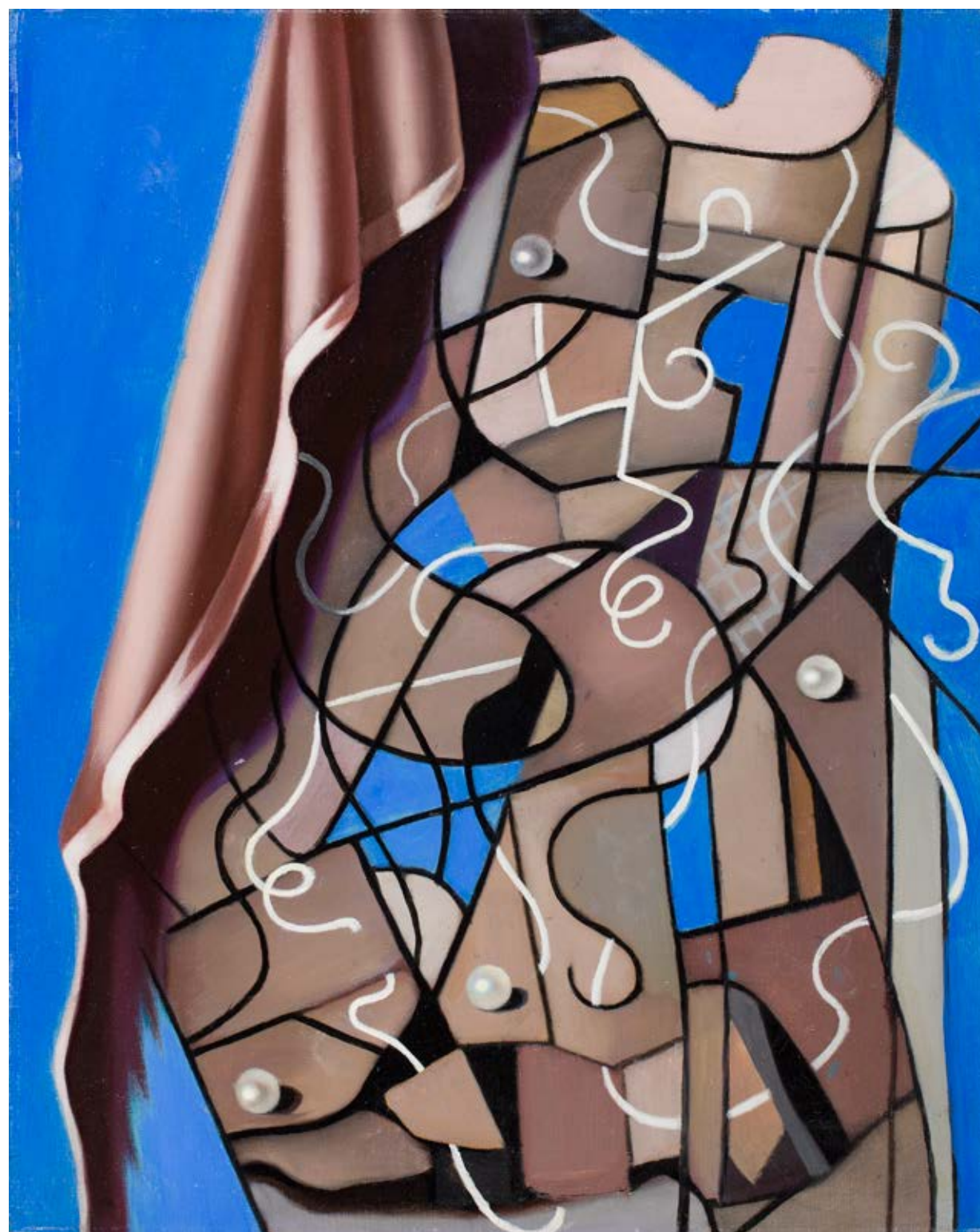
G. Bazin and H. Itsuki, Tamara de Lempicka, Tokyo, 1980, nr kat 102 (il.) (datowany 1958)

Le Peintre, Paryż, czerwiec 1961

Carrefour, Paryż, czerwiec 1961

„Prowokowała świadomie i z determinacją pożądała sławy. Nie bez powodu zatem Łempicką przedstawiano jako wzór kobiety silnej, która dąży do sukcesu, nie patrząc na przeciwności. [...] Tamara początkowo obrazy podpisywała męską formą nazwiska, Lempitzky, co – jak tłumaczyła po latach – wynikało z niepokoju o poważne traktowanie polskiej emigrantki – artystki”.

Katarzyna Mieczkowska, Tamara Łempicka, czyli wizerunek wieloznaczny, w: Tamara Łempicka a art déco: tradycja i nowoczesność, red. Małgorzata Koziół, Marcin Lachowski, et al., Muzeum Narodowe w Lublinie, Lublin 2022, s. 54





OD ART DÉCO DO ABSTRAKCJI



Tamara Łempicka, Kompozycja abstrakcyjna z kluczem, 1953, kolekcja prywatna



Tamara Łempicka, Surrealistyczna dłoń, 1947, kolekcja prywatna

Malarstwo Tamary Łempickiej, podobnie jak jej życie, w dużej mierze kształtowało się poprzez podróże. Artystka początkowo mieszkała w Rosji, następnie we Francji oraz w Stanach Zjednoczonych, a ostatnie lata życia spędziła w Meksyku. Podróże wyznaczały również kolejne etapy i konwencje jej twórczości, w której mimo zmian zawsze poszukiwała nowoczesności opartej na wzorach dawnego malarstwa. Ale jej twórczość jest również niezwykle ciekawym odzwierciedleniem i świadectwem zawirowań oraz przemian w malarstwie XX wieku. Od biciem blichtru i przepychu szalonych lat 20. XX wieku, a także melancholii lat 30. oraz nowych poszukiwań po traumie II Wojny Światowej.

Będąc w Paryżu, kształciła się u wybitnych artystów: Maurice'a Denisa oraz Andre Lothe'a, w których orbicie ukształtowała swoje dojrzałe malarstwo charakteryzujące się poszukiwaniem nowoczesnej formy przy jednoczesnym świadomym sięganiu do tradycji malarskiej. Łempicka łączyła chłodny racjonalizm rysunku i modelunku postaci z ekspresją wynikającą z monumentalizacji sylwetek na jej obrazach. Paryskie lata Łempickiej to czas rozwoju jej sztuki oraz niezwyklej popularności jej twórczości. Zainteresowanie malarki kubizowaniem bryły, syntetyzowaniem postrzeganych przedmiotów i rzetelnym konstruowaniem przedstawienia znalazły idealny rezonans w bardzo modnej w połowie lat 20. stylistyce art déco.

Ważną cezurą w życiu i malarstwie Łempickiej był wyjazd do Stanów Zjednoczonych w 1939. Zbliżająca się wojna skłoniła ją oraz jej drugiego męża, barona Raoula Kuffnera, do sprzedaży dużej części majątku i przeprowadzki. Przenosząc się do Ameryki pod koniec lat 30., Łempicka porzuciła znane życie na paryskim gruncie. Dekada poprzedzająca jej wyjazd to okres stabilności finansowej i wysokiej rozpoznawalności malarki, która wzbudzała zainteresowanie międzynarodowej klienteli. Zapewne nieprzypadkowy był wybór Los Angeles jako miejsca zamieszkania w Stanach Zjednoczonych. W przededniu wybuchu II wojny światowej europejscy artyści ściągali do Nowego Jorku. Malarka wybrała jednak słynące z przemysłu filmowego Hollywood, gdzie, posługując się ekscentrycznym wizerunkiem artystki i baronowej Kuffner de Dioszag, znalazła rynek dla swoich dzieł wśród lokalnej elity.

Chociaż nadal malowała linearne i starannie opracowane ludzkie sylwetki, nastrój jej dzieł uległ wyraźnej zmianie. Skupione, pełne powagi spojrzenia postaci z jej obrazów wywoływały nastrój niepewności oraz niepokoju o indywidualny los. Jej obrazy z tego czasu niosą wanitatywne przesłanie. Pierwszym krokiem ku abstrakcji w malarstwie Tamary

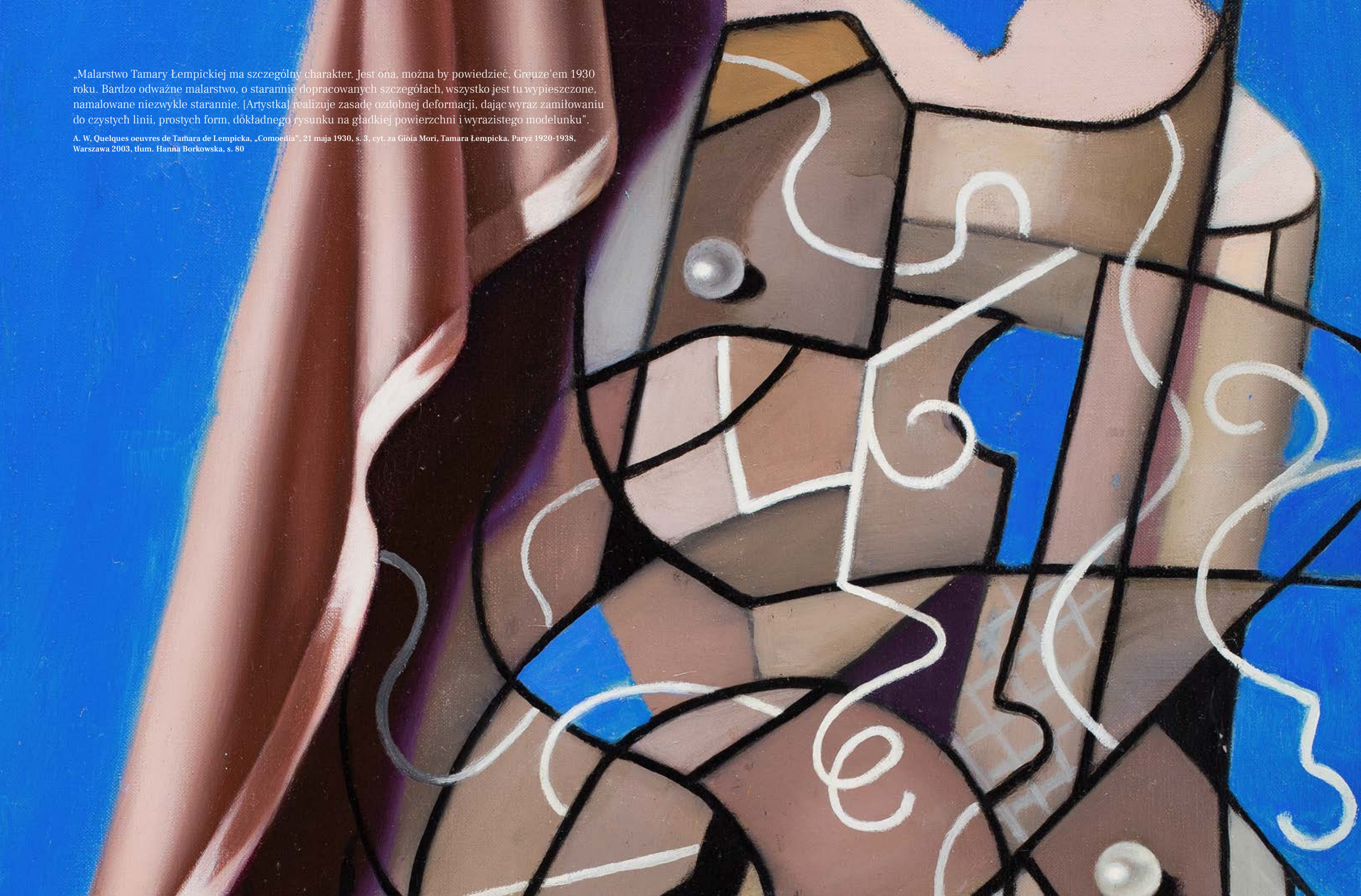
Łempickiej były niemal surrealistyczne w charakterze kompozycje łączące stumione, makabryczne pejzaże z wyabstrahowanymi detalami ludzkiego ciała. Historia sztuki dopatruje się w tych przedstawieniach rozpadu i dezintegracji witalnych postaci z obrazów artystki z lat 20. W licznych pracach z lat 40. XX wieku łączyła biomorficzne formy z nieorganicznymi substancjami. Podążała wówczas w kierunku nadrealnej wyobraźni, włączając się w obszar zainteresowań i inspiracji Salvadora Dalí czy André Massona. Erotyczny witalizm znany z jej wczesnego malarstwa został zastąpiony wyobrażeniami śmierci i rozpadu. Wpisała się tym samym w charakterystyczny dla lat 40. uniwersalny język plastyczny starający się znaleźć adekwatne środki do wyobrażenia katastrofy cywilizacyjnej.

Na początku lat 50. stałym elementem jej twórczości stało się również malarstwo abstrakcyjne, które pokazuje artystkę jako nieustannie otwartą na nowe inspiracje artystyczne. Jednak również w malarstwie abstrakcyjnym udało jej się stworzyć bardzo charakterystyczny i indywidualny język plastyczny. Budując kompozycje abstrakcyjne, posługiwała się skomplikowanymi układami przenikających i przecinających się wstęg, kolorowych pasów, zgeometryzowanych form układających się w różnorakie kształty. Dzięki współlistnieniu i nakładaniu się różnorodnych kształtów w kompozycjach abstrakcyjnych wydobywała plany malarskie, odkrywając i przysłaniając je różnymi elementami. Abstrakcyjne kompozycje Łempickiej niejako rozwijają oraz dynamizują rozwiązania i schematy znane z abstrakcji geometrycznej. Była to nowa formuła malarstwa abstrakcyjnego, niegeometrycznego, które lubowało się w operowaniu kontrastami i biomorficznymi strukturami. Ale można również patrzeć na abstrakcyjne obrazy artystki jak na aktualizację jej malarstwa dekoracyjnego. Dekoracyjne wykroje, przenikające się wzory składają się na zestaw motywów, które upodabniają obrazy artystki do dekoracyjnych tkanin.

Prezentowana w ofercie aukcyjnej „Kompozycja abstrakcyjna” jest przykładem omawianego zespołu dzieł artystki. Przedstawiona w lewej partii kompozycji realistycznie namalowana aksamitna zasłona odkrywa przed widzem abstrakcyjną kompozycję złożoną z geometrycznych form w różnych kształtach, wzbogaconych o delikatne białe-czarne wstążki. Całości dopełniają „rozrzucone” w różnych partiach obrazu perły będące kolejnym obok zasłony, realistycznym elementem kompozycji. W efekcie artysta uzyskuje niezwykle ciekawy efekt - kompozycję na pół abstrakcyjną i na pół realistyczną.

„Malarstwo Tamary Łempickiej ma szczególny charakter. Jest ona, można by powiedzieć, Greuze'em 1930 roku. Bardzo odważne malarstwo, o starannie dopracowanych szczegółach, wszystko jest tu wypieszczone, namalowane niezwykle starannie. [Artystka] realizuje zasadę ozdobnej deformacji, dając wyraz zamiłowaniu do czystych linii, prostych form, dokładnego rysunku na gładkiej powierzchni i wyrazistego modelunku”.

A. W. Quelques oeuvres de Tamara de Lempicka, „Comoedia”, 21 maja 1930, s. 3, cyt. za Gioia Mori, Tamara Łempicka. Paryż 1920-1938, Warszawa 2003, tłum. Hanna Borkowska, s. 80



10

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Róże w wazonie, 1916-18

olej/tektura, 27,5 x 43 cm
sygnowany tuszem p.d.: 'Olga Boznańska'

estymacja:

180 000 - 260 000 PLN

39 000 - 57 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarza Romana Gineyko, Warszawa (do 1945)

kolekcja Armanda Vetulani, kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego powojennego dyrektora CBWA Zachęta

kolekcja spadkobierców Armanda Vetulani

DESA Unicum, wrzesień 2021

kolekcja prywatna, Polska

„Daje ona [Boznańska] martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie”.

Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu”, 1898, nr 29, s. 27





Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie
artystka malująca obraz (martwą naturę) na sztaludze, ok. 1920

RZECZYWISTOŚĆ NICZYM MARTWA NATURA OLGA BOZNAŃSKA I JEJ PRZESTRZEŃ

Mówiąc o Oldze Boznańskiej, w pierwszej kolejności widzimy wybitną portrecistkę. Zza całej rzeszy wspaniałych wizerunków przesiąkniętych do granic możliwości emocjami wylaniają się także i odmienne w swej tematyce prace. Przed oczyma widza stają nieliczne wprawdzie pejzaże i kameralne, nastrojowe martwe natury. Te pierwsze często uchwycone zostają z perspektywy pracowni artystki, która patrzy na rozciągający się z okna widok. Te drugie natomiast to obrazy przedstawiające już samo atelier. Bez znaczenia czy mowa tutaj o pracowni monachijskiej, paryskiej czy też krakowskiej, zlokalizowanej w rodzinnym domu Boznańskiej przy ul. Wolskiej 21, przestrzenie te jawią się w twórczości malarki jako mistyczna sfera sacrum. W jej dziełach odnaleźć można zarówno typowe martwe natury, w których artystka skupia się na obiekcie, jak również przedstawienia wnętrza zastawionych licznymi przedmiotami jawiącymi się niczym wyołbrzymione martwe natury w powiększonej skali.

Należałoby zatem rozpatrzyć tutaj istotną kwestię, a mianowicie, w jakim kontekście pojawia się w twórczości Boznańskiej przedmiot i w jaki sposób artystka o nim „mówi”. Otóż obiekt sam w sobie nie pojawia się w kompozycjach malarki wyłącznie jako element martwej natury. Przedmioty towarzyszą bardzo często jej modelom szczególnie we wczesnym okresie jej działalności. Paul Nauen sportretowany został z porcelanową filiżanką, rudowłosa dziewczynka z bukietem śnieżno-białych chryzantem, a nieśmiała ogrodniczka ukazana została we wnętrzu oranżerii z wiklinowym koszem wśród roślin. W późniejszych dekadach malarstwo portretowe Olgi Boznańskiej ewoluowało już w innym kierunku. Przedmioty pojawiać zaczęły się w nim jako drobne detale, pod postacią przypiętego do kapelusza kwiatka, złoconej ramy w tle czy fragmentu mebla, najczęściej fotela, w którym zasiadał model.

Przejdźmy jednak dalej. Zbliżając się do sedna tematu spojrzeć należy na pracownię Boznańskiej. Artystka kilkakrotnie podchodziła do tego motywu, interpretując go i odkrywając na nowo. Wnętrze stało się dla niej kameralnym plenerem, a jego wyposażenie posłusznymi modelami. Wiadomo, że Boznańska nie lubiła opuszczać swojego atelier. Kontakt ze światem zewnętrznym ograniczała do wyglądania przez okno, z którego to głównie malowała nieliczne w jej oeuvre pejzaże. Wielokrotnie z całej tej przestrzeni wybierała jakiś konkretny obiekt, zestawiała go z innymi i w tej jakże przemyślany sposób tworzyła wyjątkowe układy kompozycyjne – martwe natury nastrojem w niczym nieustępujące sztuce XVII-wiecznych Holendrów. Ten gatunek malarski, tak jak i pejzaż, pojawiał się u Olgi Boznańskiej zdecydowanie rzadziej. Mimo to stanowił on bardzo ważny element w jej twórczości, o czym świadczy wypowiedzi z epoki. Tak pisał o nich Antoni Radomir w 1898: „Daje ona martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie” (Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu”, 1898, nr 29, s. 27).

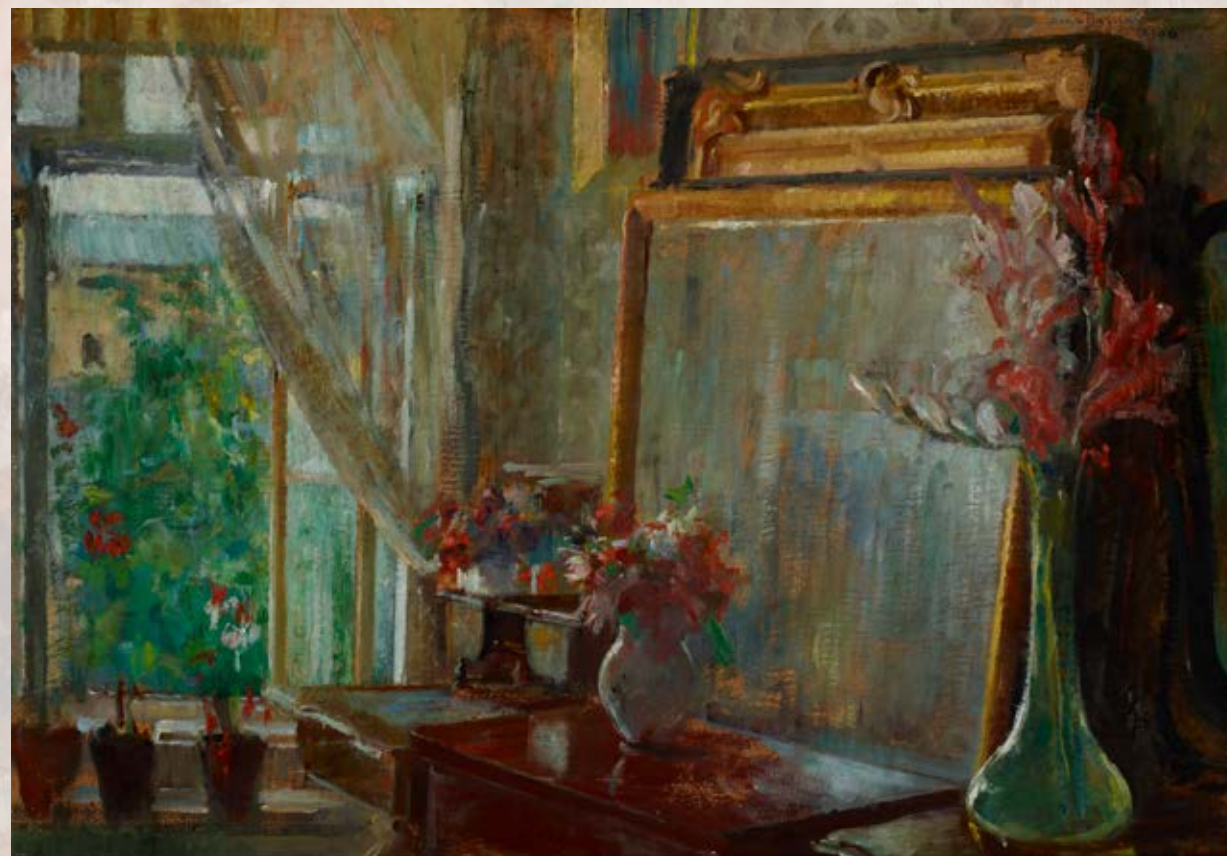
Prezentowana martwa natura z różami w wazonie jest znakomitym przykładem talentu Boznańskiej. Z właściwą sobie wrażliwością odtwarzała ona zarówno wizerunki ludzi, a także kwiatów. Patrząc zarówno na osoby, jak i na te efemeryczne rośliny malarka przenosiła się do sfery sacrum. W swoich modelach doszukiwała się ich emocji, ukrytych pragnień, lęków i radości. W przypadku kwiatów pokazywała ich ulotne piękno, zmienność i głębię natury.



Olga Boznańska, Kwiaty, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Dziewczynka z chryzantemami, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Wnętrze. Pracownia artystki w Krakowie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie

11 †

MELA MUTER

1876-1967

Kobiety przy fontannie, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 130 x 89,5 cm
opisany na odwrociu numerem: '59'
papierowe nalepki Galerie Gmurzyńska w Kolonii

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
87 000 - 130 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzyńska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

„Mela Muter jest Polką, wykształconą artystycznie i mieszkającą w Paryżu, ale z natury Europejką. Myśli po europejsku, maluje po europejsku, dla Europejczyków. Artystka o daleko idącym intelekcie, o szczególnej sile psychologicznej”.

Alfred Dreyfus, Mela Muter, w: „Deutsche Kunst und Dekoration” 1926, r. XXIX, z. 7, s. 233



1876	•	Na świat przychodzi córka kupca Fabiana Klingslanda, Maria Melania Klingsland.
1892	•	Przyszła artystka zdaje maturę w gimnazjum w Warszawie.
1892-1899	•	Pobiera prywatnie lekcje rysunku i gry na fortepianie.
1899	•	Wychodzi za mąż za Michała Mutermilcha, pisarza i działacza socjalistycznego. Uczęszcza do prywatnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Miłosza Kotarbińskiego.
1900	•	Na świat przychodzi syn Meli i Michała, Andrzej.
1901	•	Rodzina wyjeżdża do Paryża. Mela wynajmuje pracownię przy Boulevard Arago 65. Pierwszy wyjazd do Concarneau w Bretanii.
1902	•	Debiut na wystawach w Polsce i we Francji.
1903	•	Poznaje Leopolda Staffa. Pomiedzy parą rodzi się uczucie.
1907	•	Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pobył w Zakopanem, który skutkuje zerwaniem więzi ze Staffem.
1908	•	Pobył we Florencji. W lutym doznaje wypadku - wskutek wybuchu kuchenki gazowej zostaje okaleczona. Śmierć matki artystki.
1911	•	Wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej J. Dalmau w Barcelonie. W kolejnym roku uczestniczy w wystawie zbiorowej artystów polskich w tej samej galerii.
1913	•	Kolejny pobyt w Hiszpanii. Wakacje spędza w Ondarroa w Kraju Basków. Monografistka artystki Barbara Brus-Malinowska określa ten czas jako jeden z najlepszych i najplodniejszych okresów w twórczości artystki.
1914	•	Po wybuchu I wojny światowej rodzina Mutermilchów wyjeżdża do Bretanii. W październiku wracają do Paryża. Mąż i brat Meli zaciągają się jako ochotnicy do wojska.
1915	•	Pobył w Szwajcarii.
1916	•	U syna Andrzeja wykryta zostaje gruźlica kości.
1917	•	Po bitwie pod Verdun Muter opiekuje się rannymi i kalekami, początek działalności pacyfistycznej malarki. Poznaje Raymonda Lefebvre’a, znacznie młodszego polityka i działacza lewicowego, z którym połączy ją romans.
1918	•	Henri Matisse i Gino Severini odwiedzają Muter w pracowni. Coraz silniejsze więzi łączą ją z kręgiem socjalistów. Współpracuje z czasopismem „Clarté”.
1918-1919	•	Podróżuje między Paryżem a sanatoriami i pensjonatami w Berck, Vernet-les-Bains, Prades i Allevard, gdzie kuracje przechodzą jej syna Andrzej i chory płucnie Lefebvre.
1919	•	Rozwód z Michałem Mutermilchem.
1920	•	W tajemniczych okolicznościach umiera wskutek zatonięcia statku na Morzu Białym Lefebvre. Wyjechał do Rosji na kongres III Międzynarodówki.
1921	•	Pierwszy pobyt na Lazurowym Wybrzeżu. Odwiedza Trayas (gdzie tworzy cykl „Czerwone skały”) oraz Saint-Tropez.
1922-1923	•	Śmierć ojca. Muter przechodzi konwersję na katolicyzm.
1923	•	Pobył w Serrieres u Alberta Gleizesa – Muter ulega wpływom kubizm.
1924	•	Nagła śmierć syna Andrzeja.
1925	•	Poznaje poetę Rainera Marię Rilkego, z którym wymieniać będzie korespondencję. Rozpoczynają się prace nad willą dla artystki, którą projektuje Auguste Perret.
1930-1934	•	Prowadzi prywatne kursy malarstwa i rysunku.
1939	•	Po wybuchu II wojny światowej wyjeżdża do Prowansji. Mieszka w Villeneuve-les-Avignon. W kolejnych latach, ukrywając się, maluje widoki z okolic Awinionu i znad Rodanu. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.
1945	•	Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryskim dom Jeanowi Dubuffetowi – w latach 50. będzie z nim toczyć spór o zamieszkanie tej nieruchomości.
1962	•	Spuścizna malarska Muter zostaje odnaleziona i odzyskana przez Bolesława Nawrockiego.
1965	•	Wystawa indywidualna w Galerie Gmurzynska w Kolonii. W 1967 zostanie tam zorganizowana jej wystawa pośmiertna.
1967	•	Artystka umiera w Paryżu i zostaje pochowana w Bagneux.
1994	•	W grudniu 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zostaje otwarta wystawa prac Muter w kolekcji Nawrockich. Od tego momentu jej postać i dzieło zyskują rozpoznawalność w Polsce.

Mela Muter



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



MELA MUTER

MALARSTWO LAT 40. XX WIEKU

Początek lat 40. XX wieku to czas ucieczki wielu artystów na południe Francji. Szczególnie po ewakuacji Paryża wielu twórców o żydowskich korzeniach szukało schronienia na dalekiej prowincji, z obawy przed czekającymi ich represjami. Tam także udała się Mela Muter. Początkowo zamieszkała tuż obok Awinionu, a następnie w jego centrum. Nieopodal starego mostu Saint-Bénézet założyła swoją pracownię.

„II wojna światowa była dla niej ciężką próbą. Niemłoda już wówczas malarka, choć przeszła na katolicyzm, opuściła Paryż, obawiając się nazi-stowskich represji z powodu swego żydowskiego pochodzenia. Rozpoczął się wówczas dla niej rodzaj tułaczki pomiędzy Awinionem a Paryżem, i kolejnymi, wynajmowanymi pracowniami. Wojna zmieniła układ sił nie tylko na świecie, w Europie, ale również na mniejszą skalę w życiu społecznym i towarzyskim stolicy Francji. Wielu przyjaciół artystki odeszło na zawsze, inni wycofali się z aktywnego życia, a młode pokolenia zajęły ich miejsce. Przez wiele lat samotna, Muter nie miała się na kim oprzeć, aż do czasu poznania Bolesława Nawrockiego juniora” (Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, [red.] Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 32).

Paradoksalnie czas okupacji stał się dla malarki okresem niezwykle płodnym. Wraz z wybuchem wojny artystka rozpoczęła poszukiwania wewnętrznego ładu, którego nie mogła dostrzec już w otaczającym ją świecie. Katastrofa, jaką stanowiła wojna, skierowała Muter na nowe drogi. Malarka, nie godząc się z faktami, zaczęła kreować swoją własną, alternatywną rzeczywistość. Uciekała więc do przeszłości, która z perspektywy czasu wydawała się idealna. To wówczas nawiązał się wyjątkowy dialog ze sztuką dawną, który trwał w twórczości Muter jeszcze przez kolejne lata, nawet po zakończeniu wojny.

W wielu dziełach powstających w latach 40. w bardzo różnorodny sposób nawiązywała śmiały oraz bezpośredni dialog ze sztuką renesansu i baroku. Właśnie dlatego na jej kompozycjach z tego czasu odnajdujemy przejmujące Piety, postaci świętych czy Świętą Rodzinę. Jednak nawiązania do sztuki dawnych mistrzów nie ograniczały się jedynie do tematyki dzieł. W prezentowanym w ofercie aukcyjnej obrazie „Kobiety przy fontannie” artystka posłużyła się niezwykle ciekawym zabiegiem formalnym. Kompozycja została namalowana na sklejce pokrytej cienką białą warstwą o strukturze tynku. Niezwykle linearne postaci, niemodelowane, płaskie plamy barwne oraz niemal kulisowa perspektywa, sprawiają, że obraz formalnie zbliża się do rozwiązań znanych z malarstwa freskowego, jego świetlistości oraz delikatności. Znajdująca się na pierwszym planie hieratyczna postać kobiety trzymającej dzban i zastygłej w ruchu, w sposobie przedstawienia oraz wyrazie zbliża się do rozwiązań znanych z antycznych reliefów. Dialog z przeszłością, jaki pojawia się w oeuvre Meli Muter, to zatem suma wielu czynników. Artystka, która spędziła większość życia we Francji, miała okazję do zapoznania się z najwybitniejszymi zbiorami sztuki. Chętnie podejmowane podróże, także te do innych krajów, zapewne rozbudziły w niej zainteresowanie tradycją. Muter, również i w tym dziele, stała się jej wierną spadkobierczynią.

Kompozycja jest ponadto rzadkim zapisem zainteresowania malarki tematem ludzkiej pracy. Muter przedstawiła zaułek starego miasta z miejską fontanną, z której kobiety czerpią wodę. Artystka w charakterystyczny sposób zniekształciła perspektywę przedstawienia, ujawniając swoje ekspresjonistyczne zacięcie. Również intensywna kolorystyka nie jest daleka od ekspresjonistycznych dysonansów. Całość rozwiązała w intensywnych żółcieniach, różach i błękitach. Jednak pomimo silnych akcentów barwnych i zniekształcenia przestrzeni, z obrazu emanuje pogodny nastrój leniwego popołudnia. Identyfikacja pory roku czy dnia nastęrcza trudności: miejski wizerunek Muter zyskał tutaj charakter bezczasowy i arkadyjski. Eskapistyczny charakter obrazów z tamtych lat jest oczywisty: Muter tworzyła prace codziennie postrzeganej rzeczywistości, wiernie studiując naturę, która stawała się wytchnieniem od niepokoju wojny.

12 †

MELA MUTER

1876-1967

"Pianista", lata 20. XX w.

olej/sklejka, 100 x 73 cm

opisany na odwrociu numerem: '10', trzy papierowe nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

130 000 - 173 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolona

kolekcja prywatna, Europa

Mela Muter, której bogata twórczość tematycznie wprost nieograniczona, postawiła ją w pierwszym rzędzie młodych polskich mistrzów, miała stać się w tym samym czasie jedynym z portrecistów europejskich, zdolnym do przekazania przyszłym pokoleniom najwspanialszych na świecie umysłów swego wieku”.

André Salmon, *Le peintre de Mela Muter*, „Pologne Littéraire” 1933, nr 87, s. 5





W pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Auguste'a Perreta, około 1930
źródło: Archiwum Emigracji, Toruń

MELA MUTER

PORTRECISTKA DUSZY



Spuścizna malarska, którą pozostawiła po sobie Mela Muter, wzbudza podziw ze względu na swoje rozmiary, jakość oraz jej różnorodność. W czasach kiedy kariera artysty była dla kobiet trudna do rozwijania, Mela Muter osiągała na tym polu największe sukcesy. U szczytu artystycznej kariery, który przypadł dla Muter w okresie międzywojennym, wystawiała dużo i często, przede wszystkim na salonach paryskich (na Salonie Jesiennym w latach 1919-1921, 1923-1927, 1932, 1934, 1936-1938, 1940; na Salonie Niezależnych w latach 1921, 1926, 1934, na Salonie Tuileries w latach 1924-1931). Organizowała również wystawy indywidualne w paryskich galeriach, między innymi w 1924 w galerii Joseph Billiet, w galerii Au Sacre du Printemps prowadzonej przez Jana Śliwińskiego w 1925, w galerii Druet w 1926 i w 1928 oraz w galerii Renaissance w 1930. Od połowy lat 20. regularnie wystawiała również w Stanach Zjednoczonych, w różnych ośrodkach, w ramach Międzynarodowych Wystaw Malarstwa w instytutach Carnegie. Jej prace, choć rzadziej niż przed wojną, można było zobaczyć również w Polsce. Utrzymywała kontakty z polskim środowiskiem w Paryżu. Była członkiem założonego w 1922 Związku Artystów Polskich we Francji, kontynuatora tradycji TAP. Pełniła w nim funkcję członka jego komisji rewizyjnej. Wzięła udział w wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Grand Palais w Paryżu w 1921, celebrującej powrót niepodległej Polski na scenę międzynarodową oraz w innych polskich pokazach w tym mieście.

Proces jej wchodzenia „na szczyt” opisała w swoich tekstach historyczno-artystycznych Ewa Bobrowska. Tak podsumowała starania, które spowodowały, że Muter stała się jedną z najpopularniejszych portrecistek Paryża lat 20.: „Analiza miejsca Meli Muter na scenie artystycznej Paryża, zwłaszcza w okresie międzywojennym, pozwala nam również postawić jeszcze jedną kwestię - jej powodzenia jako portrecistki. Wysoka jakość artystyczna jej pejzaży i martwych natur sugeruje, że nie musiała ona tak dużo czasu poświęcać malarstwu portretowemu. Niewątpliwie było to zgodne z jej temperamentem - była osobą towarzyską i zainteresowaną otaczającymi ją ludźmi” (Ewa Bobrowska, Portret „szalonych lat”: Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża, [w:] Mela Muter. Malarstwo. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 33).

Jej sukces jako portrecistki zależał w dużym stopniu od pewnego duchowego porozumienia, które nawiązywała z portretowanym, a które jest widoczne w każdym z wizerunków. Chociaż modele z jej obrazów rzadko utrzymują bezpośredni kontakt wzrokowy z widzem, najczęściej mają wzrok utkwiony w punkcie poza polem obrazowym, patrzą gdzieś

w bok lub dal, zatopieni we własnych myślach i własnym świecie, to ich obecność jest silnie odczuwalna. Powodzenie jej prac portretowych generowało oczywiście kolejne zamówienia. W ten sposób portrety zdominowały jej produkcję malarską w okresie międzywojennym. Obok pisarzy i działaczy politycznych grupą, która wyróżnia się wśród bohaterów portretów Meli Muter, są muzycy. We wspomnieniach artystki pojawiają się nazwiska kompozytorów, zarówno awangardowych, jak i bardziej klasycznych, różnych narodowości, a wśród nich Erik Satie (1916), Edgar Varèse, jeden z inicjatorów muzyki elektronicznej, z żoną (1924), Albert Roussel (1928), Arthur Honegger (1930) czy Darius Milhaud. Są wśród nich również instrumentalisci, jak skrzypek wirtuoz Bronisław Huberman czy śpiewak Doda Conrad (ok. 1922-1923), obaj Polacy żydowskiego pochodzenia.

Portrety autorstwa Meli Muter wyróżniały się dużym rozmiarem pola obrazowego, oryginalnymi pozami modeli oraz ich brakiem kontaktu wzrokowego z odbiorcą dzieła. Malarka silnie akcentowała partie rąk oraz dłoni swych postaci. Prezentowany w katalogu portret Pianisty to wizerunek bardzo typowy dla malarstwa Muter. Mamy tutaj do czynienia z postępującą syntezą kształtów i bardziej dynamicznym operowaniem pędzla, za którego pomocą artystka tworzy zamazyste plamy barwne, silnie dynamizujące przedstawienie. Co ciekawe Muter „wyposażyła” portretowanego w atrybuty związane z jego profesją, co było dla niej rzadkim zabiegiem. Nie miała ona w zwyczaju wprowadzać do swoich obrazów tego typu zabiegów, myśląc, że model powinien mówić sam za siebie i nie potrzebuje do tego niczego więcej oprócz własnego wizerunku.

Mela Muter znakomicie oddawała wewnątrz siedzących naprzeciw siebie portretowanych modeli. Choć sama sprzeciwiała się tezie, że jakoby potrafiła uchwycić duszę portretowanego, to zdecydowanie zdobyła tę trudną umiejętność. Muter mawiała: „Nie, ja wcale nie maluję portretów psychologicznych, ja nawet nie wiem, co trzeba uczynić, by stworzyć portret psychologiczny. Nie zadaję sobie nigdy pytania, czy osoba znajdująca się przed moimi sztalugami jest dobra, fałszywa, hojna, inteligentna. Staram się zawładnąć nią i przedstawić, tak jak czynię to w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa” (Mela Muter, cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 18). Pomimo tego odżegnywania się od umiejętności kreacji portretu duszy, w pracach Meli psychologia odgrywa kluczową rolę.

„Portrety Meli Muter są od głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, układzie ciała, w ułożeniu, wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej. Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzałej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy. Mocno zbudowane rysunkiem, kładzione silnymi, chropowatymi płaszczyznami farby w kolorze najczęściej niebieskim, opartym o żółte tony akcesoriów, pomyślane jako kompozycja barw i płaszczyzn, portrety te są dzisiaj arcydziełami sztuki malarskiej”.

Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski - Mela Muter, „Głos prawdy” 1929, nr 6, s. 3

13 †

MELA MUTER

1876-1967

Widok z Awinionu ("Rue des Roues"), lata 40. XX w.

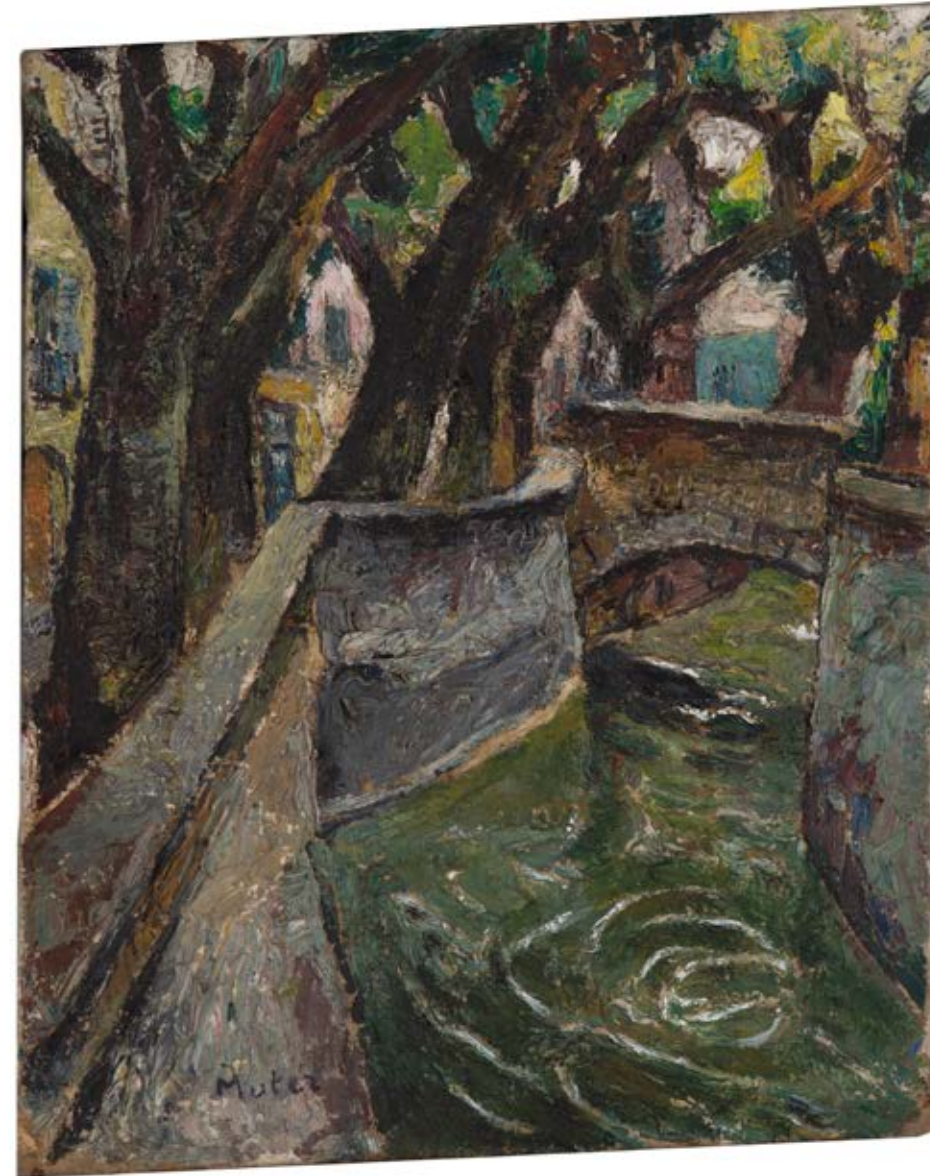
olej/plótno, 46 x 38 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
opisany na odwrociu: 'N° 8F | AVIGON | Rue des | Rous | M Muter'
na krośnie malarskim opisany numerem: '44'
papierowa nalepka Galerie Gmurzynska z Kolonii

estymacja:
280 000 - 380 000 PLN
61 000 - 82 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa
DESA Unicum, luty 2021
kolekcja prywatna, Polska

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, wykladała 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”. 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. „Dla artystki okolice Awinionu, zwłaszcza miasteczko Villeneuve-lès-Avignon z fortem Saint André, stały się miejscem intensywnej pracy. Wzgórza porośnięte gajami oliwnymi, skąd roztaczał 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).

Przez kilka dekad sztuka Meli Muter okryta była zapomnieniem, lecz wyteżona praca współczesnych muzealników i kolekcjonerów sprawiła, że dziś znów aktualne stają się słowa krytyka sztuki, Andre Salmona, który w 1933 roku pisał: „Mela Muter wspaniale przysłużyła się malarstwu polskiemu, poprzez najbardziej świadome, jak tylko można sobie wyobrazić, potwierdzenie swojej własnej osobowości. Była przede wszystkim jedną z tych silnych indywidualności, jednym z najznakomitszych odkrywców sztuki narodowej. Jedynie temu właśnie zawdzięcza, że zalicza się ją do „École de Paris”. Dzięki Francji stała się równocześnie wybitną przedstawicielką „Art vivant” i wielkim polskim malarzem. Mela Muter, której bogata twórczość, tematycznie wprost nieograniczona, postawiła ją w pierwszym rzędzie młodych polskich mistrzów, miała stać się w tym czasie jednym z portrecistów europejskich, zdolnym do przekazania przyszłym pokoleniom tajemnic najwspanialszych na świecie umysłów swego wieku.”



14 †

ALICJA HALICKA

1894-1975

"Para leżąca na plaży", lata 30. XX w.

olej/plótno, 38 x 46 cm
sygnowany p.g.: 'Halicka'
na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa
nalepka z numerem inwentarzowym: '1068/MR/11'
oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 500 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2018
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, listopad 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 22 września - 31 grudnia 2011

LITERATURA:

Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 75 (il.)

Alicja Halicka wywodziła się ze 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, przyjaźniąc się m.in. z Guillaumem Apollinaiem, Georgesem Braques'em, André Bretonem, Maxem Ernstem oraz malarzami kręgu École de Paris, czyli Eugeniusem 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. Choć estetykę malarską Halickiej łączono z wieloma prądami malarskimi, artystka 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” (H. Kowzan, Baśń barw: letni wieczór w Tuileries, „Świat” 1956 nr 41, s. 10).



15 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Akt leżący na tle błękitnej draperii, 1928

olej/plótno, 54 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Hayden.'

opisany na krośnię malarskim: '1000 a 15-' oraz 'Janvier 28'
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 400 - 21 700 EUR

OPINIE:

opinia Jerzego Malinowskiego z 11 kwietnia 2005 roku

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 1997

kolekcja prywatna, Polska

dom aukcyjny Polswiss Art, marzec 2005

kolekcja prywatna, Polska

„W tym czasie również dla Henryka Haydena (...), wybitnego kubisty, praca na południu Francji stała się etapem na drodze ku realizmowi, kiedy to możliwości rozwoju kubizmu wydały mu się definitywnie wyczerpane. To właśnie na południu próbował odzyskać wrażliwość oka. Asymilował lekcję natury, mając w pamięci dorobek Cézanne'a”.

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. 301





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. Kramsztyk.



Gino Severini, Macierzyństwo, 1916



Andre Derain, Akt siedzący, 1920-23, Galeria Narodowa w Pradze



Pablo Picasso, Śpiący chłopcy, 1919, Museum of Modern Art

HENRYK HAYDEN I KLASYCYZM LAT 20. XX W.

Okolo 1922 dla Henryka Haydena rozpoczął się okres kolejnych poszukiwań formalnych. Porzucił wówczas kubizm na rzecz malarstwa bardziej stonowanego i realistycznego. Wpisywał się tym samym w popularną w latach 20. XX wieku tendencję powrotu do bardziej tradycyjnych form sztuki. Ów nawrót do form bardziej klasycznych i figuracji wraz z namysłem nad problemem naśladownictwa form natury znalazł swoje odbicie w malarstwie m.in.: Gino Severiniego, André Deraina, Christiana Schada czy Pabla Picassa.

Pojęcie „nowego klasycyzmu” w kontekście malarstwa początku XX wieku po raz pierwszy użył już w 1909 Maurice Denis, publikując w „L'Occident” artykuł „De Gauguin et de van Gogh au classicisme”. Twierdził, że prawdziwy klasycyzm nie może być jedynie prostą realizacją recept ani powrotem do tradycyjnego repertuaru tematów, powinien stać się raczej metodą pracy i postawą psychiczną. Badacze malarstwa tego okresu nie mają wątpliwości, że jedną z przyczyn nawrotu do bardziej tradycyjnych form oraz malarstwa dawnych mistrzów były doświadczenia I Wojny Światowej, kataklizmu, który stał się „katalizatorem” powojennego zainteresowania klasycyzmem. Ów nawrót do klasycyzmu miał być próbą stabilizacji. Oferował bowiem przystań w postaci ładu i spokoju.

Rozpowszechnienie się tych tendencji klasycyzujących w malarstwie miało jednak znacznie szerszy kontekst. Była to również reakcja na pewne zmęczenie awangardą i artystycznym eksperymentem, reakcja na wyszukiwanie wciąż nowych „izmów” i pogoń za nowością. Również pewna izolacja i słabość organizacyjna ruchów awangardowych lat 20., prowadzące do ich impasu, skłaniały do refleksji nad trwałością i niezmiennością wartości, jakie niesie ze sobą tradycja klasycystyczna. Dobitnie tę sytuację podsumował francuski malarz i krytyk Michel Georges-Michel, pisząc: „Dwadzieścia szkół rodzi się w jednym miesiącu. Futuryzm, kubizm to antyk, prehistoria. Po trzech dniach zostaje się pompierem. Mototyzm detronizuje automatyzm, żeby zostać przewyżczonym przez trepidyzm i wibryzm, które zaraz przestają istnieć, gdyż powstaje planizm, serenizm, eksacerbizm, omnizm i neizm”. (Michel Georges-Michel, L'Epoque Tango, Paris 1930, cyt. za: Dorota Szczuka. „Wołanie o ład”: krytyka artystyczna wobec klasycyzujących tendencji w sztuce lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, [w:] „Roczniki Humanistyczne”, tom 46 (1998), nr 4, s. 125).

Dla Haydena w malarstwie lat 20. XX wieku jednym z kluczowych problemów malarskich stało się zagadnienie barwy. Wysmakowane kolorystycznie kompozycje z tego czasu są według monografisty Haydena – Artura Winiarskiego – obrazami emanującymi wrażliwością poetycką. Powtarza on określenie Maxa Jacoba, który zachwycając się twórczością młodego Haydena, potrafił nazwać go „Renoirem kubizmu”. Zdecydowanie czytelną jest fascynacja młodego twórcy impresjonizmem oraz dziełami malarskimi właśnie Renoira. Kubizm od tego momentu definitywnie odszedł w niepamięć, a Hayden skierował się w stronę „nowego porządku” oraz sensualnej percepcji natury. Stałym tematem dzieł Haydena od tego momentu stały się m.in. pejzaże, dla których inspiracji szukał wśród krajobrazów południa Francji. Wyjeżdżał najczęściej do Cassis, departamentu Var, Lot, do Sanary oraz Dordogne. Wówczas w jego pracach można zauważyć wpływ Józefa Pankiewicza. Artysta dużo uwagi poświęcał w tym czasie też malowaniu portretów, scen rodzajowych oraz aktów. Malarstwo tego czasu odznaczało się naturalistycznym podejściem oraz miękkością modelunku. Było wspaniałym oraz uroklivym oddaniem natury stanowiącym zdecydowaną odmianę dla początkowego oraz końcowego malarstwa Haydena. Zamierzeniem artysty było odzyskanie „wrażliwości oka”, którą bez problemu można odnaleźć, patrząc na jego obrazy.

W „Aktcie leżącym na tle błękitnej tkaniny” witalne ciało młodej kobiety ze skrzyżowanymi nogami oraz rękoma ułożonymi za głową artysta umieścił na szeszelongu przykrytym białym prześcieradłem. Ograniczenie rekwizytów na obrazie sprawia, że cała uwaga widza jest skupiona na kobiecym ciele. Kompozycja oraz sposób ułożenia ciała modelki nawiązuje do długiej tradycji przedstawień kobiecych aktów w malarstwie europejskim. Hayden zdecydowanie jednak odszedł od konwencji precyzyjnego modelunku kobiecego ciała, gładkiej faktury, zastępując ją bardziej płaską plamą barwną. Pozbawił również ciało modelki typowej dla malarstwa akademickiego idealizacji, pokazując rumiane policzki oraz widoczne genitalia. W partii poduszki, o której opiera się modelka – oraz podłogi, na której ustawiony jest szeszelong – do głosu dochodzi również zainteresowanie artysty barwą.

16 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Kwiaty wazonie, lata 20. XX w.

olej/plótno, 35 x 24 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'

na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna oraz opisany: 'T 62'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 500 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Tiroche, Izrael, czerwiec 2013

kolekcja prywatna, Polska

„(...) 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

W artystycznej biografii Haydena przełomowy okazał się rok 1907, kiedy malarz opuścił Warszawę, by na stałe zamieszkać w Paryżu. Ta położona nad Sekwaną metropolia na przestrzeni dekad dostarczała twórcy wielu estetycznych inspiracji. Paryż w tamtych latach kipiał od powstających jeden po drugim nowych kierunków. Hayden w jawny sposób czerpał z dokonań postimpresjonistów, kubistów i nowych klasycystów, a latach 20. także z tworzących przed półwieczem impresjonistów, zawsze jednak odczytując je ze swoją wrażliwością i dostarczając autorskich propozycji artystycznych. Prezentowana martwa natura powstała w latach 20. XX wieku, wpisując się łącznie przez Haydena w tym czasie tendencje „powrotu do porządku” oraz koloryzmu. Zauważyć można w niej ewidentne odejście od dokonań awangardy na rzecz swobodnego, pełnego wdzięku ujęcia tematu. Krzysztof Zagrodzki odnotował, że powstawanie martwe natury kwiatowe Haydena, nader częstych w latach 20. i 30., wiąże się z kryzysem na rynku sztuki. Hayden specjalnie upodobał sobie ten komercyjny temat z chęcią dobrego zarobkowania. 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 wierność przedstawienia przejawiający się w sensualnym oddaniu kwiatostanów anemonów.



17 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Beczki na plaży" ("Les Tonneaux"), około 1938

olej/sklejka, 27,5 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'
opisany kredą na odwrociu: '59'
nalepka wystawowa Musée Thomas Henry w Paryżu
oraz papierowa nalepka własnościowa

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 600 - 9 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Pescheteau Badin, Paryż, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013
Musée Thomas-Henry, Cherbourg, 5 czerwca – 6 października 1997

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 69, s. 145 (il.)

„W tym czasie znaczącym źródłem inspiracji Haydena – pejzażysty staje się także Normandia. Po fascynacji Bretanią w początkowych latach pobytu we Francji, (...) Hayden zwraca się ponownie ku wybrzeżu Francji. Już w 1933 roku odwiedza Honfleur, ale jego pierwszy dłuższy pobyt w tym regionie przypada na rok 1938, gdy udaje się do Cherbourga (...)”.

Christophe Zagrodzki, **Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliotheque Polonais de Paris, Paris 2013, s. 39**

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Hayden rozwinął swoje zainteresowanie tematyką krajobrazu. Od 1922 zaczął wypracowywać nową formułę malarstwa, klasycyzującego w charakterze koloryzmu. Jego styl tego okresu dojrzał w bliskości sztuki André Deraina, z którym, razem z Szymonem Mondzainem, malował w 1921 roku w Sanary. Prowansja i południe Francji pozwolił się przeobrazić jego malarstwu, aw kolejnych latach próby pejzażowe z sukcesem podejmował w Meyronne w departamencie Lot, skąd pochodziła druga żona malarza, Josette.

Pierwsze zetknięcie się z morzem Haydena nastąpiło w okresie fascynacji Bretanią. W latach 1908-16 malarz wyjeżdżał nad Atlantyck, gdzie artystycznie konfrontował się z Władysławem Ślewińskim, zamieszkałym od 1910 roku w Le Pouldu. Do Normandii dotarł natomiast dopiero na początku lat 30. XX stulecia. Region ten, utrwalony na płótnach przez malarzy realistów

i impresjonistów, stanowił ważne miejsce artystycznych poszukiwań na mapie europejskiego modernizmu.

Hayden przyjechał do Honfleur w 1933, natomiast kolejny, dłuższy pobyt w tym regionie datuje się na 1938 rok. Malarz portretował normandzkie nabrzeża, porty, plaże i promenady. Jego wizja morza z tego okresu jest radosna i afirmatywna – Hayden z malarską pieczołowitością oddaje gładkie, niewzruszone tafle wody i kubicznie zdjęte z natury elementy architektury. Obraz te jednak dalekie są od kubistycznych krajobrazów malarza z około 1920 roku. Cechuje je rozwibrowana sensualnie utkana tkanka malarska bliska w wyrazie malarstwu Renoira. Barwne połacie wody i nabrzeża zostają w prezentowanej kompozycji ożywione przez ruchliwe aplikacje farby w partiach beczek i architektury portowej.





Hugdon

18 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Portret kobiety, lata 30. XX w.

olej/ płótno, 65 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na krośnię malarskim papierowa nalepka inwentarzowa z opisem:
'N 4008 Menkes | "Tête de femme" | 15F - 65H x 54C | (Sig a droit en bas)'
oraz fragment niezachowanej papierowej nalepki
opisany na krośnię: 'PH 15F cadre No 8 Con 26'
na poprzeczce opisany numerami: '2074 157 447'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 000 - 39 000 EUR

POCHODZENIE:

Hampel, Monachium, marzec 2021

kolekcja prywatna, Polska

„Tak oto Paryż wydatnie pomógł indywidualnościom silnym i oryginalnym utwierdzić się i rozwinąć pełnię wrodzonych możliwości. Podobnie było z Menkesem. Przybył do Paryża jako niezależny malarz, o jasno sprecyzowanych celach, lecz dopiero tu mógł bez przeszkód się rozwijać i swobodnie tworzyć. Mimo iż kochał przyrodę i ludzi kraju ojczystego, to Paryżowi zawdzięcza – wedle jego własnych słów – najwartościowszą część swej wrażliwości, ukryte w podświadomości emocje, z których rozkwitł wspaniały pęk sztuki i myśli”.

Edward Woroniecki, *l'art Polonais À (...) L'exposition de M. Z. Menkes Au Portique*, „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1928, pól. I, s. 335-337



ZYGMUNT MENKES

EKSPRESJA FORMY

Biografia Menkesa zabiera w sobie romantyczny pierwiastek rodem z życiorysów czołowych przedstawicieli paryskiej bohemy. Artysta miał przyjechać do Paryża w 1923 roku pozbawiony środków do życia. Mimo przeciwności losu klimat Paryża okazał się dlań bardzo inspirujący. „Wdychałem pełną piersią tę cudowną atmosferę, czułem silną wibrację życia sztuki. Widziałem malarzy wychodzących ze swych pracowni, widziałem sklepy z farbami i marzyłem o jakimś kącie, gdzie i ja mógłbym zabrać się do malowania. Ale jak to zrobić? Nigdy nie potrafiłbym powiedzieć, jak przeżyłem ten ciężki okres” (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 18).

Początkowo artysta zamieszkał w Hôtel Médical, gdzie pracowali także Marc Chagall i Eugeniusz Zak, którzy stali się jego ważnymi artystycznymi kontaktami. Twórczość Menkesa szybko zyskała swoich pierwszych promotorów. Należeli do nich marszand Jan Śliwiński (twórca galerii „Sacré du printemps”), krytyk André Salmon i kolekcjoner Niko Mazaraki. Paryską publiczność, na co zwracała uwagę Władysława Jaworska, urzekła silna ekspresja jego obrazów, intuicyjność artystycznych wyborów oraz brak rygorystycznie stosowanej malarskiej doktryny. Menkesowa wersja ekspresjonizmu wyrażała się w swobodnej pracy pędzla i nasyconym kolorystyce, ale również umiejętności przelania w obraz własnych doświadczeń życiowych.

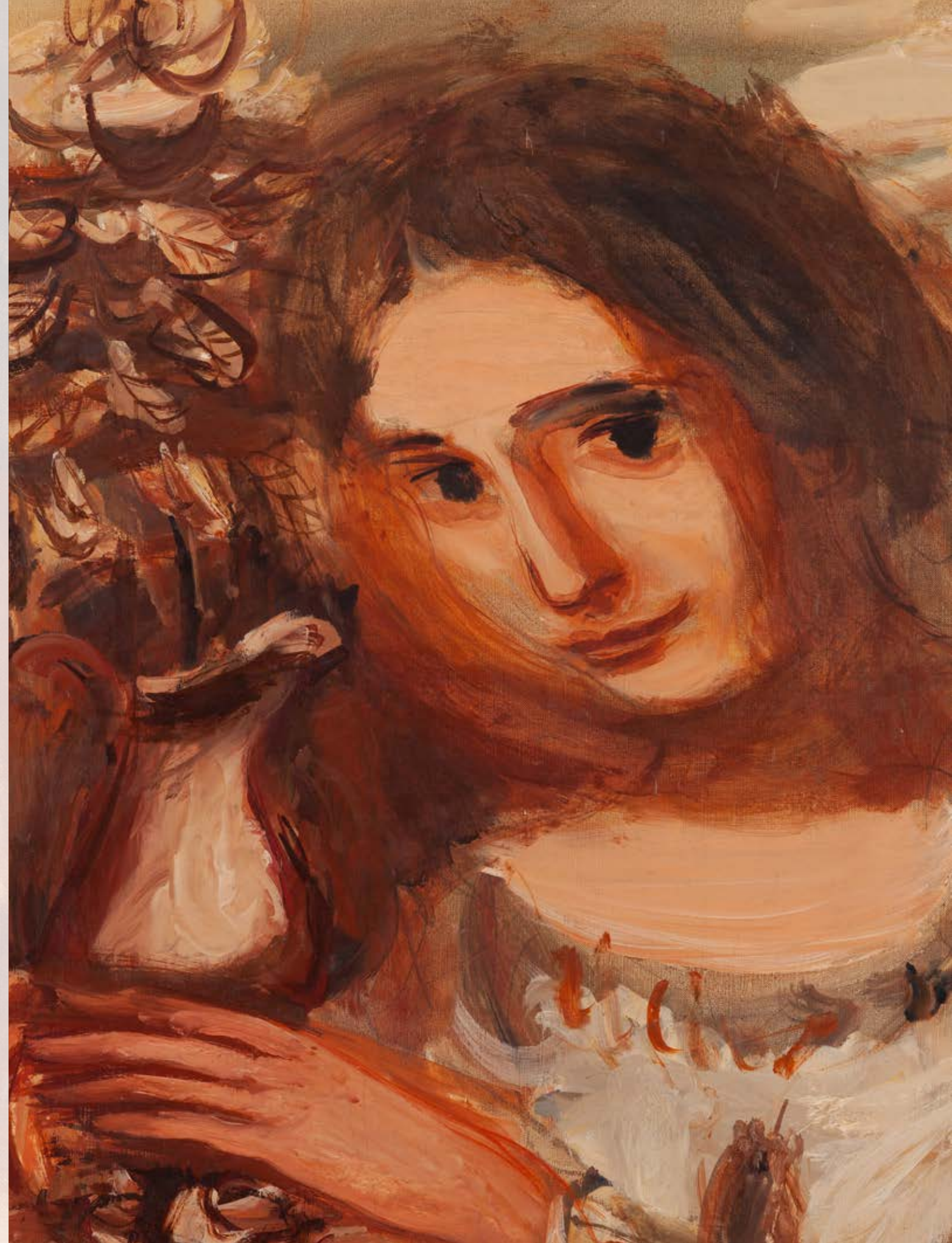
W swojej twórczości Menkes podejmował kompozycje figuralne, portrety, akty, martwe natury i pejzaże. Pracując nad obrazami, wykorzystywał repertuar środków właściwy ekspresyjnemu koloryzmowi i fowizmowi. Zainspirowany malarstwem Henri Matisse’a swobodnie traktował plamę barwną

„Nad jednym z tych licznych rozwiązań pracuje Menkes – i on bowiem reaguje przede wszystkim na rzeczywistość barwną. Transponując ją na wskroś indywidualnie, gdyż sprowadzając jej naturalny niepokój kolorów do zharmonizowanej gamy tonów o wspólnym składniku pigmentowym, najczęściej – czerwonym, we wszelkich odmianach jego ciepłych walorów. A linia? Menkes uwzględnia ją o tyle, o ile może nią podkreślić barwny sens kompozycji swojego obrazu, która, skoordynowana w ten sposób, posiada niezwykłą siłę ekspresji. W sztuce tej – dalekiej od realizmu anegdotycznego, a tętniącej młodym życiem – starannie przemyślana jednolitość formy plastycznej jest malarskim wyrazem szczerego skupienia uczuciowego. Ciężko walczył Menkes o swoją niezależność twórczą na trudnym dla każdego artysty terenie paryskim. Z walki tej wyszedł zwycięsko, jak świadczy ostatnia wystawa zbiorowa jego obrazów (Galerie Bernheim)”.

Zygmunt Klingsland, Wystawy Paryskie, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 41, s. 3

i kontur. „Menkes jest realistą na swój własny sposób, choć niektóre z jego płócien można nazwać symbolicznymi. Jego postacie, o grubym, surowym konturze, malowane kilkoma szerokimi, gwałtownymi pociągnięciami pędzla – to prawdziwa orgia koloru. Czerwień i czerń lub błady błękit, róż i fiolet pulsują frenetycznością zmysłów, bachiczną radością życia”. (cyt. za: Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu, Warszawa 2008, s. 280).

W syntetycznym potraktowanym i ekspresyjnym portrecie kobiecym prezentowanym w ofercie aukcyjnej artysta do wydobycia ekspresji postaci wykorzystał charakterystyczne dla siebie grube, ekspresyjne pociągnięcia pędzla. Ekspresyjnie zdeformowaną sylwetkę wtopił w neutralną abstrakcyjną przestrzeń tła. Dzięki temu zabiegowi dzieło wyróżnia się dynamiką plastyczną, a kolorystyka użyta przy komponowaniu nadaje obrazowi zmysłowość. To właśnie kolor w dziele artysty jest konstruktywnym elementem. Menkes poruszał się perfekcyjnie po zagadnieniu komponowania barwy w malarstwie. Choć polska krytyka zarzucała mu nawet, że poświęca czas nie na malarstwo, ale na „wiązanie bukietów”, Edward Woroniecki po obejrzeniu owych kwiatowych kompozycji w 1928 roku na „Salonie Tulijeryjskim” doszedł do wniosku, że artysta reprezentuje „prąd radykalny” i – co gorsza – w swoich martwych naturach „wpada w prawdziwą anarchię kolorytu o płynności rozżarzonej i upajającej”. Dla nielicznych, jak dla Artura Prędskiego, owa „anarchia” oznaczała „życie”. Dla kolejnych pokoleń krytyki i historii sztuki (na czele z Władysławą Jaworską) wysoki poziom martwych natur Menkesa i ich pozycja w dorobku autora były już bezdyskusyjna.



19

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Cynie wazonie", 1915

olej/plótno, 46 x 38 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Makowski | 915'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

32 000 - 43 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Clotilde Cariou, Francja

kolekcja spadkobierców Clotilde Cariou, Francja

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, nr kat. 128, s. 325 oraz s. 92-93, 98 (wzmiankowany w tekście)

„Malarstwo, podobnie jak poezja i muzyka, posiada swój język, który nie jest językiem przyrody. Wszyscy, których razi strona zewnętrzna obrazu – czyli wykonanie – dają świadectwo nieumiejętności w nim czytania. By zaś dzieło móc ocenić, trzeba je naprzód odczytać”.

Tadeusz Makowski, Pamiętnik, 28 września 1915, w: Tadeusz Makowski, Pamiętnik, red. Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 205



- 1882 ● **29 stycznia w skromnej urzędniczej rodzinie przyszedł na świat Tadeusz Makowski. Makowscy przez całe dzieciństwo Tadeusza mieszkali w Oświęcimiu.**
- 1902 ● Po maturze zdanej w krakowskim Gimnazjum Świętej Anny Makowski rozpoczyna studia z zakresu filologii klasycznej i polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiuje tam do 1906 roku.
- 1903 ● Makowski w młodości wykazywał duży talent humanistyczny i zdolności artystyczne. Od 1903 roku uczęszczał do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą z wyróżnieniem ukończył w 1908 roku. Studiował rysunek u Józefa Mehoffera i malarstwo u Jana Stanisławskiego. Z tego też powodu w okresie studiów był zapalonym pejzazystą.
- 1908/1909 ● **Na przełomie tych lat Makowski dociera do Paryża, gdzie przebywać będzie do końca życia.**
- 1911-1913 ● Rozpoczyna się kubistyczny epizod w twórczości malarza. Zaprzyjaźnia się z Henri Le Fauconnierem i grupą jego znajomych: Albertem Gleizesem, Jeanem Metzingerem, Fernandem Légerem, Alexandrem Archipenką czy Conradem Kickertem.
- 1914-1915 ● W trakcie Wielkiej Wojny przebywał w Bretanii. Mieszka w domu malarza Władysława Ślewińskiego w Doëlan, potem na fermie Keranquernat blisko Le Pouldu.
- 1918 ● Powstaje obraz „Zima” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który stanowi pastisz „Myśliwych na śniegu” Pietera Bruegla Starszego (1565, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). W tam czasie Makowski zwraca się ku dawnej sztuce flamandzkiej, która pozostanie jego ulubionym zjawiskiem historycznym w sztuce.
- 1918 ● **Mniej więcej w tym roku w twórczości Makowskiego pojawia się najważniejszy jej motyw: dziecko.**
- 1921 ● Pierwsza indywidualna wystawa Makowskiego w Galerie La Licorne.
- 1922 ● Wiosną 1923 roku malarz kończy „Kapelę dziecięcą” (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie). Swoje popisowe, nowatorskie dzieło wystawia na paryskim Salonie Niezależnych. W 1931 jest to pierwszy obraz Makowskiego, który trafia do polskich zbiorów publicznych.
- 1923 ● Artysta zawsze miał samotniczą naturę. Od tego roku zaangażował się jednak w grupę artystyczną składającą się z malarzy ekspresjonistów Pierre’a Dubreuil’a, Edouarda Goerga, Marcela Gromaire’a, Per Krohga i Julesa Pascina, z którymi wystawia.
- 1926 ● Latem tego roku po raz pierwszy wyjeżdża do normandzkiej miejscowości Breuilpont, która zainspiruje go swoim krajobrazem.
- 1927 ● Pierwsza wystawa indywidualna w Galerie Berthe Weill. Wstęp do katalogu wystawy pisze znany krytyk Florent Fels. To pierwszy znaczący sukces artysty, który nigdy nie zabiegał o rozgłos.
- 1928 ● **Druga wystawa u Berthe Weill. Makowski eksponuje jedynie 14 prac z 1928 roku. W tym momencie kształtuje się jego dojrzały styl - przedstawienia dzieci zyskują geometryczną stylizację. Sam Makowski w „Pamiętniku” uzna ten rok za decydujący.**
- 1928-1931 ● Rozpoczyna się ostatni okres twórczości artysty. Makowski maluje niemal gorączkowo. Ten czas zaowocuje pokaźnym zbiorem wybitnych prac.
- 1930 ● Powstaje „Szewc” (1930, Muzeum Narodowe w Warszawie), współcześnie bodaj najbardziej znane płótno artysty.
- 1932 ● **Makowski odchodzi nagle, 1 listopada 1932 roku. Na Salonie Niezależnych zostaje zaprezentowana wystawa pośmiertna.**
- 1960 ● W Muzeum Narodowym w Warszawie odbywa się pierwsza monograficzna wystawa Makowskiego, która przybliży go polskiej publiczności. W 1961 roku opublikowano jego „Pamiętnik”. Monografistka artysty Władysława Jaworska publikuje swoją kluczową książkę dotyczącą życia i twórczości Makowskiego. Dzieło Makowskiego nadal czeka na swoją wielką monograficzną wystawę.

Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC Online



MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Tadeusz Makowski, „Cynie wazonie”, 1915

Tadeusz Makowski wyjechał do Paryża na przełomie 1908 i 1909. Jak się okazało, we Francji pozostał już do końca życia. Tu wszedł w krąg artystów skupionych wokół Henry'ego Le Fauconniera; poznał m.in. Alberta Gleizesa, Jeana Metzinger, Fernanda Légera, Aleksandra Archipenkę, Pieta Mondriana i Guillaume'a Apollinaire'a. Wybuch I Wojny Światowej w drastyczny sposób wpłynął na życie artysty w Paryżu. Niepokój o własny los oraz bliskich mu osób, które zostawił w ojczyźnie, bardzo niekorzystnie wpłynęły na jego samopoczucie. Sytuację pogarszał fakt, że oficjalnie jako obywatel austriacki znalazł się na liście wrogów politycznych Francji. Na skutek rozporządzenia władz wojskowych musiał opuścić Paryż i udać się do któregoś z departamentów. Czekając na rozkaz internowania, dostał w sierpniu 1914 zaproszenie od Władysława Ślewińskiego do jego domu w Bretanii. Opuścił Paryż 1 września 1914 i udał się do Ślewińskich, którzy mieszkali w małym rybackim porcie Doëlan.

Jego pobyt w domu swojego przyjaciela oraz mentora nie trwał jednak długo. Brak możliwości powrotu do Paryża i przymusowy, przedłużający się pobyt w Bretanii przyczyniły się do decyzji o opuszczeniu domu Ślewińskich. Makowski coraz gorzej czuł się w domu przyjaciół, jego kondycja psychiczna ulegała stałemu pogorszeniu. Sam Ślewiński słynął natomiast z trudnego charakteru – był porywczy i nie znośił sprzeciwu.

W kwietniu 1915 Makowski przeprowadził się do rybackiej wsi Le Pouldu, kilka kilometrów oddalonej od Doëlan. Le Pouldu była w ten czas popularną miejscowością letniskową. Do tam rzeka Laita wpadała do Oceanu Atlantyckiego. W miejscowości przez pewien czas przebywali również Paul Gauguin, Maurice Denis, Emil Bernard, Meyer de Hann. Pejzaż bretoński przyciągał zresztą całe rzesze młodych artystów zarówno francuskich, jak i zagranicznych. Makowski zamieszkał jednak w części zwanej Keranquerat, która miała zdecydowanie wiejski charakter. Artysta wynajął pokój u chłopskiej rodziny o nazwisku Kerhuel, której gospodarstwo składało się z piętrowego domu, zagrody, zabudowań wiejskich oraz pola. Rodzina trudniła się również rybołówstwem.



Tadeusz Makowski, Ogród („Le Jardin”), 1915, kolekcja prywatna

Był to moment bardzo złej sytuacji finansowej Makowskiego. Otrzymywana niewielka subwencja udzielana przez Wydział Krajowy Galicji i Ludomerii we Lwowie skończyła się wraz wybuchem wojny. Żył więc na skraju ubóstwa, odżywiając się ziemniakami i zsiadłym mlekiem. Przebywając u rodziny Kerhuel, pisał: „Pokój mam z widokiem na morze i wyspę. Latarnia morska migocze i znika. Czuję swoją samotność i lubię ten stan. Zaczynam powoli wracać do normalnej pracy. Chłopi, u których mieszkam, bardzo są poczciwi. Wieczorem schodzę do nich na pogawędkę. Lubię siadywać przed wielkim kominem koło ognia z nimi. Wypalam fajkę, zabawiam ich rozmową. Przyzwyczajam się do tego życia dziwnego” (Tadeusz Makowski, Pamiętnik, 27.04.1915, s. 182, cyt. za: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 92).

Makowski pozostał w Karenquerent do listopada 1915. Stworzył w tym czasie kilka martwych natur, pejzaży z plaży oraz widoków ze swojego okna na kwitnący sad. Jedyną znaną z tego okresu dużą kompozycją figuralną jest praca zatytułowana „Ogród” (znana również pod tytułem „Wiosna”). Wszystkie prace powstałe w tym czasie wykazują uderzającą bliskość z malarstwem Ślewińskiego. Odziaływanie tego okresu na malarstwo Makowskiego będzie zresztą widoczne również w następnych latach, aż do jego kolejnego pobytu w Le Pouldu w sierpniu 1917. Zdaniem Władysławy Jaworskiej ten etap malarstwa artysty stanowi leitmotiv drugiej, a zarazem ostatniej fazy przejścia artysty do realizmu.

Obraz prezentowany w ofercie, pochodzący z kolekcji Clotilde Cariou, jest jednym z najwcześniejszych z obrazów stworzonych przez artystę podczas pobytu w Le Pouldu. Przedstawia ukochane i często malowane przez artystę różowe i żółte cynie oraz białe rumianki. W kompozycji zachwyca oddanie świeżości kwiatów, ich struktury i charakteru oraz potraktowania faktury glinianego wazonu. Obraz rozpoczął cykl martwych natur z kwiatami, w których Makowski, pozostając w ogólnej aurze Ślewińskiego, poszukiwał osobistego wyrazu i formy malarskiej. Cechą jednoczącą cały ten zespół jest delikatny, srebrzysty koloryt i niezwykle malarska materia. Do tego zespołu dzieł należy zaliczyć między innymi: „Anemony w glinianym dzbanku”, „Polne kwiaty”, „Irysy w białym wazonie”, „Kwiaty w zielonym wazonie”; „Polne kwiaty w wazonie”; „Pole kwiaty z kłosami” oraz „Astry i cynie w glinianym dzbanku” z 1917.

„Wydobywał całą harmonię i efekt obrazu w tych minorowych gamach, często alla prima, nieraz jednakże powracał do tego samego obrazu i stopniowo go wzmacniał, podnosząc blask i intensywność pewnych kolorów. Ciche, jakby dla siebie samego grane melodie”.

Chil Aronson [Franciszek Biedart], Tadeusz Makowski 1882-1932, „Głos Plastyków” IV, 1935/37, nr 7-12, [cyt. za:] Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 261



Odilon Redon, Anemony wazonie, 1919, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

Temat kwiatów w malarstwie Makowskiego zasługuje na szczególną uwagę. Zdaniem Władysławy Jaworskiej, to właśnie w kompozycjach kwiatowych najwcześniej doszedł do kolorystycznej maestrii. Pochodzące z lat 1915-17 martwe natury z kwiatami, ich subtelność, sposób kładzenia farby, kolorystykę i typową srebrzystą poświatę oraz liryczny nastrój, zapowiadają twórczość artysty z lat 20. XX wieku.

Prezentowaną w ofercie aukcyjnej kompozycję cechuje przyciszona kolorystyka, na której tle jaśniejsze partie płatków kwiatów wysuwają się naprzód. Nacisk, przy dużym uproszczeniu kształtów i sumarycznym potraktowaniu stołu oraz otaczającej przestrzeni, jest położony na oddanie ich różnicowania natury. Zdaniem Władysławy Jaworskiej kwiaty są powtórzeniem elementu kompozycji z nieznacznie wcześniejszej, wspomnianej wcześniej, kompozycji „Ogród” z 1915. Obraz przedstawiający kilkuletnią dziewczynkę, Clotilde Bauginon, późniejszą p. Cariou, w letniej sukience i słomkowym kapeluszu, został zamówiony przez jej matkę, Jannette Madac, nauczycielkę z sąsiedniego miasteczka Quimperle. Dziewczynka stoi za stołem, na którym widzimy wazon z bukietem kwiatów oraz kilka luźno leżących lodyg. Rozrzucone na blacie kwiaty, zdaniem Jaworskiej, są właśnie tematem obrazu prezentowanego w ofercie aukcyjnej.



Władysław Ślewiński, Kwiaty w żółtym dzbanku, około 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie

1846. - LE POULDU. - Les Grands Sables



20 Ω

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Młodzieniec na tle muru" ("Le prisonnier"), 1925

olej/plótno, 60,3 x 73,3 cm

sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'

inne tytuły: Siedzący młodzieniec, Młody chłopiec, Siedzący mężczyzna

na odwrociu fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka

na krośnie malarskim notatki, papierowa nalepka Galerie Zak w Paryżu oraz nalepki aukcyjne

na ramie dwie papierowe nalepki wystawowe Roerich Museum w Nowym Jorku i Buffalo Fine Arts Academy

dwie papierowe nalepki paryskich pracowni ramiarskich oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

108 000 - 173 000 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Zak, Paryż

kolekcja Spencera Kelloga, Jr., Nowy Jork (od 1928)

Sotheby's, Nowy Jork, wrzesień 1994

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

International Art Center of the Roerich Museum, Nowy Jork 1930

Paintings and Drawings by Eugenjusz Zak. Ceramics by Mika Mikoun, Buffalo Fine Arts Academy, 1928

LITERATURA:

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, Warszawa 2004, s. 173, nr 253 (jako „Młodzieniec na tle muru”)

Paintings and Drawings by Eugenjusz Zak. Ceramics by Mika Mikoun, katalog wystawy, Buffalo Fine Arts Academy,

Buffalo 1928, nr kat. 4

Stefania Zahorska, Eugenjusz Zak, Warszawa 1927, s. nlb., il. 25

Florent Fels, Paul Barchan, Eugen Zak, „Deutsche Kunst und Dekoration” 1925-1926, 57, s. 380 (il.) (jako „Sitzender Mann”)

Stefania Zahorska, Ostatni interwiew [z Zakiem], „Sztuki Piękne” 1925-1926, R. 2, s. 504 (il.) (jako „Młody chłopiec”)

Henri Martinie, Eugène Zak, „Der Cicerone” 1925, 17, s. 651 (il.) (jako „Sitzender Jüngling”)



OSTATNI INTERWIEW

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

Jak się pan czuje w Paryżu?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A co Pan sądzi o Matiss'ie?

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

A Niemcy —?

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



EUGENIUSZ ZAK

IDYLLA (ok. 1920)

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

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

ST. Z.



EUGENJUSZ ZAK

MŁODY CHŁOPIEC (ol., 1925)



Okolo 1917 roku w malarstwie Eugeniusza Zaka można prześledzić istotną przemianę. Artysta zaczął wprowadzać do swoich prac nowe motywy: melancholijnych muzyków, kloszardów i aktorów. Tę ikonograficzną ewolucję da się wytłumaczyć kilkoma czynnikami: kontaktem z malarstwem Pabla Picassa z okresu błękitnego i różowego, znajomością prac zaprzyjaźnionego z Zakiem Leopolda Gottlieba czy szerszym prądem obecnym w paryskim środowisku artystycznym: neohumanizmem. W ten ostatni mógł Zaka wprowadzić krytyk polskiego pochodzenia Waldemar George, propagujący wśród Francuzów refleksję nad sytuacją społeczeństwa po spustoszeniach I wojny światowej.

Prezentowany „Chłopiec na tle muru” zajmuje istotną pozycję w dojrzałym dorobku artysty, o czym świadczy jego reprodukcje przy okazji publikacji ważnych krytycznych tekstów w epoce. „Chłopiec” pojawia się w istotnych artykułach o Zaku w prasie niemieckiej oraz tekście Stefani Zahorskiej w „Sztukach Pięknych” będącym rodzajem ostatniego wywiadu z przedwcześnie zmarłym malarzem. Delikatna kolorystyka, zdecydowany, acz poetycki rysunek i charakterystyczna melancholijna poetyka stanowią zarówno zalety tego dzieła, jak i innych najlepszych obrazów Zaka. Zahorska w jednej z pierwszych monografii poświęconych Eugeniuszowi Zakowi zwracała uwagę, że melancholia bijąca z jego obrazów wynika z czegoś więcej niż z inspiracji malarstwem innych paryskich artystów. Zahorska pisała: „Posiadają wszystkie obrazy tej grupy ekspresyjnej z tego okresu (tj. lat 1917-26) jakiś cień smutku głębszy i szerszy, aniżeli smętny sentyment sielanek. Jakby równocześnie ze zbliżeniem się do rzeczywistości wydobyto na jaw szersze dla niej współczucie” (Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 15).

Jak wiele dzieł Zaka w latach 20. XX wieku także „Chłopiec” trafił na rynek amerykański, gdzie prace polskiego malarza cieszyły się niezwykłym wzięciem. Prezentowany obraz należał do kolekcji Spencera Kellogga Juniora, syna zamożnego amerykańskiego przemysłowca i filantropa Spencera Kellogga. Kellogg Junior – wbrew pokładanym w nim nadziejom i czekającej na niego rodzinnej fortunie – nigdy nie przejął biznesu po ojcu. Jako młody człowiek zrezygnował z kierownictwa produkującą olej, płatki śniadaniowe i ciastka kompanii i rozpoczął studia w Art Students League in New York, po czym przeniósł się do School of Fine Arts w Buffalo. Swoją karierę związał ze światem sztuki. Był profesorem w Buffalo Fine Arts Academy i American Institute of Graphic Arts i dyrektorem Guild of Allied Arts. Zajmował się typografią i prowadził własne przedsiębiorstwo wydawnicze. Jest uważany za jednego z propagatorów brytyjskiego ruchu Arts & Crafts w Stanach Zjednoczonych.



„Jedynymi artystami godnymi przetrwania” – mówił w jednym z wywiadów Eugeniusz Zak - „są ci, którzy ponad dziecinnie namiętne dyskusje-programy, ponad formuły, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości”. Wydaje się, że krytyka, historia sztuki i publiczność do dziś zgodnie podziela pogląd malarza. Choć przez całe życie dystansował się do wszelkich „izmów”, nie tylko przetrwał w pamięci potomnych, lecz także zapisał się jako chyba najwybitniejszy przedstawiciel Szkoły Paryskiej. Co więcej, wszedł zarówno do kanonu polskiego, jak i do świadomości zachodnich badaczy.

Przyczyniły się do tego tak wybitna, osobna twórczość autora, jak jego biografia – zgodnie określana jako „życie poetyckie”. Zak (właściwie: Żak) pochodził ze zasymilowanej rodziny żydowskiej. Do Paryża wyjechał jako osiemnastolatek. Dostał się na École des Beaux-Arts, ale postanowił równocześnie korzystać z modelu w Académie Colarossi. Zadebiutował na Salonie Jesiennym w 1904. Jeździł na plenery do Bretanii, pracował jako dydaktyk w prywatnej akademii malarskiej La Palette, słynącej z liberalizmu i sympatyzowania z rozmaitymi awangardami. Razem z Leopoldem Gottliebem, Romanem Kramsztykiem i Melą Muter należał do pierwszego pokolenia Szkoły Paryskiej. Francja szybko okazała się jedynie pierwszym przystankiem w międzynarodowej karierze. W 1910 Zak wziął udział w berlińskiej wystawie Seccession, a w 1922 zamieszkał stolicy Niemiec. Następnie przeniósł się do Bonn, gdzie pracował nie tylko jako malarz, lecz także krytyk. Choć po roku wrócił do Paryża, nie stracił kontaktu z niemieckim środowiskiem artystycznym (na krótko przed śmiercią otrzymał propozycję objęcia kierownictwa Akademii Sztuk Pięknych w Kolonii). Regularnie bywał też w Warszawie, był jednym z założycieli grupy „Rytm”. Podróżował do Szwajcarii, pomieszkiwał na południu Francji, wystawiał swoje obrazy w Stanach Zjednoczonych. Międzynarodowe kontakty okazały się przydatne, kiedy razem z żoną Jadwigą założył galerię sztuki „Zak”, znaną dziś przede wszystkim w krajach Ameryki Łacińskiej – pani Zak już po śmierci męża chętnie wystawiała bowiem dzieła Latynosów.

Pełne podróży i sukcesów, spełnione życie zawodowe Zaka należy skonfrontować z jego pracami. Jak zgodnie zauważa krytyka, przynikał jej bowiem pierwiastek melancholii. Wyciszone płótna artysty zaludniali rozmaici cyrkowcy, grajkowie, pijacy. Unikał efekciarstwa, nie wchodził z żadne prądy i „izmy” („Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce nie ma wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów”).

Stefania Zahorska wiązała ten fakt z osobowością malarza: „A Zak, jako człowiek?” – pisała – „Jest w nim jako w człowieku czynnik jeden, który bez wątpienia zaważyć musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wątły, drobny i cierpiący. Zdawałoby się, że wyrodzić się w nim musi w tych warunkach coś w rodzaju zgorzknienia, chorobliwego przewrażliwienia psychicznego, ukrytego antagonizmu w stosunku do ludzi. Faktem jednak jest, że w stosunkach towarzyskich zdobywał sobie wszystkich swą nieskomplikowaną dobrodusnością i stale dobrym humorem. Jego postawa psychiczna była taka, że zdawała się ludzi zapewniać o nieszkodliwości i nieniebezpieczności jego osoby i dlatego nie prowokowała nastawień obronnych lub napastliwych. Robił wrażenie człowieka będącego w dobrych stosunkach ze swym życiem, u którego między chceniem a możliwością urzeczywistnień nie ma groźnych napięć, ale jest harmonia i równowaga; który potrafi wycisnąć z życia to, co w danych warunkach ma ono najlepszego, posiada sporą dozę zmysłu rzeczywistości i potrafi na danym odcinku swych możliwości zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselej”.

21

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Portret Adolfa Baslera, przed/lub 1913

olej/plótno, 111 x 111 cm

sygnowany l.g.: 'l. gottlieb' oraz opisany p.d.: 'Paris'

na krośnie malarskim stemple: 'N', 'A4', '424', na odwrociu opisany: 'Portrait | de M. Adolph Basler'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

108 000 - 150 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Salon Jesienny, Paryż, 1913

LITERATURA:

Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa. rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, s. 62 (wzmiankowany)

Arpad Weixlgärtner, Leopold Gottlieb, „Die Graphischen Künste” 1920, r. XLIII, s. 81 (wzmiankowany)





Roman Kramsztyk, Portret Adolfa Baslera, 1912, kolekcja prywatna



Mojżesz Kisling, Portret Adolfa Baslera, 1914, kolekcja prywatna



Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, około 1916
Brooklyn Museum, Nowy Jork



Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera
The Philips Collection, Waszyngton

Adolf Basler to niewątpliwie jedna z najważniejszych postaci polskiej kolonii artystycznej w Paryżu, animator kultury, a przede wszystkim krytyk o szerokich, międzynarodowych kontaktach, żywo zaangażowany w promocję sztuki swojego kraju. Urodził się w 1876 roku w Tarnowie. Podczas nauki w gimnazjach w Krakowie i Nowym Sączu zaprzyjaźnił się z młodym Stanisławem Gierszyńskim – później publicystą i działaczem niepodległościowym. Od młodych lat zaangażowany był w kółka socjalistyczno-niepodległościowe organizowane na terenie galicyjskich gimnazjów przez Ignacego Daszyńskiego i Wilhelma Feldmana. W młodości współpracował z szeregiem ważnych czasopism lewicowych, wreszcie debiutował, anonimowo, pisząc krótkie notki na łamach „Głosu Wolnego”. Już od 1898 roku przebywał w Paryżu, pełniąc później rolę łącznika między Polską a Francją w czasopiśmie „Naprzód” związanym z Ignacym Daszyńskim. Basler przyjaźnił się również ze znanym żydowskim krytykiem sztuki, poetą, filozofem i działaczem anarchistycznym Mieczysławem Goldbergiem.

Basler od początku stawiał sobie za cel promowanie pozycji rodzimych artystów w Paryżu, debiutując w roli krytyka sztuki przy okazji wystawy malarstwa polskiego organizowanej w przez Gustawa Gwozdeckiego w Galerie Georges Petit. Krytyk łączył wtedy wyraźnie swoje wyrażenie lewicowe poglądy z pojęciem sztuki narodowej stojącej w opozycji do kultury arystokratycznej. Swoje rozważania kontynuował na łamach czasopisma „La Plume”, w którym publikował obok tak znanych postaci jak poeci Guillaume Apollinaire, Jean Moréas, patafizyk Alfred Jarry czy ze strony polskiej krytyk Jan Topass i pisarz Stanisław Przybyszewski. Tam też opublikował tekst związany z twórczością Bolesława Biegasa, w którym dał pełen wyraz mitowi tego „chłopskiego” rzeźbiarza-naturczyka. Oprócz tego publikował w wydawanej przez Antoniego Potockiego elitarnej „Sztuce”. Basler był również w latach 1906 i 1907 roku sekretarzem Apollinaire'a, znacząco wpływając na jego gusta artystyczne oraz przedstawiając mu artystów z kolonii polskiej, w tym późniejszego ilustratora „Alkoholi”, Ludwika Markusa (Louisa Marcoussisa). Mógł też, jak sugeruje Anna Wierzbicka, zwrócić na

funkcjonowanie polskich artystów uwagę znanego krytyka André Salmona. Antyakademickie skłonności Baslera uczyniły go jednym z ważniejszych propagatorów sztuki nowoczesnej w początkach XX wieku. We wczesnym okresie skupiał się na dziełach reprezentujących szeroko rozumiane nurty symbolizmu, protoekspresjonizmu i postimpresjonizmu. Później odegrał kluczową rolę w budowaniu pozycji artystów takich jak Elie Nadelman czy przybyły w 1911 roku do Paryża malarz Mojżesz Kisling. Wśród Polaków, których dokonania komentował znajdują się artyści tacy jak Eugeniusz Zak, Tadeusz Makowski, Mela Muter, Louis Marcoussis, Roman Kramsztyk czy Leopold Gottlieb. Oprócz tego opublikował szereg komentarzy na temat artystów zagranicznych, w tym Henriego Matisse'a, Pabla Picassa, Maurice'a Utrilla, André Deraina, Henriego Rousseau czy Amedeo Modiglianiego. Basler stał wyraźnie na stanowisku sztuki nowoczesnej rozumianej w duchu ruchów z przełomu wieków. Widział w wypracowanym przez artystów kręgu École de Paris języku rodzaj uniwersalnej ekspresji artystycznej, nowoczesnej, wolnej od obciążeń akademickich, jednak

opierającej się powszechnej mechanizacji języka sztuki, tak charakterystycznego dla międzywojennych awangard.

Autora swojego portretu Basler charakteryzował następująco: „Szalona brawura tkwi w portretach Gottlieba. Są to dzieła głównie dowcipu. Ogromny charakter, wdzięk i zuchwałość pewną cechują jego studia portretowe, których wystawił sześć w Salonie. Nie konstrukcją, ani substancją wyszukaną, ale swym nadzwyczajnym wyrazem czarują one widza. Gottlieb ma wrodzony dar do syntetycznego chwytania charakterów w portretach”. Krytyk wpisywał jego malarstwo w nurt, który drogi do nowoczesności poszukuje w odwołaniu do wzorców francuskich. Choć droga ta nie była tak jednoznaczna, Basler swoimi wypowiedziami podkreślał światową klasę portretów artysty, które w sposób niezwykle trafny ujmują typy charakterologiczne modeli, wyrazistość i samodzielność jego sztuki.



Zdjęcie prasowe przedstawiające pojedynek Mojżesza Kislinga i Leopold Gottlieba na szable, czerwiec 1914

Leopold Gottlieb urodził się w 1876 roku w Drohobyczu. Pochodził z żydowskiej rodziny artystycznej, trzech z jego braci również zajmowało się malarstwem. Najbardziej znanym z nich był Maurycy Gottlieb, wychowanek Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu oraz pracowni Jana Matejki w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Ogromny wpływ, jaki wywarła na Leopoldzie legenda młodo zmarłego, właściwie mu nieznanego brata przyczynił się do potrzeby podjęcia przez niego tej samej kariery. Najmłodszy z braci, Leopold również odbył studia na krakowskiej Akademii, w pracowniach Jacka Malczewskiego i Tadeusza Axentowicza. Następnie udał się do Monachium, skąd przeniósł się w 1904 roku do Paryża, w którym zamieszkał na stałe. W 1905 roku wraz z Witoldem Wojtkiewiczem, Wlastimilem Hofmanem, Mieczysławem Jakimowiczem i Janem Rembowskiem utworzył niezwykle ważną dla polskiej sztuki nowoczesnej Grupę Pięciu. Zrywając z dominującymi tendencjami symbolistycznymi, grupa ta poszukiwała w ekspresjonizmie odpowiedzi na wyzwania sztuki nowoczesnej. Bezczelność antyakademickiej manieri Wojtkiewicza, jego skłonność do pastyszu, zjadliwej ironii ukształtowała w dużym stopniu wizerunek tego krótko działającego ugrupowania, którego twórcy swoje prace wystawiali m.in. w Krakowie, Lwowie, Wiedniu, Berlinie i Warszawie.

Zasadnicze osiągnięcia Gottlieba z tego okresu wiązały się z wypracowaniem wybitnie spychizowanego, ekspresyjnego portretu. Oddając znowu głos Baslerowi, należy zgodzić się, iż: „Portrety jego mają przede wszystkim istotną wartość malarską, a to dzięki doskonałej kompozycji i umiejętnemu operowaniu barwą, a przede wszystkim linią. Linia u Gottlieba ma swój zupełnie odrębny, temu jedynie malarzowi właściwy charakter. Gottlieb nie ubiega się bynajmniej o kaligrafię, by się tak wyrazić, linii. Jego linia, raczej kreska, surowa, ma przede wszystkim akcent niesłychanie silny i zdecydowany, i ona to jest głównym walorem w jego obrazach. Poza tym charaktery-

styczne jest u niego nader oryginalne modelowanie głów. Polega ono na minimalnym zaakcentowaniu bryłowości głowy, by nie rozrywać ogólnej plamy dekoracyjnej, w rzeczywistości jednak jest tak wyszukane, że charakter modela wyraża jednak stokroć silniej, niż by to osiągnąć mogło najmożliwsze wydobywanie trzeciego wymiaru na płaszczyźnie obrazu”. Odnieść te słowa można do niemalże demonicznego portretu zanurzonego w fotelu Xawerego Dunikowskiego, przyjaciela Gottlieba z czasów krakowskich, z którym odbył podróż do Palestyny w 1906 roku, czy znanego, niezwykle dekadentckiego portretu Bernarda (Bera) Kupczyka z 1907 roku. Dla prezentowanego portretu Baslera bliższą analogią pod względem formalnym pozostaje jednak wykonany w 1911 roku portret Szaloma Asza. Delikatny modelunek postaci, rozwibrowana linia opisująca poły marynarki i świadoma dążność do zatarcia granicy między lapidarnością szkicu i pełnią skończonej kompozycji świetnie pokazuje ambitny program portretów Gottlieba. Warto zwrócić uwagę szczególnie na partie dłoni, z których jedna, opisana drobnymi pociągnięciami szarości i bladych błękitów wsparta jest na oparciu krzesła (podobny gest malarz przedstawił w portrecie Julesa Pascina), druga zaś kieruje wzrok widza na twarz wyrażającą rodzaj pewnego siebie, ostentacyjnego i niemalże karykaturalnego désintéressement Baslera. Gottlieb gra również przestrzenią obrazu: w ciasnym kadrze wiążąc partię tła i pierwszy plan, na którym obok postaci krytyka znajduje się stół z ustawionym na nim wazonem z kwiatami. Złamaną paletę artysta ożywia, wprowadzając za portretowanym wyrazistą, turkusową plamę ściany, która kieruje widza w stronę twarzy krytyka. Ostrość widzenia i wycucie kompozycji czynią z portretu Baslera jeden z ciekawszych przykładów malarstwa portretowego Gottlieba. Pokazuje malarza w interesującej fazie twórczości, pomiędzy wczesnym, ekspresjonistycznym traktowaniem modela, a zwrotem w stronę form uniwersalnych, bliskich klasycyzującej francuskiej awangardzie.

22

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Pólakt, 1931

olej/tektura, 51 x 35,5 cm
sygnowany p.d.: 'l. gottlieb'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 400 - 21 700 EUR

POCHODZENIE:

Józef Andrzej Teslar (1889-1961), Paryż

Wejman Gallery, Warszawa

kolekcja instytucjonalna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2021

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Leopold Gottlieb, Wejman Gallery, Warszawa, 2018

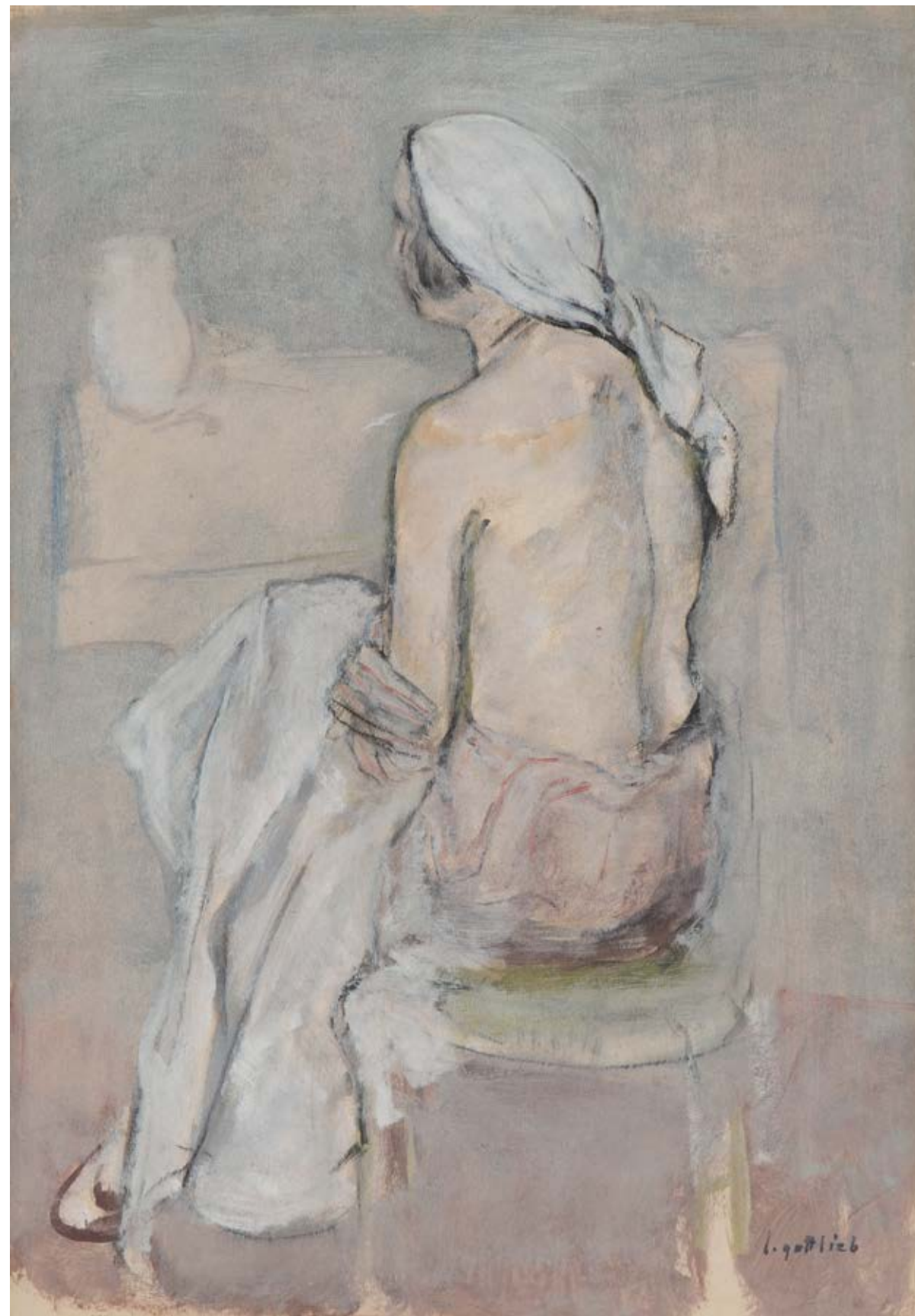
Leopold Gottlieb, Galerie Zak, Paryż, 1934 (prawdopodobnie)

LITERATURA:

Leopold Gottlieb, katalog wystawy, Wejman Gallery, Warszawa 2018, s. 30-31

Od około 1920 roku Leopold Gottlieb 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 Zaka. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. W 1926 roku malarz osiadł na stałe w Paryżu. W kolejnym roku rozpoczął się „okres biały” Gottlieba – artysta silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się bielą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy.

Prezentowany „Pólakt” pochodzi z serii zamykającej twórczość artysty. W nieokreślonej przestrzeni Gottlieb umieścił półnagą siedzącą kobietę, odwróconą od widza plecami. Gottlieb, który poznał ekspresjonizm, przebywając w Wiedniu i Niemczech, traktował modeli podobnie jak ekspresjoniści na polu literatury czy teatru. Twórcy ci poszukiwali „typu pozbawionej indywidualności, odpsychologizowanej postaci, będącej często nośnikiem idei” (Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 19). Również w tym wizerunku malarz pozbawił swoją modelkę jakichkolwiek cech dystynktywnych. Kompozycja posiada silnie medytacyjny i mistyczny charakter spotęgowany przez daleko posuniętą syntezę i rozbieloną paletę barwną, która powoduje wrażenie emitowania światła przez tkanę malarską.



23

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Kwiaty w dzbanku, około 1930

olej/piótno, 46 x 38 cm
sygnoway p.d.: 'H. Epstein'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 600 - 9 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska

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

Waldemar George

Epstein, syn mieszczańskiej łódzkiej rodziny, opuścił rodzinne strony już jako dziesięcioletni. Nie zostawił zresztą wiele – wcześniej osierocony przez ojca (księgarza i antykwariusza), wychowywał się pod opieką matki w żydowskiej dzielnicy Łodzi. Przez dwa lata studiował w monachijskiej Akademii, aby w 1912 roku przenieść się do Paryża i zapisać do prywatnej, popularnej w epoce, Académie de la Grande Chaumière. W 1913 znalazł się jednak w Kijowie, gdzie odbywał obowiązkową służbę wojskową. Wybuch I wojny światowej zastał go znów nad Sekwaną. W latach 20. Epstein zamieszkał w pracowni artystów lewobrzeżnej bohemy La Ruche. Przyjaźnił się z Amedeo Modiglianem, Chaimem Soutinem, Markiem Chagallem czy Mauricem Utrillem. Styl jego malarstwa ukształtował się pod wpływem ekspresyjnego koloryzmu Szkoły Paryskiej. Twórczość Epsteina dzieliła się na parę gałęzi tematycznych, między innymi portrety, widoki lasów, sceny z portów, martwe natury. Szczególne miejsce wśród tych ostatnich zajmują martwe natury kwiatowe, najbardziej pogodne z obrazów artysty, powstające około 1930 roku, w momencie największej popularności i komercyjnego oraz krytycznego sukcesu jego malarstwa



24

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Pejzaż z Korsyki, 1926-27

olej/ płótno, 46 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

estymacja:

65 000 - 80 000 PLN

14 100 - 17 400 EUR

POCHODZENIE:

Artcurial, Paryż, kwiecień 2016

kolekcja prywatna, Polska

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

Waldemar George





Na przestrzeni malarskiej kariery uwidacznia się głęboka fascynacja Epsteina francuskim pejzażem i prowincją. Zakochany we francuskiej wsi, osiadł na stałe pod koniec lat 30. XX wieku w Épernon (Eure-et-Loir). Z zamiłowaniem malował pejzaże Owernii, Korsyki, okolic Paryża, Prowansji czy Bretanii. Czasami jego krajobrazy ukazują umiejętność geometryzowania, zbliżając się formalnie do malarstwa Cézanne'a, innym razem przypominają pejzaże Maurice'a Vlamincka. W efekcie, w większości kompozycji pejzażowych artysty, mamy do czynienia z wyrafinowanym połączeniem Cézanne'owskich form i brył z rozwiązaniami znanymi z malarstwa fowistów.

Okresem szczególnie intensywnego rozwoju malarstwa pejzażowego Henryk Epstein był lata 1917-1919. W pierwsze wyjazdy na malarskie plenery odbywał początkowo głównie na południe od Paryża, między innymi Saint-Cloud, Clamart, Issy-les-Moulineaux, Meudon. Powstałe podczas tych plenerów kompozycje pejzażowe cechowały się harmonijną kolorystyką oscylującą wokół metalicznych błękitów, zgaszonych zieleni oraz łososiowy różów. Już te wczesnej prace zdradzały łatwość malowania, ale i wrażliwość na kolor. Kluczowym dla rozwoju malarstwa Epsteina, w tym twórczości pejzażowej, był początek lat dwudziestych. Na przestrzeni całej dekady jego malarstwo ulegało gwałtownym przemianom, na które wpływały nowo zawiązywane znajomości z marszałkami, pisarzami oraz malarzami.

Był to również okres jego najbardziej intensywnych podróży. Wędrował przez owernicką wieś, południowe wybrzeże Francji, Pireneje Atlantyckie, oraz Korsykę, która porwała go swoją egzotyką. Oczywiście podczas odbywanych podróży nie ograniczał się jedynie do studiowania krajobrazu. Malował również lokalnych chłopów oraz i codzienną pracę. Jego pejzaże, wzbogacone często sztafażem, są szczerze i nieskomplikowane. Jednak prosta jest jedynie tematyka. W zetknięciu z naturą i nieskażonym cywilizacją krajobrazem obudziła się w nim natura ekspresjonisty. Pojawiające się w pejzażach z tego czasu organiczne, płynne formy plam barwnych oraz częste kontrastowe zestawienia barwne, opowiadają zarówno o bogactwie obserwowanego świata, jak i głębi duchowych przeżyć samego artysty. Około 1924 roku paleta barwna Epsteina uspokaja się i przygasa. Nie pojawiają się już tak intensywne i kontrastowe zestawienia.

W 1926 roku, po śmierci swojego bliskiego przyjaciela oraz patrona Gustave'a Coquiota, Epstein wyjechał na Korsykę, która od samego początku zachwyliła go swoją egzotyką, oryginalną architekturą, będącą połączeniem wpływów liguryjskich i tokańskich, oraz krajobrazem. Liczne warowne budowle, wieże zbudowane na skalnych wybrzeżach, wioski przylepione do skalnych urwisk, schodzące wprost do morza, stanowiły dlań niewyczerpane źródło artystycznego natchnienia. Szczególnym zainteresowaniem artysty cieszyły się: zakątki półwyspu Cap Corse, stary port w Bastii czy Erbalunga. W tym krajobrazie, malarstwo Epsteina osiągnęło swój najbardziej stężony, ekspresyjny wyraz, przywodząc na myśl niektóre dzieła, jego bliskiego przyjaciela, Chaima Soutine'a.

Korsykańskie pejzaże Epsteina ekspresjonisty, stanowią pewien punkt szczytowy jego kariery. Intensywna kolorystyka nie jest jednak oderwana od realiów obserwowanego świata, nie jest wartością abstrakcyjną. Do adekwatnego opisanie korsykańskiego pejzażu, posługiwał się Epstein niezwykle żywiołową linią i duktem pędzla. Waldemar George w jednym z tekstów poświęconych malarstwu Epsteina z tego okresu pisał: „Sprzeciwiając się wrodzonemu instynktowi, [Epstein] wybiera kolor barwy monochromatyczne. Bardziej przejrzysty, bardziej płynny kolor stopniowo zastępuje linię. Nie niszczy on rysunku, lecz staje się elementem konstrukcyjnym obrazu, tworząc formę w istocie swej, w swym walorze barokową” (Waldemar George, Henryk Epstein, Le triangle, 1931, s. 9, cyt. za: Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 96). Kolor zaczął przyjmować funkcję linii barwnej. Dokładnie w takim charakterze utrzymane jest prezentowany w ofercie aukcyjnej „Pejzaż korsykański”. Budulcem obrazu jest głęboki i intensywny lazur morza. Tajemnica Korsyki została zawarta już w samym dynamicznym dukcie pędzla, który wraz z intensywną barwą zyskuje ekspresyjny wymiar. Kompozycję dopełnia poszarpane skalne wybrzeże oraz sylwetki kamiennych domów stykających się z morskim brzegiem.

25 †

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Rozmowa przed kawiarnią"

olej/plótno, 41,5 x 33 cm
sygnowany l.d.: 'Grunsw Leigh'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Nathan Grunsw Leigh. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 16 maja - 12 września 2020

LITERATURA:
Nathan Grunsw Leigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, nr kat. 18, s. 65 (il.)

„Lubi przedstawiać barwne życie toczące się na małych, spokojnych uliczkach, gdzie za sprawą przypadku – ale też decyzją ludzi, sklepikarzy – wszystkie tony malarskiej palety rozkładają się na prawie równej wielkości prostokąty. Lubi tę niepewną ciszę, przerywaną jedynie warkotem samochodu, dzwonkiem roweru, babskimi plotkami czy szczebiotem dzieci zbijających bąki, codzienną bieżączką (...).”

Gustave Kahn, wstęp do katalogu wystawy obrazów Grunsw Leigha w Galerie Pierre, Paryż, 1924

Głównym tematem w dziele Nathana Grunsw Leigha były widoki miejskie. Prezentowany na aukcji obraz stanowi ogniwem w wielkim cyklu malarskim przedstawiającym paryskie wedy. Przedstawienia miasta pędzla Grunsw Leigha, wykonane w latach 20. i 30., mają autorski charakter. Paryż trzeciej dekady XX stulecia był miastem, które przeżywało swoje années folles, szalone lata zabawy po I wojnie światowej, co przerwał kryzys 1929 roku. Mitologia miasta roztańczonego, żyjącego nocnymi zabawami, muzyką i tańcem, była jednak przez artystów nowoczesnych odrzucana. Wielu z nich interesował pospolity wymiar życia metropolii, toteż w oeuvre twórców Szkoły Paryskiej częste są niemalownicze, „zakurzone” widoki uliczek Montmartre’u, Montparnasse’u i przedmieść Paryża. Zamiast wystawnego życia bulwarów, Grunsw Leigh preferował poetykę sklepowych witryn, szyldów, kominów, niewielkich domków, wszystkie te elementy budowały świat wyobrażony cichego zakątka z dala od zgiełku. Niejednokrotnie puste, jakby wyludnione pejzaże artysty posiadają medytacyjny wyraz, zdradzający melancholijny charakter jego stosunku do rzeczywistości.



26 †

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Martwa natura ze śledziami

olej/deska, 23 x 30 cm
sygnowany l.g.: 'Grunsw Leigh'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Daniela i Róży Grunsw Leigh
kolekcja prywatna, Polska

„Mało znanym wątkiem związanym z twórczością Grunsw Leigha z lat dwudziestych są jego martwe natury, wspomniane przez Gustave'a Kahna na łamach 'Mercure de France' na początku 1925 roku: '(...) są dociekliwe, o bardzo precyzyjnym układzie kompozycyjnym, o liniach niemal prostych, ożywione czarem koloru'”.

Nathan Grunsw Leigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, s. 79



27 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Chłopiec z fletem

olej/piótno, 68 x 56 cm
sygnowany p.g.: 'Kanelba'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 900 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Tajan, Paryż, marzec 2014
kolekcja prywatna, Polska

„Kanelba swoje uczucia wyraża przy pomocy własnego stylu, własnego malarstwa. Artysta nie ujawnia jednak chętnie swoich emocji, świadczy o tym ograniczona tematyka jego prac. Pełne patosu piękno wiecznego ruchu – oto, co najsilniej chyba oddziałuje na wyobraźnię twórczą Kanelby. Ruch ten oddaje kolorem – bogatym, jakościowo różnorodnym, złożonym z subtelnych gradacji”.

Zygmunt Klingsland, *La peinture de Kanelba, „Pologne Littéraire” 1932, nr 65-66, s. 4*

Rajmund Kanelba ukończył warszawską Szkołę Sztuk Pięknych w 1918. Kolejną ważną cezurą na jego drodze artystycznej był przyjazd do Paryża w 1925. W stolicy Francji osiedlił się wraz z żoną Marią poślubioną dwa lata wcześniej w Polsce. Od połowy lat 20. regularnie wystawiał na Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Tuileries i Salon de l'Escalier. Malarz poznał też słynnego krytyka Marcela Bernheima w Galerie Bernheim-Jeune. W podobnym czasie przedstawiono go Leopoldowi Zborowskiemu, który prowadził własną galerię w Paryżu, gdzie miała miejsce w 1928 pierwsza ważna wystawa Kanelby, do której tekst katalogowy napisał André Salmon. Właśnie ten krąg marszandów i krytyków pozwolił malarzowi zaistnieć na scenie artystycznej Paryża. Autor powrócił do Polski w 1933, aby w rok później, wraz z żoną i synem Jerzym, wówczas sześciolatkiem, wyemigrować do Wielkiej Brytanii. Rodzina osiadła w Londynie, a artysta nadal aktywnie wystawiał i tworzył w wypracowanym wcześniej, ekspresyjnym, kolorystycznym stylu. W latach 40. XX wieku Rajmund wraz z żoną wyjechał na stałe do Stanów Zjednoczonych.

Do jednego z ulubionych motywów artysty należy zaliczyć portrety, a wśród nich nastrojowe wizerunki dzieci. Artysta daje się w nich poznać jako wnikliwy obserwator dziecięcej natury z właściwą sobie troską oddający niewinny świat małych istot. Dzieci Kanelby zatopione są jakby we własnej rzeczywistości. Prezentowany portret wyróżnia się delikatnością tematu skonstruowaną z ekspresyjną, fakturalną techniką twórcy. Warto zwrócić tutaj także uwagę na pewnego rodzaju „muzyczność” motywów malarza. Swoich modeli wyposażał on bowiem wielokrotnie w przeróżne instrumenty – bębni, organki, trąbki, skrzypce czy flety.



28

ARY ARCADIE LOCHAKOV

1892-1941

Autoportret, 1922

olej/piótno, 116 x 88 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lochakov 1922 Paris'

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

12 000 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Salon Jesienny, Paryż, 1 listopada 1922 - 20 grudnia 1922 (prawdopodobnie)

LITERATURA:

R. Sélig, Le Salon d'Automne: Ar. Lochakov, w: „Revue du vrai et du beau: lettres et arts”, 10 stycznia 1923, s. 19 (prawdopodobnie)

Salon d'automne. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin... exposés au Grand Palais des Champs-Élysées du 1er novembre au 17 décembre 1922. Société du salon d'automne, Paryż 1922, s. 228, nr kat.1617 (prawdopodobnie)

Ary Arcadie Lochakov urodził się w 1892 roku w niewielkim mieście Argeiev w Besarabii. Studiował malarstwo na Akademii Sztuk Pięknych w Odessie. Na prezentowanym na aukcji obrazie artysta ukazał siebie w wieku 30 lat. Jest rok 1922. Lochakov od dwóch lat mieszka w Paryżu, dokąd przyjechał po służbie w armii rosyjskiej wraz ze swoim przyjacielem poetą, Dovidem Knutem. W tym samym roku wystawia po raz pierwszy swoje prace na Salonie Jesiennym: „Portret doktora M. V.” oraz „Portret artysty” (najprawdopodobniej tożsamy z oferowaną pracą). Odtąd do początku II wojny światowej będzie regularnie prezentował swoje obrazy na kolejnych wystawach w Salon d'Automne, Salon des Indépendants oraz Salon des Tuileries. Tworzył głównie portrety, martwe natury oraz drzeworyty.

Na autoportrecie Lochakov przedstawił siebie stojącego między obrazem ukazującym fragmentarycznie z prawej strony, a otwartą skrzynką z farbami w lewym dolnym rogu kompozycji. Neutralne tło i ciemna tonacja pracy uwydatniają skromne warunki w jakich żył i tworzył artysta. Dzielił on pokój hotelowy ze swoim przyjacielem i pracował dorywczo w pracowni fotograficznej, aby zarobić na życie. Niestety nie uratowało go to przed śmiercią z niedożywienia w 1941 roku. Na obrazie jednak malarz ukazał siebie dopiero u progu kariery, pełnego nadziei na sławę. Piótnem tym debiutuje przed szerszą publicznością. Natchniony wyraz twarzy artysty został wydobyty mocnym, kontrastowym oświetleniem głowy od lewej strony, podczas gdy reszta sylwetki tonie w półmroku. W recenzji wystawy Salonu Jesiennego z 1922 roku Raymond Sélig pisał o obrazach Lochakowa w następujący sposób:

« Dwa portrety p. Ar. Lochakowa przyciągają i zatrzymują uwagę na Salonie Jesiennym. Ten Dr M. V. spowity tajemniczą filozofią jest bardzo interesujący na podstawie obserwacji. Jeśli chodzi o portret artysty wykonany przez niego samego, uwiódł mnie szczególnie ze względu na bardzo zajmującą ekspresję fizjonomii i głębię myśli. Ten obraz jest wykonany z nadzwyczajnym wyczuciem pędzla i ujmującą pozą; sama głowa na pierwszym planie, odśladania się okazale, podczas gdy pozostała część ciała gubi się umyślnie w półmroku. [...] Z tej kombinacji, która manifestuje się po raz pierwszy publicznie na Salonie Jesiennym, zrodziła się oryginalność najbardziej interesująca i która oznacza wspaniały temperament artysty. Z pewnością potrzeba jeszcze, aby się rozwinął, urosł i oczyścił z biegiem życia; ale kiedy zostanie uzyskany w swojej pełnej dojrzałości, w swoim pełnym rozkwicie, sztuka będzie mogła liczyć na Lochakowa, adepta, który odda jej cześć.” (R. Sélig, « Le Salon d'Automne : Ar. Lochakov, w: „Revue du vrai et du beau : lettres et arts”, 10 stycznia 1923, str. 19, tłum. własne)



29 †

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

Grający w karty

olej/plyta pilśniowa, 50 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'S. Eleszkiewicz'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 000 - 17 400 EUR

„[Eleszkiewicz] obserwował otoczenie, kreował bohaterów. Nazywał ich apaszami. Rysował i malował siedzących w małych knajpkach, z fajką, z lampką wina, dyskutujących, grających w kraty lub bilard. Ich wyraziste emocje podkreślał ruchliwością ciała i gestykulacją rąk o silnych, giętkich dłoniach. Fascynowali go również niezdarni, biedniejsi. Obserwował naturalność zachowań, nieskrępowaną żadnymi konwenansami. W swych kompozycjach przenosił ich niekiedy w świat własnej wyobraźni. Włóczęgów zamieniał w wędrowców, Don Kichotów, otwierał przed nimi nowe, szerokie przestrzenie”.

Hanna Bartnicka-Górska, Eleszkiewicz: wariacje prowincjonalne w Paryżu, „Art & Bussines” 2002, nr 11, s. 26





We różnych tekstach krytycznych o Leszkiewiczu nieodmiennie, jako patron jego artystycznych poszukiwań, przywoływany jest Paul Cézanne. Prezentowana praca ilustruje fascynację Cézanne'em w sposób bezpośredni: Leszkiewicz podejmuje w niej temat grających w karty, zrealizowany przez francuskiego artystę w serii słynnych obrazów z lat 1893-96. Nowe rygory konstrukcji obrazu sformułowane w obrazach Cézanne'a nie stanowią jednak tutaj dla Leszkiewicza głównego punktu odniesienia. Wizerunek ma więcej wspólnego z sztuką surrealistyczną i zawartą w niej dziwnym, niejednoznacznym nastrojem i skrywaną tajemnicą. Typowy dla Leszkiewicza temat scenki ze spełnionym został rozwiązany z wielką maestrią nastroju, dyspozycji światła i cienia oraz dbałością o detal.

Pochodzący z Ukrainy artysta młodsze lata spędził w Warszawie. Wcześniej rozpoczął swoją edukację artystyczną w Mirogradzie we wschodniej Ukrainie. Ciężko ranny podczas I wojny światowej opuścił Rosję. Przez trzy lata studiował w Szkole Sztuk Plastycznych w Atenach. Następnie mieszkał we Włoszech. W 1923 roku osiadł na stałe w Paryżu. Początkowo zajmował się dekoracją. Przełomowe dla jego sztuki okazało się nawiązanie kontaktu z paryskim witrażystą Jeanem Gaudinem. To właśnie tego artystę Leszkiewicz w swojej autobiografii nazywał „mistrzem”. We wspomnieniach pisał: „[Gaudinowi] człowiekowi bardzo kulturalnemu, zawdzięczał ogromne wykształcenie artystyczne”. Niezależną pracownię malarską Leszkiewicz otworzył w 1928 roku przy rue Vercingetorix 50. Jego obrazy sprzedawał znany paryski marszand, Max Jacob. Leszkiewicz wystawiał w galeriach, m.in. Art du Montparnasse (1928-30) czy Drouot-Provence (1944, 1945, 1951). W latach 70. kilkakrotnie prezentowano jego dorobek w Paryżu, a później w nowojorskiej Lipert Gallery (1986).

30 †

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

Portret kobiety

olej/deska, 27 x 18,5 cm
sygnowany p.d.: 'S. Eleszkiewicz'

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 100 - 4 400 EUR

Doświadczenie wielokulturowości, świata pograniczy i peryferii stało się formatywnym elementem twórczości Stanisława Eleszkiewicza. Urodzony w Czutowem na Ukrainie, dorastał w Warszawie. Od 1914 uczył się w Szkole Sztuk Pięknych w Myrhorodzie. Ciężko ranny na froncie Wielkiej Wojny, do końca życia był kaleką. Po niej, w latach 1919-21 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Atenach. Następnie wyjechał do Neapolu, gdzie pracował jako dekorator w pracowni ceramika. Po krótkim pobycie w Rzymie wyjechał w 1923 do Paryża. Nad Sekwaną osiadł na wiele lat i stał się aktywnym współtwórcą lokalnej sceny artystycznej. Zamieszkując na Montparnassie, utrzymywał się z projektowania witraży dla Jeane'a Gaudina. W swojej sztuce podejmował tematykę rodzajową. Portretował świat ulicy, spelunek, prowincji; interesowała go rzeczywistość „niższej rangi”, która często w jego obrazach zyskiwała metafizyczny charakter. Eleszkiewicz przyjął charakterystyczną dla malarzy nowoczesnych postawę flâneura, a więc obserwator spektaklu miasta, jego splendoru, ale i marginesów. „Migawkowe” obrazy przedstawiające postaci obserwowane na ulicy, jak w przypadku prezentowanego „Portretu kobiecego” stanowią domenę dojrzałego okresu jego twórczości.



31 †

STANISŁAW ELESZKIEWICZ

1900-1963

Mężczyzna w kaszkiecie, 1950

olej/tektura, 31 x 23 cm

sygnowany p.d.: 'S. Eleszkiewicz'

opisany na odwrociu: 'Peint a l'huile | en 1950'; na poprzeczce krosna: 'S. ELESZKIEWICZ'

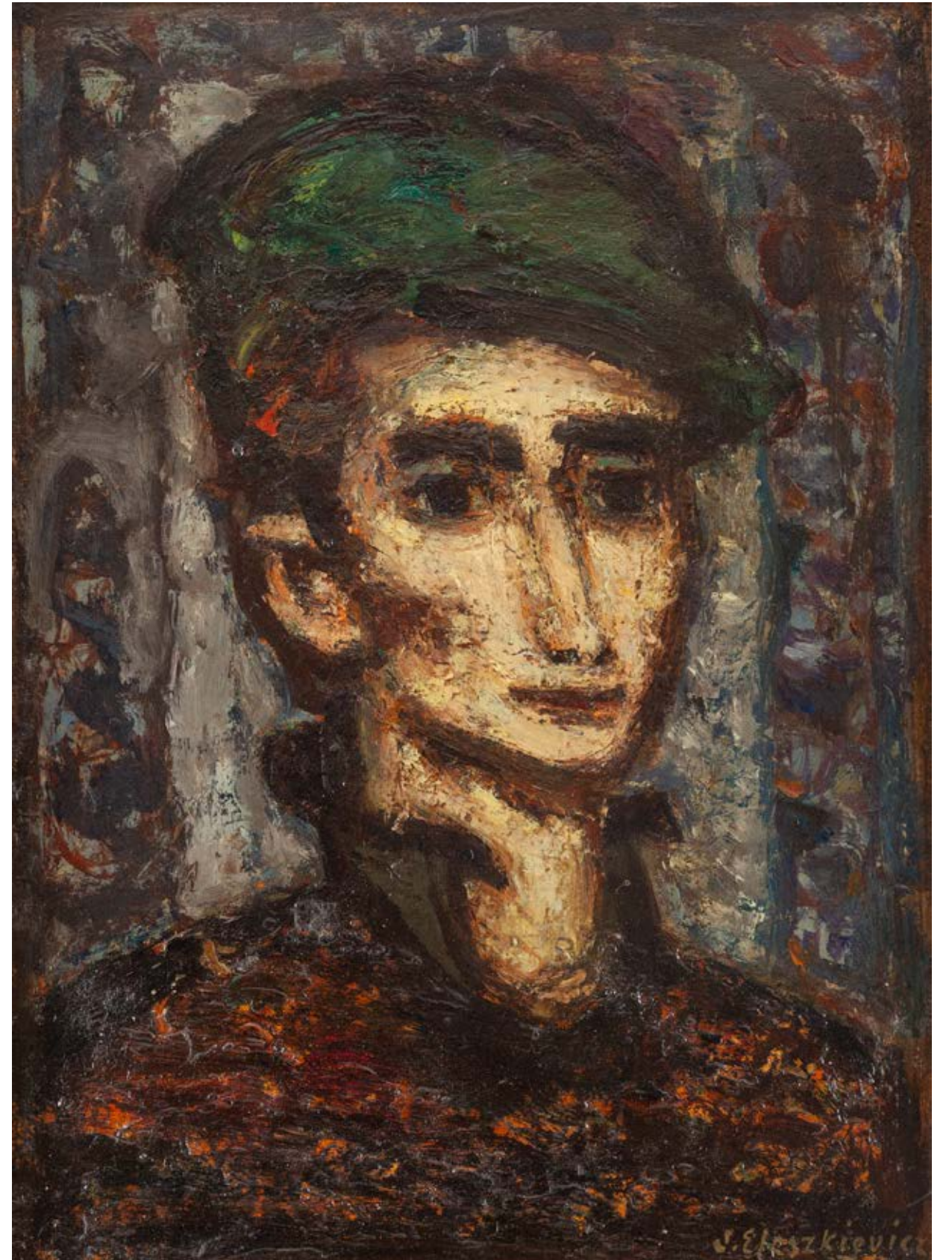
estymacja:

13 000 - 18 000 PLN

2 900 - 3 900 EUR

„Wielki rozwój mego zainteresowania malowaniem głów przypadł na okres po r. 1940, trwał zresztą aż do czasów ostatnich, kiedy to oddałem się dalszym poszukiwaniom prawdziwego malarstwa, z bogatą substancją, olejem, lecz zawsze w stylu ekspresjonizmu”.

Stanisław Eleszkiewicz, Szcik autobiograficzny, w: Stanisław Eleszkiewicz, katalog wystawy, Lipert Gallery, Nowy Jork 1986, s. nlb.



32 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Boulevard Edgar Quinet, 1961

olej/plótno, 79 x 63,5 cm

sygnowany l.d.: 'Mo'

opisany na odwrociu: 'Boul. Edgaz Quintet Paris XIVe | Mondzain | 1961'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 500 - 10 900 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Capsule, Nowy Jork, luty 2020

kolekcja prywatna, Polska

Miejskie pejzaż to temat szeroko rozpowszechniony w twórczości malarzy Szkoły Paryskiej. Śladem wcześniejszej bohemy Montmartre'u twórcy związani z 14. dzielnicą Paryża i Montparnasse'em przedstawiali powszednie widoki i bulwarów, oraz niewielkich uliczek i placów. Niektórzy z nich chętnie obrazowali paryskie przedmieście, gdzie często sami mieszkali (Grunswleigh, Zucker), a inni, jeżdżąc poza stolicę małe miasteczka na południu i północy Francji (Hayden, Pressmane, ale też wielu innych). Tematyka miejskiego (choć należałoby powiedzieć małomiasteczkowego) pejzaż jest obecna we wczesnej twórczości Mondzaina (np. „Widok miasta”, 1914, kolekcja Toma Podła). Wróci do niej po pierwszej wyprawie do Algierii. Odtąd pociągać go będzie pejzaż Algieru i w charakterystycznej dla siebie nieco zgeometryzowanej manierze przez wiele lat przedstawiać będzie widoki portowe czy wedyty z miejską zabudową, nad którą góruje bazylika Notre Dame D'Afrique. „Lata wojny algierskiej (1953-1962) spędził artysta w Algierze. Podobnie jak inni Pieds Noirs, czyli Francuzi osiedleni w Algierii francuskiej, w momencie uzyskania przez nią niepodległości, powrócił wraz z rodziną do Paryża w roku 1963. W pracowni, którą zajmował od 1922 przy ulicy Campagne Première 5 na Montparnassie, pracował nad nowymi obrazami (...)” – pisze z później twórczości Mondzaina Ewa Bobrowska (Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Muzeum w Chełmie, Warszawa 2012, s. 71). Prezentowana praca to widok na bulwar Edgar-Quinet na terenie 14. dzielnicy od strony bulwaru Raspail i ulicy Campagne Première właśnie. Po prawej stronie widoczny jest charakterystyczny neogotycki budynek dawnej kaplicy Notre-Dame-de-Consolation. Po drugiej strony bulwaru zaczyna się już cmentarz Montparnasse. Malownicze ujęcie (które dzisiaj przesłoniłaby już Tour Montparnasse, 1969-1973) wiedzie wzrok widza torowany perspektywą kamienic ku wzniesieniu Montparnasse'u, znacznie oddalonej wieży Eiffla i błękitnej połaci nieba.



33 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Wioska w górach, 1924

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'mondzain 1924'

na krośnie malarskim opisany numerem: '2856'

na odwrociu ramy papierowa nalepka paryskiego studia ramiarskiego

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 900 - 15 200 EUR

Jednym z istotnych tematów w *œuvre* Simona Mondzaina jest malarstwo pejzażowe. Jak pisze monografistka jednego z najwybitniejszych artystów kręgu École de Paris Ewa Bobrowska „począwszy od roku 1913, powstają widoki dalekie od stylistyki realizmu, w tym piękny, odznaczający się odważną perspektywą Widok miasta (Widok Montmartre'u 1914). Artysta nie ograniczył się jednak do widoków miejskich i pomimo trudności finansowych podróżował zarówno po Francji, jak i po Europie. W 1913 udał się do Bretanii i do Szwajcarii. Rok później wyjazd do Hiszpanii, który między innymi zaowocował widokami z Kraju Basków, został brutalnie przerwany wybuchem I wojny światowej”. Po powrocie artysty z Chicago w 1920 roku, możemy postawić cezurę stylistyczną w twórczości pejzażowej Mondzaina. Od tego czasu malarz rozjaśnił swoją paletę barwną, stosując głównie szmaragdowe zielenie zharmonizowane z rozjaśnionymi beżami murów francuskich kamieniczek. Zachwyty nad pięknem śródziemnomorskiej natury, tak często malowanej przez artystę można tłumaczyć jako remedium na wojenną traumę. Mondzain bowiem spędził parę lat I wojny światowej, walcząc w trudnych warunkach życiowych. Na początku lat 20. Tworzy krajobrazy z okolicy Tuluzy, Sanary, Saint-Paul-de-Vence czy też Auxerre. Na 1924 roku, z którego pochodzi prezentowane dzieło, przypada seria widoków małych miasteczek położonych w pobliżu gór. Mondzain podejmuje w nich analogiczne do malarstwa Cézanne'a problemy relacji formy, koloru i przestrzeni.



34 †

JACQUES CHAPIRO

1887-1972

Portret kobiety w fotelu, 1928

olej/ płótno (dublowane), 92 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'Jacques Chapiro'
opisany na odwrociu: 'Jacques Chapiro 1928' (stan przed konserwacją)

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 600 EUR

Jacques Chapiro zasłynął jako jeden z najbarwniejszych lokatorów La Ruche, lecz także przyczynił się do utrwalenia jego legendy, gdy w 1960 wydał obszernie wspomnienia z czasów tworzenia w tej słynnej pracowni artystycznej na Montparnassie. Wreszcie, to właśnie on ramię w ramię z Chagallem ocalił budynek przed wyburzeniem przez francuskie władze. Życiowa i artystyczna droga Chapiro wiodła go przez Dźwińsk na terenie Łotwy, Charków, Kijów, Petersburg czy Moskwę. W 1925 roku zdecydował się uciec z ZSRR do Francji. W Paryżu znalazł się bez środków do życia. Pomógł mu malarz Łazarz Wołowik, poznany jeszcze w Kijowie, który zaprowadził go do Ula. Kolejne lata twórca spędził na Montparnassie. Szybko zaczął wystawiać (Salon Niezależnych, Salon des Tuileries). Do współpracy zaprosił go słynny dyrektor baletów rosyjskich, Siergiej Diagiłow. Artysta sprzedawał swoje dzieła m.in. za pośrednictwem galerii La Boetie, tej samej, która wystawiała Włodzimierza Terlikowskiego. Lata 30. były jednak dla Chapiro, podobnie jak i dla innych przedstawicieli Szkoły Paryskiej, trudne. Amerykańscy kolekcjonerzy coraz rzadziej odwiedzali stolicę Francji, wzrastały nastroje antysemityczne. Rozwój kariery (a przede wszystkim próby ustabilizowania sytuacji finansowej) przerwała wojna. W obawie przed aresztowaniem przez gestapo Chapiro uciekł najpierw w Alpy, a w 1942 znalazł się w Carpentras (w nieodległym Awinionie mieszkała w tym czasie Mela Muter). Po wojnie twórca opóźnił swój wyjazd do Paryża. Po kilku miesiącach spędzonych we Włoszech wrócił jednak do Francji. Na nowo podjął działalność artystyczną, włączył się w utrwalenie spuścizny La Ruche. W okresie powojennym zaczął, podobnie jak Henryk Hayden, eksperymentować z formami abstrakcyjnymi. Jego malarstwo uchodzi – zupełnie słusznie – za jedno z najbogatszych w zmiany stylistyki i flirty z różnymi izmami. Prace pochodzące z młodości autora i okresu bolszewickiego są prawie nieznanne; jeśli wziąć pod uwagę krąg towarzyski, w którym się obracał, musiały znajdować się na pograniczu kubofuturyzmu, konstruktywizmu i sztuki dekoracyjnej. W okresie paryskim Chapiro umiejętnie posługiwał się stylistyką impresjonistyczną, imitował van Gogha, ocierał się o kubizm i fowizm. Prezentowany portret w jasny sposób łączy się z ekspresjonizmem w kręgu Szkoły Paryskiej. Chapiro posługuje się tłustymi impastami farby, bazując na kontrastach jasnego i ciemnego. Paleta jest zgaszona, utrzymana w czerni, brązach i ugrach. Ze względu na swoją silną ekspresję i dążenie do deformacji modelu oraz spłaszczenie przestrzeni obrazowej prezentowany portret otwarcie dialoguje ze sztuką czołowego paryskiego ekspresjonisty, Chaima Soutine'a.





35 †

MAREK SZWARC

1892-1958

"Martwa natura", około 1925

olej/plótno, 38 x 55 cm

sygnowany p.g.: "Marek"

na odwrociu papierowa nalepka z opisem: 'N 2 | Nature Morte | Marek Schwarz'

na krośnie marskim opisany farbą: 'MAREK SCHWARZ'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

3 900 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Léona Zamarona, paryskiego komisarza policji i kolekcjonera sztuki

kolekcja spadkobierców Léona Zamarona

dom aukcyjny Oger et Blanchet, Paryż, grudzień 2021

kolekcja prywatna, Polska

Pierwszy pobyt Marka Szwarca w Paryżu przypadł na lata 1910 – 1914. Podjął wówczas studia na École des Beaux-Arts. Szybko trafił pod jeden z najważniejszych adresów artystycznego świata – Passage de Dantzig, znanego powszechnie jako La Ruche (Ul). Charakterystyczny pod względem architektonicznym założenie, w całości przeznaczone na artystyczne pracownie, zostało stworzone dla młodych artystów przybywających do Paryża przez filantropa i rzeźbiarza, Alfreda Bouchera. Tam miał Szwarz okazję konfrontować się ze wszystkimi nowinkami ze świata sztuki, poznał między innymi Fernand Léger, Amedeo Modiglianiego, Chaima Soutine'a, Marca Chagalla, Pinchusa Krémegne'a. W 1912 wspólnie z Józefem Tchaikovem oraz Yitzhaki Lichtensteinem stworzył pierwszy żydowskie czasopismo poświęcone sztukom plastycznym „Machmadim”. Debiutował w 1913 w Paryżu na Salonie Jesiennym.

W 1914 powrócił do Łodzi. W latach 1918-1919 kontynuował studia w ASP w Krakowie. Po powrocie do Polski związał się grupa artystyczna „Jung Jidysz” ziałająca w Łodzi w latach 1919-1921, zrzeszająca twórców pochodzenia żydowskiego. W pracach graficznych i rysunkach z tego odwoływał się do tradycji ekspresjonizmu, stosował deformację oraz zniekształcenie proporcji. We wczesnych pracach rzeźbiarskich i metaloplastycznych widoczna jest z kolei stylizacja i dekoracyjność. W późniejszych rzeźbach artysta operował formami syntetycznymi, sięgał do rozwiązań formalnych archaicznego klasycyzmu i naturalizmu. Zaskrynął w dużej mierze jako rzeźbiarz, twórczość malarska pozostawała na uboczu jego zainteresowań. W Paryżu, do którego powrócił na stałe po I Wojnie Światowej, wykształcił swój indywidualny język artystyczny oparty na pełnym ekspresji i stosunkowo naiwnym przedstawieniu postaci. Tworzył w drewnie, kamieniu i brązie, podejmując przede wszystkim tematykę biblijną. Prezentowana w katalogu martwa natura jest rzadkim przykładem malarstwa artysty. W dążeniu do syntezy i deformacji przedstawionych kształtów, uwidaczniają się w niej wpływy i inspiracje malarstwem Paula Cezanne'a czy Pabla Picassa.



36 †

JERZY MERKEL

1884-1976

Jutrzenka

olej/ płótno, 53 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'Merkel'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 400 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

kolekcja prywatna, Polska

Jerzy Merkel artystyczną edukację odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903-06), a potem przebywał w Paryżu w latach 1908-14. Jego twórczość wiąże się przede wszystkim ze sceną sztuki Wiednia, gdzie mieszkał do 1938 roku, oraz Paryża. We Francji, w Paryżu i Cagnes-sur-Mer, działał do 1972 roku, aby następnie osiąść w Wiedniu, gdzie zmarł w 1976. Był członkiem Hagenbundu, ważnego secesyjnego ugrupowania z początku wieku, oraz artystycznej kolonii w Zwickenbach. Wiele razy wystawiał w miastach Europy i Stanów Zjednoczonych oraz otrzymywał państwowe odznaczenia francuskie i austriackie w dziedzinie malarstwa. Formatywnym okresem jego twórczości był pobyt w Paryżu na początku wieku, gdzie zetknął się z dziełami francuskich mistrzów hołdujących klasycyzmowi w sztuce i kulturze. Szczególny wpływ wywarły nań postaci Nicolasa Poussina, Claude'a Lorraina oraz Pierre'a Puvis de Chavannes'a. Merkel, zainspirowany nimi, wytworzył osobisty styl, w którym rezygnował z przestrzenności, eksponując płaszczyznę płótna, operował geometrycznymi formami, opartymi na precyzyjnym rysunku, oraz używał matowej, harmonijnej palety barwnej. Często podejmował tematykę związaną z macierzyństwem czy rodziną, a także chętnie malował sielankowe wizje Arkadii, w których doskonale wybrzmiewał klasycyzm jego twórczości. W prezentowanej „Jutrzence” podejmuje temat tego rodzaju: monumentalną postać nagiej kobiety podrywają ze snu dwa putta. Jej figura symbolicznie koresponduje ze stanem natury – w tle, sponad ciemności podnosi się oranżowa tarcza słoneczna. Merkel koresponduje tutaj z klasyczną tradycją wizerunków rzymskiej bogini świtu i blasku, Aurory.



37 †

BÉLA KÁDÁR

1877-1956

Żeński akt siedzący

gwasz/karton, 91 x 59,5 cm
sygnowany p.d.: 'KADAR | BELA'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

18 400 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:

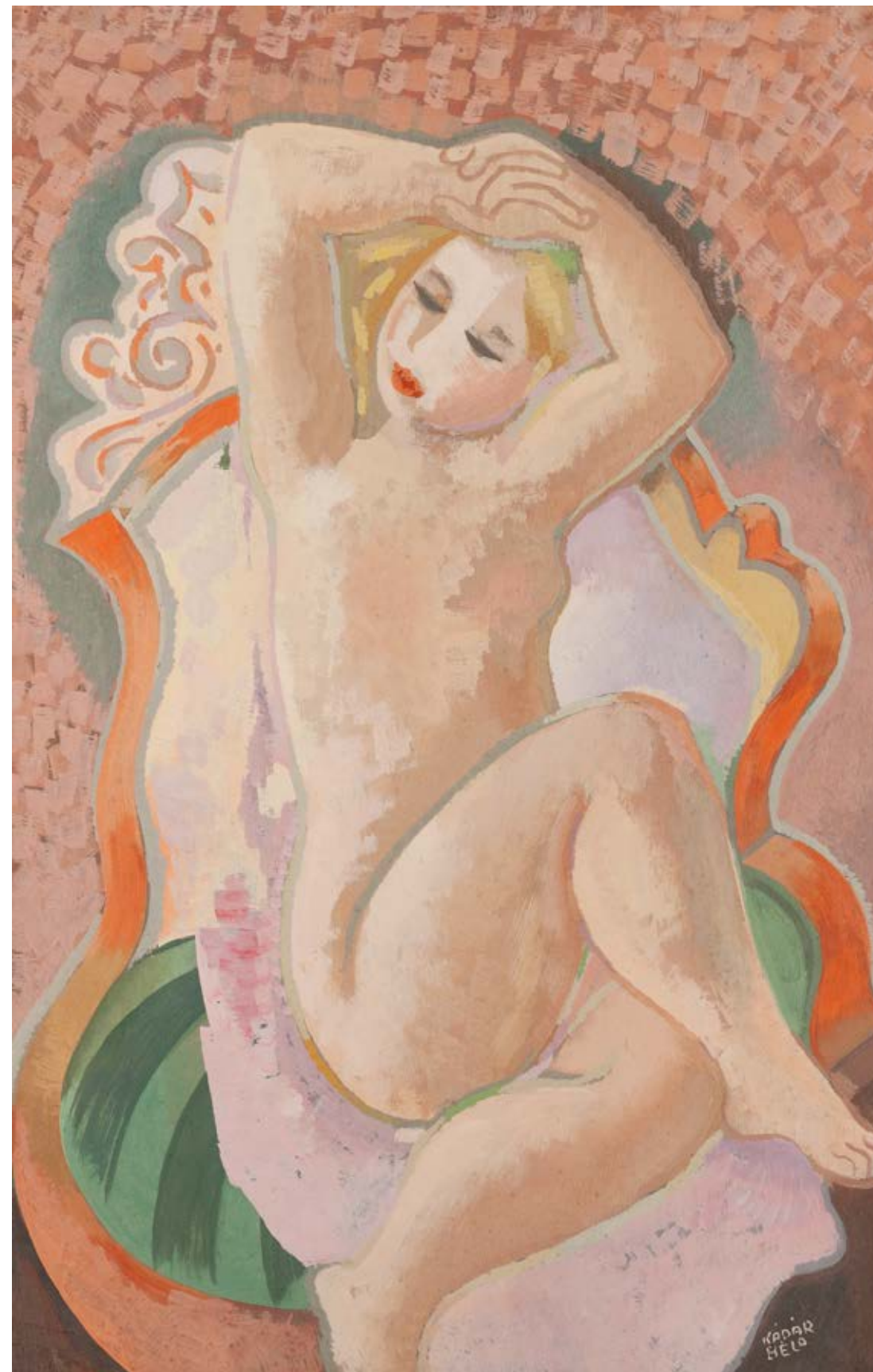
dom aukcyjny Neumeister, Monachium, listopad 2007

kolekcja instytucjonalna, Europa

DESA Unicum, maj 2021

kolekcja prywatna, Polska

Kobieta w międzynarodowym środowisku École de Paris znajdowała się niewątpliwie w samym centrum zainteresowania. Artystów, zarówno malarzy jak i rzeźbiarzy, fascynowało jej ciało i umysł. Wielu twórców poświęciło zupełnie swoją karierę właśnie kobietom. Paryska dzielnica Montparnasse stała się w I połowie XX stulecia analogią dla greckiego Parnasu – pasma górskiego, na szczytach którego siedzibę miał według mitologii boski Apollin z orszakiem dziewięciu muz. Kobieta, a szczególnie akt znajdował się także w polu zainteresowania węgierskiego artysty – Béli Kádára. Malarz już bardzo wcześnie zetknął się ze środowiskiem europejskiej awangardy podczas wizyt w Paryżu i Berlinie. Jego prace silnie naznaczone są przez dokonania kubizmu, futurizmu czy niemieckiego ekspresjonizmu. W twórczości Kádára dochodzą dodatkowo do głosu echa narodowego folkloru, które tworzą niesamowitą mieszankę kultur i stylów. Wszystko to widoczne jest znakomicie w prezentowanej w katalogu pracy. Tradycja zdaje mieszać się tutaj z nowoczesnością, kreując barwną mozaikę form i kolorów.



38

LEON KAUFMANN / KAMIR

1872-1933

"Targ w deszczu", 1918

pastel/papier naklejony na płótno, 56,5 x 72,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Leon Kamir | Vevey | 1918'

na odwrociu dwie papierowe nalepki wystawowe Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Wenecji z 1922 roku

nalepka firmy transportowej Kimbel & Co oraz dwie nalepki celne, opisany niebieską kredką: '(4)'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

3 900 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

XIII Międzynarodowa Wystawa Sztuki, Biennale w Wenecji, 28 kwietnia - 28 października 1922

LITERATURA:

XIIIa Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, III ed., katalog wystawy, Wenecja 1922

Leon Kaufmann, posługujący się pseudonimem artystycznym Kamir, urodził się w 1872 roku w Pawłowie koło Płocka. Edukację artystyczną rozpoczął w Klasie Rysunkowej w Warszawie pod kierunkiem Wojciecha Gersona. W 1985 roku, tak jak wielu uczniów Gersona, wyjechał do Monachium, aby kontynuować naukę u Simona Hollósy'ego. Trzynaście lat później przeniósł się do Paryża, rozpoczynając studia w Académie Julian w pracowni Jeana-Josepha-Benjamina Constanta. Po ukończonej edukacji osiadł na stałe we Francji, najpierw w Paryżu, potem w podparyskim Louveciennes.

Od początku kariery artystycznej zyskał uznanie w lokalnym środowisku. Już w 1903 roku jego prace wystawione zostały na paryskim Salon d'Automne, gdzie był stałym członkiem przez następne dwadzieścia lat, zasiadając również w jury. W 1923 roku miał wystawę indywidualną w Galerie Pleyel w Paryżu. Jego twórczość zyskała uznanie za granicą – uczestniczył w wystawach w Warszawie, Berlinie, Wiedniu czy Rzymie. Camille Mauclair, paryski krytyk artystyczny, chwalił artystę za doskonałe zrozumienie „francuskiego ducha” oraz podążanie za najnowszymi tendencjami artystycz-

nymi. Znajomość europejskich kontekstów objawia się w sztuce Kamira poprzez jego eksperymenty z technikami malarstwa olejnego i pastelu. Tworzył olejne obrazy o tematyce pejzażowej i widoki wnętrza. Olej są jednak w jego oeuvre rzadkością. Największą popularnością cieszyły się portrety malowane przez Kamira pastelami. Jak pisze Hanna Bartnicka Górska, artysta opracował swoją własną technikę w celu uzyskania większej delikatności, rozmycia i mglistości. W pierwszej warstwie kolorystycznej rozcierał barwnik pastelowy na powierzchni, zaznaczając na nim ostrym końcem kredki najbardziej oświetlone partie kompozycji.

Prezentowany w ofercie aukcyjnej pastel powstał w szwajcarskiej miejscowości Vevey, którą Kaufmann często odwiedzał w czasie I wojny światowej. W szwajcarskiej miejscowości schronili się Polacy zagrożeni internowaniem, powstał tam Szwajcarski Komitet Generalny Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce. W trakcie pobytów w Vevey często malował członków Szwajcarskiego Komitetu Generalnego Pomocy Ofiarom Wojny w Polsce (m.in. Henryka Sienkiewicza i Ignacego Jana Paderewskiego).



39

JEAN PESKE

1870-1949

Drzewa przy kościele, 1910/1940

olej/plótno, 65 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Peske'

estymacja:
16 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 400 EUR

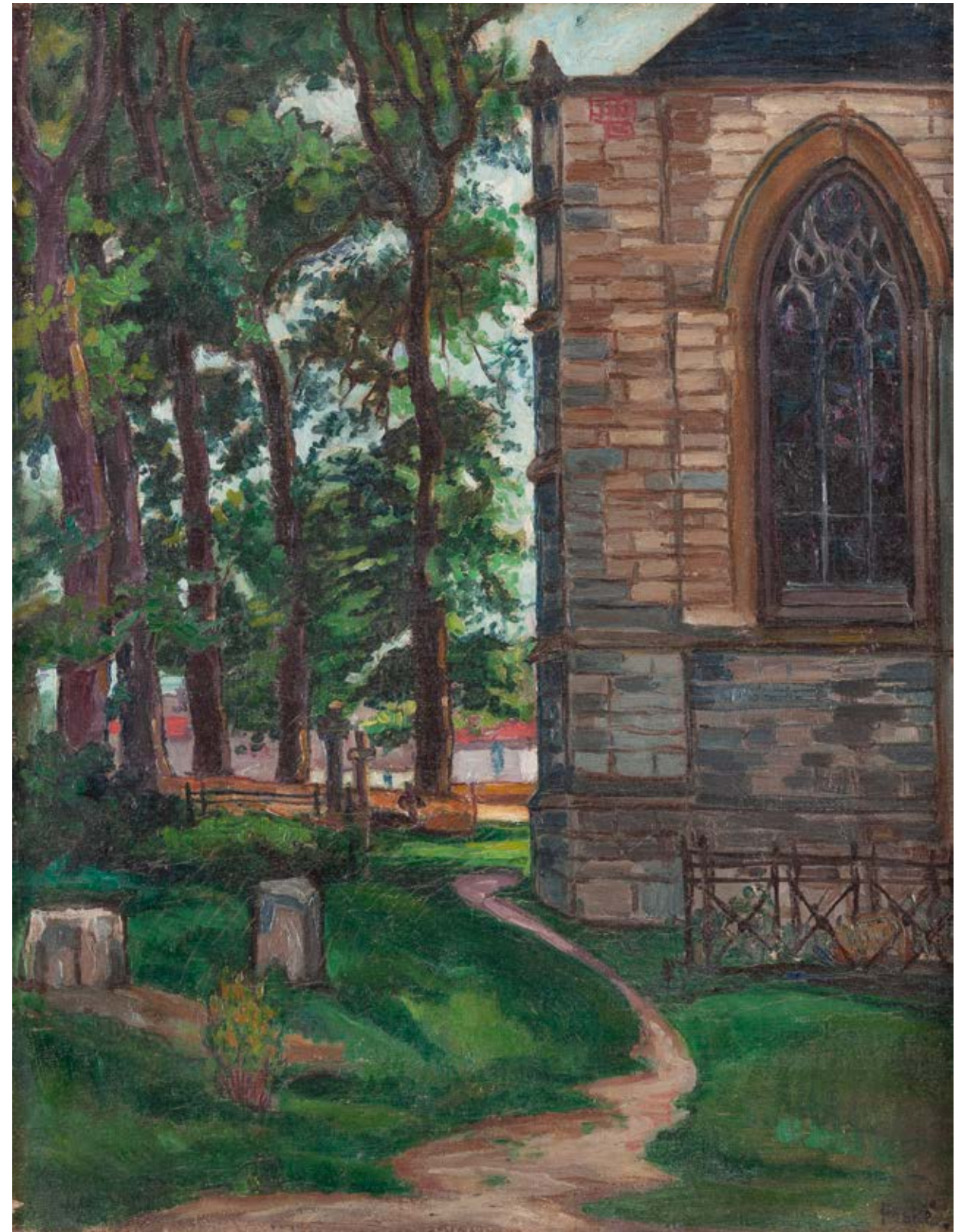
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jean Peske. Dialog Kultur, Narodowe Muzeum Sztuki Rosyjskiej w Kijowie, 9.09.2011 - 28.09.2011

LITERATURA:
Jean Peske. Dialog między kulturami, katalog wystawy, Kijów 2011, s. 135

„Peske należy do najpopularniejszych we Francji neoimpresjonistów. Jego notatki, szkice, rysunki zdradzają wiele dowcipnej obserwacji, sprawności w układzie obrazu, znaczne wirtuozostwo w operowaniu skrótami kompozycyjnymi. Posiada on bardzo biegłą pisownię plastyczną; szczęśliwie skombinowanymi znakami i dobrze rozmieszczonymi plamami notuje pełne słonecznego wesela nastroje”.

Adolf Basler, Salon Jesienny w Paryżu II (Udział artystów polskich), „Literatura i Sztuka” 1909, nr 32 (dod. do nr. 546 „Nowej Gazety”), s. 3



40

JOSEPH HECHT

1891-1951

Martwa natura z kwiatami

olej/plótno, 59 x 49 cm
sygnowany p.d.: 'Joseph Hecht'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 600 EUR

Po odbytej służbie wojskowej Józef Hecht, dzięki pomocy ze strony rodziny, oddał cię całkowicie twórczości artystycznej. W latach 1909-1914 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W tym czasie odbył też podróże artystycznej do Wiednia, Rzymu i na Capri. W momencie wybuchu Wielkiej Wojny Hecht przybywał w Berlinie, z którego udał się do Norwegii i pozostawał aż do 1919 roku. Tam wszedł w kontakt z malarzem ekspresjonistą Isaakiem Grünewaldem. Mieszkając w niewielkiej miejscowości nieopodal Oslo, tworzył obrazy olejne, rysunki i grafiki, a w Oslo Kunstforening odbyły się dwukrotnie wystawy jego dzieł (1918 i 1919). Po przyjeździe do Paryża włączył się życie artystycznej międzynarodowej kolonii artystycznej. Ciesząc się przyjaźnią rzeźbiarza Mojżesza Kogana, wkroczył do środowiska artystów pracujących w Cité Falguière. Głównym tematem jego twórczości stały się w okresie międzywojennym zwierzęta, które studiować mógł w Jardin des Plantes. W tym czasie rozwijał się chyba najbardziej jako grafik i ilustrator. Prezentowana martwa natura zdradza wirtuozerię barwną, jak i kompozycyjną Hechta. Różnobarwne pola zostały wypełnione syntetycznymi formami, raz to kolistymi pociągnięciami pędzla, raz to charakterystycznymi dla malarza szerokimi impastami. W prezentowanej pracy klarowne wydaje się nawiązanie do twórczości malarskiej Henri'ego Matisse'a.



41

ALICJA HOHERMANN

1902-1943

Portret dziewczynki o zielonych oczach, 1938

olej/ płótno, 33 x 24 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Alice Hohermann 38'

na odwrociu papierowe nalepki inwentarzowe

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Millon et Associés, Paryż, maj 2020

kolekcja prywatna, Polska

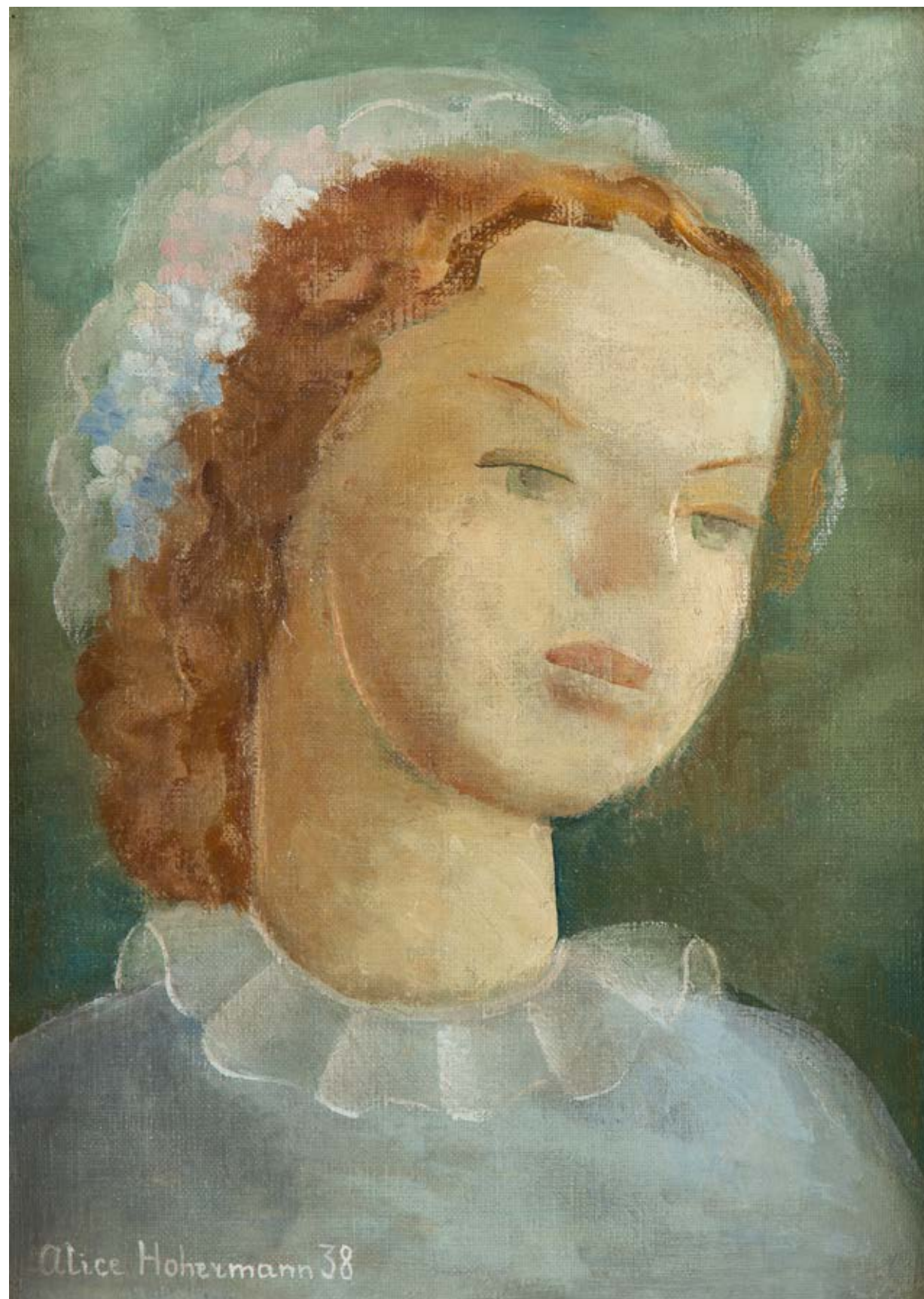
DESA Unicum, marzec 2021

kolekcja prywatna, Polska

Alicja Hohermann była malarką, której twórczość miała osobisty charakter na tle ekspresyjno-kolorystycznego „stylu” Szkoły Paryskiej. Malowała najczęściej postaci kobiece ubrane w nowoczesne stroje z epoki, a także kompozycje rodzajowe o tematyce religijnej. Forma artystyczna jej obrazów zdradzała wpływy nowej figuracji, która pojawiła się w Europie po I wojnie światowej, lecz także kierunków awangardowych. Jej pełne wdzięku formy malarskie zdradzają inspirację płynnością kształtów syntetycznego kubizmu drugiej dekady XX stulecia, a stylizacja jej prac bliska jest płótnom Eugeniusza Zaka. Malarka w swojej sztuce nie cofała się przed kooperacją najlepszych tendencji artystycznych.

W „Portrecie dziewczynki o zielonych oczach” można dostrzec, iż jego miękka plastyka nawiązuje do konwencji malarstwa portretowego włoskiego quattrocenta, kostiumu francuskiego klasycyzmu, niedosłowności sztuki Picassa, myślenia bryłą w redakcji Paula Cézanne’a. Krytyk Waldemar George pisał o obrazach Hohermann przedstawiających młode kobiety: „Alicja Hohermann z Warszawy (...) malowała subtelne sceny ukazujące życie rodzinne. Jej portrety młodych dziewczyn świadczą o wybitnie kobiecym temperamencie artystki jako kolorystki, artystki obdarzonej wyczuciem stylu i umiejętnością wykonania eleganckiego projektu” (Anna Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939*, Warszawa 2008, s. 169).

Biografia artystki zawiera wiele niewyjaśnionych kwestii. Badacze przypuszczają, iż Hohermann kształciła się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz Paryżu. W 1921 w stolicy Francji malarka miała indywidualną wystawę, a także uczestniczyła w Salon des Tuilleries oraz w Salonach Jesiennym i Niezależnych. Jej prace pojawiały się również na ekspozycjach w Londynie i Nowym Jorku. Alicja Hohermann podczas II wojny światowej została aresztowana w Marsylii i przewieziona do obozu w Treblince.



42

OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Plaża Montredon w Marsylii

olej/plótno, 38 x 55 cm
sygnowany l.d. "Olga Słom"
opisany trudno czytelnie na krośnie malarskim

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

3 900 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska

Olga Słomczyńska (pseudonim Olga Słom) urodziła się w 1881 roku w szwajcarskim miasteczku Vevey. Większość życia spędziła jednak w Paryżu. Wykształcenie artystyczne pobierała u ojca Andrzeja Słomczyńskiego, malarza, ilustratora oraz przyjaciela Gustava Courbета, a także u Eugène Grasseta i Jean-Baptiste'a Duffaud. Zwłaszcza ostatni, związany z nurtem postimpresjonizmu, wywarł duży wpływ na jej twórczość. Świetlistość i rozwibrowanie barw, grubo, impastowo nakładane farby z krajobrazów Francuza znalazły kontynuację w pracach artystki o polskich korzeniach. Malarka uwieczniała głównie śródziemnomorskie i paryskie krajobrazy, lecz podejmowała również tematykę martwych natur. Tworzyła przede wszystkim olejno ale także pracowała pastelami, wypowiadając się w duchu secesji. Prezentowany obraz „Plaża w Montredon w Marsylii” stanowi doskonały przykład malarstwa pejzażowego Olgi Słomczyńskiej. Swobodnymi, szerokimi pociągnięciami pędzla tworzy urokliwy widok z Montredon. W centrum kompozycji ukazała łódkę z żółtym żagle, zaś po jej lewej stronie namalowała wpływający kuter rybacki. Z niezwykłą wrażliwością rejestruje mnogość barw rozgrzanych południowym słońcem plaży i morza.



43 †

MICHEL ADLEN

1898-1980

Krajobraz z południa Francji

olej/ płótno, 45 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'adlen'

estymacja:

6 500 - 8 000 PLN

1 500 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Tiroche, Izrael, luty 2019

kolekcja prywatna, Polska

Michel Adlen, ukraiński malarz pochodzenia żydowskiego, w latach 1915-22 uczył się w Wiedniu. Po krótkim pobycie w Berlinie, mając za sobą już kilka wystaw, w 1923 roku wyjechał do Francji. Adlen aktywny był głównie jako grafik i ilustrator. W 1932 roku ukazał się pierwszy album z litografiami artysty, do którego przedmowę stworzył krytyk André Salmon. Jego prace malarskie były wystawiane m.in. na Salonie Jesiennym czy Salonie Tuileries. Był członkiem wielu ugrupowań artystycznych m.in. La Satire, Les Imagiers, L'Araigne czy Société des Artistes Russes. Należał do grona współzałożycieli Association des Artistes Peintres et Sculpteurs Juifs de France. W swojej twórczości ulegał wpływom różnych nowoczesnych tendencji m.in. kubizmu i fowizmu. Adlen poświęcił się przede wszystkim tematowi pejzażu miejskiego. Prezentowany pejzaż to impresyjne dzieło reprezentujące wszystkie składniki malarstwa kojarzonego z kręgiem Szkoły Paryskiej.



44 †

MAURICE BLOND

1899-1974

Martwa natura z kwiatami wazonie

olej/tektura, 73 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'M. Blond'

opisany na odwrociu numerami: '320 | 964'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 600 EUR

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

Claude Roger Marx



45 †

ZDZISŁAW CYANKIEWICZ

1912-1981

Pejzaż, 1946

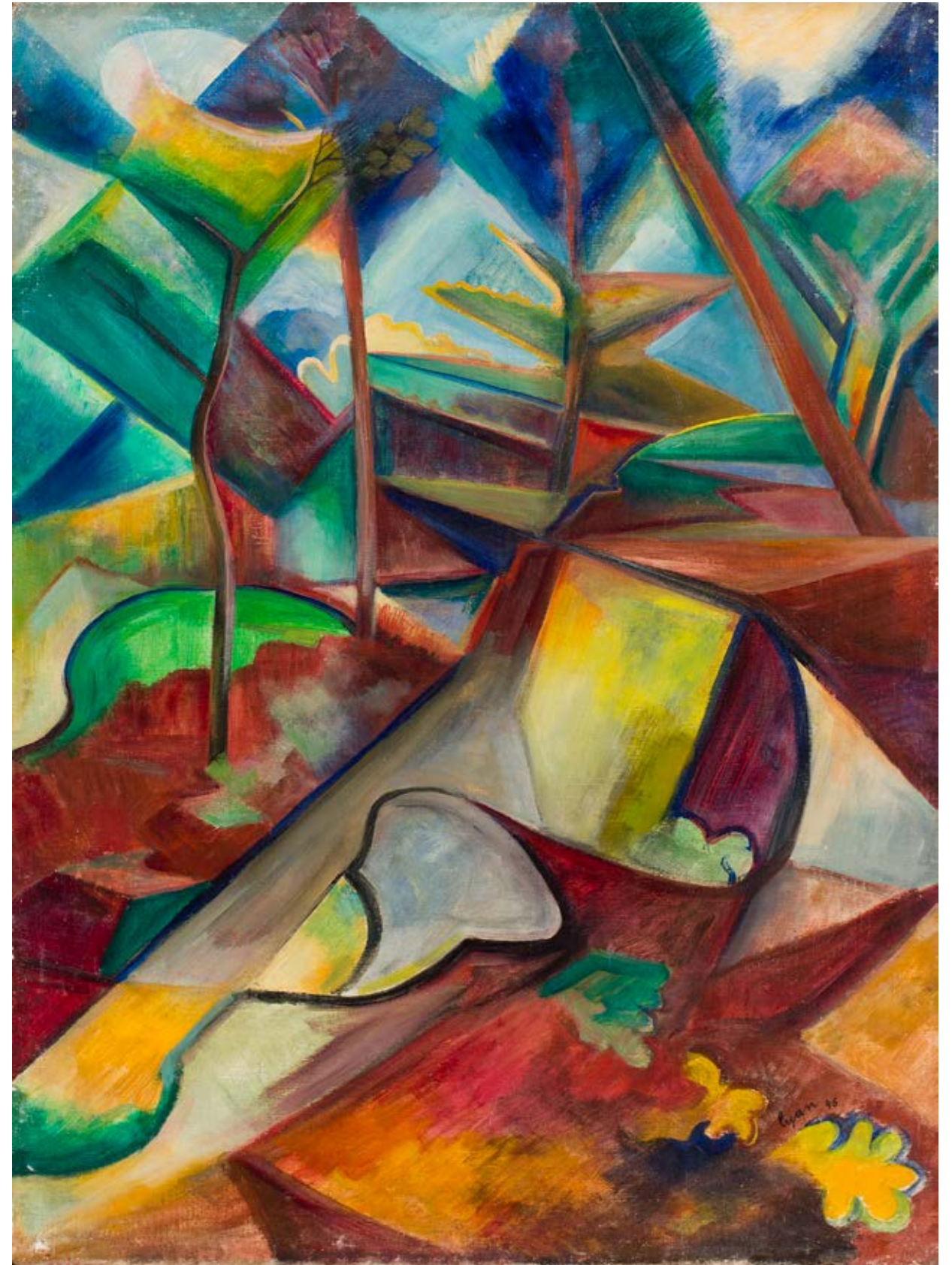
olej/plótno, 73,5 x 54 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Cyan 1946'

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 000 - 2 600 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2013
kolekcja prywatna, Polska

Zdzisław Cyankiewicz wywodził się z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, na której wykładał do 1937. W związku ze zbliżającą się wojną postanowił wyjechać do Paryża, gdzie związał swą przyszłość ze środowiskiem École de Paris. Podczas II Wojny Światowej został żołnierzem armii francuskiej, z której trafił do obozu jenieckiego. Po zakończeniu wojny wrócił w szeregi paryskich artystów. Jego początkowe prace były inspirowane polskim folklorem, cechowała je żywa – jak wspomniany folklor – kolorystyka.

Prace Cyana stworzone w trakcie pobytu w Paryżu charakteryzują się geometryczną stylizacją i wyrazistym kolorystem. Wyczuwalne jest w nich echo osobiście zinterpretowanych kierunków awangardowych: futuryzmu, kubizmu czy fowizmu. Znacząca część dorobku artysty to właśnie pejzaże z południa Francji. Wystawiał swe prace w Galerie Charpentier, Grand Palais, Salon d'Automne oraz Bilan de l'Art Contemporain.



46 †

ARTUR KOLNIK

1890-1971

Anemony wazonie

olej/plótno, 41 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Kolnik'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

„Konkludując, mówię, że najlepszy środek, dla artysty, aby osiągnąć szczyty uniwersalizmu, to zacząć być zdolnym do konkretyzowania szczególnego geniuszu rodziny ludzkiej, do której należy. Taki jest przypadek Kolnika, malarza i grafika żydowskiego”.

M. Gauthier, „Arthur Kolnik”, ed. Quatre-Feuilles, 1967 cyt. za „Artistes juifs de l'École de Paris 1905-1939” red. N. Nieszawer, Paris 2015, str. 189, tłum. własne



47 †

ARTUR KOLNIK

1890-1971

Martwa natura z owocami

olej/płyta pilśniowa, 33 x 41 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Kolnik'

estymacja:

8 000 - 10 000 PLN

1 800 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, czerwiec 2020

kolekcja prywatna, Polska

Artur Kolnik był polskim malarzem, grafikiem, przedstawicielem ekspresjonizmu żydowskiego, kierunku, który w orbicie swojej sztuki umieszczał tematykę i ikonografię zaczerpniętą z kabały, sztuki ludowej; był połączeniem doświadczeń kulturowych judaizmu i chrześcijaństwa. Kolnik wywodził się z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, z pracowni Józefa Mehoffera. Po wybuchu I wojny światowej był oficerem w szeregach armii austro-węgierskiej, w 1916 został ranny i znalazł się w wiedeńskim szpitalu, gdzie poznał Isidora Kaufmanna, wybitnego artystę, który tworzył przede wszystkim w duchu kultury i religii żydowskiej. Spotkanie to odcisnęło znaczące piętno na początkującym Kolniku. W 1918 Kolnik osiadł w Czerniowcach, przyjaźnił się z mieszkającymi tam artystami m.in. pisarzami Elieserem Steinbargiem i Icykiem Mangerem oraz poetką Rose Ausländer. To właśnie w Czerniowcach miała miejsce pierwsza powojenna ekspozycja prac artysty; następnie wystawiał już swoje dzieła m.in. w Nowym Jorku w Anderson Galleries należącej do Alfreda Stieglitza. Znaczną część swojej

twórczości artystycznej Kolnik poświęcił tematyce żydowskiej, gdy pracował nad ilustrowaniem podręczników do nauki jidysz czy bajek napisanych przez Elislera Steinbarga. W 1929 pracował nad portretami Icyka Magera, jednego z najwybitniejszych poetów jidysz.

W 1931 Artur Kolnik przeniósł się razem z rodziną do Paryża, gdzie początkowo zajmował się ilustrowaniem magazynów o modzie, w wolnym czasie tworzył drzeworyty. W 1932 został członkiem krakowskiego Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy. Okres wojny artysta spędził wraz z rodziną w obozie dla osób bez francuskiego obywatelstwa. Przeżywszy Holocaust, zdobywszy francuskie obywatelstwo, powrócił do pracy artystycznej, zyskując uznanie m.in. w Nowym Jorku. W 1968 w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie miała miejsce duża indywidualna wystawa dorobku artystycznego Artura Kolnika, obejmowała 130 prac, z czego 70 stanowiło malarstwo olejne.



48 †

ZYGMUNT OLESIEWICZ / JEAN OLIN

1984-1972

Dzbanek z bukietem kwiatów

olej/plótno, 40 x 30 cm

sygnowany p.d.: 'Olesiewicz'

na odwrociu szkic postaci kobiecej

nalepka aukcyjna oraz opis: '759'

opisany na krośnie malarskim: '(trudno czytelne) Olesiewicz', '3', '759' oraz trudno czytelnie

nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 300 - 2 200 EUR

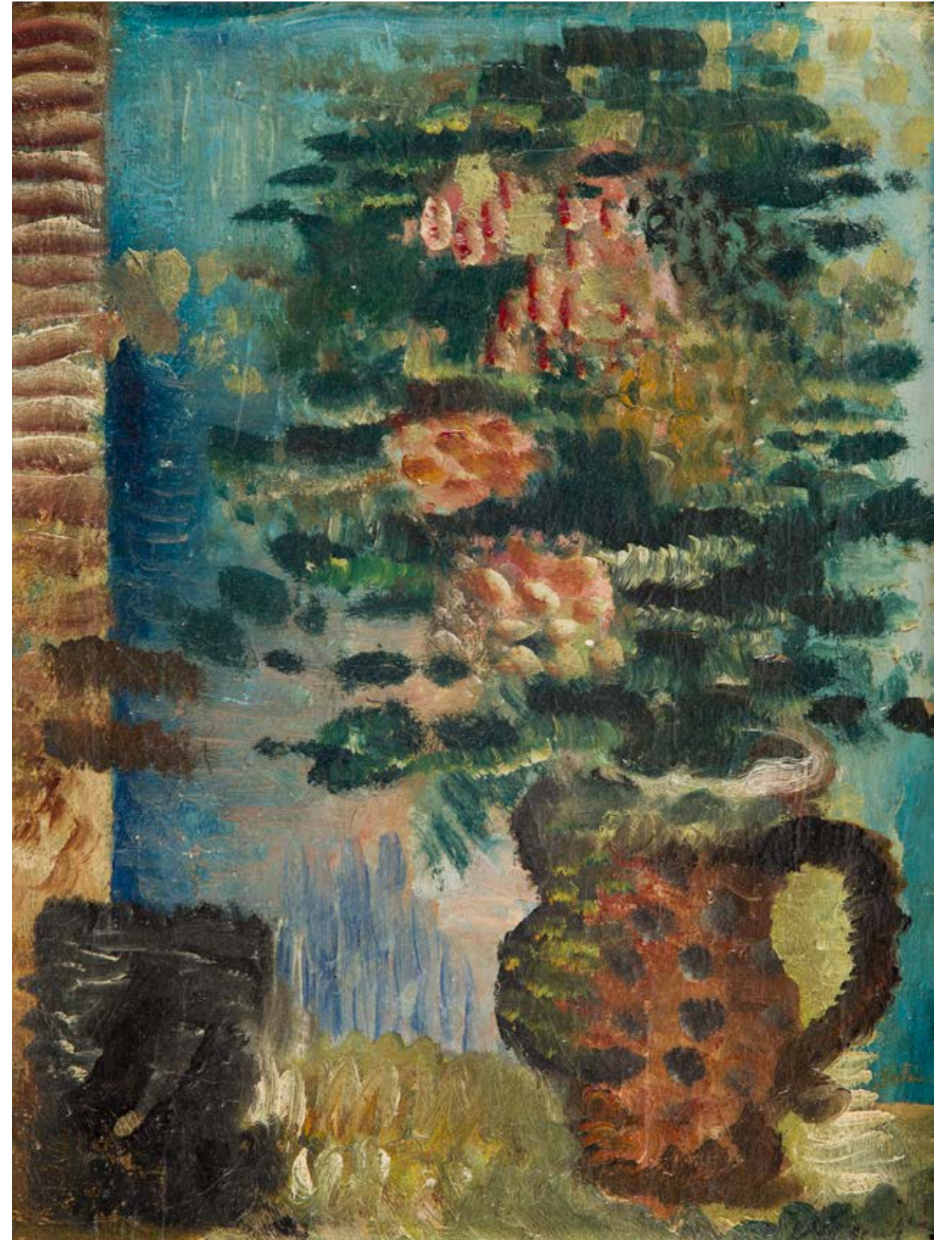
POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

„Piękne zrozumienie formy raczej narysowanej i, jednocześnie, utrzymującej cały sens malarski swojego wolumenu zostało ujawnione w dekoracyjnych panelach Zygmunta Olesiewicza, których kompozycje dają złudzenie prawdziwych fresków”.

Z. St. Klingsland , „Première exposition des artistes polonais à Paris” w: „La Pologne littéraire. Revue mensuelle” 15 stycznia 1936, nr 112, str. 4, tłum. własne



49

IGNACY HIRSZFANG

1892-1943

Kwiaty wazonie

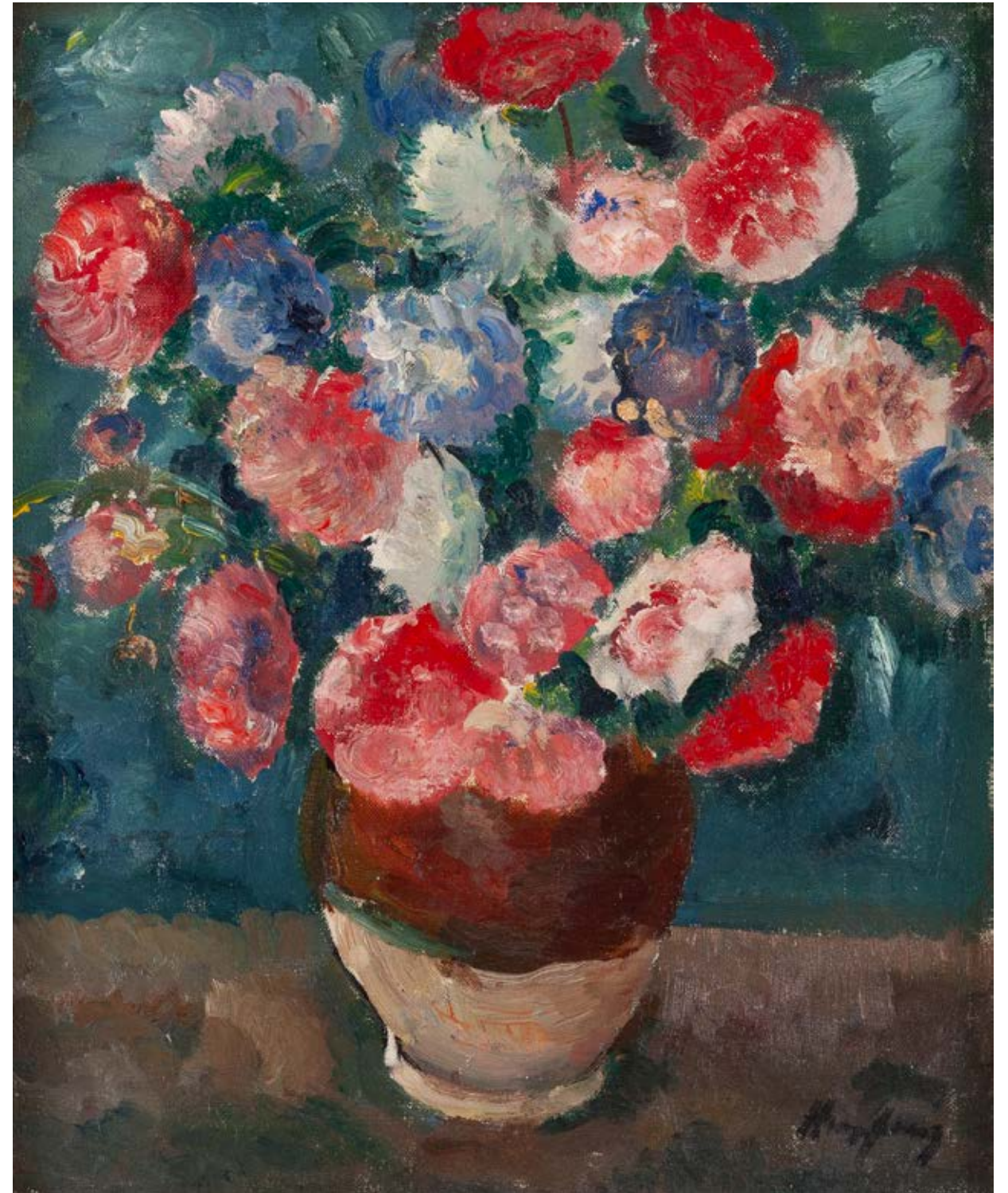
olej/plótno, 46,5 x 38,5 cm
sygnowany p.d.: 'Hirszfang'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
3 900 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Oger-Blanchet, Paryż, lipiec 2020
kolekcja prywatna, Polska

Ignacy Hirszfang pochodził z Tomaszowa Mazowieckiego. Jak wielu współczesnych młodych artystów, udał się do Krakowa, aby studiować na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Edukację rozpoczął w 1912 roku i dojrzał malarsko pod wpływem twórczości i autorytetu Jacka Malczewskiego, Wojciecha Weissa i Teodora Axentowicza. W drugiej dekadzie XX wieku jego formacji dopełnił studyjny wyjazd do Paryża. Po wróciwszy do kraju, autor osiadł w Łodzi, gdzie wraz z przedstawicielami żydowskiej awangardy, Wincentym Braunerem czy Karolem Hillerem, współtworzył artystyczny falanster „Srebrny Wóz”. W dwudziestoleciu międzywojennym często wystawiał zarówno w Polsce, jak i we Francji. Jego obrazy reprezentowały wówczas nowoczesny, kolorystyczny klasycyzm. Przed 1933 rokiem jego prace były wystawiane w Paryżu w Galerie Art et Artistes Polonais. Malował głównie pejzaże miejskie i martwe natury, często studia osób mu bliskich. Zachowały się także prace o motywach pejzażowych z wizyt w Kazimierzu nad Wisłą.



50 †

NATHAN GUTMAN

1914-1990

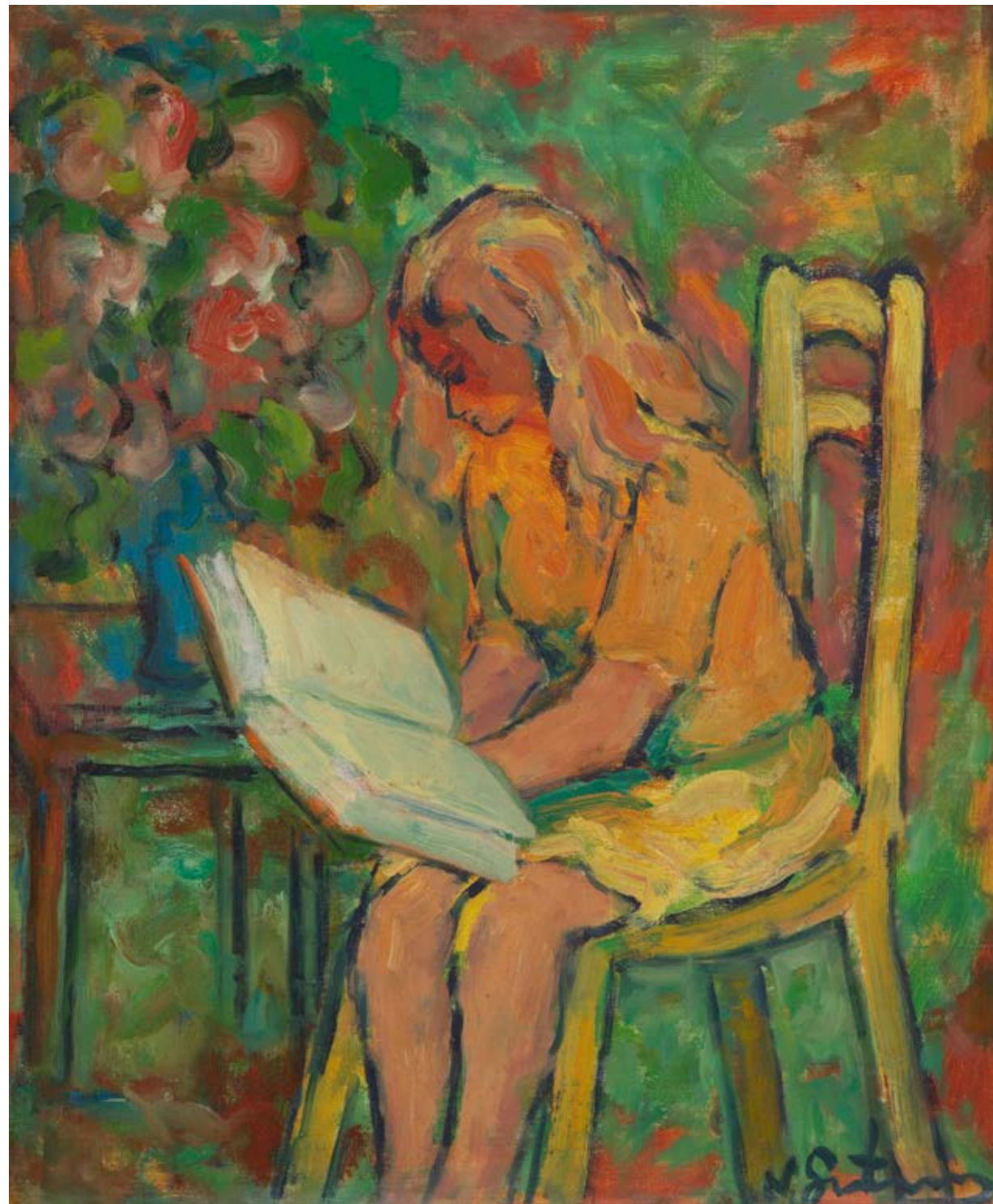
Zaczytana dziewczynka

olej/plótno, 60 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'N Gutman'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 800 EUR

„Ci, którzy przybyli tu ze Wschodu, przeżyli szok. Doświadczyli nie tylko poczucia wolności oraz zobaczyli piękne miasto, ale mogli także tworzyć w duchu przyjaźni, akceptacji i równości”.

Anna Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 69



51 †

ZYGMUNT SCHRETER

1886-1977

Portret kobiety

olej/ płótno, 55 x 45,5 cm

sygnowany p.d.: 'Schreter.'

na krośnie malarskim nalepki aukcyjne

estymacja:

6 500 - 8 000 PLN

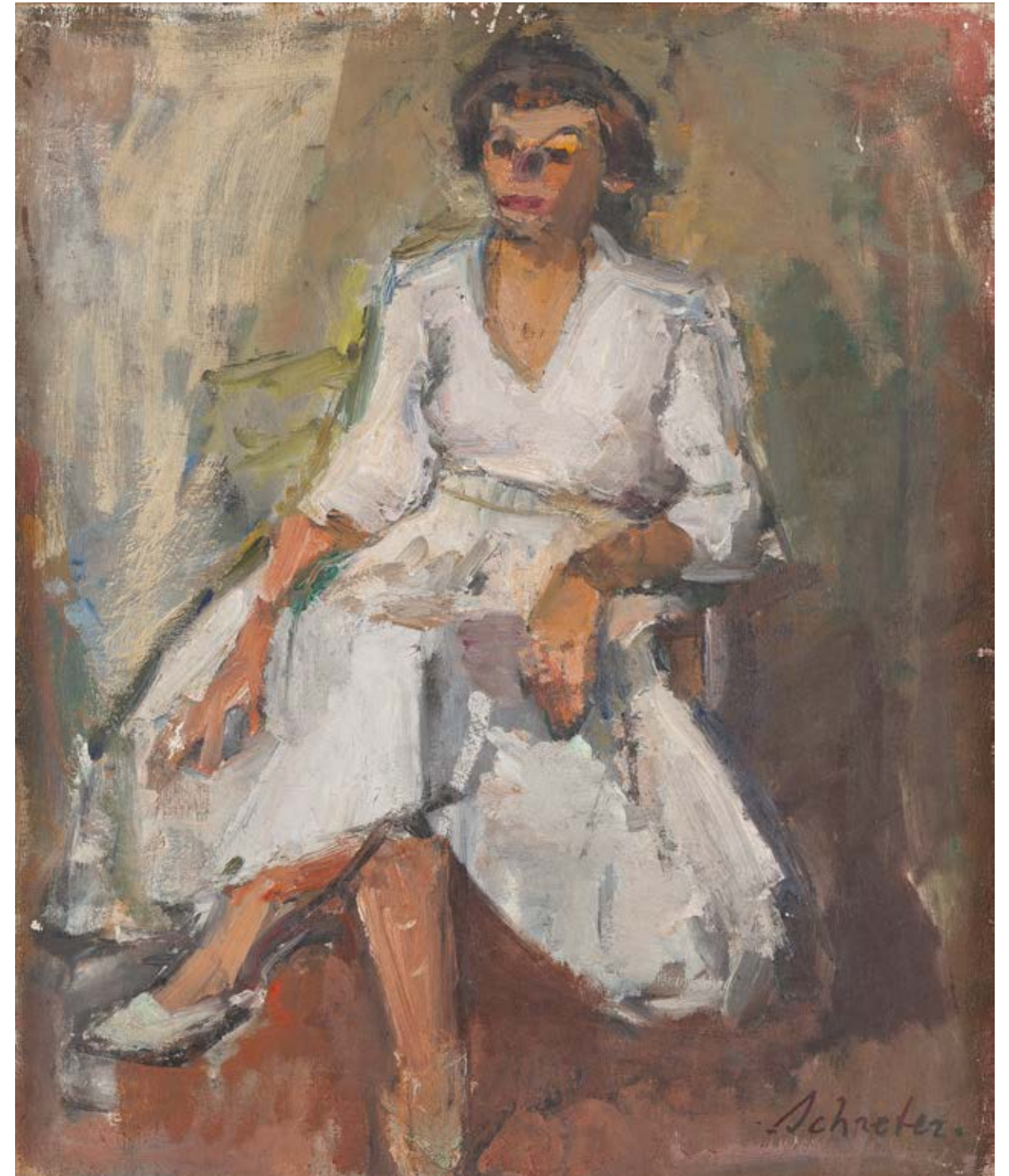
1 500 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Oger & Blanchet, Paryż, czerwiec 2022

kolekcja prywatna, Polska

Zygmunt Schreter to malarz pochodzący z Łodzi, gdzie jako nastolatek pomagał w fabryce ojca przy rysowaniu wzorów tkanin. Jego pasją w młodości była gra na skrzypkach. Nietypowym etapem edukacji jak na przedstawiciela École de Paris, jest początkowe uczęszczanie artysty na zajęcia malarskie w Berlinie. Nauczycielami Schretera byli Lovis Corinth oraz Martin Brandenburg. Następnie został asystentem w atelier Hermanna Stucka. Aby utrzymać się w niemieckim mieście, pracował w filharmonii oraz teatrze Maxa Reinharda. Już podczas pobytu w Berlinie angażował się w życie artystyczne żydowskiej oraz rosyjskiej emigracji. Debiutował w 1927 w Łodzi. Lata 30. XX wieku są dla niego szczególnym momentem twórczości w związku z kształtowaniem się jego stylu malarskiego, który nawiązywał do koloryzmu oraz ekspresjonizmu. Do Paryża przybył po raz pierwszy w 1932, w tym samym roku jego prace wystawił Salon des Tuileries. Dwa lata później osiadł w Paryżu na stałe. Malował przede wszystkim widoki z francuskiej prowincji.



52 †

WŁADYSŁAW JAHL

1886-1953

"Pontoise", 1935

olej/plótno, 27 x 46 cm

sygnowany p.d.: "Jahl"

opisany na odwrociu: 'pontoise | 935 | Jahl'

estymacja:

7 000 - 10 000 PLN

1 500 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Podczas I wojny światowej Władysław Jahl przebywał w Madrycie, gdzie działał w kręgu awangardowego czasopisma „Ultra”. Wtedy zetknął się z postacią Józefa Pankiewicza i Roberta Delaunaya, dzięki czemu uformowało się nowoczesne rozumienie barwy w jego twórczości. Powróciwszy do Francji, uprawiał malarstwo pejzażowe oraz rodzajowe. W jego twórczości powracał motyw Don Kichota, z którym dzisiaj jego twórczość jest najsilniej kojarzona. Jahl podziwiał hiszpańskie malarstwo manierystyczne i barokowe, przede wszystkim twórczość El Greco. W Paryżu związany był ze środowiskiem Szkoły Paryskiej. Przyjaźnił się z Melą Muter i Mojżeszem Kislingiem.



53 †

BENN BENCION RABINOWICZ

1905-1989

Martwa natura z trzema gruszkami, 1939

olej/piótno, 33 x 46 cm
sygnowany p.g.: 'Benn'
datowany na odwrociu: '1939'

estymacja:

6 000 - 9 000 PLN

1 300 - 2 000 EUR

Bencion (Benn) Rabinowicz to artysta wywodzący się z Białegostoku. Jego żydowska rodzina aktywnie uczestniczyła w życiu miasta. Sam dziadek artysty był rabinem, a ojciec architektem, który zasłynął z projektu Wielkiej Synagogi. Początkowo Ben Rabinowicz uczęszczał na prywatne lekcje rysunku, był scenografem teatralnym. W 1927 miała miejsce jego pierwsza wystawa rysunków w Wilnie. Trzy lata później został nagrodzony stypendium z białostockiego magistratu. Wybór dalszej edukacji był dla niego oczywisty, wyjechał do Paryża do Académie Fernand Léger. Styl artystyczny Rabinowicza szybko ewoluował. Od zainteresowania formą geometryczną Wasyli'ego Kandinskiego, poprzez rosyjski konstruktywizm, sztukę kinetyczną, kubizm, symbolizm, ostatecznie tworząc dzieła realizmu. Okres prosperity jego sztuki przerwała wojna. Po jej zakończeniu udało mu się wrócić i pracować dalej. W Paryżu tworzył kolejne genialne dzieła, które były doceniane przez wielu krytyków. W 1949 współpracował z Markiem Chagallem. W 1956 otrzymał Złoty Medal Salonu Artystów Francuskich, a w 1957 został laureatem Prix de L'Institut de France.



54 †

MARC STERLING

1898-1976

Martwa natura z owocami i maską, lata 30. XX w.

olej/plótno, 54 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'M Sterling'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 500 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

„Sterling był samotnikiem, który dziesiątki lat życia poświęcił na poszukiwania kolorystyczne. Był miłośnikiem ziemi i wszystkiego, co na niej żyje. Poruszały go w szczególności wszelkie przejawy duszy i ducha i ich odbłask w świetle. To, co postrzegał, przenosił w skąpaną w poezji wizję, której szczególne piękno pozostaje nienaruszone”.

Christine Gleiny, z archiwum Michelle Sterlin





55 †

MARC STERLING

1898-1976

Martwa natura z gołębiem, około 1930

olej/plótno, 61 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'M. Sterling'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwecja
kolekcja prywatna, Polska

Od końca lat 20. można zaobserwować w twórczości Marca Sterlinga zwrot w stronę realizmu. W jego malarstwie pojawia się „styl kwiatowy”, podobny charakterem do prac Henriego Rousseau. Sterling posługiwał się nieco naiwnym realizmem, delikatnymi rozwiązaniami światłocieniowymi, subtelną, ściszoną paletą barwną. Malował martwe natury, kwiaty, zwierzęta, a także portrety swoich córek. Dla wielu twórców École de Paris martwa natura stanowiła jeden z najczęściej podejmowanych malarskich tematów. Działo się tak nie tylko ze względów ekonomicznych (jabłka kosztowały mniej, niż gaża modelki), ale także ze względu na tradycję awangardowego malarstwa francuskiego. To martwe natury były bowiem sztandarowymi pracami Paula Cézanne'a i kubistów, którzy zrewolucjonizowali paryską scenę artystyczną w pierwszych latach XX wieku. Artystom uprawiającym „medytacyjne” malarstwo, a do takich należał niewątpliwie Marc Sterling, martwa natura umożliwiała ponadto nieograniczenie długi czas studiowania jednego motywu.



56

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

"San Giacomo di Rialto", 1936

olej/plótno, 163 x 98 cm

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

opisany ołówkiem na krośnie: '909 SAN Giacomo'

oraz trudno czytelnie na poprzeczce krosna

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 900 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, marzec 2019

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Władimir de Terlikowski, Musée des Peintres de l'École de Murol, maj 2002

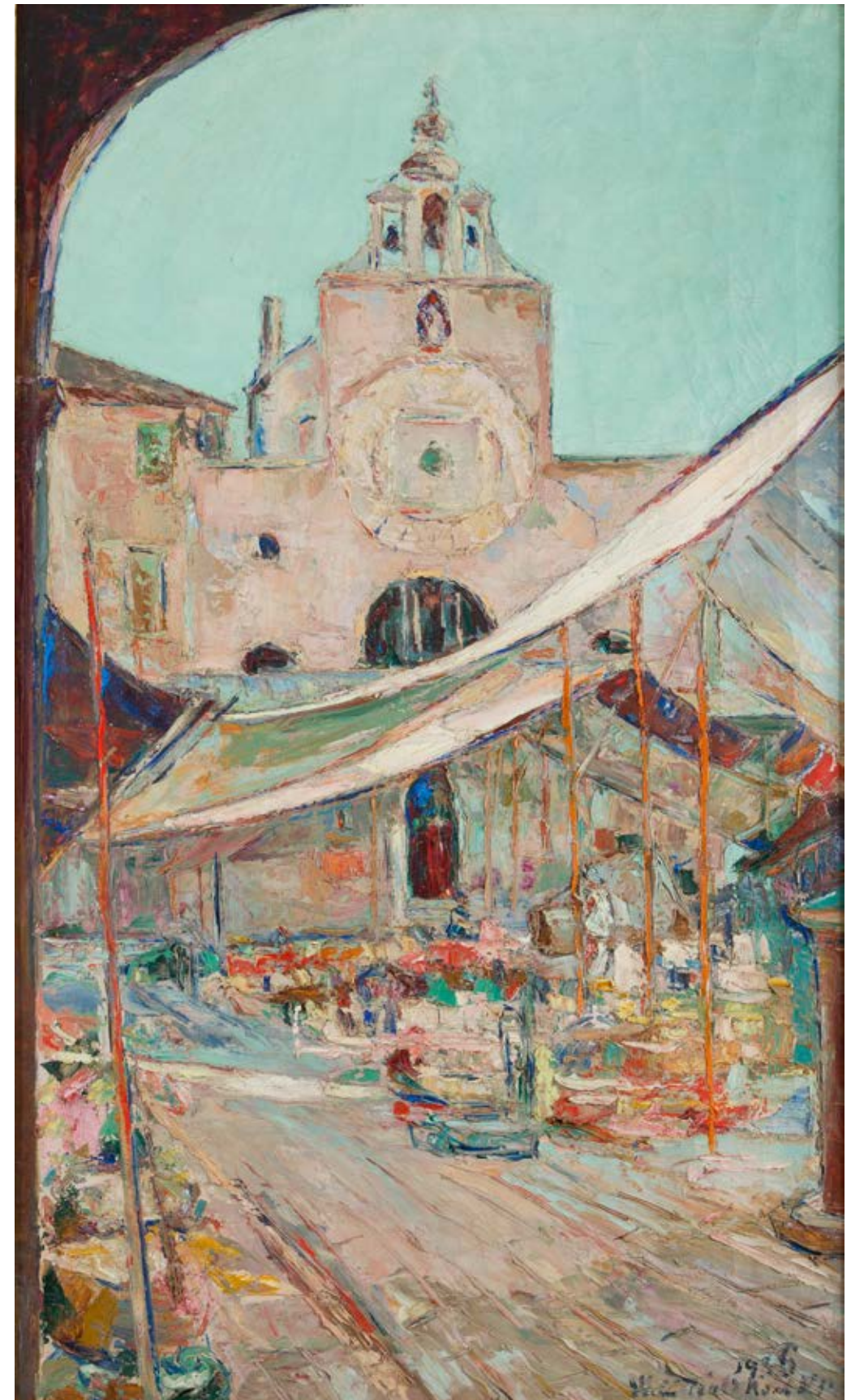
Władimir de Terlikowski, Centre Culturel de Troyes, 7 maja - 1 czerwca 1981

LITERATURA:

Władimir de Terlikowski, katalog wystawy, Musée des Peintres de l'École de Murol, Murol 2002, s. 24 (il.)

Bennard Bloch Perlman, Władimir de Terlikowski. His Life and Art, Asheville 1998, s.101 (il.)

W wydanym w 1934 roku eseju Arsene'a Alexandre'a poświęconym Terlikowskiemu autor w charakterystyczny sposób przeprowadza paralelę między sposobem, w jaki artysta maluje portrety, a tym, jak odtwarza widoki miast. Zdaniem francuskiego krytyka „wielkie widoki Wenecji” oddziałują na malarza nie słabiej niż pytające spojrzenie modela z niepokojem kręcącego się po pracowni. Wenecja czy inne miasta, które Terlikowski brał za przedmiot swojej sztuki, tak jak modele zdają się posiadać osobną tożsamość (A. Alexandre, Terlikowski. Peintre des figures, Paris 1934, s. 11-14). Ta metafora, być może wywiedziona z powieści Marcela Prousta, który często pisał o „imionach miast” i traktował je jak ludzi, wydaje się szczególnie trafna, jeśli stanąć twarzą w twarz z monumentalną wedutą Terlikowskiego. Takim obrazem jest niewątpliwie prezentowany różowofioletowy pejzaż „San Giacomo di Rialto”. Kompozycja przedstawia jeden z weneckich kościołów znajdujących się na lewym brzegu Canal Grande. San Giacomo di Rialto jest w Wenecji wyjątkowym gmachem i odróżnia się od słynnych budynków miasta swoją prostą artykulacją. Pozbawiona pilastrów, kolumn i naczółków fasada zdobna jest jedynie w kolisty, wmurowany w płaską ścianę zegar. Umieszczona na szczycie fasady dzwonnica przypomina raczej hiszpańskie i meksykańskie świątynie niż dostojne palladiańskie kościoły Serenissimy. Terlikowski, wybierając San Giacomo di Rialto na „modela” swojej weduty, postąpił więc wbrew pocztówkowym schematom kierującym większością artystów jeżdżących na plenery do Wenecji. Dla Terlikowskiego liczyła się, o czym pisali często krytycy komentujący jego twórczość, przede wszystkim malowniczość.



57

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

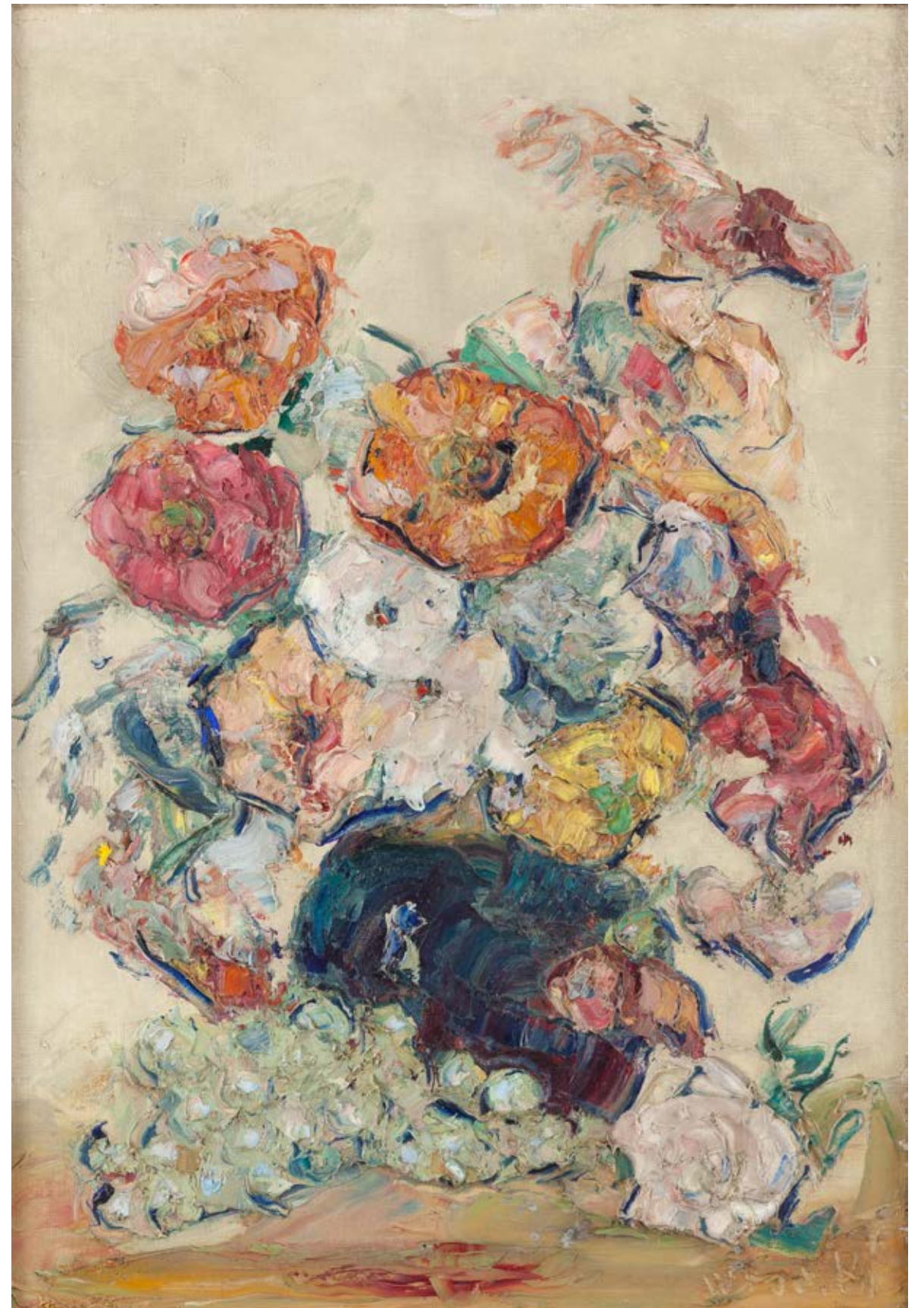
Martwa natura z kwiatami i owocami

olej/plótno, 40 x 30 cm
sygnowany w masie p.d.: 'W Terlikowski'

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 400 - 6 100 EUR

„Mistrz wielce spokojnej i mądrej sztuki [Terlikowski] porzuca pędzel dla szpachli. Potrzebuje pracować szybciej. Kończy swoje prace, stojąc przed przedmiotem, bez uprzedzeń, dając siebie w pełni, silnie, intensywnie; tłumaczy swoją wizję bezpośrednio, pracuje tak, jak płynie rzeka”.

Bennard B. Perlman, Wladimir De Terlikowski: His Life and Art, Ashville 1998, s. 51





58

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Żółte róże na niebieskim tle, 1924

olej/plótno, 50 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: "Terlikowski | 1924"

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 400 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio od artysty

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Siła i życie...: Włodzimierz Terlikowski (1873-1951), Biblioteka Polska w Paryżu, 8 lutego - 30 marca 2012

LITERATURA:

Siła i życie...: Włodzimierz Terlikowski (1873-1951), katalog wystawy, oprac. Anna Czarnocka, Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż 2012, nr kat. 18

Prezentowana martwa natura to przykład kompozycji o charakterze wani-tatywnym. Ciemnogrnatowa ściana oraz masywny blat stołu silnie kon-trastują z intensywnie żółtymi kwiatami. Omdlałe nieco płatki róż jeszcze mocniej podkreślają aspekt przemijalności, który z kolei przybliży malarza do dawnych mistrzów malarstwa barokowego. Jawią się one niczym jasne punkty rozbłyskujące na nocnym niebie. Horyzontalny układ kompozycji i zastosowana tonacja znakomicie obrazują jeden z typów chętnie stosowa-ny przy martwych naturach przez Terlikowskiego. Nie zawsze, aczkolwiek często artysta wykorzystywał poziome formaty właśnie dla kompozycji z wielobarwnymi różami, tworzącymi rozłożyste układy. Martwe natury Terlikowskiego tworzone już od wczesnych lat jego kariery, jeszcze przed

I wojną światową, cieszyły się dużym powodzeniem kolekcjonerów, a także zyskiwały pozytywne opinie krytyki. Tak pisano o tych przedstawieniach na początku lat 20. XX stulecia: „Zwróćmy uwagę również na liczne studia kwiatów: róż herbacianych i czerwonych, których delikatne płatki dopraco-wane są za pomocą szpachli, tło, z grubymi impastami, sprawia wrażenie reliefu, co jest rzadkie w przypadku malarstwa. Dzieła należy oglądać z pewnej odległości, gdyż zyskują wtedy ujmującą oryginalność. Zdradzają artystę o wielkiej precyzji spojrzenia i rzadkiej pewności warsztatowej” (C. Merlot, L'Art polonais à Paris. I. L'Exposition des oeuvres de W. Terlikowski. „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1921, półr. I, s. 100-101).





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?
BLISKO 13 500 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W LISTOPADZIE 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„DWIE MĘŻATKI” ANDRZEJA WRÓBLEWSKIEGO.

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ
DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ
NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE
DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM
IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



KLASYKI AWANGARDY PO 1945
25 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 28 KWIEŚNIA 2023
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177



KOLOR ROKU: VIVA MAGENTA
30 MAJA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 MAJA 2023
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989
1 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 5 MAJA 2023
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



SZTUKA FANTASTYCZNA
13 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 MAJA 2023
kontakt: Karolina Jankowska
k.jankowska@desa.pl
539 222 774

RYNEK AUKCYJNY W 2021 ZANOTOWAŁ WZROST O PRAWIE 45 %

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU
OD PONAD 10 LAT JEST DESA UNICUM

TO DOSKONAŁY MOMENT I NAJLEPSZY PARTNER,
BY WSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ



**ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?
BLISKO 14 500 000 ZŁ**

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W MARCU 2022 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„PORTRET DAMY” PETERA PAULA RUBENSA**

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



RÓD KOSSAKÓW
10 SIERPNI 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 14 LIPCA 2023
kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



PRACE NA PAPIERZE
21 WRZEŚNIA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 25 SIERPNI 2023
kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



MAPY
4 LIPCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 9 CZERWCA 2023
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
15 CZERWCA 2023

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 MAJA 2023
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345

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 20% 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), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać 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 gwarancyjnej. 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 procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii

przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

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 przekażą 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 zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0.5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0.25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19–19(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.

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

o – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

♠ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

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 wycytuje 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 zaferował 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 zmie-

nione przez aukcjонера 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 zgodnie 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. Aplikacja online
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 żywo. 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 (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. 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 – 1500 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 aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 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: BREXPLPWWBK. 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 większa od 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
Wszystkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

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

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

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

8. Zagrożone gatunki
Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skrupa 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 wygodą symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybieniaw 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 aukcjn­era 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 dokoży 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 zgło­zeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający­m weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e­mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godzin­y przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, do­stępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e­mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godzin­y przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii do­kumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracow­nik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, 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 20 % 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 7 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: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą 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 sprzedającej, w przypadku gdy nabywca nie uiści peł­nej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet po­krycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warun­kiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać 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;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległo­ści;
f) 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 prze­parowaniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o pro­duktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać 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:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfika­cie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku arty­sty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu dane­go artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AU­TENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w infor­macjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego li­cytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyż­sające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bez­pośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych **WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupeł­nieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w od­niesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiegokolwiek z postanowień **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowie­nia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wy­nikających z **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** nie oznacza zerzenia 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:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specja­listów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stu­lecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalo­gu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. 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 błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



AUTORZY TEKSTÓW

Autorzy zewnętrzni poz. 21

Tomasz Dziewicki poz. 7, 16, 17, 20, 23, 25, 26 (red.), 29, 30, 31 (red.), 33, 34, 36, 40, 41, 55

Martyna Kolanowska poz. 28, 42, 46 (red.), 47, 48 (red.)

Jan Rybiński poz. 1, 2, 3 (red.), 4, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 15, 18, 19, 22, 24, 27, 35, 38, 39, 43, 44, 45, 50 (red.), 51, 52, 53, 54 (red.)

Michał Szarek poz. 5, 10, 14, 32, 37, 49, 56, 57 (red.), 58

ÉCOLE DE PARIS 11 MAJA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 5 Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph–Bara 30, 1929, źródło: The Bancroft Library, University of California, Berkley

poz. 5 Józef Pankiewicz, Portret dziewczynki w czerwonej sukience (Portret Józefy Oderfeldówny), 1897, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 John Everett Millais, Druhna, 1851, The Fitzwilliam Museum w Cambridge, źródło: data.fitzmuseum.cam.ac.uk

poz. 5 Amedeo Modigliani, Rudowłosa kobieta, 1917, National Gallery of Art w Waszyngtonie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Sandro Botticelli, przypisywany, Simonetta Vespucci jako Maria Lactans, Cook Collection, Richmond

poz. 6 Mojżesz Kisling, Akt leżący na czerwonym prześcieradle, 1929, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum

poz. 6 Théodore Géricault, Tratwa Meduzy (fragment obrazu), 1891, Luwr, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Mojżesz Kisling, Paquerette i Pablo Picasso w Café de la Rotonde, fot. Jean Cocteau, 1916, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Mojżesz Kisling, fotografia, około 1916, źródło: Wikimedia Commons

poz.7 Paul Signac, Czerwona boja, 1895, Musée d’Orsay, źródło: Wikimedia Commons

poz. 8 Bolesław Biegas, 1905–1907, fotografia archiwalna, Biblioteka Polska w Paryżu, źródło: www.pauart.pl

poz. 9 Tamara Łempicka z Salvadorem Dali, 1941, Nowy Jork, fot. Album / EastNews

poz. 9 Tamara Łempicka, Surrealistyczna dłoń, 1947, kolekcja prywatna, fotografia archiwalna, źródło: www.delempicka.org

poz. 9 Tamara Łempicka, Kompozycja abstrakcyjna z kluczem, 1953, kolekcja prywatna, fotografia archiwalna, źródło: www.delempicka.org

poz. 10 Portret Olgi Boznańskiej w pracowni w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, artystka malująca obraz (martwą naturę) na sztaludze, ok. 1920, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 10 Olga Boznańska, Kwiaty, 1913, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl

poz. 10 Olga Boznańska, Dziewczynka z chryzantemami, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl

poz. 10 Olga Boznańska, Wnętrze. Pracownia artystki w Krakowie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie, zbiory.mnk.pl

poz. 12 Mela Muter w pracowni przy rue Vaugirard 114 bis, wybudowanej przez znanego architekta Augustea Perreta, około 1930, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń

poz. 15 Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924–25, stoją od lewej: B. Elkouken, 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. Kramsztyk, fotografia w zbiorach IS PAN

poz. 15 Gino Severini, Macierzynstwo, 1916, źródło: WikiArt

poz. 15 Andre Derain, Akt siedzący, 1920–1923, Galeria Narodowa w Pradze, źródło sbirky.ngprague.cz

poz. 15 Pablo Picasso, 1919, Śpiący chłopci, Museum of Modern Art , Nowy Jork, źródło: Wikimedia Commons

okładka front poz. 5 Mojżesz Kisling, “Rudowłosa dziewczyna z błękitnymi oczami” („Rousse aux yeux bleus”), 1934

okładka II – strona 1 poz. 21 Eugeniusz Zak, „Młodzieniec na tle muru” („Le prisonnier”), 1925

strony 2–3 poz. 6 Mojżesz Kisling, „Rozbitka” („La naufragée”), 1927

strony 4–5 poz. 10 Olga Boznańska, Róże w wazonie, 2 poł. XIX w.

strona 6–7 poz. 15 Henryk Hayden, „Akt leżący na tle błękitnej draperii”, 1928

strony 8–9 poz. 19 Stanisław Eleszkiewicz, Grający w karty, 1935

stron 10 poz. 12 Mela Muter, „Pianista”, około 1930

strony 16–17 Leopold Gottlieb, Portret Adolfa Baslera, przed/lub 1913

strona 215 poz. 9 Tamara Łempicka, „Kompozycja abstrakcyjna”, około 1953

strona 216 poz. 11 Mela Muter, Kobiety przy fontannie, lata 40. XX w.

strony 218– 219 poz. 7 Mojżesz Kisling, Port w Marsylii (“Port de Marseille, un quai du vieux port”), 1918

strony 220–221 poz. 33 Szymon Mondzain, Wioska w górach, 1924

strony 222–223 poz. 4 Joseph Pressmane, “Wnętrze na rue de Paris w Meudon”, 1936–1937

strona 224 – okładka III poz. 25 Henryk Epstein, Pejzaż z Korsyki, 1926–1927

okładka tył poz. 8 Bolesław Biegas, Portret sferyczny, 1919–1923

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1313ASD235









