



ÉCOLE DE PARIS

AUKCJA 24 MAJA 2018 WARSZAWA







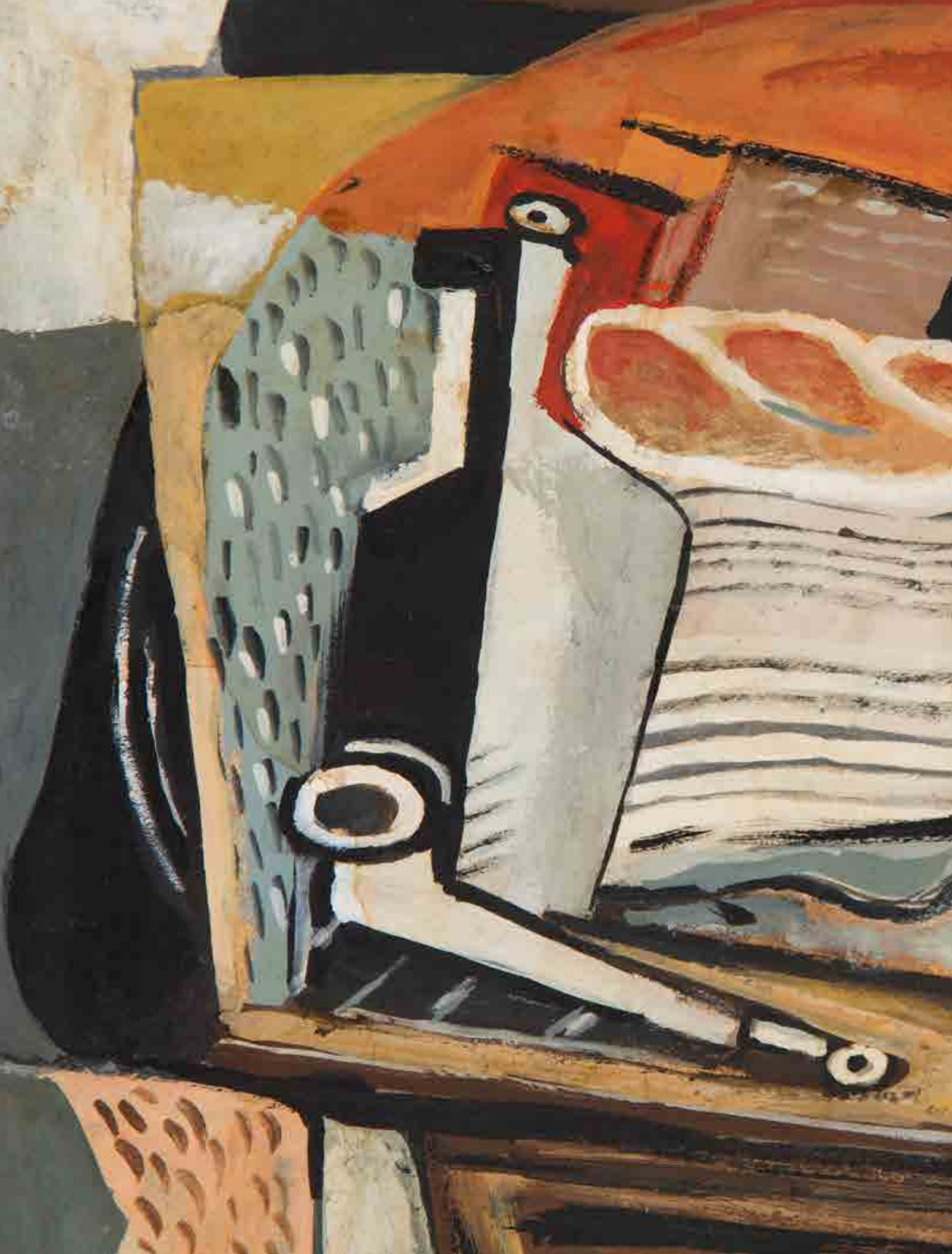






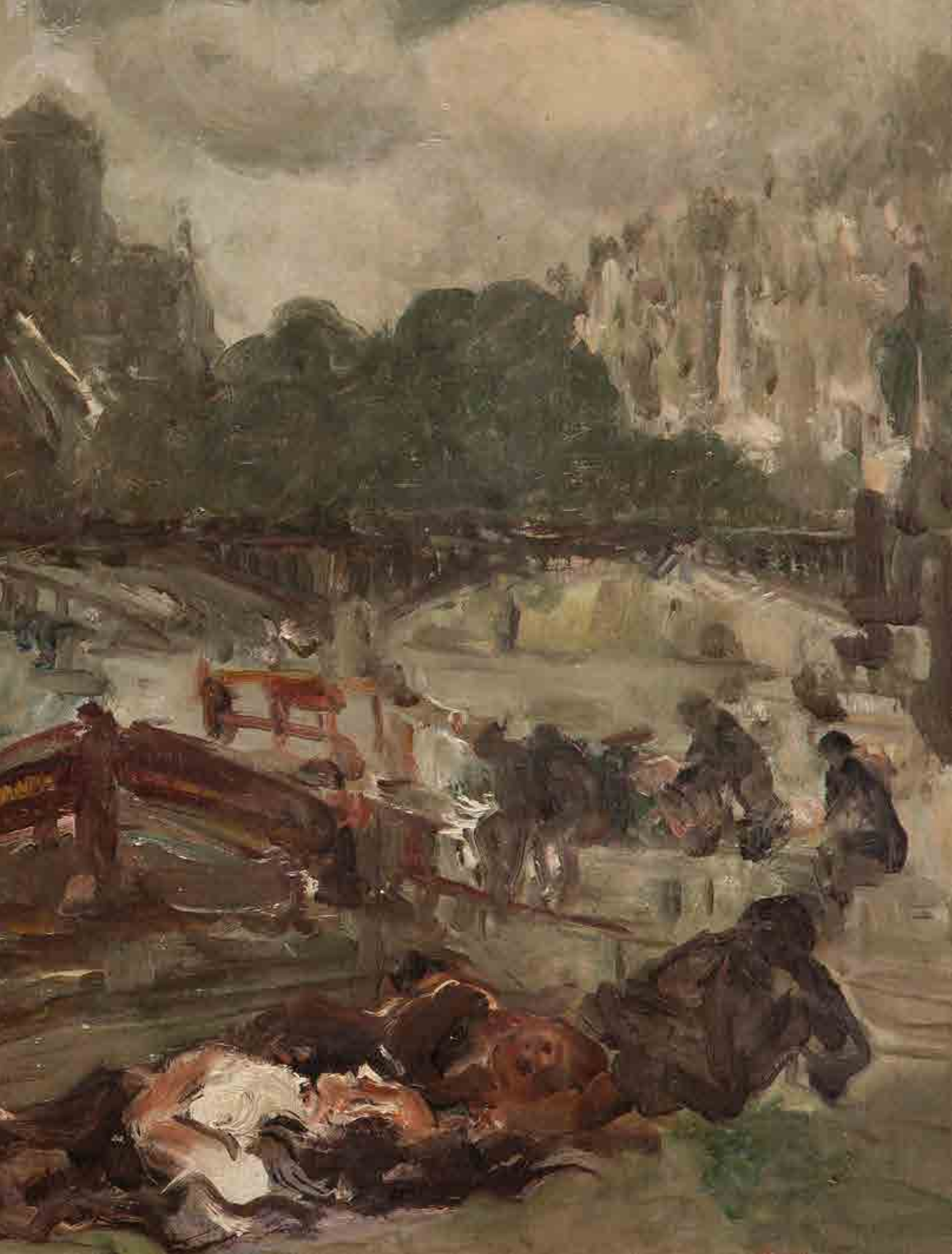
















ÉCOLE DE PARIS

24 MAJA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

14 – 24 MAJA 2018

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

TOMASZ DZIEWICKI *Redakcja katalogu*, t.dziewicki@desa.pl, 22 163 66 46, 735 208 999

ROMAN KACZKOWSKI *Koordynator sprzedaży*, rkaczkowski@desa.pl, 22 163 67 13, 795 122 712





INDEKS

- Aberdam Alfred 58
- Chapiro Jacques 32-33
- Dobrinsky Isaac 57
- Eibisch Eugeniusz 44
- Eleszkiewicz Stanisław 60
- Epstein Henryk 36-37
- Gottlieb Leopold 20-21
- Gwozdecki Gustaw 49
- Halicka Alicja 51
- Hassenberg Irena (Reno) 45
- Hayden Henryk 23-25
- Kanelba Rajmund 34-35
- Katz Emmanuel (Mané-Katz) 22
- Kisling Mojżesz 5-8
- Kousnetzoff Constantin 40-41
- Kramsztyk Roman 18-19
- Lambert- Rucki Jean 26-27
- Lansky Andre 53
- Lubitch Ossip 46
- Menkes Zygmunt Józef 28-31
- Mędrzycki Maurycy 39
- Mondzain Szymon 9-12
- Muter Mela 13-16
- Naiditch Vladimir 50
- Ortiz de Zarate Manuel 17
- Pailles Isaac 55
- Peske Jean 47-48
- Pink Lutka 52
- Sterling Marc 61
- Terechkovitch Constantin 42-43
- Terlikowski Włodzimierz 1-2
- Weinbaum Abraham 56
- Weissberg Leon 59
- Zak Eugeniusz 38
- Zawadowski Jan Wacław 54
- Zucker Jakub 3-4



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Piękna 1A, 00-477 Warszawa
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 00

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

PRENUMERATA KATALOGÓW

tel. 22 163 67 00, prenumerata@desa.pl

GALERIA BIŻUTERII

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

KONTA BANKOWE

Bank Pekao S.A., SWIFT PKOP PL PW
PLN: 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449 EURO: 58 1240 6292 1978 0010 6772 6191 USD: 78 1240 6292 1787 0010 6772 6263

OKŁADKA FRONT poz. 5 Mojżesz Kisling, Mona Luisa, 1952 r. • **II OKŁADKA - I STRONA** poz. 6 Mojżesz Kisling, Akt leżący na czerwonym prześcieradle, 1929 r.
STRONY 2-3 poz. 8 Mojżesz Kisling, Pejzaż z Sanary, 1925 r. • **STRONY 4-5** poz. 13 Mela Muter, Martwa natura z butelką • **STRONY 6-7** poz. 18 Roman Kramsztyk, Akt siedzący, Dziewczyna z wachlarzem i bransoletką, około 1928 r. • **STRONY 8-9** poz. 23 Henryk Hayden, Martwa natura z butelką i fajką, około 1920 r.
STRONY 10-11 poz. 40 Constantin Kousnetzoff, Widok na katedrę Notre Dame w Paryżu, 1922 r. • **STRONA 12** poz. 35 Rajmund Kanelba, Wróżąca z kart, 1928 r.
STRONA 14-15 poz. 3 Jakub Zucker, Cyrkowcy, lata 30. XX w. • **III OKŁADKA** poz. 20 Leopold Gottlieb, Wieczerna rybaków, 1926 r.
IV OKŁADKA poz. 23 Henryk Hayden, Martwa natura z butelką i fajką, około 1920 r. • **AUTORZY TEKSTÓW** Konrad Niemira, Tomasz Dziewicki, Julia Materna
École de Paris. Aukcja 24 maja 2018 r. • **ISBN** 978-83-66038-16-5 • **Kod aukcji** 540ASD200
Nakład 2.500 egzemplarzy • **Koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

Prezes Zarządu
tel. 22 163 66 65
j.windorbski@desa.pl



JAN KOSZUTSKI

Wiceprezes
tel. 22 163 66 36
j.koszutski@desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgową*
tel. 22 163 66 80, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, *Zastępca Głównego Księgowego*
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

**DEPARTAMENT
MARKETINGU I INNOWACJI**

Agata Scheffner, *Dyrektor Marketingu*
tel. 514 446 830, a.scheffner@desa.pl

Marta Wiśniewska, *Koordinator ds. Marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Business & Culture
Joanna Andruszko
tel. 793 919 167, pr@desa.pl

**DZIAŁ
LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY**

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



BARBARA RYBNIKOW
Starszy Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
22 163 66 45, 664 150 862



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



ARTUR DUMANOWSKI
Starszy Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 50



**KAROLINA
ŁUŹNIAK-MARCHLEWSKA**
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46



AGATA MATUSIELAŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 163 66 15



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
s.ambroziak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



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



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



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 13, 795 122 712



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 08, 795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 09, 506 252 031



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



IGOR BLOCH
Doradca Klienta
i.bloch@desa.pl
22 163 67 07, 664 150 861

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu Rozliczeń
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



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



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 04, 506 252 004



MARTA KOŁAKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.kolakowska@desa.pl
22 163 66 03, 795 121 557



MARIA OLSZAK
Asystent ds. rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723

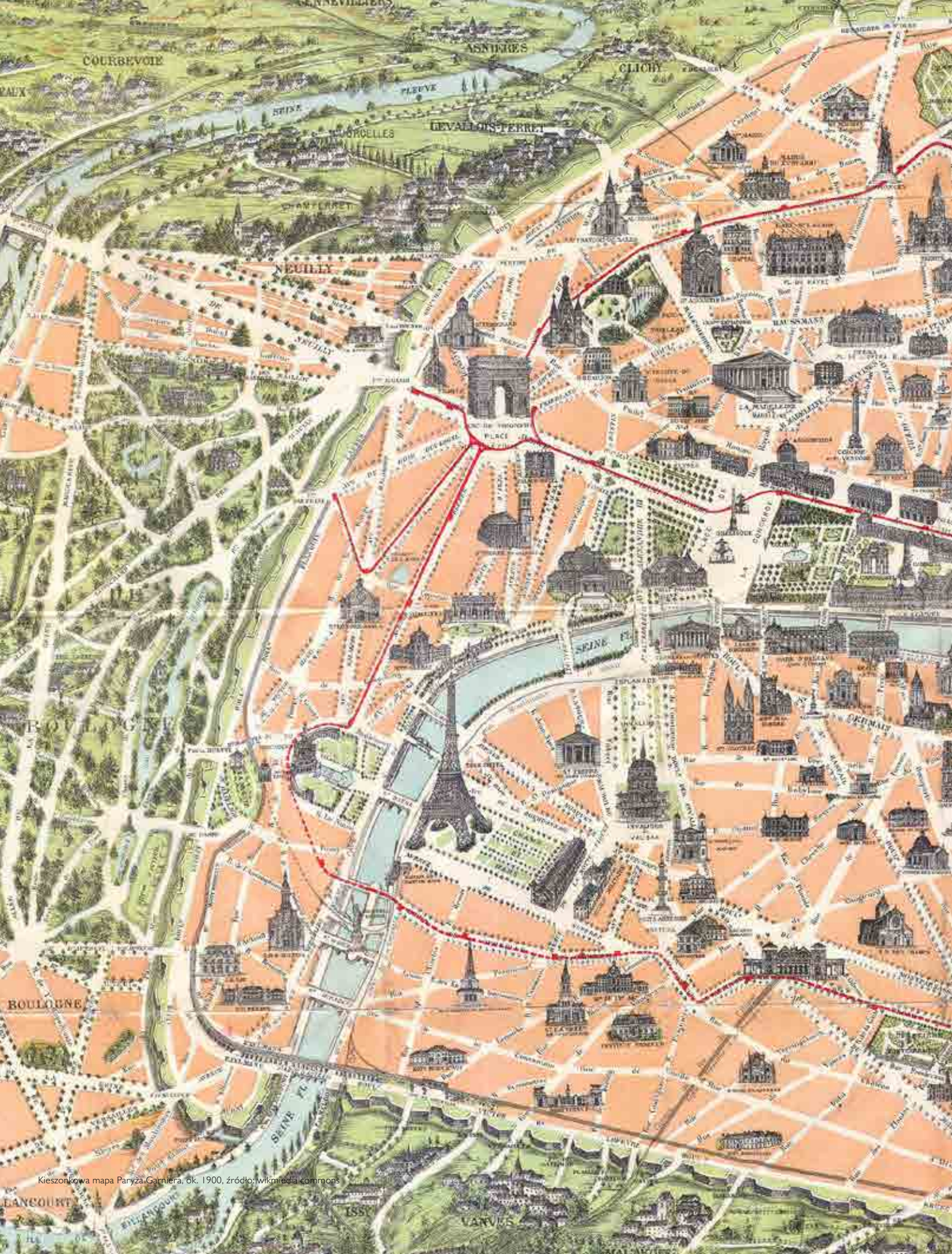
DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Magazynu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



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



Kieszonkowa mapa Paryża Garniera, ok. 1900, źródło: [wikimedia commons](#)



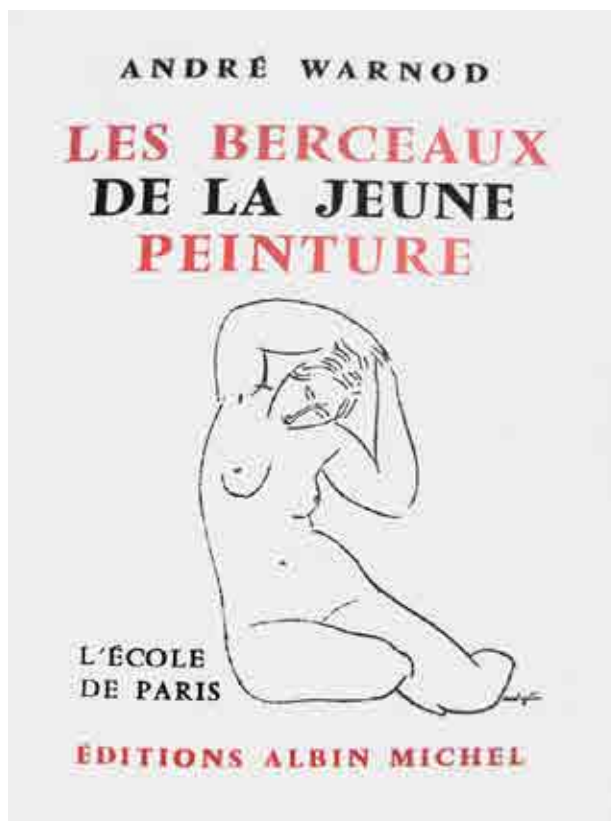


Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924-25,
stoją od lewej: B. Elkouen, L. Zborowski, W. Zawadowski, J. Hulewicz, G. Gwozdecki, H. Gotlib, J. Bohdanowicz-Konceska.
Siedzą od lewej: J. Puget, T. Czyżewski, x, J. Zakowa, x, H. Hayden, E. Zak, A. Zamoyski, L. Puget, R. Kramsztyk



ÉCOLE DE PARIS: PARYSKA KOLONIA ARTYSTYCZNA W PIERWSZYCH DEKADACH XX STULECIA

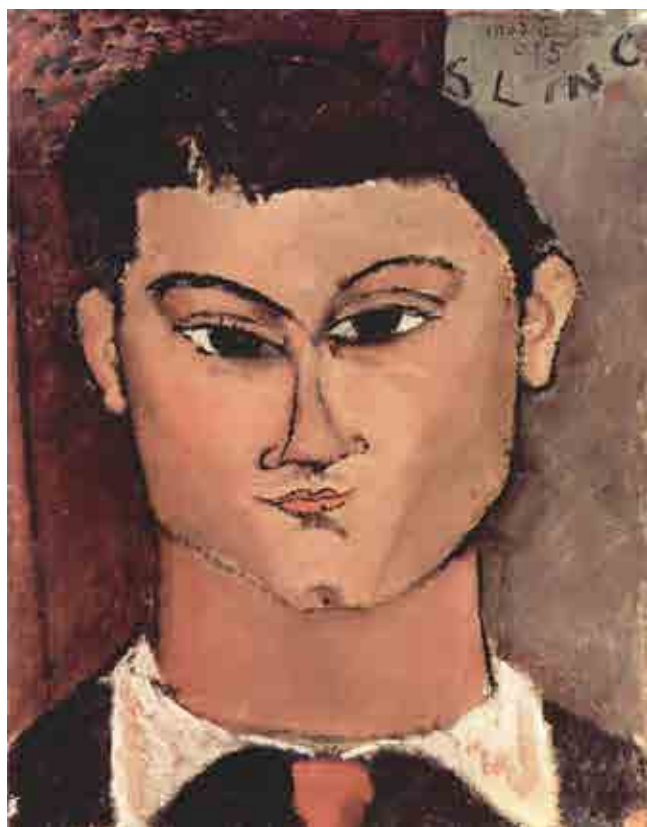
Fenomen École de Paris, tzw. Szkoły Paryskiej, należy do często przywoływanych zjawisk w sztuce XX stulecia. Pojęcie to częstokroć rozumiane jest w sposób szeroki, a przez to jego użycie pozostaje nieprecyzyjne. Polscy artyści związani z École de Paris zostali odkryci przede wszystkim w latach 90. XX wieku oraz na początku XXI stulecia. Dopiero wówczas stali się obiektem zainteresowania kolekcjonerstwa oraz rynku sztuki, a także naukowej historii sztuki. Za główną badaczką Szkoły Paryskiej na gruncie polskim, Anna Wierzbicka, przyjmuje się, że termin ten pochodzi z epoki. W 1925 roku pojęcia użył dwukrotnie krytyk André Warnod: w książce *Les berceaux de la jeune peinture* (Kolebki młodego malarstwa) oraz artykule *L'Etat et l'art vivant* (Państwo i sztuka żywa, „Comœdia” 1925, 1 stycznia, s. 1). Wydaje się, że właśnie jego działalność jako krytyka artystycznego przysporzyła powodzenia temu terminowi. Sugestywna okładka książki Warnoda, z hasłem „L'ÉCOLE DE PARIS” oraz rysunkiem aktu Amedeo Modiglianiego, stanowiła istotny element recepcji tego hasła. Złożyły się nań wcześniejsze teksty krytyczne Amédée Ozenfanta oraz działalność galerii sztuki, które tworzyły poprzez wystawy wizję łączności artystów w ramach paryskiej kolonii artystycznej. Przykładowo, poeta i marszand, przyjaciel artystów Leopold Zborowski zorganizował w 1919 roku w londyńskiej Gallery Hill pokaz kilkudziesięciu artystów: obok dzieł Alicji Halickiej, Mojżesza Kislinga czy Jana Zawadowskiego pokazywano obrazy Pabla Picassa, Henriego Matisse'a oraz Fernanda Légera. Wielokrotnie, w latach 20. XX wieku, pod nazwą École de Paris marszandzi prezentowali prace znanych artystów francuskich, choćby André Deraina i Georges Braque'a, czy tych o ugruntowanej sławie, jak Picasso, z dziełami twórców obcych, którzy dzięki temu obrastali legendą: Amedeo Modiglianiego, Marca Chagalla czy Chaima Soutine'a. W krytyce artystycznej dokonywano jednak coraz częściej rozróżnienia i pod pojęciem Szkoły Paryskiej rozumiano krąg artystów przybyszów osiedlających się i tworzących w obrębie 14. dzielnicy Paryża, na Montparnasse. Środowisko to tworzyli w dużej mierze emigranci z Europy Środkowo-Wschodniej: terenów Rosji, Ukrainy, Białorusi, Polski, Czech, Słowacji, Bułgarii, Rumunii czy Węgier, ale też Skandynawii, Niemiec oraz Hiszpanii. Przybysze do Paryża, na początku XX wieku poddani cesarzy, potem obywatele nowych państw Europy, wielokrotnie byli z pochodzenia Żydami. Artyści ci reprezentowali postawę wielokulturowości, mierzyli się z problemami niejednokrotnie płynnej narodowości, koniecznym wyborem była dla nich wielojęzyczność. Wielu z nich, przyjeżdżając do Paryża, uprzednio wspólnie uczyli się czy wystawiali prace w Warszawie, Krakowie, Moskwie czy Odessie. Krąg École de Paris budowały relacje towarzyskie, sieć marszandów, galerii i krytyków lewobrzeżnej części Paryża. Owe powiązania tworzyły międzynarodową bohemę artystyczną – rodzaj kolonii artystycznej istniejącej początkowo na wzgórzach Montmartre'u, a potem Montparnasse'u. Paryż – miasto mityczne – zarówno dla wykształconych i dobrze sytuowanych przybyszów z dużych miast, jak i biednych mieszkańców prowincji – niósł obietnicę sławy i kariery. Artyści żydowscy, często w swoich krajach wykluczeni z powodu pochodzenia i wyznania, nad Sekwaną mogli się cieszyć swobodą edukacji i niezależnością w wyborze ścieżki artystycznej. Paryż przynosił im poczucie wolności.



Les Berceaux de la jeune peinture André Warnod, 1925, źródło: wikimedia commons



Krytyk André Warnod, promotor pojęcia École de Paris, zdjęcie ok. 1923, źródło: wikimedia commons



Amedeo Modigliani, Portret Mojżesza Kislinga, 1915, kolekcja Emilio Jesi, Mediolan,
źródło: wikimedia commons



Marszand Leopold Zborowski w pracowni Mojżesza Kislinga przy rue Joseph
Bara 3 na tle drzwi z obrazem Modiglianego przedstawiającym Soutine'a,
źródło: wikimedia commons

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



Z RODZIMEGO KRAJU DO KAWIARNI

„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” – znakomicie rekonstruuje sytuację przybyszów Wierzbicka (A. Wierzbicka, *École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 69). Skala fenomenu wyraża się w liczbach: w naukowej literaturze historyczno-artystycznej omawia się zazwyczaj około 150 nazwisk. Książki z tego zakresu podają również informację, jakoby w Paryżu w latach 20. czy 30. funkcjonowało tysiące twórców-przybyszów. Z pewnością nie są to liczby przesadzone. Jeśli najczęściej École de Paris kojarzy się Modiglianim, Chagallem czy Kislingiem, to pamiętać należy o rzeszach twórców mniejszego talentu, słabo wykształconych, nieprezentujących swojego dorobku na publicznych wystawach czy nieuwzględnianych przez krytykę. Rekonstruowanie ich biografii jest często niemożliwe z racji na nieliczne zachowane dzieła czy brak materiałów archiwalnych. Częstokroć jedyną możliwością refleksji nad ich twórczością jest podążanie ścieżkami, które przemierzali wszyscy malarze i rzeźbiarze École de Paris.

Rodzący się fenomen polskiej kolonii artystycznej można zaobserwować równo z początkiem XX stulecia. Mela Muter, jako pierwsza polska artystka, przyjechała do Paryża w 1901 roku. W tym samym roku przybył Eugeniusz Zak. Z obrębie sztuki polskiej byli jednymi z pierwszych, którzy tworzyli międzynarodową sieć powiązań między artystami, ich pracowniami, galeriami i krytykami. W owej konstelacji ważnym wydarzeniem był w 1905 roku przyjazd bułgarskiego rysownika Julesa Pascina. W Paryżu oczekiwali go malarz i krytyk Walter Bondy, malarz Rudolf Levy i Bela Czobel. Należeli do stałych bywalców kawiarni „Le Dôme”, pierwszej istotnej kawiarni bohem w 14. dzielnicy Paryża. Do „dômieres”, bo tak od nazwy lokalu nazywano jego gości, należeli początkowo głównie Niemcy i Skandynawowie. Kawiarnia położona była w centralnym miejscu – przy Carrefour Vavin, skrzyżowaniu Boulevard Raspail i Boulevard Montparnasse. Wielokrotnie jej widok był dla przybyszów jednym z pierwszych paryskich doświadczeń, bowiem położona była w pobliżu wyjścia z przystanku metra Vavin. Kawiarnie stawały się miejscem spotkań, zawierania znajomości, prowadzenie interesów, jak również ekspozycji prac. Artyści École de Paris w kawiarniach często swoim pracami dekorowali lokale, a czasem zostawiali je jako zapłatę za jedzenie. Podobną sławę jak „Le Dôme” zyskała „La Rotonde”, otwarta w 1911 roku i położona również przy Carrefour Vavin. Po pierwszej wojnie światowej w 14. dzielnicy działała również „La Parnasse”, a artyści wybierali często „Closierie des Lilas” znaną już cyganerii XIX-wiecznej. Popularnością cieszyła się otwarta w 1927 „La Coupole” oraz „Le Select” (1923). Ważnym wydarzeniem Szkoły Paryskiej stał się pojedynek artystów polskich Mojżesza Kislinga i Leopolda Gottlieba. W czerwcu 1914 roku artyści spotkali się w Lasku Bulońskim. W roli sekundanta Kislinga wystąpił meksykański malarz Diego Rivera. Malarze pojedynkowali się na szable i pistolety. Raniony bronią w nos Kisling miał wykrzyknąć: „To czwarty rozbiór Polski!”. Do dziś nie wiadomo, dlaczego jeden z artystów żądał satysfakcji i w sferze mitu pozostaje historia, że towarzystwo z pojedynku przeniosło się do „La Rotonde”. Wkrótce wybuchła Wielka Wojna – Paryż zaczął pustoszeć, artyści – poddani cesarza austriackiego lub niemieckiego w pośpiechu opuszczali stolicę, wielu wyjeżdżało do Hiszpanii. Niektórzy z nich byli deportowani, inni zaś zaciągali się i walczyli w Legii Cudzoziemskiej – tak uczynili dwaj koledzy z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Kisling i Szymon Mondzain.



Modigliani i Adolf Basler w kawiarni La Rotonde, 1918,
źródło: wikimedia commons



Roman Kramsztyk (po lewej) w kawiarni podczas pobytu w Paryżu, 1928,
źródło: NAC Online



Jules Pascin, Rudolf Levy, Walter Bondy i Wilhelm Uhde w Café du Dome, ok. 1910, źródło: wikimedia commons



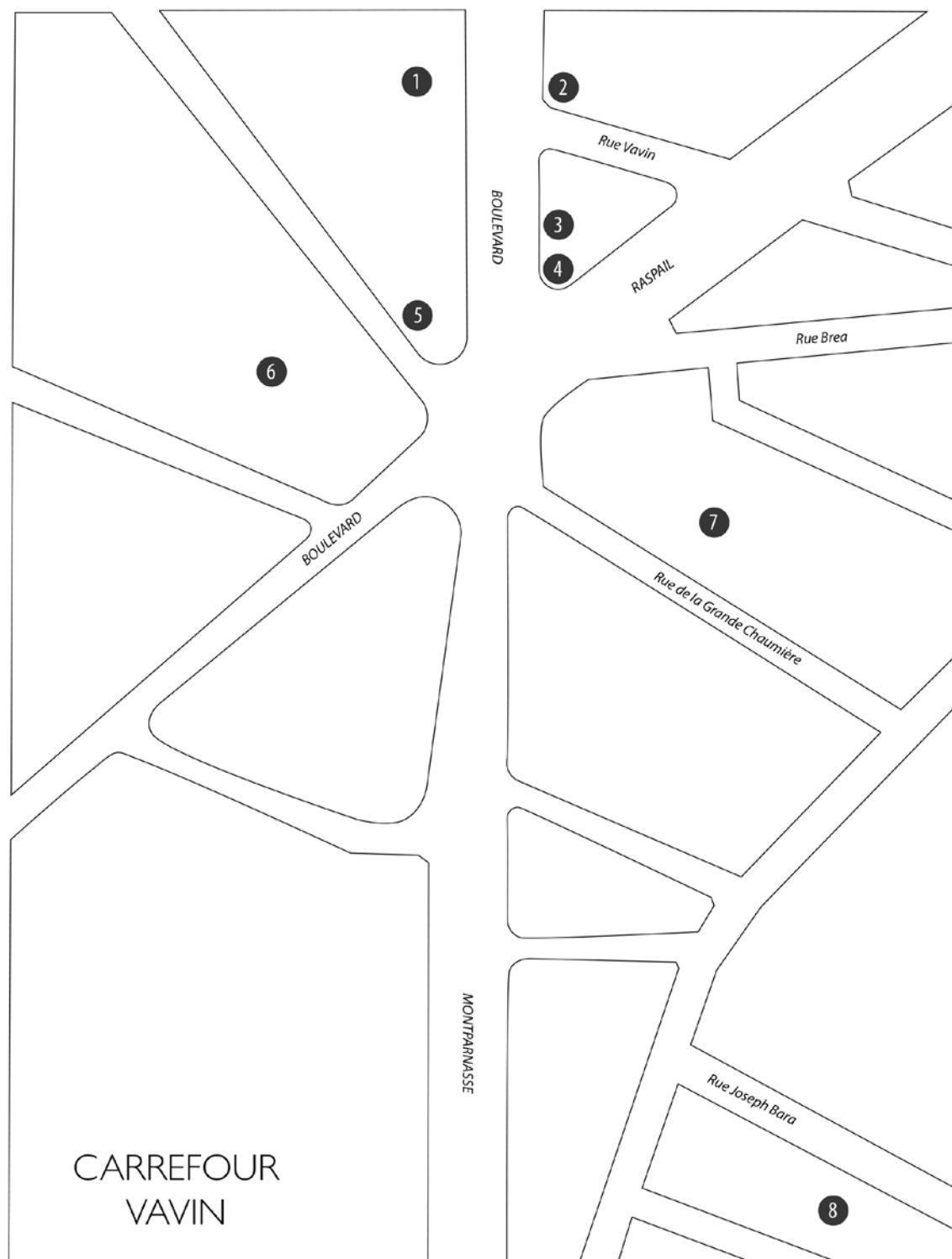
karta pocztowa z epoki przedstawiająca Carrefour Vavin



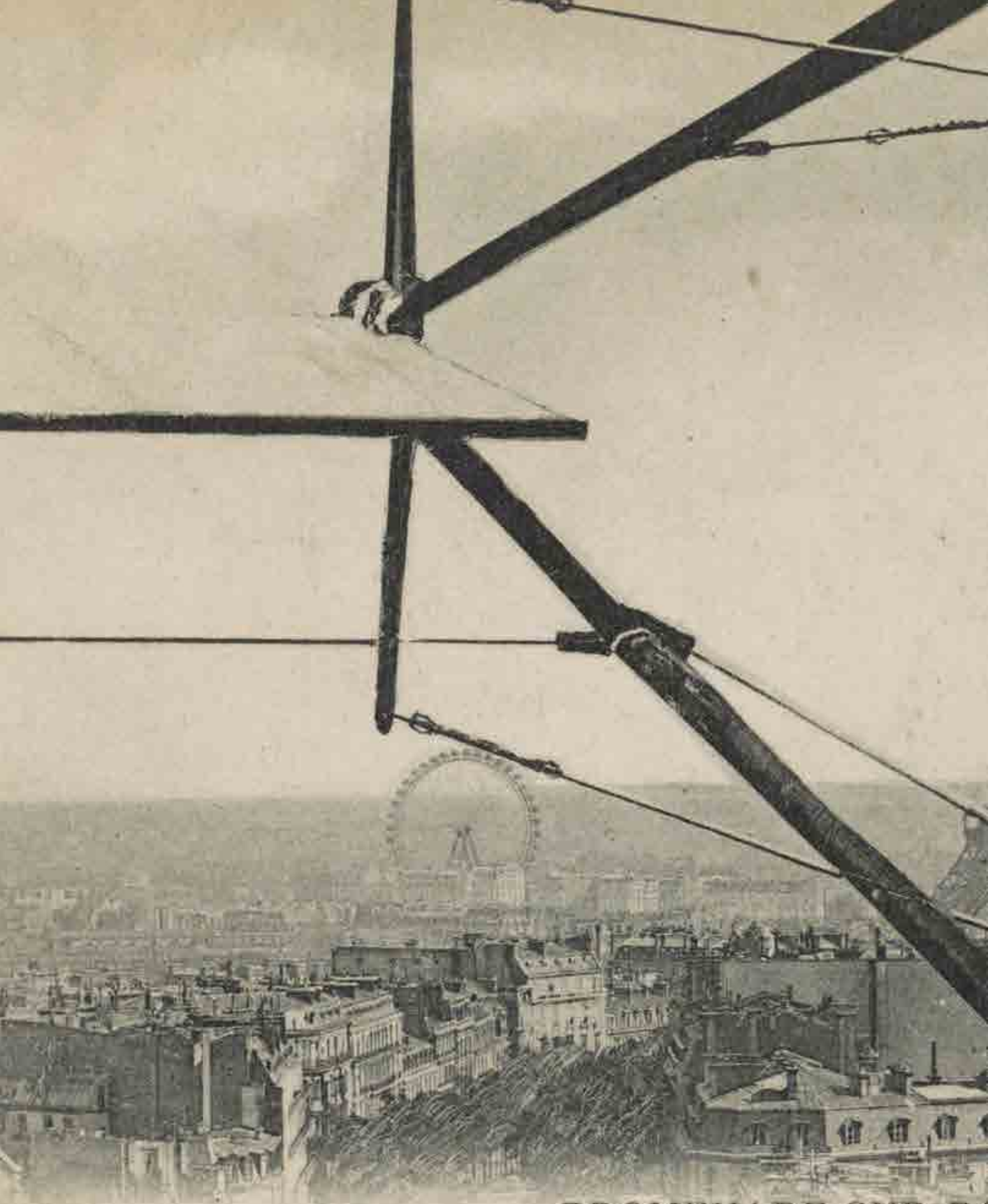
zdjęcie prasowe przedstawiające pojedynek Mojżesza Kislinga i Leopolda Gottlieba na szable, czerwiec 1914, źródło: Bibliothèque nationale de France

„Zasygnalizować zatem należy pewien fakt zewnętrzny dla samego dyskursu krytycznego, dotyczący zasadniczych przemian w życiu artystycznym Paryża, który krytykom wyznaczał szerszy niż dawniej horyzont. Mówić należało o sztuce o innym zapleczu kulturowym i włączać do obrazu sztuki fakty natury statystycznej: z każdym rokiem rosnące w setki, około 1910 r. sumujące się już w tysiące społeczności artystów z całego niemal świata. Kronikarsko ujęte sprawozdania z Salonów informowały pośrednio o tym fakcie, a uprawiany zarówno przez Salomona, jak i Apollinaire'a felieton, który ewokował ich paryskie 'włóczęgi', pozwalające fakty te odkrywać i komentować 'anegdotycznie', miał za zadanie oswajać z tym społecznym i artystycznym status quo – ze światem cudzoziemców, zwanych niekiedy pogardliwie metekami.

(...) Salmon w swoim zawodzie 'krytyka-poety' przewidywał miejsce na komentarz pojedyńku, który odbył się w 1914, na krótko przed wybuchem wojny, między cenionymi przez niego artystami, Leopoldem Gottliebem i Kislingiem. 'Motyw sporu? Któż to może wiedzieć. Może jeszcze za czasów Krakowa? Gottlieb [po zakończeniu pojedyńku] dyskretnie się wycofał, z bezbłędną godnością, Kisling opuszczając swoją szablę, ryzykując rozcięcie butów – a miał ich tylko jedną parę – miał odwagę uśmiechnąć się do fotografa i spokojnym głosem zaanonsować: czwarty rozbiór Polski!'



1. La Coupole
2. Le Select
3. Café du Parnasse
4. La Rotonde
5. Café du Dôme
6. Sala koncertowa o wystawowa Lyre et Palette
7. Académie Colarossi
8. Académie Ranson



PROMENADE SUR PA

Widok na Paryż z aeroplanu, pocztówka, 1904-14, źródło: wikimedia commons

472. — *Vue sur la Grande Roue et la Tour Eiffel*



PARIS EN AEROPLANE.

Eiffel par le travers en avant d'un biplan. ND Phot.

MONTPARNASSE W CENTRUM ŚWIATA SZTUKI

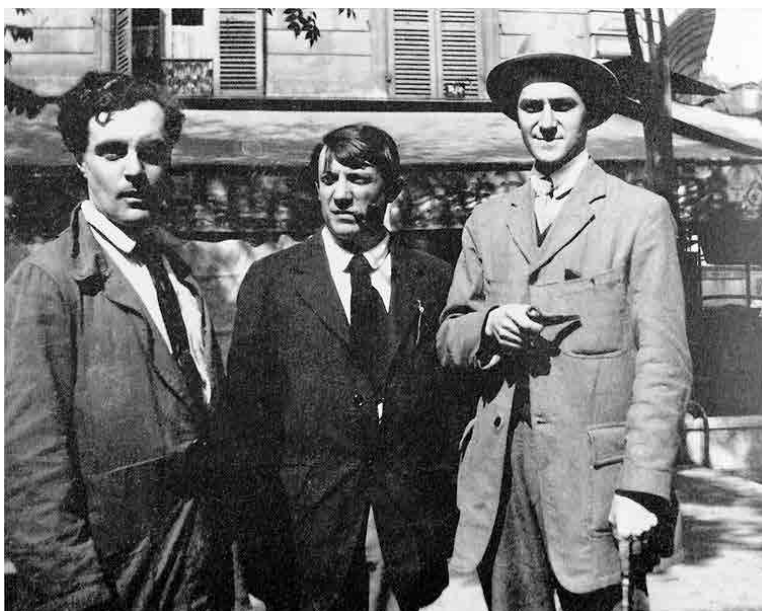
Kisling już przed pierwszą wojną światową zyskał tytuł „księcia Montparnasse'u”, jego mieszkanie przy rue Joseph-Bara 3 stało się ważnym punktem spotkań na artystycznej mapie 14. dzielnicy. Od lat 20. Paryż przeżywał swoje *années folles*, szalone lata – otwierano kolejne kluby, często w amerykańskim stylu, organizowano bale i wystawne przyjęcia. Sytuacja wielu artystów, ze względu na rynkowy sukces ich prac, stabilizowała się. Ze zwykłych i często biednych „dômieres” stawali się arystokratami międzynarodowego świata sztuki. Mieszkali w willach projektu awangardowych architektów Le Corbusiera czy Roberta Mallet-Stevensa. Znakomita portrecistka Mela Muter posiadała dom i atelier zaprojektowane w 1928 roku przez pioniera architektury betonowej Auguste'a Perreta.

Nie od zawsze jednak owa dzielnica Paryża cieszyła się taką sławą. Montparnasse u progu XX stulecia był obszarem peryferyjnym w stosunku do historycznego centrum Paryża. Na tym terenie w dawnych epokach znajdowały się kamieniołomy, przestrzeń dzielnicy była wypełniona liczną zielenią. Tutaj sąsiadowały ze sobą gospodarstwa rolne i winnice, których krajobraz wieńczyły wieże kościelne i klasztorne. W XIX stuleciu zaczęły powstawać lokale serwujące alkohol i oferujące rozrywkę. Równolegle sprawadzili się tu twórcy, głównie literaci, m.in. Victor Hugo i Honoré de Balzac. Od lat 80. XIX stulecia kolonię artystyczną tworzyli Amerykanie, a dopiero potem zaczęli napływać twórcy z Europy Środkowo-Wschodniej.

Do 14. dzielnicy, jako pierwszy z klasyków malarstwa, przybył Henri Rousseau i mieszkał w swojej pracowni przy Avenue du Maine od 1893 do śmierci w 1910 roku. Rousseau był podziwiany przez Pabla Picassa i krąg artystów zgromadzonych wokół Gertrudy Stein. Jego sława promieniowała wśród wczesnej, paryskiej awangardy. Picasso, który od początku wieku współtworzył sławę prawobrzeżnego Montmartre'u, przeprowadził się do apartamentu przy Boulevard Raspail w 1911 roku. Centrum dzielnicy stanowiło Carrefour Vavin, skrzyżowanie Boulevard Raspail i Montparnasse'u ze względu na bliskość metra oraz znanych kawiarni. Innym centrum artystycznego Montparnasse'u była „La Ruche” (z franc. ul) – kolisty budynek-pawilon wystawy powszechnej 1900 roku, który zakupił rzeźbiarz-filantrop Alfred Boucher. Dzięki jego staraniom budynek udostępniono przy Passage Dantzig w 14. dzielnicy i zaadoptowano go na 140 pracowni dla młodych artystów. Budynek obrósł legendą ze względu na sławnych lokatorów: Amedeo Modiglianego, Marka Chagalla, Mojżesza Kislinga, żeby poprzestać tylko na trzech nazwiskach. Choć jednoczył pierwsze pokolenie międzynarodowej bohemy artystycznej, warunki do mieszkania i tworzenia były w nim fatalne. Pokoje były małe, latem panował upał, zimą mróz, w „Ulu” brakowało bieżącej wody i kanalizacji. Mimo to miejsce już w epoce cieszyło się popularnością i przyciągało przyszłych,



La Ruche, ok. 1918, źródło: wikimedia commons



Picasso, Modigliani i André Salmon przed La Rotonde, 1916, źródło: wikimedia commons

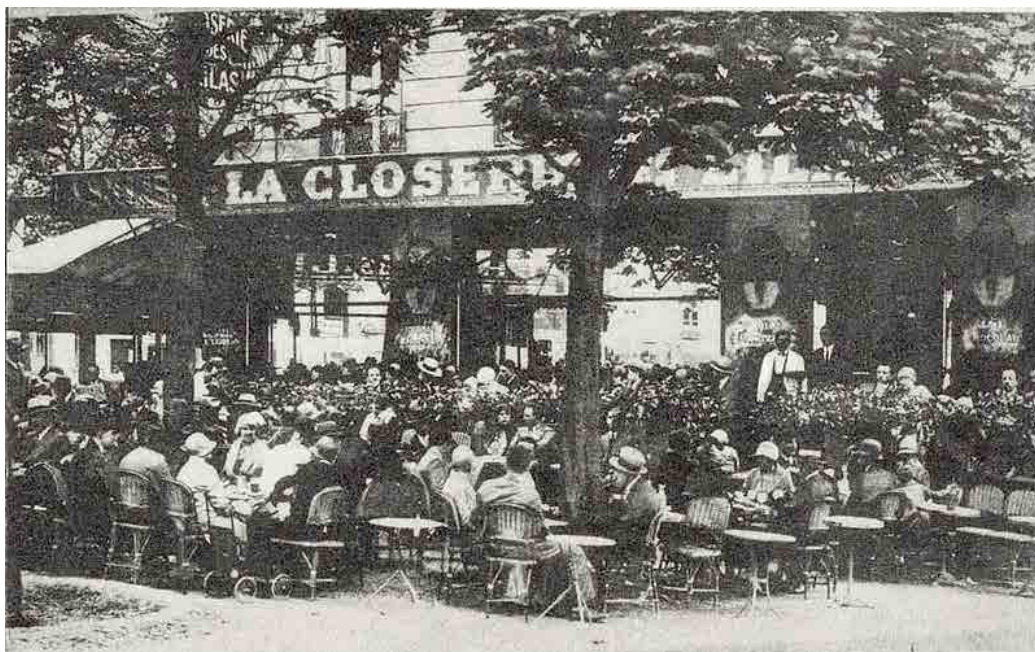
których skromne fundusze nie pozwalały im wynająć mieszkania czy osobnej pracowni. W okolicy znajdowała się również inna kolonia pracowni – Cité Falguière. Jej nazwa pochodziła od nazwiska Alexandre'a Falguière'a, a została założona przez jego ucznia, Jules-Ernesta Bouillota. Istniała przy paru uliczkach Montparnasse'u, a do jej lokatorów w epoce należeli malarz Chaim Soutine czy rzeźbiarz Constantin Brâncuși.

Wielu młodych przybywało do Paryża, aby się uczyć. Niektórzy z nich przyjeżdżali już w pełni uformowani, mając ze sobą pełne studia. Inni praktycznie nie odebrali edukacji na szczeblu akademickim, która wydawała im się nieatrakcyjna. Studiowali w uczelniach artystycznych jedynie semestr lub rok, a potem porzucali je na rzecz własnych poszukiwań. Wielu młodych korzystało w Paryżu ze zbiorów Luwru, jako pierwszej i najważniejszej szkoły. Podziwiali klasyków

sztuki europejskiej, szkicowali i kopiowali słynne arcydzieła. Mimo wyznawanej modernistycznej orientacji artystycznej, w swoich poszukiwaniach zwracali się ku klasycznym źródłom sztuki. Studiowali więc często antyczną rzeźbę czy malarstwo renesansowe. Teren Montparnasse'u wydawał się przybyszom atrakcyjny z powodu licznie działających tam liberalnych szkół artystycznych, w których za niewielką opłatą można było szkicować z żywego modelu lub szkolić malarstwo czy rzeźbę pod opieką doświadczonego artysty. W 14. dzielnicy istniała Académie Colarossi, najważniejsza tego typu szkoła o XIX-wiecznym rodowodzie. Académie Colarossi znajdowała się przy rue de la Grande Chaumière, blisko Carrefour Vavin, podobnie jak Académie de la Grande Chaumière funkcjonująca od 1904 roku. Artysty kręgu École de Paris uczęszczali również do Académie Russe, Académie de la Palette, Académie Ranson oraz Académie Moderne.



Academie Colarossi na Montparnasse'ie, ok. 1908



La Closerie des Lilas, 1909, źródło: wikimedia commons

W KRĘGU KRYTYKÓW, MECENASÓW, GALERII, STOWARZYSZEŃ

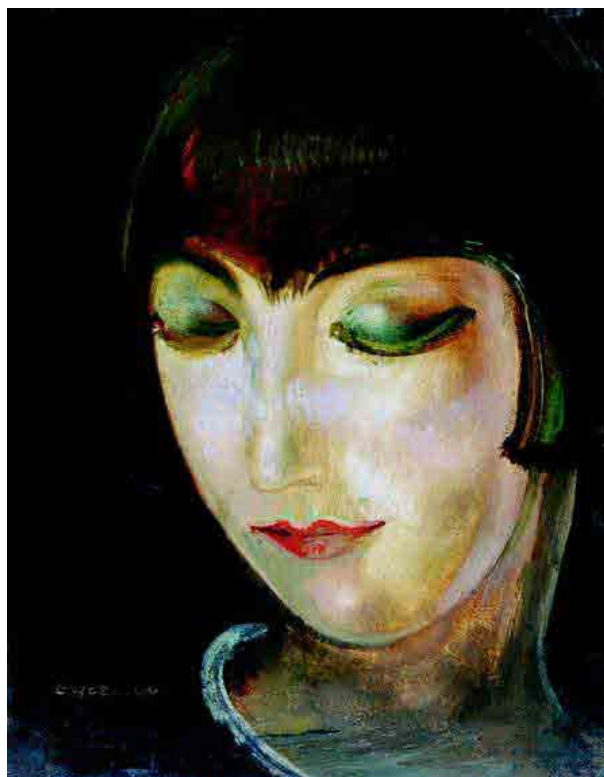
Artystów Szkoły Paryskiej lansowali przede wszystkim krytycy i marszandzi. Do najważniejszych promotorów należeli Leopold Zborowski, prowadzący własną galerię (od 1926) oraz Adolf Basler, krytyk i promotor modernizmu w rodzimym kraju, „galerzysta” od 1929 roku. Do najbardziej prestiżowych marszandów i kolekcjonerów epoki należeli Paul Guillaume oraz Daniel-Henry Kahnweiler, którzy w dużej mierze stali za promocją i sukcesem kubistów. Guillaume był także znanym zbieraczem rzeźby afrykańskiej, a publikacje artystyczne z tego zakresu (*Sculptures nègres*, 1917) antycypowały modę na l'art nègre w latach 20. Do 1914 roku artystami-przybyszami interesowali się Guillaume Apollinaire czy André Salmon, a do nich w kolejnych latach dołączyli Florent Fels, André Warnod i Louis Vauxcelles. Pisarstwo na temat artystów École de Paris w latach 20. przybrało sformalizowaną konwencję. Rzecz jasna, poświęcano im wiele artykułów, recenzji czy wywiadów w prasie francuskiej, lecz wtedy także licznie powstawały ich monografie. Powstały cztery książki o Kislingu (w tym pióra niemieckiego historyka sztuki, Carla Einsteina, ale też Felsa i Salmona). Od 1927 roku wydawano serię „Les Artistes Juifs”, w której ukazały się publikacje m.in. o Henryku Epsteinie, Eugeniuszu Zaku, Zygmuncie Menkesie. Powstawały przekrojowe publikacje o fenomenie kolonii artystycznej w Paryżu, choćby ważna w historii sztuki polskiej „Art polonais moderne” – wydawana w 1929 roku książka o młodych twórcach z Polski autorstwa krytyka Chila Aronsona (wł. Franciszka Biedarta).

Za sukcesem rynkowym artystów szkoły paryskiej stali często bogaci mecenasi. Prace Eliego Nadelmana, znakomitego, choć dziś nieco zapomnianego rzeźbiarza, nabyła w Londynie w 1911 roku Helena Rubinstein. Stała się również opiekunką Alicji Halickiej i Louisa Marcoussisa. Abraham Weinbaum otrzymywał pomoc finansową od marszanda i kolekcjonera René Gimpela, Zygmuntovi Landauowi patronował krytyk Roger Fry, a Menkesem opiekował się grecki multimilioner Niko Mazaraki. Powoli plótka artystów École de Paris trafiały do zbiorów Państwowych – w okresie dwudziestolecia międzywojennego było już kupowane przez paryskie Muzeum Luksemburskie, najważniejszą paryską instytucję gromadzącą sztukę współczesną. W 1922 roku w Musée du Jeu de Paume dodatkowa przestrzeń została przeznaczona tylko na dzieła obcokrajowców. Wielu z przyszłych artystycznych debiutowała prezentacją dzieł na jednym z paryskich salonów artystycznych: Salon des Indépendants, Salon Tuileries, Salon d'Automne. Tego typu wystawy, do których dzieła dopuszczało liberalne jury, pozwalały zostać zauważonym. Pisała często o nich prasa, a młodzi artyści zyskiwali tym samym pierwsze recenzje. W pierwszych dekadach XX stulecia główną rolę na rynku sztuki zaczęły odgrywać prywatne galerie, które, razem z krytykami i pojedynczymi marszandami, stały za komercyjnym sukcesem twórców. W dwudziestoleciu międzywojennym organizowano liczne wystawy indywidualne i zbiorowe artystów École de Paris. Tego rodzaju pokazy częstokroć odbywały się w prestiżowych instytucjach prawobrzeżnego Paryża: Galerie L'Effort Moderne Léonce'a Rosenberga, Galerie Paul Rosenberg, Galerie Simon, Galerie Georges Bernheim czy Galerie Bernheim-Jeune. Na lewym brzegu do istotnych galerii należy zaliczyć: Galerie d'Art du Montparnasse, Galerie Vavin-Raspail, Galerie van Leer czy Galerie Jeanne Bucher.

Artyści często współpracowali z architektami, trudnili się scenografią, witrażem, ilustracją, współtworząc kulturę wizualną i plastyczną nowoczesnej Francji. Polski czytelnik o osiągnięciach rodzimych twórców mógł się dowiedzieć z łam „Tygodnika Ilustrowanego”, „Sztuk Pięknych”, „Świata” czy „Wiadomości literackich”, jednakże termin „szkoły paryskiej” pojawiał się w tych wydawnictwach rzadko. Artyści-przybysze tworzyli



Amedeo Modigliani, Portret Paula Guillaume'a, 1915, Musée de l'Orangerie, Paryż



Gustaw Gwozdecki, Kiki de Montparnasse, 1920, kolekcja prywatna, Paryż. Kiki de Montparnasse'u (Alice Prin) była przyjaciółką, modelką i kochanką artystów z kręgu École de Paris. Była wielką żoną Kislinga.

w Paryżu swoje własne narodowe przystanie. Rosjanie przykładowo zorganizowali przed I wojną światową „Société des Artistes Russes”. Instytucjonalną ramą do spotkań Polaków stało się założone w 1911 roku przez rzeźbiarza Stanisława Ostrowskiego Towarzystwo Artystów Polskich. Jego członkami byli Leopold Gottlieb, Mela Muter, Gustaw Gwozdecki, Henryk Hayden, Eliaż Nadelman i Eugeniusz Zak. W 1922 roku powstał Związek Malarzy i Rzeźbiarzy Polskich, a w 1928 roku Koło Artystów Polskich. Związani na co dzień z Francją artyści współtworzyli nowoczesne życie artystyczne w Polsce: Gottlieb, Gwozdecki, Kisling i Zak od 1917 roku eksponowali swoje prace na wystawach „Formistów”, zaś Kramsztyk i Zak byli twórcami grupy „Rytm”.



okładka Art Polonais Moderne Chila Aronsona (1929). Tekst Aronsona należy do jednych z najważniejszych źródeł dotyczących artystów polskiej kolonii artystycznej w Paryżu



M. M. BERNHEIM JEUNE, Expert près la Cour d'appel, 25, boulevard de la Madeleine, PARIS.

Galerie Bernheim-Jeune (zdjęcie 1910) należała do najbardziej prestiżowych w Paryżu. Promowała impresjonistów, postimpresjonistów oraz modernistów początku XX wieku, źródło: wikimedia commons

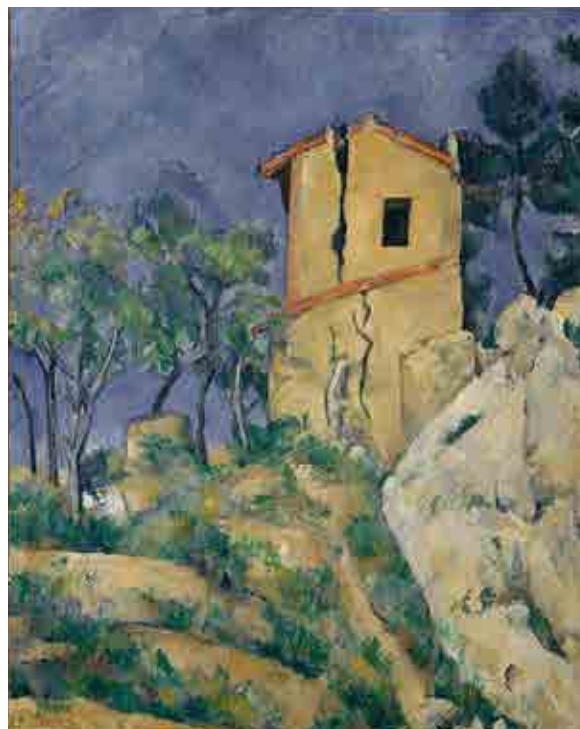
NOWE MALARSKIE FORMUŁY

Mieczysław Wallis w 1932 roku trafnie łączył malarstwo Szkoły Paryskiej z nurtem kolorystyczno-fakturowym z sztuce zachodniej (zobacz: Mieczysław Wallis, Sztuki plastyczne. Rajmund Kanelba i inni, „Robotnik” 1932, nr 368, s. 4, za: Anna Wierzbicka, dz. cyt., s. 18). Wielość prezentowanych twórców zachęca do pisania o stylowym eklektyzmie postaw artystycznych. Imperatyw nowoczesności odziedziczony po awangardzie nakazywał młodym przybyszom odrzucić realistyczne naśladownictwo rzeczywistości. Najczęściej ich twórczość mieściła się w idiomie koloryzmu i ekspresjonizmu. To ostatnie określenie nie jest jednak w kręgu krytyki artystycznej jednoznaczne. Jeśli współcześnie uosobieniem ekspresjonizmu Szkoły Paryskiej jest dysonansowe i obdarzone silną deformacją malarstwo Chaima Soutine'a, to jeszcze przed I wojną światową Adolf Basler nazywał pierwszym polskim ekspresjonistą Elię Nadelmana, którego spokojna i harmonijna rzeźba prezentowała wówczas styl bliski nowemu klasycyzmowi.

Dla artystów Szkoły Paryskiej, jak i całej wczesnej awangardy, najważniejszym twórcą, za którym poszukiwano nowoczesnych formuł obrazowania, był Paul Cézanne. Jego płótna, początkowo promowane przez marszanda Ambroise'a Vollarda, zyskały należyty sobie rozgłos w pierwszych latach XX stulecia. Członkowie tzw. pierwszej Szkoły Paryskiej mogli oglądać w 1907 roku pośmiertną wystawę malarza w paryskim Grand Palais. „Cézanne stale mówi w rozmowach, wciąż pisze w listach o 'wrażeniu'. Nie powinniśmy tego mylić z 'doznaniem' impresjonistów. To bowiem nie coś przelotnego, niepowtarzalnego w czasie, coś chwilowego i jedyne – to penetracja dogłębna zjawisk, precyzyjnie gromadzone dane o każdej rzeczy, którą się w końcu zna tak ściśle, tyle się o niej wie, że sumowanie tej wiedzy w jednym obrazie powoduje ostrą i brzemienne w skutki jej deformację. Konwencjonalna perspektywa musi zniknąć: jeden obiekt jawi nam en face, z dołu i z góry, perspektywiczny 'horyzont' porusza się, przesuwa w pionie i w poziomie, obraca” (Wiesław Juszcak, Postimpresjoniści, wyd. III, Warszawa 1985, s. 188-189). Cézanne proponował młodym twórcom poszukiwanie własnych formuł, pokazywał, jak osiągnąć klasyczność formy przy nieklasycznym sposobie obrazowania natury. Jego eksperymenty z zakresu barwy doprowadziły niejako do skodyfikowania kolorystycznej perspektywy. Postępowym twórcom początku stulecia wydawało się już oczywiste, że nie muszą malować cienia, a wzajemne oddziaływanie płam czystej barwy może stać się narzędziem budowania przestrzeni na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna.

W twórczości artystów-przybyszów odbijały się inne paryskie rebelle w świecie sztuki. W 1905 roku na Salonie Jesiennym swoje prace wystawili fowiści, których nazwa pochodzi od „dzikiej”, kolorystycznej ekspresji ich prac (z franc. les fauves – dzicy, dzikie bestie). Mianem fowistów określił twórczość ledwie paru artystów Louis Vauxcelles, późniejszy promotor artystów kręgu École de Paris. Do owego kręgu należeli m.in. Henri Matisse, André Derain i Maurice Vlaminck. Nowe malarstwo odrzucało przestrzenność przedstawienia malarskiego. Artyści pokrywali płótno impastami czystej farby (czasem wyciskanej prosto z tuby, co zarzucała im krytyka), aby obrazować pejzaż i przedmioty, które widzialne stają się dopiero w naturalnym świetle słonecznym. Artyści ci postawili żywy kolor w centrum swojej sztuki i manifestowali postawę, w myśl której to światło jest w istocie substancją i przedmiotem malarstwa. Impuls nowej konwencji bez trudu można wyśledzić we zestrojeniach barwnych i spłaszczeniu przestrzeni obrazów Meli Muter, Henryka Epstein, Mojżesza Kislinga, Joachima Weingarta czy Jana Zawadowskiego.

Choć początkowo powstał w zamkniętej przestrzeni pracowni Pabla Picassa i Georges Braque'a, kubizm znalazł wielu naśladowców, szczególnie po wystąpieniu kubistów Fernanda Légera, Alberta



Paul Cézanne, Dom z popękanyściami, 1892-94, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, źródło wikimedia commons



Le Salon d'Automne, strona z pracami fowistów, czasopismo L'Illustration, 4 listopada 1905

Gleizesa, Jeana Metzingera, Frantiska Kupki, Roberta Delaunaya czy Marcela Duchampa na Salonie Niezależnych w 1911 i 1912 roku. Wskazane publiczne prezentacje ich twórczości sprzyjały promocji artystycznej doktryny kubizmu i stały się jednymi z najważniejszych manifestów sztuki wczesnoawangardowej. Artyści ci odrzucili pojęcie obrazu jako iluzji trzech wymiarów. Podkreślali jego dwuwymiarowość, a silną geometryzacją, łączenie prostych kształtów służyło wyobrażeniu razem wielu perspektyw widzenia i przekroczenia typowej narracyjności obrazu. Od 1911 roku pierwsze próby z zakresu kubizmu podejmowali Henryk Hayden, Ludwik Markus, Alicja Halicka i Tadeusz Makowski, których obrazy tamtego okresu czasem uznaje się za początki awangardy w sztuce polskiej. Do czasu I wojny światowej kubizm jako doktryna artystyczna utracił swoją spójność. Wielu artystów podążało śladem estetyki wytyczonej przez Picassa, a prasa francuska zaczęła pisać już nie o kubistach, lecz kubisterach.

Zarówno w malarstwie Cézanne'a, jak i kubizmie wyrażało się wołanie o nową dyscyplinę. Awangardowym rebeliom towarzyszyło poszukiwanie klasycznego pierwiastka w sztuce. Na Salonie Jesiennym w 1905 roku rzeźbiarz Aristide Maillol wystawił klasycyzujący akt „La Méditerranée”, który wzbudził falę krytycznej dyskusji. Jeszcze przed wojną Eugeniusz Zak zaczął wykonywać swoje klasycyzujące portrety (ok. 1909-10), a Jerzy Merkel arkadyjskie, sielankowe kompozycje. Wielu artystów przyjęło za wzór linearny styl, dopatrując się w idealnie wykreślonej linii podstawowego środka ekspresji. Tego rodzaju przekonanie w środowisku paryskim wytworzył traktat krytyka i anarchisty Mieczysława Goldberga „Moralność linii” (1904-07). „Najistotniejszą cechą (...) traktatu Goldberga o linii jako środku i celu ekspresji jest wyrastające z symbolistycznych tradycji przekonanie o możliwościach wyrażania emocjonalnego przez coraz bardziej postępującą redukcję i formalnych, i narracyjnych elementów dzieła na rzecz form jak najbardziej skrótowych, aluzyjnych” (Elżbieta Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 334). Nowy klasycyzm nie był realizmem, ale sztuką syntezy, która proponowała nowy porządek. Po I wojnie światowej odwrócono się od popularnego abstrakcjonizmu i przeżywano zwrot ku sztuce figuratywnej, realistycznej i klasycyzującej. W Niemczech tendencje te nazwano Neue Sachlichkeit, nową rzeczowością, we Francji zaś retour à l'ordre, powrotem do porządku. Echa tych przeformułowań bez trudu odnaleźć można w twórczości Mojżesza Kislinga, Alicji Hoherman czy Zaka. W stronę sztuki klasycznej zwracali się twórcy czasem kojarzeni z art déco, jak Jean Lambert-Rucki, lub związani z surrealizmem czy dadaizmem, np. Serge Charchoune albo Marceli Ślodzi.

Choć twórców École de Paris nie można przypisać do jednego nurtu sztuki i najczęściej rozważa się ich jako indywidualności twórcze, to hasło ekspresjonizmu zdaje się dobrze dobrać charakterystyczny dla nich rodzaj artystycznego wyrazu. Ekspresjonizm wyrastał ze sztuki końca XIX stulecia, której twórcy uczynili z dzieła ekran własnych emocji i stanów ducha. Szczególnie silnie wybrzmiał w sztuce niemieckiej – w 1905 roku w Dreźnie powstała grupa Die Brücke, a w 1911 roku w Monachium Der Blaue Reiter. Twórczość ich kręgu charakteryzowała dysonansowość, dysharmonia, gwałtowność rozwiązań barwnych, przeskalowanie, co miało służyć wywołaniu u widza emocji w momencie przeżycia estetycznego. Ekspresjonizm można też rozumieć jako pewną postawę estetyczną, w myśl której ekspresjonistyczne dzieło sztuki może stać się przyczyną przemiany estetycznej i duchowej widza. Pluralizm postaw artystycznych jest zapisany więc w programie ekspresjonizmu początku XX stulecia, podobnie jak wielość stanowisk artystycznych, zwróconych jednak ku duchowemu przeżywaniu sztuki, przynależą kręgowi École de Paris. Wśród malarzy tej grupy funkcjonowali malarze-ekspresjoniści z Wilna: Chaim Soutine, Michel Kikoïne czy Pinchus Krémègne. Do tej tendencji należy przypisać malarstwo „Grupy Czterech”: Alfreda Aberdama, Zygmunta Menkesa, Joachima Weingarta i Leona Weissberga. Stanisław Eleszkiewicz wielokrotnie podejmował tematykę życia prowincjonalnego i życia półświatka. Jego afirmatywnym w charakterze obrazom nieobcy był duch krytyki społecznej, co



Chaim Soutine, *Dziewczyna w czerwonej bluzce*, ok. 1919, The Metropolitan Museum of Art



Aristide Maillol, *Studium do Morza Śródziemnego*, 1902, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

stawia go blisko ekspresjonizmu niemieckiego. Istotną gałąź ekspresjonizmu École de Paris stanowił koloryzm. Wielu malarzy, śladem Cézanne'a i postimpresjonistów Vincenta van Gogha i Paula Gauguina stawiało barwę w centrum swojej twórczości. Kolor był dla nich podstawowym czynnikiem konstrukcji płótna, który w całości zastępował światłocień i klasyczne rodzaje perspektywy. Najczęściej nie przydawali mu gwałtownie ekspresyjnego charakteru, a ich dzieła nosiły radosny charakter. Do tak pojmowanego ekspresyjnego koloryzmu przypisać można Władysława Jahla, Jeana Peskego, Jana Zawadowskiego, Eugeniusza Eibischa czy Jacquesa Chapiro.

SZTUKA ŻYDOWSKA – SZTUKA NARODOWA?

Wśród tysięcy malarzy École de Paris i paryskiej kolonii artystycznej znaczącą część stanowili artyści pochodzenia żydowskiego. Gdy wielu z nich pochodziło ze zasymilowanych rodzin, dla innych kultura i religia, w której wzrosli, była esencjonalnym składnikiem ich osobowości twórczej. Wierzbicka pisze: „Wybór życia jednostki wolnej i nowoczesnej nie oznaczał bowiem dla artysty żydowskiego odrzucenia tożsamości. Przeciwnie, malarze i rzeźbiarze École de Paris często podkreślali swoje etniczne pochodzenie, brali udział w wystawach i dyskusjach dotyczących sztuki żydowskiej, należeli i działali w towarzystwach zrzeszających artystów żydowskich we Francji i w swoim kraju” (Anna Wierzbicka, dz. cyt., s. 79).

Wśród członków paryskiej kolonii artystycznej toczyły się liczne dyskusje o sztuce żydowskiej. Przykładowo: w 1910 roku w „La Ruche” powstało pierwsze czasopismo poświęcone sztuce żydowskiej – „Machmadim” (hebr. piękno). Redakcja czasopisma, w skład której wchodził Marek Szwarc, Josif Czajkow, Izaak Lichtenstein i Leo Koenig oraz, oddzielnie, malarz Henryk Epstein opowiadali się za odrzuceniem zakazu przedstawiania w sztuce, wyrażonym w drugim przykazaniu Dekalogu („Nie uczynisz sobie obrazu rytego ani żadnej podobizny tego, co jest na niebie w górze i co na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią”). Proponowano również użycie ornamentu nawiązującego do dekoracji synagogi i ludowej twórczości. Z drugiej strony przeciwstawiali się tej idei np. rzeźbiarze Ossip Zadkine i Leon Indenbaum, którzy dostrzegali szansę na odnowę sztuki żydowskiej poprzez zastosowanie starożytnych wzorców egipskich i asyryjskich. Wgłąd w tego rodzaju twórczość oferowały paryskie muzea, które posiadały bogate zbiory z zakresu sztuki starożytnego Wschodu.

Po pierwszej wojnie światowej, wraz z dużym napływem artystów z Europy Wschodniej, zaczęto w krytyce artystycznej wyróżniać École Française, zrzeszającą twórców rdzennie francuskich oraz École de Paris, łączącą artystów-przybyszów. W obliczu licznej emigracji toczyły się w obrębie krytyki dyskusje odnośnie do pojęcia sztuki żydowskiej, niejednokrotnie nacechowane rasistowsko – przypisywano twórcom takim jak Pascin czy Soutine niepokój, melancholię, dramatyzm, intensywność, intuicyjność, ekspresyjność. Czasem twierdzono, że w istocie nie istnieje styl żydowski, a rozrost kolonii artystycznej w Paryżu należy uznać ze symbol upadku współczesnej kultury wizualnej w ogóle. W 1925 roku Adolf Basler pytał: „Czy istnieje malarstwo żydowskie?” – „Nie – są jedynie Żydzi, którzy malują i rzeźbią w Paryżu...” (A. Basler, Y-a-t-il une peinture juive, „Mercure de France” CLXXXIV, s. 111-118).

École de Paris to nazwa, której nie używano w powojennej Polsce. Jej popularność wzrosła po przemianach 1989 roku wraz z organizacją licznych wystaw twórców paryskich, działalnością prywatnych galerii i domów aukcyjnych, które promowały dzieła polskich „Paryżan”. Kategorii École de Paris, aby w sposób prosty ująć barwny świat życia artystycznego Paryża przed 1914 rokiem oraz doby międzywojnia. Brawurowo artystyczny fenomen École de Paris określiła Władysława Jaworska, monografistka Władysława Ślewińskiego, Tadeusza Makowskiego, znawczyni polskich twórców we Francji. W jednej z niewielu naukowych publikacji poświęconych Zygmuntowi Menkesowi stwierdzała odnośnie do Szkoły Paryskiej: „to 'branie' najlepszych wartości francuskiej kultury plastycznej przez przyjezdnych i z kolei 'dawanie' i wzbogacanie nowoczesnej sztuki, której centrum był Paryż, przez świeżość i inność kultur” (W. Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz Ecole de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” LVII, 1996, nr 1-2, s. 23).



Marc Chagall, Autoportret z siedmioma palcami, 1913, Stedelijk Museum, Amsterdam. Chagall posłużył się nowoczesnymi formami zaczerpniętymi z kubizmu. Choć za oknem widać wieżę Eiffela, to artysta wyobraża sobie i maluje scenę zaczerpniętą ze wschodnio-europejskiego folkloru.



Wielu artystów École de Paris eksponowało swoje pochodzenie, łącząc nowoczesność życia i sztuki z tradycją, w której wyrosli. Alfred Aberdam, Autoportret, 1927, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum



Zygmunt Menkes, Ecce Homo, ok. 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Zygmunt Menkes, Autoportret z sową, 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW. Artysci pochodzenia żydowskiego próbowali połączyć tradycję chrześcijańską (Ecce Homo) z żydowskim obyczajem. Menkes przedstawił się z sową, która uważana jest zły omen i wcielenie demona. Artysta w ten sposób obrazował niepokój własnych poszukiwań. W "Autoportrecie z sową" wydaje się jednak oblaskawione, co buduje obraz artysty, który panuje nad tradycją.

„Z pochodzenia warszawianin, pan Terlikowski od lat 13 przeszło nie był w syrenim grodzie, zachował jednak o nim żywe wspomnienia. W licznych swoich podróżach artysta zwiedził Nową Zelandię, Indie, Afrykę, a od lat 10 mieszka w Paryżu i wystawia tu swe płótna. Oryginalność i swoisty rozmach szybko zwróciły nań uwagę krytyków i publiczności francuskiej, której rodak nasz jest prawdziwym ulubieńcem”.

MARIA KASTERSKA, WYSTAWA WŁODZIMIERZA TERLIKOWSKIEGO, „ŚWIAT” 1921, nr 16, s. 7

„Terlikowski to magik” - pisał na łamach „L'Aquadémie” Lucien Aressy - „Terlikowski to czarodziej wspaniałych światel, harmonijnych fioletołów i różów. To malarz kwiatów, których wonne i słabnące dusze rozlewają się jak namiętność w tajemnicy jednej godziny, jednego umierającego wieczoru. Terlikowski to czarodziej barwy (...) i wibrujących efektów południowego słońca. Analizuje i utrwała doznania, szuka godzin, w których światło jest tak lśniące, że aż rozmywa kontury i kolory, lubuje się w słodkich chwilach, ale też sytuacjach walki, w których siły żywego, wiecznego istnienia zderzają się z sobą – i to z nich [Terlikowski] wyciąga ten szczególny [malarski] efekt”. Cytowany artykuł, będący kilkunasturową odą na cześć talentu polskiego malarza, pochodzi z października 1921 roku, okresu największego powodzenia artysty. Przytaczamy go jednak nie po to, aby pokazać sympatię, którą artysta cieszył się wśród krytyków, ani też aby podkreślić, że widziano w nim Artystę przez wielkie „A” [Lucien Aressy (sam będący poetą) pisał tylko o największych malarzach i pisarzach, z Verlainem i Proustem na czele]. Cytowany tekst pokazuje jednak szerszy problem z jakim wiąże się postać Terlikowskiego. Artyście przez długie lata próbowano bowiem nadać maskę rozpoetyzowanego grajka, albo modernistycznego szaleńca wpłatanego w rozmaite wiry uczuć i bytów. Piszący o jego sztuce zwykli raczyć czytelników sążnistymi opisami frenetycznych stanów emocjonalnych – rzadko jednak decydowali się na osadzenie artysty w sztuce jego czasów, albo chociaż na zarysowanie jego biografii. Tę biografię znamy bardzo fragmentarycznie, nie tyle ze źródeł, ile z informacji przekazanych (wymyślonych?) przez samego malarza. Terlikowski urodził się w rodzinie urzędnika kolejowego w Poraju (w pół drogi między Łodzią, a Częstochową). Niekiedy twierdził jednak, że ma szlacheckie pochodzenie i dodawał do swojego nazwiska przedrostek „de”. W wieku 13 lat uciekł z rodzinnego domu i pieszo, przez Niemcy dotarł do Francji. Pracował jako parobek, kowal, wołyżer w cyrku. Przez prawie dwie dekady prowadził życie wędrowne. Nie jest jasna chronologia jego podróży, ale wiadomo, że

ich nie brakowało: odwiedził kraje północnej Afryki, Chiny i Singapur, Australię i Nową Zelandię, podróżował po Europie, głównie między Niemcami a Francją. Twierdził niekiedy, że kształcił się w zakresie malarstwa w Monachium i w paryskiej pracowni słynnego akademika, Jean-Paula Laurensa, innym razem: że jest samoukiem. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że odebrał profesjonalne wykształcenie: już od wczesnych lat wprawnie malował bowiem akty, będące podstawą edukacji w paryskim atelier Laurensa. W 1911 roku postanowił na stałe osiedlić się w Paryżu. Szybko zintegrował się z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Polscy krytycy wymieniali go jednym tchem z Olgą Boznańską. Francuzi szybko uznali za swojego, a jego obrazy kupiło Muzeum Luksemburskie, będące ówczesną galerią współczesnego, francuskiego malarstwa. Mimo ustabilizowania się jego sytuacji zawodowej, nastąpiły rodzinne komplikacje: w roku 1918 zmarł jego syn. Dwa lata później u boku prawie pięćdziesięcioletniego malarza znalazła się nowa partnerka: Jeanne Leygues, córka Georges Leyguesa, ważnego francuskiego polityka (czterokrotnego ministra w rozmaitych departamentach). Zapewne za sprawą tego związku malarz otrzymał w 1920 roku Legię honorową. Działaniami teścia można też wytłumaczyć fakt, że przez pracownię artysty przewinęło się w latach 20. kilka znamienitych osobistości, m.in. pisarz Anatol France, rzeźbiarz Bourdelle, czy cały zastęp generałów francuskiej marynarki. Mimo wejścia w wyższe sfery Terlikowski nie zerwał z dawnym, kawiarnianym życiem. Dalej mieszkał na Montparnassie (pod adresem 48 Avenue Duquesne, piękny ceglany dom stoi do dziś) dalej żył życiem kawiarnianym (jak Kisling obracał się w kręgu Café de la Rotonde). Wiemy, że mimo drugiego małżeństwa, w jego studio „obecny był kobiecy pierwiastek (...), pracownię odwiedzały przyjaciółki artysty: tancerki i artystki... Polki, Rumunki, Hiszpanki i Francuzki... wszystkie były modelkami Terlikowskiego”. Gości studia czarował – jak czytamy na łamach „L'Aquadémie” - mężczyzna „nie-wysoki, rozemocjonowany, nerwowy, o dużym i ładnym uśmiechu, dziwnie osobny względem spokojnej rasy Polaków”.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 - 1951)

I
WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Martwa natura z anemonami i cytrusami, 1948 r.

olej/plótno, 38,5 x 55,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Terlikowski | 1948'

cena wywoławcza: 12 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

„(...) Terlikowski, jeden z najbardziej interesujących przedstawicieli postimpresjonizmu w Paryżu, stara się w swym malarstwie na swój własny sposób rozwiązywać problemy powietrza, światła i perspektywy. Choć część młodzieży odsuwa dziś od siebie te kwestie, możliwe, że powrócą do nich jutro. Jego efekty świetlne, atmosferyczne, ich delikatne niuanse, tworzone są za pomocą trzech barw: szmaragdowej zieleni, rubinowej czerwieni oraz ochry (...)”

CHIL ARONSON, ART POLONAIIS MODERNE, PARIS 1929, s. 16



2

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Port w Saint-Tropez, 1921 r.

olej/plótno, 54,5 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: '21 | W. de Terlikowski'

opisany na krośnię: "TERLIKOWSKI" oraz nieczytelny napis na odwrocie

cena wywoławcza: 28 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Nie trzeba wprawno oka, żeby zauważyć, że „Pejzaż z Saint Tropez” został przez Terlikowskiego nie tyle „namalowany”, ile brawurowo „położony” na płótno. Od 1911 roku, czyli od osiedlenia się we Francji na stałe, artysta eksperymentował bowiem z użyciem szpachli. Przyprowadziło to o niemały kłopot krytyków. Z jednej strony próbowano bowiem widzieć w Terlikowskim następcę impresjonistów (wielokrotnie w prasie francuskiej można znaleźć anegdotę o spotkaniu młodego Polaka ze starzejącym się Renoirem), czy kolorystę, albo „wrażeniowca”. Podkreślano jednak, że obrazy Terlikowskiego nie są szkicami i nie mamy w nich do czynienia z malowaniem światła – artysta kształtuje za to materię malarską tak, jakby rzeźbił w woskowej masie. „Rzeźbiarski” efekt jest szczególnie widoczny w partii sygnatury. Ma ona charakter sgrafita, została wydrapana (końcówką pędzla?) w niezastygłej jeszcze masie farby, dowodząc,

że cała struktura obrazu została położona „za jednym zamachem”. Chociaż więc Francuzi podkreślali, że Terlikowski „porzuca pędzel dla szpachli, ponieważ chce pracować szybciej i kończyć swoje prace, stojąc przed przedmiotem” (Guillaume Janneau), „maluje w sposób szybki i zdecydowany; tworzy z pasją” (Adolphe Tabarant)”, jest w pracy „porywczy” (Arsène Alexandre), bliższa prawdy wydaje się być polska krytyczka, Jadwiga Masselska, która pisała o kompozycjach Terlikowskiego jako o „poematkach stworzonych na płótnie”, zwracając uwagę, że są one raczej kształtowane, niż malowane. Tę poetykę, doprowadzoną przez artystę do mistrzostwa w trakcie jego plenerowych wyjazdów do Wenecji, Maroko, Hiszpanii, ale przede wszystkim na południe Francji (najchętniej jeździł do Martigues koło Marsylii i Saint Tropez), odnajdziemy także u kilku innych artystów związanych z atelier du midi, m.in. u Romana Kramsztyka.

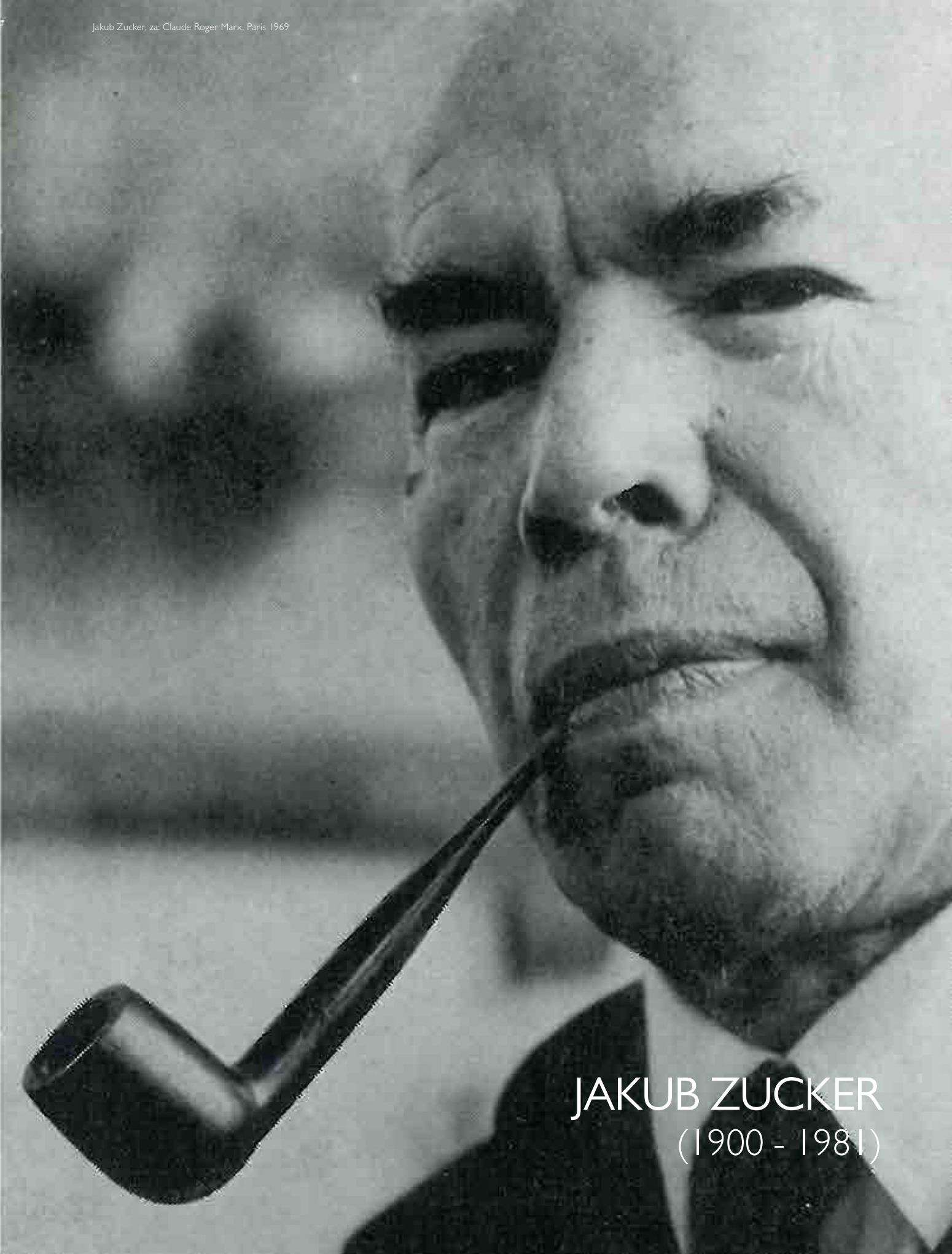


„Maluję dla siebie samego, ponieważ sztuka jest najpewniejszą drogą do wolności, ucieczką od życiowych problemów, choć jest też stworzeniem problemów nowych, wcale nie mniejszych”.

JAKUB ZUCKER

Jakub Zucker, nazywany przez powojenną krytykę amerykańską „nowoczesnym romantykiem”, a przez znawców sztuki w międzywojniu „neohumanistą”, wypracował swój rozpoznawalny malarski język, który uformował się w środowisku paryskiej kolonii artystów – przybyszów z Europy Środkowo-Wschodniej. Twórca przyszedł na świat w 1900 w Radomiu, ówczesnie dużym i prężnie rozwijającym się mieście Królestwa Polskiego. Pochodził z dobrze sytuowanej mieszczańskiej rodziny i od najmłodszych lat przejawiał talent plastyczny. Cezurą w jego biografii stał się wyjazd do Palestyny w 1913. Jako nastolatek autor rozpoczął naukę w Szkole Sztuki i Rzemiosła Bezalel w Jerozolimie, artystyczno-rzemieślniczej uczelni nowego typu, założonej w 1906, w kręgu której chciano stworzyć narodowy styl żydowski. Profesorem tej uczelni parę lat wcześniej był polski malarz z Drohobycza Leopold Gottlieb. Zucker, znakomity uczeń, określany jako „cudowne dziecko Bezalel”, otrzymał stypendium na wyjazd do Paryża. Podjęcie nauki we Francji uniemożliwił mu jednak wybuch Wielkiej Wojny. Pozostawał w Jerozolimie do 1917, kiedy to do miasta wkroczyli Brytyjczycy, którzy uformowali oddział żydowskich fizylierów. Twórca zaciągnął się do wojska i wraz z 40. Batalionem stacjonował w pobliżu Kairu, w Syrii i Libanie. Ostatecznie nad Sekwanę wyjechał w 1920 i szkolił tam warsztat w najpopularniejszych paryskich szkołach epoki: Académie Julian i Académie Colarossi. We Francji zasilili szeregi bohemy, rozwijającej się na Montparnassie. Źródłem inspiracji stał się dlań Luwr i zbiory francuskich mistrzów XVIII stulecia: Antoine’a Watteau czy Jeana Baptiste’a Chardina. Wówczas w jego sztuce odbiły się echem dzieła przedstawicieli nowoczesnego koloryzmu: Pierre’a Auguste’a Renoira oraz Pierre’a Bonnard. W 1922 Zucker po raz pierwszy wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pozostał na dłużej i utrzymywał się przede wszystkim z projektowania biżuterii. Okres ten przyniósł mu stabilizację finansową, a środki zaoszczędzone w Nowym Jorku pozwoliły mu powrócić do Francji trzy lata później. Wtedy wreszcie mógł oddać się pracy w pełni artystycznej i rozwijać talent malarski.

Postrzegany jako „artysta amerykański”, zaczął eksponować swoje prace na wystawach publicznych, a jego dzieła dostrzegli recenzenci. Znany krytyk sztuki Waldemar George zaliczył go do kręgu „neohumanizmu”, podobnie jak Benciona Rabinowicza czy Paula Tchelitcheva. Neohumanści mieli czerpać inspirację ze sztuki klasycznej i przyjmować za wzór Rafaela, Nicolasa Poussina, Claude’a Lorraina czy Jeana Baptiste’a Camille’a Corota. W swoich pracach podejmowali temat ludzkiej egzystencji w jej sielskich przejawach. Idylliczne widoki z towarzyszeniem postaci stanowiły w kolejnych dekadach istotne ogniwo w repertuarze tematów Zuckera. Autor wielokrotnie wyjeżdżał do Italii, Hiszpanii czy na Majorkę. Kultura Południa stanowiła inspirację w poszukiwaniu narodowego stylu żydowskiej sztuki dla wielu przedstawicieli nowoczesności. Całe dojrzałe życie twórcze Zuckera rozpięte było pomiędzy Nowym Jorkiem i Paryżem, a pobyty w Ameryce i Francji przerywał, aby wyjechać za granicę, choćby do Meksyku czy na Bliski Wschód. Podczas swoich malarskich wędrówek zajmował się krajobrazem w jego cichym, intymnym wymiarze. Wielokrotnie umieszczał w nim postaci, złączone z pejzażem w kolorystycznej mozaice, i starał się oddać słoneczną aurę Południa. Twórcę interesowały ujęcia pozornie niemalownicze, acz zawierające w sobie poetyczny pierwiastek. Istotnym działem w jego oeuvre stały się widoki Paryża, w których – nawet po II wojnie światowej – echem odbijała się romantyczna mitologia miasta, ukształtowana przez artystów nowoczesnych. Zucker uwieczniał wąskie uliczki, mosty ukryte pośród zabudowań, peryferyjne obszary metropolii. Sceny we wnętrzach, rozwiązane często w dysonansowych zestawieniach kolorystycznych, bliskie były intymizmowi Bonnard czy Édouarda Vuillarda – malarz gloryfikował spokojne życie, skryte we wnętrzach, któremu przydawał ekspresji nasyconą i świetlistą paletą barwną. W portretach ludzkie twarze i pozy studiował z wnikliwością, lecz rezygnował z realizmu obrazowania. Fascynowało go psychiczne napięcie czy błogi nastrój, zamieniane w grę plam barwnych na płótnie. Niektóre z prac w tym gatunku cechują się silnie egzystencjalnym charakterem i emocjonalną pustką, inne zaś – groteską i humorem.



JAKUB ZUCKER
(1900 - 1981)

JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Cyrkowcy, lata 30. XX w.

olej/plotno, 59 x 72 cm
sygnowany l.d.: 'J. Zucker'

cena wywoławcza: 40 000 zł
estymacja: 80 000 - 140 000

LITERATURA:

- Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 22 (il.)
(praca reprodukowana na okładce książki)

„Gdyby ktoś spytał Jakuba Zuckera, czemu i dla kogo maluje (wyobrażam sobie, jak uśmiecha się łagodnie, jak jego głowa przechyla się na jedną stronę, a powieki przysmykają), bez wątpienia odpowiedziałby po chwili ciszy, mówiąc jakby sam do siebie: 'Nie maluję ani z poczucia obowiązku, ani też dla pieniędzy, które przynoszą mi moje płótna, ani też z miłości do sukcesu. Maluję z wdzięczności, aby podziękować Niebu za wszystkie bogactwa, które zsyła co dzień. Przede wszystkim maluję dla siebie samego, ponieważ sztuka jest najpewniejszą drogą do wolności, ucieczką od życiowych problemów, choć jest też stworzeniem problemów nowych, wcale nie mniejszych'”.

CLAUDE ROGER-MARX, JACQUES ZUCKER, PARIS 1969, s. 17



„Mówi się o naturalizmie jako przedstawieniu sztuki nowoczesnej. Czy ktokolwiek kiedy widział dzieło naturalne? Natura i sztuka to dwie rzeczy całkowicie różne i nie można ich przypisywać jednemu przedmiotowi. Sztuka pozwala nam wyrażać koncepcję tego, czego natura nie reprezentuje w formach absolutnych. Od prymitywów, których dzieła są od natury tak bardzo odległe, aż po artystów takich jak David, Ingres i nawet Bouguereau, wiedziano zawsze, malując z natury, że sztuka, jest sztuką nie naturą. A z punktu widzenia sztuki nie ma form abstrakcyjnych, są tylko tłumaczenia mniej lub bardziej konwencjonalne. Kłamstwa te są niezbędne, żeby zachować nasza myśl, to one pozwalają nam wytworzyć sobie estetyczny punkt widzenia wobec życia. ...”

PABLO PICASSO

Dla ludzi początku XX stulecia cyrk był jedną z najpopularniejszych rozrywek. Forma ta rozwijała się przez cały XIX wiek. Wyłoniła się z prowincjonalnych, jarmarcznych widowisk, aby stać się masową rozrywką, która przybrała solidne ramy. Cyrkowy namiot i arena dla artystów nowoczesnych stanowił przedmiot fascynacji. Od pokolenia impresjonistów artyści podnosili ten temat, obrazując cywilizację spektaklu, uciechę tłumu, wzruszającą „śmieszność” przedstawienia. Cyrk rysowali i malowali Edgar Degas, Georges Seurat, Henri de Toulouse-Lautrec, także Henri Matisse. Pablo Picasso w swoim okresie różowym żywo podnosił tę tematykę, a figury cyrkowców stały się dlań metaforą ludzkiej egzystencji. Przełomowym dziełem w jego oeuvre, rozpoczynającym okres różowy, pozostaje „Rodzina kuglarzy” (1905, National Gallery of Art, Waszyngton). To, co fascynowało artystów w spektaklu cyrkowym, to karnawałowa konwencja, którą cyrk wytwarzał. Wstrzymywał na chwilę pęd prozaicznego życia, kazał się cieszyć światem na opak, w którym racjonalne reguły nie obowiązują. Cyrk był niejako teatrykiem cudów, w którym dorośli niczym dzieci obserwowali popisy linoskoczków, clownów, akrobatów czy szkolonych zwierząt. Jakub Zucker przybył do Paryża w 1920 roku, w momencie, gdy po latach konfliktu wojennego, stolica zaczynała się bawić. Paryż wchodził w swoje szalone lata. Malarz, jako 20 latek, rozpoczynał karierę artystyczną, szkolił się w Académie Julian i Académie Colarossi. Jego twórczość ogniskowała się wokół realistycznej obserwacji rzeczywistości.

Zucker zawsze był blisko natury, lecz przekształcał ją zgodnie z własnym temperamentem i wrażliwością. Obserwował paryskie mosty i uliczki, dziecięce zabawy, prace gospodarcze, twarze napotkanych postaci. Pierwszy pobyt artysty w Paryżu był okresem trudnym – Zucker miał problemy z utrzymaniem się i nie mógł w pełni oddać się sztuce. W 1922 wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pracował w sklepie jubilerskim. Za zarobione fundusze mógł powrócić do Francji w 1925 i kolejnych latach utrzymywał atelier w Paryżu i Nowym Jorku równocześnie.

Prezentowani na aukcji „Cyrkowcy” powstał w tym okresie. Zucker przedstawił arenę cyrkową w niedookreślonej przestrzeni, na tle sumarycznie opracowanego tła. Stłumione szarości, brązy i zielenie stanowią akompaniament dla jasnych tonów użytych w figurach konia i dwóch cyrkowych postaci, które prezentują pokaz wołyżerki. Zucker nie starał się oddać z dokładnością geometrycznej perspektywy czy światłocienia. Artysta odrzucał klasyczne, akademickie konwencje, a jego płótna były konstruowane na zasadzie kolorystycznej mozaiki. Nieco przeskalowane postaci „Cyrkowców” stwarzają wrażenie nadrealności. Zuckera fascynował cyrk, podobnie jak innych twórców nowoczesnych, swoją odmiennością od realnego życia. „Cyrkowcy”, na podobnej zasadzie, powstał w oderwaniu od realistycznej obserwacji natury i konwencji świata sztuki. Artysta tym samym zdaje się malować bajkę – opowieść urośliwą, fantastyczną i cudowną.



4

JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Pastuszek. Pejzaż hiszpański, lata 30. XX w.

olej/plótno, 59 x 72 cm
sygnowany l.d.: 'J. Zucker'

cena wywoławcza: 20 000 zł
estymacja: 30 000 - 40 000

„Obrazy Jakuba Zuckera są zarazem łagodne i stanowcze. Pozorny spokój kompozycji kryje w sobie wewnętrzny ogień, który oddaje osobliwą mieszankę wdzięku i smutku”.

CLAUDE ROGER-MARX, JACQUES ZUCKER, PARIS 1969, s. 11



„Obraz powinien śpiewać! Czyż Baudelaire nie twierdzi, że kolorysta jest poetą epickim?”

MOJŻESZ KISLING, 1935

Pijak, awanturnik, kobieciarz, cieszący się nieco dwuznacznym przydomkiem „książę Montparnasse'u”. Francuski patriota i żołnierz walczący na frontach I wojny światowej, jeden z najwybitniejszych polskich twórców, najgenialniejszy wyraziciel melancholijnego nurtu sztuki Paryża – Kisling, a właściwie „Kisling!”, bo tamtejsza prasa miała w zwyczaju stawiać jego nazwisko na końcu zdania i dodawać wykrzyknik. Ów „Kisling!”, cudowne dziecko i artysta urodzony pod szczęśliwą gwiazdą (jeśli wypada w jednym zdaniu użyć dwóch staromodnych wyrażeni), pochodził z ubogiej rodziny żydowskiej, mieszkającej od pokoleń na krakowskim Kazimierzu. Na studia w krakowskiej ASP poszedł raczej z rozpędu niż z powołania. Do Paryża w 1910 też udał się „nieprogramowo” – trochę ponieważ radził to mu Józef Pankiewicz, trochę ponieważ do miasta wybierał się w tym czasie zaprzyjaźniony z malarzem Simon Mondzain. W swoich pierwszych latach we Francji miał – jak pisano – więcej szczęścia niż rozumu. Otwarcie krytykował kubizm (lato 1913 spędził w Pirenejach z Picasssem i Grisem). W 1914 postanowił się pojedynkować powszechnie szanowanym Leopoldem Gottliebem. Z rozpadającego się Bateau Lavoir przeprowadził się do niebędącego wcale w lepszym stanie La Ruche. Antysemicką nagonkę i trudności w otrzymaniu obywatelstwa 1914 rozwiązał poprzez zaciągnięcie się do Legii Cudzoziemskiej, a w 1916 został ranny na froncie. Dopiero po zakończeniu Wielkiej Wojny niemal trzydziestoletni Kisling postanowił się usatkwować. Za namową przyjaciół w ponury listopadzie 1919 pokazał swoje prace w Galérie Druet. Błyskawicznie zdobył rozgłos. Wkrótce zainteresowali się nim amerykańscy kolekcjonerzy, a jury Salonu Jesiennego zaprosiło go, aby ocenił

„młodych” w komitecie. Sytuacja finansowa twórcy była na tyle dobra, że zaczął regularnie jeździć na Południe. Spokoju nie dała mu za to prasa brukowa, przywołująca co rusz jego niedawne szalone życie. Wizerunek Kislinga – kobieciarza, jaki spotkamy w czasopismach międzywojnia (nie tylko w rozmaitych pismach plotkarskich, lecz także w „Vogue'u”), niewiele różni się od wizerunku Picassa – kobieciarza z tego czasu. Na szczęście Kisling nie tylko wszedł w latach 20. do parnasu bohemy, ale przede wszystkim kanonu sztuki. Wystawiał na Biennale w Wenecji, stał się przedmiotem zarówno recenzji, jak i opracowań monograficznych. Wydawano albumy z reprodukcjami jego dzieł. Dobra passa trwała do wybuchu wojny. Kiedy naziści wkroczyli do Paryża, Kisling wiedział już, że znajduje się na liście „artystów zdegenerowanych”. Po demobilizacji uciekł z Paryża do Marsylii. Jak zawsze lekkomyślny, nie zdecydował się ewakuować swojej pracowni na rue de Bara. W 1941 Gestapo zniszczyło jej zawartość, przez co dużą część obrazów autora z lat 30. znamy jedynie z fotografii. Ścigany przez Niemców, postanowił opuścić Europę. Przez port w Lizbonie wyruszył do Stanów Zjednoczonych. Lata okupacji spędził w Nowym Jorku, gdzie żył na uboczu i nie brał udziału w lokalnym życiu artystycznym. W 1945, zaraz po zakończeniu działań wojennych, postanowił wrócić do Francji. Nie chciał jednak już mieszkać w Paryżu, pozbawionym dawnych mieszkańców – osiadł z żoną i synami na Południu. Paradoksalnie, ostatni dziesięcioletni okres jego twórczości okazał się czasem szczęśliwym. Kisling umarł w czasie przygotowań do swojej ostatniej monograficznej wystawy.



MOJŻESZ KISLING
(1891 - 1953)

5

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Mona Luisa, 1952 r.

olej/plótno, 55,5 x 46,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Kisling | 1952'

cena wywoławcza: 240 000 zł[†]

estymacja: 400 000 - 600 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Calfan, Paryż
- dom aukcyjny Tajan, Paryż, grudzień 2009
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Joseph Kessel, Henri Troyat, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 2, Torino 1982, s. 101, poz. kat. XXVIII (il.)

„Oko tego malarza jest czarnym lustrem, w którym nic nie ulega deformacji w sposób przypadkowy”.

ANDRÉ SALMON, 1919





„Kobiety, drzewa, kwiaty czy ryby Kislinga posiadają zawsze ten sam 'naskórek' o zdecydowanym upigmentowaniu, o szklistym połysku – obrazy jego tchną zmysłową tężyzną starych majstrów holenderskich. Styl czy maniera?”.

ZYGMUNT KLINGSLAND, KISLING, „WIADOMOŚCI LITERACKIE” 1935, nr 38, s. 8

Bogata twórczość Mojżesza Kislinga pozwala na wielopoziomą interpretację jego dzieł, śledzenia inspiracji i nawiązań formalnych, dzięki którym rozwijał się jego indywidualny styl, lecz powrót do znamiennych wydarzeń z 1911 roku nada prezentowanej Monie Luisie większego smaku (a jak powszechnie wiadomo Kisling był koneserem tego, co niepospolite i piękne) i osadzi ją w realiach Paryża początku XX wieku. Mowa tu o historii, która na długo podbiła świat paryskich mediów, a właściwie kradzieży Giocondy z Luwru. Kisling przybył do Paryża w 1910 roku. Mona Lisa zniknęła w biały dzień z ikonicznego Salon Carré w 1911 roku. Historia kradzieży wstrząsnęła Paryżem aż do jego fundamentów, a miasto przez długi czas żyło poszukiwaniami Giocondy. O ten haniebny występki niesłusznie posądzany był nawet zamieszkały w okolicach Montmartre'u poeta Guillaume Apollinaire, co zrodziło niemałą sensację ze strony paryskiej publiki oraz konsternację środowiska École de Paris, do którego należał również Kisling. Tytuł obrazu nasuwa pytanie, czy prezentowana praca, malowana blisko 40 lat później, jest powrotem do nagłośnionych wydarzeń z 1911 roku i ich figlarnym przetworzeniem? Być może artysta pragnął odbyć podróż sentymentalną, kiedy to będąc wiernym bywalcem kawiarni „La Rotonde” i „Le Dôme”, zachłysnął się życiem paryskiej bohemy i został przez nią przyjęty z otwartymi rękoma? Pracownia Kislinga była zawsze wypełniona po brzegi artystami różnej maści, których Klingsland słusznie nazywa „rywalami”, a nie „uczniami”, jako że w ich poczet wchodził Amadeo Modigliani, Pablo Picasso czy wymieniony wcześniej buntownik Guillaume Apollinaire.

Kisling portretuje patrzącą melancholijnie dziewczynę o rudych, lekko kręconych włosach na ciemnozielonym tle. Wyraz twarzy Mona Luisy, na której odnotować można znużenie i smutek, w niczym nie przypomina łagodnego uśmiechu Mona Lisy. Z jasnym kolorytem cery wspaniale współgrają migdałowe zielone oczy oraz wyszukany purpurowy sweter. W kompozycji pobrzmiwa kunsztownie wyważona kompozycja leonardowska, powaga i piękno niderlandzkich martwych natur i charakterystyczna dla malarza bizantyjska dekoracyjność.

Warto oddać głos polskiemu korespondentowi i krytykowi sztuki Zygmunta Klingslanda, który w błyskotliwy sposób opisuje fenomen sztuki malarza: „Kisling wybiera z otaczającej go rzeczywistości tylko te zdecydowanie malarskie walory formy, które wprowadzając w ruch mechanizm jego wyobraźni twórczej, pozwalają mu - poprzez zewnętrzny i często przypadkowy pretekst modela - uwidocznić z maksymalną siłą ekspresji bardzo zmysłowe, a tak głęboko liryczne ukochanie życia. Czy może tu być mowa o manierze?! Zwłaszcza iż wciąż i sumiennie pracuje on nad udoskonaleniem swojej, nieprzeciętnej już dziś, rozległej wiedzy artystycznej, nad skryzalizowaniem swojej bezsprzecznie własnej formuły piękna plastycznego. Formuły zupełnie oryginalnej? Nie zna jej żadna sztuka, której dzieje składają się, w przestrzeni i czasie, z szeregu współzależnych procesów ewolucyjnych. I w obrazach Kislinga może więc dałoby się ustalić atawistyczne zamięłowanie do olśniewającej barwności wschodniego wspomnienia, bajecznie kolorowego folkloru polskiego, refleks gorących tonów śródziemnego pobrzeża francuskiego i poważne wczucie się w specyficzne piękno martwych natur holenderskich. Oczywiście jest i to, ale tylko „i to”; przede wszystkim bowiem jest wrodzona, impulsywna i skupiona wola twórcza Kislinga, sprowadzająca malowniczą naturę do jednego wspólnego mianownika malarskiego i karnacji joie de vivre. Niewątpliwie, dużo przyczynił się do tego Paryż, posiadający wszystkie dane po temu, by umożliwić Kislingowi gruntowne wystudiowanie zarówno możliwości, jak i konieczności, którymi uwarunkowane jest samo istnienie takiego wspólnego mianownika koncepcyjnego. Za osobistą już wszakże jego zasługę - albo za charakterystyczną cechę jego indywidualności twórczej - poczytywać należy wyjątkowe tylko i naprawdę rzadkie operowanie „ładnością”, zbyt chętnie i zbyt łatwo szafowaną przez artystów o powierzchownie radosnej wiedzy życia. Nawet portretując typowo ładne panie - co nawiasem mówiąc zdarza się mu dość często - umie Kisling wznieść „szminkową” zdawkowość ich wdzięku na poziom nieprzemijających walorów malarskich, umie z konwencjonalnego modelu wydobyć dzieło sztuki”.

6

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Akt leżący na czerwonym prześcieradle, 1929 r.

olej/plotno, 73,2 x 100,1 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 700 000 zł[†]

estymacja: 1 300 000 - 1 800 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Oscara Gheza (1905 - 1998), Musée du Petit Palais, Genewa
- sprzedaż prywatna, Galerie Charpentier, Paryż
- kolekcja prywatna, Japonia
- dom aukcyjny Sotheby's, listopad 2014
- kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:

- Rétrospective Moïse Kisling, Musée du Petit Palais, Genewa, 1972

LITERATURA:

- Kisling 1891-1953, katalog raisonné, red. Jean Kisling, t. I, Paris 1971, nr 51, s. 332 (il.)





Amedeo Modigliani, Wielki akt, 1917, The Museum of Modern Art, Nowy Jork, źródło: wikimedia commons

Twórczość Mojżesza Kislinga, wielokrotnie wiązana z takimi zjawiskami jak sztuka Szkoły Paryskiej, klasycyzujących tendencji spod znaku nowej rzeczywistości i powrotu do porządku czy nowoczesnego koloryzmu, nosi wyraźny ślad studiów nad dawnymi mistrzami. Wielu artystów-przybyszów decydowało się podjąć naukę w jednej z liberalnych szkół artystycznych Paryża i przy tym samodzielnie pogłębiało umiejętności warsztatowe, przyglądając się malarzom średniowiecza, renesansu i baroku w Luwrze. Prezentowany „Akt leżący na czerwonym prześcieradle” otwiera pole do interpretacji twórczości Kislinga w perspektywie zbiorów paryskiego muzeum. W obrazie artysty echem odbija się „Koncert wiejski” Giorgione’a i Tytjana, nagie postaci kobiece z dzieł Rubensa czy „Wielka odaliska” Ingresa. Dla wielu artystów początków wieku akt, najczęściej żeński, jako ulubiony temat akademickiej sztuki XIX stulecia, stanowił pole do eksperymentów i awangardowego ikonoklazmu. Ekspresjoniści czy kubiści deformowali czy geometryzowali, aby podważyć status quo dawnej twórczości. Wchodzili w dialog z mistrzami, aby na klasycznych rudymencie malarstwa budować nową harmonię opartą na geometrii, czasem dysonansach i drapieżnej ekspresji. Po Wielkiej Wojnie wielu artystów europejskich wracało do wzorcowych form sztuki, opartych na zasadach kompozycji sztuki greckiej czy rzymskiej. Rzecz jasna, nie było mowy o powtarzaniu modelu twórczości sprzed kilku tysięcy lat, lecz o harmonii, którą zapewniły widzowi dawne posągi czy malowidła.

Tego rodzaju poszukiwanie „klasycznej” zasady rozpoczęło się w twórczości Kislinga około 1916 roku. Wtedy śmiało już stąpając po paryskim gruncie malarz dialogował w malarstwie z obrazami swojego przyjaciela Amedeo Modiglianego. Modigliani uprawiał w tym czasie malarstwo oparte na wyrazistym konturze, solidnej formie i prymitywnej stylizacji, w której rezonowało doświadczenie sztuki archaicznej i pozaeuropejskiej. W 1917 roku miała miejsce skandalizująca, jedyna indywidualna wystawa, której malarz doczekał się za życia. Policja ekspozycję w galerii Berthe Weill zamknęła ze względu na

obrazoburczy charakter aktów Modiglianego. Pociągłe sylwety kobiecych ciał oraz ich erotyczny charakter daje się wysledzić w obrazach Kislinga z drugiej i trzeciej dekady XX wieku. Kisling jednak porzucał manierę przynależną włoskiemu artyście i nadawał ciałom modelek skupioną formę artystyczną, precyzyjny, graficzny charakter, nieco nadrealny wyraz poprzez operowanie detalem na często purystycznym tle. W „Akt leżącym na czerwonym prześcieradle” witalne ciało dziewczyny, ze skrzyżowanymi rękoma i nogami, umieścił na szelongu przykrytym czerwoną tkaniną. Mebel nie został jednak poprawie wykonstruowany. Rzutowany cień z kolistego mebla przybiera kształt czworokąta. Ściany w tle zostały umieszczone wobec siebie pod nieregularnymi kątami. Przestrzenna konstrukcja pomieszczenia nie jest harmonijna, przez co nabiera zagadkowego charakteru. Głównym punktem odniesienia dla widza staje się więc doskonałe kobiece ciało.

Krytyka artystyczna epoki dostrzegała w obrazach Kislinga, obdarzonych „rzeczoną” formą, namiętny charakter malarza. Wskazywano, że ideał piękna, który pielęgnuje ma klasyczny rodowód, lecz malarz nasycił go własnym temperamentem. Do natury podchodził z namaszczeniem, lecz nadawał jej formy plastyczne zgodne z własną wyobraźnią i intuicją. Zygmunt Klingsland z precyzją określał ten fenomen: „(...) najchętniej posługuje się tymi pierwiastkami formy malarskiej, które są istotnymi odpowiednikami plastycznymi składników jego poglądu na świat – tak bardzo uczuciowego. Czy kiedykolwiek postępuje inaczej jakiś artysta rozumiejący konieczność i posiadający zdolność poddawania najpiękniejszych bodaj form natury subiektywnym pojęciom o pięknie i, w dalszej konieczności, założeniom swej indywidualnej wyobraźni twórczej? Im zaś wyraźniej sprecyzowane są te przekształcenia rzeczywistości i tym jaskrawiej występuje przewaga pewnych, ściśle określonych, pierwiastków składowych formy plastycznej. Stąd kunsztowna geometryczność kompozycji Michała Anioła lub fascynująca potęgą światłocieniowej gry Rembrandta. I stąd cała w ogóle sztuka” (Zygmunt Klingsland, Kisling, „Wiadomości Literackie” 1935, nr 38, s. 8).



Mojżesz Kisling, „Katarzyna” („Przed oknem”), 1928, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum



Mojżesz Kisling, Kobiety akt siedzący, 1928, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum





7

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Martwa natura z owocami, 1917 r.

olej/deska, 21 × 27 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]
estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Kisling 1891-1953, katalog raisonné, tekst Jean Dutourd, red. Jean Kisling,
t. 3, Landshut 1995, poz. 7, s. 405 (il.)

„Jego zaborcza sztuka pcha go coraz dalej, sztuka ścisła, silna i subtelna jednocześnie, zmysłowa, więcej – żarliwa i rozkoszna, jednocześnie jednak uporządkowana, skupiona i świadoma, gdzie obok plam koloru, wibrujących i migoczących na wyścigi, linia zachowuje swoją wagę a rysunek narzuca swoje panowanie”.

JAN TOPASS. L'ART. ET LES ARTISTES EN POLOGNE, DU ROMANTISME À NOS JOURS, PARIS 1928, s. 111-112



8

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Pejzaż z Sanary, 1925 r.

olej/plótno, 27,5 x 41,8 cm
sygnowany p.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 160 000 zł[†]
estymacja: 220 000 - 280 000

POCHODZENIE:

- kolekcja krytyka Florenta Felsa (1891-1977), Paryż
- kolekcja Madame Page, Paryż
- kolekcja Michael'a Ibrea, Paryż
- dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, czerwiec 2006
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Kisling 1891-1953, katalog raisonné, tekst Jean Dutourd, red. Jean Kisling, t. 3, Landshut 1995, poz. 80, s. 324 (il.)
- Mistrzowie École de Paris. Villa la Fleur, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 95 (il.)



„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

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 Francję, 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 – pełen 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).

Od 1921 roku Kisling pracował w Sanary na Lazurowym Wybrzeżu z Szymonem Mondzainem, przyjacielem jeszcze z krakowskiej Akademii oraz André Derainem – wówczas już malarzem-klasycem, niegdyś zaliczanym do czołowych fowistów. Od końca Wielkiej Wojny w twórczości Deraina klarowała się nowa formuła malarska. Artysta powracał do malarstwa figuratywnego, realistycznego i klasycznego w wyrazie. Owe tendencje pojawiały się w Europie w szerszych kręgach i zyskały miano „nowej rzeczowości” lub „powrotu do porządku”. Także w dziele Kislinga formował się nowy klasycyzm. Malarz posługiwał się precyzyjnym rysunkiem, dbał o harmonijny wyraz kompozycji. Blisko mu duch Południa wyrażał się nie tylko w ekspresji koloru, lecz także porządku przedstawienia przywodzącej na myśl dzieła Starożytnych. Rygor konstrukcji obrazu i pieczołowitość szczegółu Kisling zawdzięczał artystom Quattrocenta.

Do 1925 roku artysta regularnie organizował plenery w Sanary. Tutaj powrócił także pod koniec lat 30. XX wieku, kiedy to przeprowadził się do miejscowości i zbudował tutaj wille nazywaną „La Baie” (ukończoną w 1938 roku). Prezentowane na aukcji dzieło „Pejzaż z Sanary” powstało w intensywnym kilkuletnim okresie pracy na Południu, następującym po spotkaniu z Mondzainem i Derainem. Dzika prowansalska przyroda została przez Kislinga przedstawiona w świetle jakby zachodzącego słońca. Nie przedstawił jej w bujnym rozkwicie, lecz subtelnym uspieniu, które przynosi wieczór. Dominantę pierwszego planu stanowią gruboлиściaste sukulent. W tle natomiast rozlewają się barwne plamy kwiatów i traw, przyciągające wzrok widza w głąb przedstawienia. Wysoko umieszczony horyzont zamyka soczysto-zielona kurtyna śródziemnomorskich krzewów. Niewielki „Pejzaż z Sanary” stanowi brawurową próbę, w której Kisling mierzy się z jednym z ulubionych tematów – przyrodą Południa.







Mojżesz Kisling, Szymon Mondzain, Wacław Zawadowski, Jan Hrynkowski w Krakowie, ok. 1909





„Mondzain zalicza się do 'starszego pokolenia' École de Paris. Wyjechał z Polski dawno temu i osiadł w dzielnicy Montparnasse, naturalizował się we Francji – on sam i, co ważniejsze, jego twórczość również. (...) w całym tym neoakademizmie, który nie ma nic z pompierkości, malarstwo Mondzaina jest bardzo francuskie”.

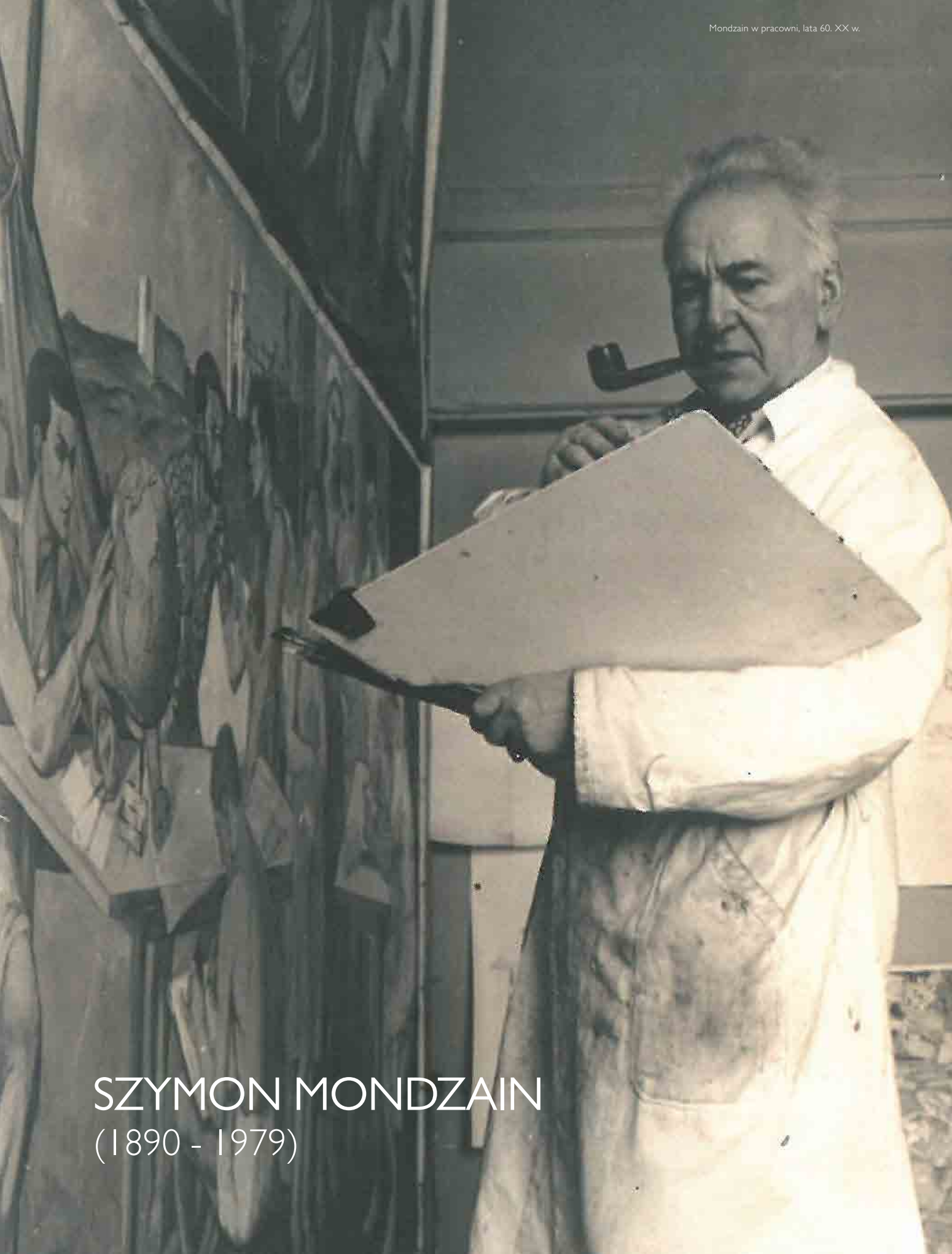
ZYGMUNT KLINGSLAND, LA PEINTURE DE MONDZAIN, „POLOGNE LITTÉRAIRE” 1932, nr 64, s. 3

Istotnym elementem w formacji artystycznej Szymona Mondzaina stało się spotkanie z profesorem Józefem Pankiewiczem, który był w sztuce polskiej jednym z głównych promotorów nowoczesnych tendencji francuskich. Przez wiele lat przebywał we Francji, wielokrotnie studiował zabytki Luwru oraz utrzymywał kontakty z tamtejszymi twórcami. Jego znakomitym przyjacielem był francuski postimpresjonista Pierre Bonnard. Pankiewicz na początku XX stulecia propagował malarstwo oparte na prymacie koloru i światła. Mondzain w latach 1909-12 studiował u profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W tym czasie przyjaźnił się z Mojżeszem Kislingiem, Janem Zawadowskim i Janem Hrynkowskim. W 1909 po raz pierwszy wyjechał do Paryża. Powrócił tam w 1911-12, aby osiąść w mieście na stałe.

Twórca szybko wkroczył w orbitę międzynarodowego środowiska artystycznego i przedstawicieli awangardy. Zamieszkał przy rue le Goff w lewobrzeżnej części Paryża i zaprzyjaźnił z André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem. Kilka lat wcześniej stali się oni sprawcami fowistycznego przewrotu w malarstwie. Wkrótce Mondzain zaczął obracać się w kręgu kubistów: Guillaume'a Apollinaire'a, Pabla Picassa, Georges'a Braque'a. Jednocześnie studiował dzieła dawnych mistrzów w Luwrze, poszukując klasycznego pierwiastka w sztuce. W 1913 śladem wielu współczesnych

wyjechał do Bretanii, a rok później – do Hiszpanii. Podróże były istotnym impulsem artystycznym w dalszej części jego życia. Po wybuchu Wielkiej Wojny Mondzain wstąpił do Legii Cudzoziemskiej, podobnie jak Mojżesz Kisling, Ludwik Markus, Xawery Dunikowski czy Jan Lambert-Rucki. Do 2. Oddziału Cudzoziemskiego dołączył wiosną 1915. W 1917 został ranny i poddany w Paryżu rekonwalescencji. Podczas służby frontowej nie przestał tworzyć, a jego obrazy i rysunki stanowią przejmujące świadectwa doznania wojny.

Począwszy od lat 1920, u Mondzaina można zaobserwować odwrót od ekspresjonizmu i coraz silniejsze tendencje klasycystyczne. W pracach z tego czasu z całą mocą wybrzmiał dojrzały styl autora – oparty na logicznej konstrukcji, precyzyjny w rysunku, z subtelnie zestrojoną kolorystyką. Swoistą cechą dzieł malarza jest graficzna dokładność. Od 1925 zainteresował się on tematyką orientalnego pejzażu i sceny rodzajowej. Wtedy do raz pierwszy wyjechał do Algierii, aby od 1933 krążyć pomiędzy nią a Paryżem. Francuska kolonia stała się w czasie II wojny światowej miejscem schronienia artysty. Założył w Algierze on Dom Polski, który gromadził uchodźców z Rzeczypospolitej. W latach 1950-63 twórca osiadł w Afryce na stałe. Jego dzieła, które przedstawiają tamtejszą przyrodę, znamionuje zachwyt nad światłem i powabem lokalnego krajobrazu.



SZYMON MONDZAIN
(1890 - 1979)

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Pejzaż z Fuenterrabii, około 1928 r.

olej/plótno, 65 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'Mondzain'

cena wywoławcza: 40 000 zł[†]
estymacja: 60 000 - 90 000

LITERATURA:

- Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, tekst Ewa Bobrowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Kontancin-Jeziorna, 21 września - 31 grudnia 2012, Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie, 14 stycznia - 30 kwietnia 2013, nr kat. 51, s. 138 (il.)

Choć obraz powstał w czasie plenerowego wyjazdu Mondzaina na pogranicze francusko-hiszpańskie, trudno nie odnieść wrażenia, że należy do „algierskiego” okresu w twórczości artysty. W widoku z baskijskiej Fuenterrabii mamy bowiem do czynienia z mocnym, chciałoby się powiedzieć cezanne'owskim światłem, uproszczoną linią i syntetyzmem form przywodzącym na myśl malarstwo André Deraina (z którym to zresztą Mondzain się przyjaźnił i prowadził obfitą korespondencję). Wszystkie te elementy wzmagają się w malarstwie artysty właśnie po pierwszej podróży do Algierii. Dla francuskiej krytyki zwrot Mondzaina ku malarstwu pejzażowemu i wysterylizowanym formom plastycznym był nie lada zaskoczeniem. Początkowo artysta tworzył bowiem w duchu symbolizmu i roztaczał wokół siebie atmosferę spirytualisty. Podkreślał, że „marzył w dzieciństwie o zostaniu wielkim i słynnym rabinem”, malował sceny rozmaitych wizji i objawień, a dziennikarze chętnie pisali o duchowym aspekcie jego sztuki. Pod koniec lat 20. rodzi się nowy obraz Mondzaina, ukształtowany na wzór słynnego francuskiego

POCHODZENIE:

- zbiory rodziny artysty
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Simon Mondzain. Mistrzowie Ecole de Paris, Villa la Fleur, Kontancin-Jeziorna, 21 września - 31 grudnia 2012,
- Muzeum Ziemi Chełmskiej w Chełmie, 14 stycznia - 30 kwietnia 2013

klasycysty, Nicolasa Poussina: malarza-filozofa medytującego w zetknięciu z Naturą. Jean Guéhenno pisał przy okazji wystawy Mondzaina w 1925 roku: „Gdy spogląda się na jego pejzaże, wydaje się, że w każdym z nich chciał przede wszystkim odkryć, jak równoważy się ziemia. Stąd tragiczne zmagania tych wzgórz, które pokazuje nam wspierające się jedno na drugim podług praw jakiejś nieznannej siły i grupujących się jak gdyby wokół jednego z nich, gdzie ludzie zbudowali swoje siedlisko i które jest piękniejszego i szlachetniejszego kształtu. Troska o prawdę, spostrzegawczość kusiłaby go czasem zajęciem się szczegółami, lecz jakiś nakaz wewnętrzny każe mu powrócić do pierwotnego zamysłu, jakim jest ukazanie szlachetniej architektury wszystkich form ziemi. Jak wielcy malarze klasyczni (...) jest gotów uwierzyć, że wystarczyłoby nam być lepiej przygotowanymi do czytania przyrody, by odkryć w niej suwerenny porządek wielkich linii, który przywróciłby naszym współczesnym umysłom dręczonym przez tyle plag, poczucie harmonii. To jest wielka lekcja, jaką proponuje nam to dzieło” (tłum. Jerzy Lisowski).



10

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Toileta panny młodej, lata 20.-30. XX w.

olej/plótno, 65,5 x 54 cm
sygnowany l.d.: 'Mondzain'

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]
estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

„W swych 'aktach' podbija nas urokiem młodego zdrowego ciała z przepyszną karnacją, bez konwencjonalnych karmelkowych lub pastylkowych tonów różu czy bieli. P. Sz. Mondszajn staje się realistą w najlepszym znaczeniu tego słowa”.

EDWARD WORONIECKI, MISTYK I REALISTA (Z POWODU WYSTAWY SZ. MONDSZAJNA U BARBAZANGES'A), „ŚWIAT” 1926, nr 34, s. 4



II

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

"Le Pont du Gapeau"

olej/plótno, 59,5 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Mondzain'

opisany na odwrociu: 'Mondzain. 5 rue Camagne-Premiere. Paris XI^{Ve} | "Le Pont du Gapeau"

cena wywoławcza: 35 000 zł [†]

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

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

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

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



12

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Wnętrze z bukietem kwiatów na tle niebieskiej zasłony

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

cena wywoławcza: 24 000 zł[†]
estymacja: 35 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Jego martwe natury, z owocami i kwiatami, dobrze zakomponowane , utrzymane w barwach lokalnych, posiadają blask emalii z Limoges”.

WALDEMAR GEORGE, WSTĘP DO WYSTAWY, „EXPOSITION SIMON MONDZAIN, DU 16 AU 30 AVRIL 1926”, PARYŻ 1926, s. 1-4



„Mela Muter należy do wybitnych indywidualności artystycznych doby współczesnej, każda przeto zbiorowa wystawa jej dzieł (...) jest wydarzeniem nawet w Paryżu, prowadzącym tak intensywne życie twórcze. Mocna, wielostronna, pełna rewolucyjnego entuzjazmu jest jej sztuka, bezpośrednio i wiernie odzwierciedlająca wszystkie duchowe wartości tej bardzo oryginalnej malarki”.

ZYGMUNT KLINGSLAND, SZTUKA MELI MUTER, „WIADOMOŚCI LITERACKIE” 1927, nr 12, s. 2

Mela Muter, urodzona w 1876 w Warszawie, pochodziła z zamożnej warszawskiej rodziny. Jej ojciec był właścicielem domu handlowego oraz protektorem warszawskiego środowiska literackiego (w tym Leopolda Staffa, Władysława Reymonta czy Jana Kasprówicza), a brat Zygmunt – cenionym krytykiem literackim, działającym w Paryżu. Można zatem stwierdzić, że przyszła malarka od wczesnego dzieciństwa wzrastала w tętniącym życiem środowisku twórczym, które w niezastąpiony sposób wpłynęło na styl jej wypowiedzi. Edukację artystyczną rozpoczęła w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 jako jedna z pierwszych przedstawicieli École de Paris przeprowadziła się do Paryża wraz z mężem, Michałem Mutermilchem. We Francji studia kontynuowała w Académie de la Grande Chaumière i Académie Colarossi. Na rok 1902 przypada jej debiut na paryskim Salonie Towarzystwa Narodowego Sztuk Pięknych oraz podczas pokazu jej prac w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Od tego czasu, mimo przeprowadzki do Paryża, malarka starała się utrzymywać aktywny kontakt z polskim środowiskiem twórczym w ojczyźnie i na emigracji. Działała szczególnie prężnie w paryskim Towarzystwie Artystów Polskich. Kobieta o wyrazistej osobowości, nieprzeciętnych zdolnościach i niebawem urodzie szybko zjednała sobie paryskie kręgi artystyczne. Publikę i krytykę fascynował talent Meli, która budowała swoje fantastyczne fakturalne płótna w oparciu o wyraziste plamy barwne, otoczone drgającym, jakby przerywanym konturem. Ciekawy był także proces twórczy autorki – malowała na bezpośrednio na niezagruntowanym, grubym i chropowatym płótnie, które wchłaniało farbę, a często przez nią przebiegało. Czasem wykorzystywała jego naturalne walory: pozostawiała niektóre fragmenty obrazu puste. Mimo odbytej edukacji plastycznej i niezastąpionej intuicji malarskiej Mela określała siebie mianem samouka, co wpłynąć mogło na pewnego rodzaju beztroskę tworzenia i łączenia różnych stylów (nawet w obrębie jednego dzieła, jako że często były to prace dwustronne), chęć eksperymentowania i artystyczną płodność. Pomysły na dzieła przychodziły w kawiarniach, parku czy w trakcie podróży, następnie autorka w oparciu o szkice dopracowywała obrazy w ich ostatecznej formie w swoim atelier. Malowała pejzaże, martwe natury, które wydają się zanurzone w codzienności ze względu na otaczające je gazety (i które mają wiele wspólnego z kolażami Picassa z drugiej dekady XX wieku), oraz jakże ważne dla jej twórczości portrety, w których często sięgała po tematykę związaną z dzieckiem i macierzyństwem. Ujmowała postać ludzką w sposób bliski

naturalizmowi, czasem eksponowała motyw brzydoty lub cierpienia. Ważny dział w jej dorobku stanowią także portrety przedstawicieli międzywojennego polskiego i paryskiego środowiska artystycznego i towarzyskiego. Uwieczniła m.in. marszanda Ambroise’a Vollarda (1920), Romana Kramsztyka (ok. 1921) czy Stefana Żeromskiego (1924). Zygmunt Klingsland, brat Muter, tak pisał o spuściźnie portretowej siostry w „Wiadomościach Literackich”: „Obiektywne piękno modelu nie tylko nie zatracą się wskutek tego zetknięcia z psychiczną indywidualnością artystki, ale raczej uzewnętrznia się w jeszcze wyraźniejszej, gdyż pozbawionej wszelkich przypadkowych naleciałości formie” (Zygmunt Klingsland, Sztuka Meli Muter, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12, s. 2).

Początkowa twórczość autorki wiąże się z symbolizmem, następnie, do około 1910 – z syntetyzmem szkoły z Pont-Aven. Pierwszym kierunkiem jej malarskich wędrówek stała się Bretania, region wybierany wcześniej przez czołowych przedstawicieli modernizmu – Vincenta Van Gogha czy Paula Gauguina. Praca podczas wyjazdów na plenery na południu Francji niewątpliwie rozjaśniła paletę artystki, dojrzał tam także jej oryginalny styl wypowiedzi, oparty o wyraziste fakturalnie płótna i drgający kontur. Charakterystyczne portrety, studia dzieci i kompozycje figuralne, które są rozpoznawane przez widza jednoznacznie jako obrazy Muter, powstały po 1910, natomiast w pejzażach z tego czasu widać krótkie okresy inspiracji fowizmem, łagodnymi formacjami ekspresjonizmu, sztuką Cézanne’a i wczesnym kubizmem. W latach 20. dzieła autorki można włączyć do postimpresjonistycznego nurtu École de Paris.

Na lata 20. XX w. przypada największy sukces malarki. Wielokrotnie wystawiała w kraju i za granicą. Jedną z ważniejszych ekspozycji była wystawa zbiorowa w galerii Au Sacre du Printemps, należącej do polskiego marszanda Jana Śliwińskiego (1925). Obok dzieł Muter znalazły się tam prace wielu wybitnych twórców – Picassa, Pascina, Pankiewicza, Gottlieba, Zaka, Kislinga, Kramsztyka i Czyżewskiego. W ostatnich latach życia autorka miała wystawy indywidualne, m.in. w Gmurzyńska Galerie – Janiny Barger w Kolonii w 1965, w Galerie Jean-Claude Bellier w 1966 w Paryżu oraz w Hammer Gallery w Nowym Jorku w styczniu 1967. Kilka miesięcy po nowojorskiej wystawie artystka zmarła w Paryżu. W ostatnich latach duże zespoły prac Muter prezentowano na kilku ekspozycjach w warszawskim Muzeum Narodowym („Artystki polskie”, „Kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków”, a przede wszystkim na monograficznej wystawie obrazów artystki ze zbiorów Liny i Bolesława Nawrockich w latach 1994-95).



MELA MUTER
(1876 - 1967)

13

MELA MUTER (1876 - 1967)

Martwa natura z butelką

olej/sklejka, 60 x 45,5 cm
sygnowany l.d.: 'MUTER'

cena wywoławcza: 140 000 zł[†]
estymacja: 200 000 - 260 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2009
- kolekcja prywatna, Polska

„Podziwiamy u pani Meli Muter wolę życia i bezgraniczne umiłowanie przyrody. Pejzaże, postacie, kompozycje malowane z natury w Hiszpanii czy też na południu Francji, zachwycają nas tu intensywnością rysunku i koloru nakładanego szerokimi pociągnięciami, z pominięciem żmudnego wykańczania szczegółów. W tych szybkich, syntetycznych notatkach uchwycono pełne życia motywy, a jednocześnie pozostał w nich świeży ślad zachwytu artystki nad odwiecznymi cudami natury. Jakież to wszystko pogodne, prawdziwe święto koloru i słońca!”

EDWARD WORONIECKI, L'ART POLONAIS À PARIS. PETITES EXPOSITIONS: T. ...] MME MELA MUTER
AU SACRE DE PRINTEMPS, „LA POLOGNE POLITIQUE, ÉCONOMIQUE, LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE” 1925, PÓLR. I, s. 468



14

MELA MUTER (1876 - 1967)

Pejzaż przemysłowy. Widok z południa Francji, 1932 r.

olej/plótno, 88 x 63 cm

sygnowany p.d.: 'Muter'

na odwrociu malarski szkic do portretu kobiecego, stempel: 'DOUANE

| EXPORTATION | PARIS | CENTRAL', nalepka wystawowa Galerie

Gmurzyńska w Kolonii, nalepka Maxwell Galleries w San Francisco, papierowa

nalepka opisana: 'No. 15 | Paysage tragique | Marie Mela Muter'; na krośnię

malarskim opisany liczbą: '29'

cena wywoławcza: 140 000 zł[†]

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- Galerie Gmurzyńska, Kolonia
- dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, czerwiec 2000
- dom aukcyjny MatsArt, Jerozolima, grudzień 2009
- kolekcja prywatna, Polska



„Mela Muter należy do wybitnych indywidualności artystycznych doby współczesnej, każda przeto zbiorowa wystawa jej dzieł (...) jest wydarzeniem nawet w Paryżu, prowadzącym tak intensywne życie twórcze. Mocna, wielostronna, pełna rewolucyjnego entuzjazmu jest jej sztuka, bezpośrednio i wiernie odzwierciedlająca wszystkie duchowe wartości tej bardzo oryginalnej malarki”.

ZYGMUNT KLINGSLAND, SZTUKA MELI MUTER, „WIADOMOŚCI LITERACKIE” 1927, nr 12, s. 2

W 1909 roku, kiedy Mela Muter była jeszcze u progu swojej kariery (choć miała już za sobą wybitny „Portret Leopolda Staffa”), krakowski krytyk Adolf Basler nie czuł się skrupowany w dawaniu „debiutantce” rad. Basler martwił się, czy artystce uda się „wymancypować z mieszczańskiego malowania”. Przede wszystkim ostrzegał jednak przed nowoczesnością: „Mistrzowie tacy jak Van Gogh są niebezpieczni – pisał – więcej czerpać może Pani ze starszych mistrzów”. Mela Muter – z pożytkiem dla polskiej sztuki – nie posłuchała gorliwych rad krytyka. Szybko postawę zmienił również Pan Brasler. Niepełna trzy lata później, przy okazji kolejnej wystawy malarki w Polsce, zamiast dawać jej rady, aby nie ulegała Van Goghowi, sam cytował jego listy. Nazwisko Holendra dopiero w okresie międzywojennym nabrało jednak w kontekście sztuki Meli Muter prawdziwego znaczenia. Prezentowany krajobraz w sugestywny sposób pokazuje, co łączy Muter z jednym z ojców założycieli nowoczesnego malarstwa. Nie chodzi tu bowiem tylko o pokrewieństwo w stosowanych rozwiązaniach technicznych (chropowata faktura, grubo kładzona farba, chromatyczna kolorystyka), ale przede wszystkim o wrażliwość malarską, sposób widzenia świata i wyrazowość. Przemysłowy pejzaż, temat wybitnie niesalonowy i nie-mieszczański, jest jednym z najistotniejszych tematów sztuki van Gogha. Artysta zaczynał swoją przygodę ze sztuką od malowania chłopów i robotników. We Francji malował często nieheroiczne widoki: torowiska, osiedla robotnicze, fabryki, miasteczka, na których horyzoncie majaczą dymiące kominy. Muter również bierze za temat swojego malarstwa banalny, wydawałoby się, świat przemysłu. Nie opiewa w swoich obrazach postępu i rozwoju (jak np. robił to w podobnym czasie Rafał Mączyński „portretujący” pnące się nieco kominy Centralnego Okręgu Przemysłowego). Kadry jej obrazów są reporterskie i wyważone. Na emocjonalny komentarz artystka pozwala sobie jedynie w tytule dzieła: na jednej z nalepek na

odwrocie płótna napisano: „Paysage tragique” – „Krajobraz tragiczny”. Praca powstała prawdopodobnie podczas podróży malarki na Południe Francji, latem 1932. Choć tym, którzy znają współczesną Marsylię, może się to wydawać dziwne, obraz przedstawia zapewne to miasto. Port, w którym obecnie stacjonują eleganckie jachty, w okresie międzywojennym wyglądał zupełnie inaczej. Z centrum miasta widać było tłoczące się na nadbrzeżu kutry rybackie. Na „peronach” Starego Portu toczył się handel. W zachodniej części portu, przy drodze na Estaque, stały przede wszystkim hale, hangary i budynki przemysłowe. „Pocztówkowe” krajobrazy paryskich artystów zazwyczaj pomijają tę część miasta. Co ciekawe, na jednej ze swoich prac przedstawiających Stary Port w Marsylii (kolekcja prywatna) Muter rozszerzyła kadr na tyle, aby oprócz malowniczej starówki, uwzględnić w swojej pracy stojące w rzędzie fabryczne kominy. Pracując nad prezentowanym pejzażem, Mela Muter nie zawahała się „poświęcić” swojej starszej, niedokończonej kompozycji. Podobny recykling płócien nie był wcale w XX wieku domeną ubogich malarzy – słynne są oczywiście przypadki malowanych recto/verso obrazów Andrzeja Wróblewskiego, czy plejady artystów paryskich z Modiglianin na czele. Zarzucone wcześniej obrazy przerabiali jednak niekiedy także zamożni i uznani artyści – jak odnosząca sukcesy jako portrecistka Muter. Praca na odwrocie to portret młodej kobiety siedzącej w fotelu. Warto zwrócić uwagę na kilka motywów tej pracy: giętka forma ramienia fotela sugeruje, że mamy tu do czynienia z wiktoriańskim meblem. Charakterystyczna fryzura modelki to zapewne zwinięte wkoło warkocz. Rysy kobiety, choć jedynie naszkicowane, wydają się zdradzać urodę orientalną. Nie jest dlatego wykluczone, że mamy tu do czynienia ze szkicem (lub pierwszą wersją?) pracy Meli Muter z 1917 roku – „Portret księżniczki (młoda dziewczyna w brązowych warkoczach)”.



15

MELA MUTER (1876 - 1967)

Matka i dziecko

olej/deska, 100 x 72,5 cm
sygnowany p.d.: 'MUTER'

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]
estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Oscara Gheza (1905-1998), Musee du Petit Palais, Genewa
- dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, marzec 2006
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca pochodzi z kolekcji Oscara Gheza de Castelnuovo, fundatora genewskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej Petit Palais, przemysłowca, kolekcjonera i mecenas sztuki. W zbiorach Petit Palais znajdują się dzieła najwybitniejszych: Paula Cézanne'a, Marca Chagalla, Edgara Degas, Henri'ego Toulouse'a-Lautreca, a także wybitna reprezentacja polskich artystów z kręgu École de Paris. Oscar Ghez urodził się w Tunezji w zamożnej rodzinie przemysłowców. Odebrał staranną edukację w Marsylii, a następnie w Rzymie, którą zwierzył doktorat z dziedziny ekonomii. Przed II wojną światową wraz z bratem założył we Włoszech i we Francji fabryki

przemysłu kauczukowego, które wkrótce weszły w skład włoskiego przedsiębiorstwa Pirelli i których właścicielem pozostał do lat 60. W obliczu konfliktu zbrojnego wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pracował dla amerykańskiego Ministerstwa Obrony. Od 1945 roku kolekcjonował sztukę nowoczesną. Stale rosnąca kolekcja sztuki skłoniła przedsiębiorcę do wyeksponowania zbiorów w genewskim zabytkowym pałacyku, zwanym Petit Palais. Za krzewienie projektów społecznych i kulturalnych Ghez otrzymał liczne nagrody m.in.: odznaczenie Legii Honorowej, nagrodę honorowego obywatela Florencji oraz Europejską Nagrodę Pokoju „Umberto Biancamano”.



MELA MUTER (1876 - 1967)

Portret dziewczyny w czerwonej kamizelce

olej/płyta, 63 x 47,5 cm

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]
estymacja: 140 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Choć artystka nie zrezygnowała (w swoich obrazach) ze szlachetnych idei, są one obecnie pozbawione agresywnej nuty. Postaci występujące w jej pełnych mocy portretach nadal posiadają ciężką od myśli i marzeń powagę. Mimo iż unosi się nad nimi atmosfera smutku, pozbawione są tego dramatycznego napięcia, wręcz desperacji, jakie znajdowaliśmy często w dawniejszych portretach pędzla pani Muter”.

EDWARD WRONIECKI, 1928

Portretowa twórczość Meli Muter dzieli się na dwa nurty. Na pierwszy składają się reprezentacyjne, niekiedy wielkoformatowe portrety eleganckiego paryskiego towarzystwa: artystów, polityków, lekarzy czy prawników ujętych zazwyczaj w wystudiowanych pozach i cechujących się melancholijnym wyrazem twarzy. Drugi nurt to portrety anonimowych modeli. Należą do nich przede wszystkim wizerunki bretońskich staruszek i rybaków malowane we wczesnym okresie twórczości artystki i tworzone w międzywojniu portrety matek z dziećmi. Muter malowała jednak także rozmaite „głowy” w czasie swoich podróży na Południe Francji oraz w czasie przymusowego pobytu w Awinionie w latach okupacji. Prezentowany portret należy właśnie do ostatniej grupy. Możliwe że powstał w latach 40. XX wieku – w tym czasie charakterystyczne stało się u Muter osadzanie modelu możliwie blisko widza i ekspresywne zaburzanie proporcji. Małe dłonie modelki, jej drobne ramiona i nieproporcjonalnie duża głowa nie wynikają bowiem z błędów Muter, ale są celowym zabiegiem. Za datowaniem pracy na lata 40. przemawia także charakterystyczny dla okolic Awinionu pagórkowaty pejzaż.

Choć przez długie lata Mela Muter malowała nie tylko portrety, lecz także martwe natury i pejzaże, krytyka artystyczna i publiczność (a co za tym idzie również współczesna historia sztuki) widziała w niej przede wszystkim portrecistkę. Co ciekawe, to sama artystka współtworzyła swój prasowy wizerunek. Sama była sobie pierwszym „kuratorem”: to Muter, a nie jury, dokonywała bowiem wyboru obrazów na wystawy. Świadomie, szczególnie w pierwszym okresie, celowała w portrety. Po pierwszych sukcesach w Paryżu, kiedy stać ją było na nowe, obszerne studio dokonała przeprowadzki o symbolicznym charakterze. W 1911 Muter wynajęła atelier po Jamesie Whistlerze. Whistler uchodził ówczesnie za jednego z najwybitniejszych portrecistów ostatnich lat belle epoque, a Muter, przejmując jego mieszkanie przy Boulevard du Montparnasse,

w pewien sposób przejmowała też jego reputację. Umożliwiała również swojej nowej klienteli 'przypadkowy powrót' w dobrze sobie znany adres. Wreszcie: nowe mieszkanie malarki przylegało do studia innej uznanej portrecistki z Polski, Olgi Boznańskiej. Działania Muter, nawet jeśli spowodowane nadarzającą się okazją, czy kwestiami towarzyskimi (wiadomo, że z Boznańską znała się już od 1901 roku), mają w sobie pewien pierwiastek działania marketingowego. Na szczęście dla Muter, mimo jej licznych sukcesów i finansowego powodzenia, artystce nie przyklejono łatki salonowej portrecistki. Uwaga krytyków kierowała się bowiem przede wszystkim ku portretom postaci anonimowych. We Francji zwracano uwagę na ekspresywny wymiar jej sztuki. W Polsce podkreślano uwagę na pokrewieństwa z Van Goghiem, Boznańską, a nawet Jackiem Malczewskim (Jan Żyznowski). W portretach Muter widziano też „do głębi podjętą kwintesencję człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym momencie”. Autorem tych słów jest Mieczysław Sterling, krytyk najpełniej chyba rozumiejący malarstwo artystki. Pisał on w 1929 roku, że „Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzanej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest 'zbrzydzonej'. 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 (...). Malarka ta nigdy nie szła na kompromisy. Nie szukała łatwej popularności, pozwalała wypowiadać się instynktowi z niepohamowaną swobodą. Jeżeli ulegała wpływom, to artystów najbardziej rewolucyjnych. Wpływy były przejściowe, wychodziła spod nich przewagą własnej indywidualności, na której zbudowała osobistą swoją formę”.



„Twórczość Szkoły Paryskiej łączyły także powiązania rodzinne i osobiste – żoną Romana Kramsztyka była siostra Louisa Marcoussisa, kuzynem Kramsztyka zaś Jerzy Ascher, żoną Diega Rivery była Angelina Bielowa, jego kochanką Marvena. Ortiz de Zárate ożeniony był z malarką z Polski Jadwigą Piechowską”.

ANNA WIERZBICKA, ÉCOLE DE PARIS. POJĘCIE, ŚRODOWISKO, TWÓRCZOŚĆ, WARSZAWA 2004, s. 31

Do École de Paris zaliczają się nie tylko emigranci z Europy Środkowo-Wschodniej, lecz także przybysze z krain tak odległych jak Chile. Manuel Ortiz de Zárate pochodził ze znanego kastylijskiego rodu. Po kolonialnym podboju Ameryki Południowej jego przodkowie zostali wysłani na nowo odkryty kontynent jako namiestnicy imperium. Pradziadek twórcy ze strony matki Aníbal Pinto był politykiem i prezydentem Chile w latach 1876-81, ojciec zaś – kompozytorem. Artysta przyszedł na świat we Włoszech, gdy jego ojciec studiował kompozycję w Mediolanie. Gdy Manuel miał 6 lat, zmarła jego matka i rodzina powróciła do Chile. Tam jako nastolatek uczył się w pracowni Pedra Liry. W wieku 15 lat pozostawił ojczyznę, przeszedł przez Andy i dotarł do Argentyny, skąd wypłynął statkiem do Włoch. Osiadł w Rzymie, gdzie studiował malarstwo i kopiował dzieła dawnych mistrzów. Zarabiał, sprzedając kopie obrazów – głównie Guida Reniego – najczęściej lokalnym kościołom. Kilukrotnie wyjeżdżał do Paryża. W 1904, jeszcze we Włoszech, poznał Amedea Modiglianiego, wraz z którym uległ fascynacji legendami o artystycznym życiu stolicy Francji. Wziął ślub z Jadwigą Piechowską, którą poznał we Florencji. Jego żona była polską malarką po studiach w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, która we Włoszech uzupełniała edukację. Para wyjechała do Paryża i współtworzyła bohémę na lewym brzegu Sekwany. Apollinaire miał nazywać Ortiza de Zárate „ostatnim Patagończykiem w Paryżu”. Chilijczyk zamieszkał w „La Ruche”, a od 1912, gdy przyszła na świat jego córka, wynajmował pracownię przy rue de la Grande Chaumière i był bywalcem „La Rotonde”. Zachowywał się liczne barwne anegdoty na jego temat, często przytaczane w popularnej literaturze, która korzysta z mitów związanych z bohémą Montparnasse’u. Jedną z takich historii dotyczy hojności Ortiza de Zárate. Ponoć latem 1916 zorganizował wystawę sztuki na ulicznej wysepce na zewnątrz La Rotonde, przy Carrefour Vavin. W ten sposób chciał pomóc

twórcom, którzy ucierpieli wskutek wojny. Sam nie został przyjęty do oddziałów cudzoziemskich armii ze względu na słaby stan zdrowia. Malarz należał do Grupo Montparnasse – grupy zrzeszającej artystów z Chile. Ich pierwsza wystawa odbyła się w 1923, a w ich dziełach łączy się postimpresjonizm, kubizm i inspiracje obrazami Paula Cézanne’a.

Styl Ortiza de Zárate dojrzewał w laboratorium modernistycznych idei, które powstały w La Ruche. Malarz przyjaźnił się z Amedeem Modiglianem, Pablo Picasssem, Juanem Grisem czy Georgesem Braque’em. W jego dziełach silnie wyczuwalne są echa kubizmu i dbałość o uchwycenie konkretnego przedmiotu. Z drugiej strony – jego obrazy cechują płaska plama barwna, rezygnacja z tradycyjnej perspektywy, często silne nasycenie przedmiotów kolorem, co wskazuje na impuls płynący z dokonań fowizmu. Chilijczyk tworzył przede wszystkim pejzaże miejskie, portrety, akty. Ze szczególnym upodobaniem podejmował temat martwej natury, który stanowił dlań pole artystycznych eksperymentów.

Ciekawostkę stanowi fakt, że w zbiorach publicznych w Polsce znajdują się dwie prace tego autora. W Muzeum Historycznym w Sanoku przechowywane są jego dwa olejne obrazy z kolekcji Franciszka Prochaski (1891-1972) – dyplomaty, a zarazem malarza, wykształconego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Józefa Pankiewicza. Prochaska miał swoje atelier na rue Campagne Première na Montparnassie i utrzymywał liczne kontakty z członkami polskiej kolonii twórców w Paryżu. Zbierał dzieła przedstawicieli paryskiej sceny artystycznej, a część dożytku przekazał do Sanoka w 1963. Utrzymywał z znajomością Chilijczykiem, którego córkę Laurę sportretował. Natomiast Ortiz de Zárate wykonał portret jego żony, Marii Prochaskowej.



MANUEL ORTIZ DE ZARATE
(1887 - 1946)

17

MANUEL ORTIZ DE ZARATE (1887 - 1946)

Martwa natura z jabłkami i dzbankiem

olej/plótno (dublowane), 55,5 x 38 cm

sygnowany p.g.: 'Ortiz (...) | Manuel'

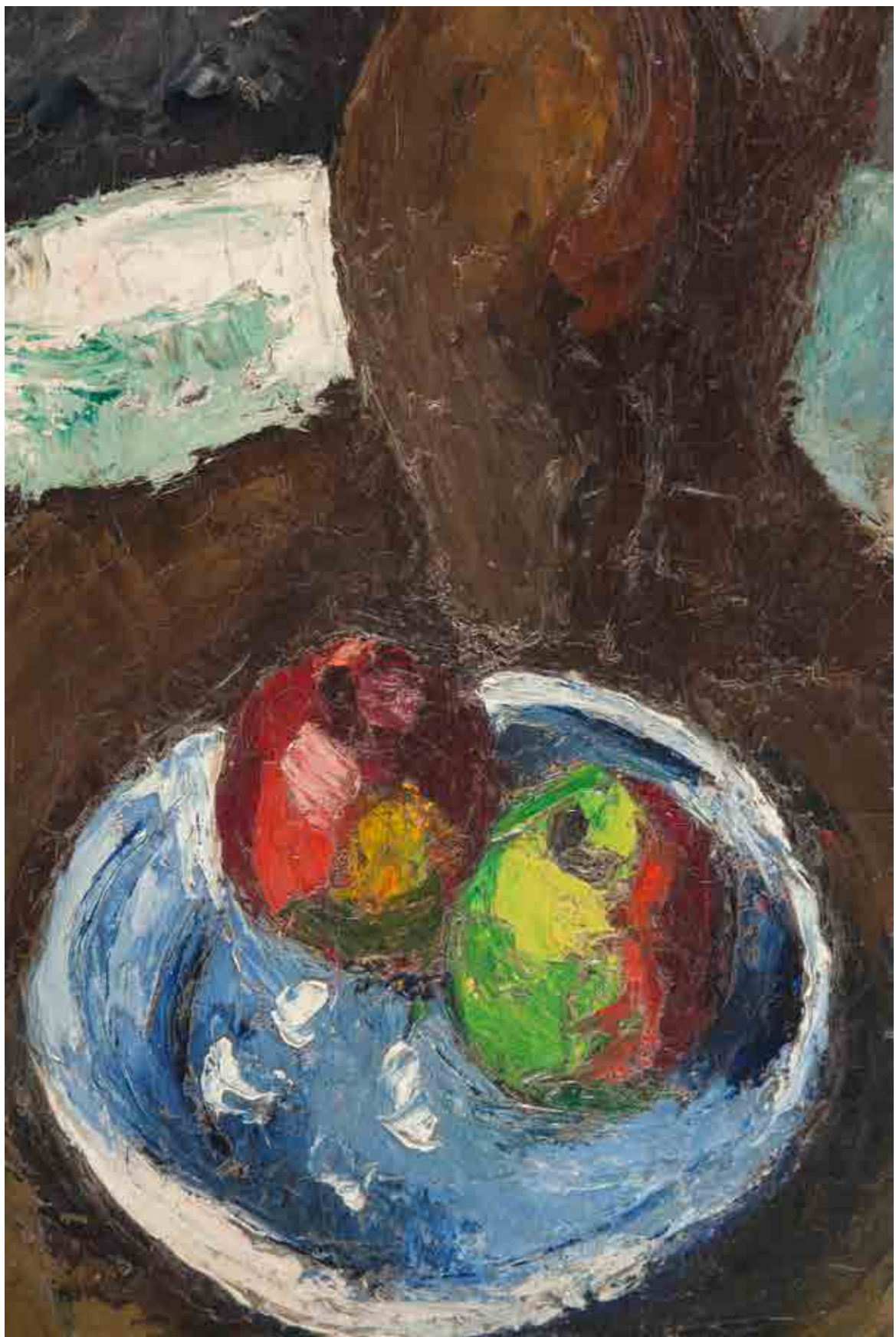
na krośnię malarskim papierowa nalepka składu malarskiego 'Sonia MAURICE |
13, Rue de la Gde Chaumiere', firmy przeprowadzkowej 'MAISON BAILLY | 10
Place St SULPICE' oraz liczba '210'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



„Ponieważ zaś cudne zjawisko ludzkiego ciała było od lat tysięcy źródłem czystego natchnienia dla artystów, ponieważ w dziełach tych nagość przedstawianych nie ma nic sromotnego ani sprośnego, tylko istotne piękno, harmonia lub siła – przeto nie wahamy się dać naszym czytelnikom reprodukcję z obrazu R. Kramsztyka...”

J. R., ROMAN KRAMSZTYK, „ŚWIATŁO” 1920, Z. 4, s. 6

Roman Kramsztyk znalazł się w Paryżu w 1910 i dlatego zalicza się go – razem z Eugeniuszem Zakim i Melą Muter – do pierwszego pokolenia „polskiej” Szkoły Paryskiej. Sytuacja artysty jest jednak kłopotliwa: początkowo dzielił bowiem swoje życie między Polskę a Francję. W 1914 opuścił Paryż – jak wtedy sądził, na zawsze. Wrócił tam jednak w 1924. Nie przeszkadzało mu to nadal utrzymywać studio w Warszawie (studio – dodajmy – bardzo eleganckie, bo mieszczące się w ścisłym centrum, na ul. Boduena 4, w bezpośrednim sąsiedztwie pierwszego polskiego wieżowca Prudential). Kariera malarza rozwijała się dwutorowo. Jego modele rekrutowali się zazwyczaj ze sfer inteligenckich i artystycznych Paryża i Warszawy, w tych miastach pisała o nim krytyka, niekiedy mocno spolaryzowana. Twórcą pierwszoplanowym stał się jednak przede wszystkim w stolicy Polski. Nie zaszkodziła mu nawet antysemicka kampania, prowadzona przez endeckich publicystów, którzy na łamach „ABC” i „Prosto z Mostu” konsekwentnie zarzucali jego sztuce „żydowskość”, „brud”, „prymitywizm”, i „kolorystyczne szarady”. Mimo tych głosów powiedzieć można, że kariera Kramsztyka toczyła się od samego początku pomyślnie. Uchodził bowiem za cudowne dziecko już w latach swojej edukacji warszawskiej. Reputację tę utrzymał na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (gdzie uczył się u Mehoffera w latach 1903-04) oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W czasie swojego pierwszego, czteroletniego pobytu w Paryżu niewiele wystawiał. Jego prawdziwym debiutem była słynna I Wystawa Ekspresjonistów Polskich (krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1917). Oprócz towarzyskich sympatii do formistów twórca niewiele miał

jednak wspólnego z awangardową gorączką. W warszawskiej Zachęcie, w TPSP we Lwowie, Krakowie i Poznaniu oraz na salonach paryskich (Jesiennym i Tuileries) prezentował brawurowo malowane portrety, odważne niekiedy akty, martwe natury i pejzaże z południa Francji. Choć w kolejnych latach stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich klasycystów (był założycielem grupy „Rytmi”), nadal obracał się w kręgach eksperymentatorów. Ten fakt można jednak wytłumaczyć w dużej mierze wpływem jego żony, Bronisławy, siostry Louisa Marcoussisa, kubyisty związanego z Paryżem.

O dziełach twórcy wymownie pisał w 1937 krytyk Konrad Winkler: „Kramsztyk nie usiłuje epatować widza niezwykłością malarskich pomysłów. Idzie do swego celu, wsłuchany w głos swego plastycznego instynktu, a jedynym jego korektorem jest smak artystyczny, wyrobiony w długoletnim obcowaniu z malarstwem dawnych mistrzów i współczesną sztuką francuską. Solidność sztuki Kramsztyka, a zarazem jego pełna swady malarskiej swoboda w traktowaniu problemów sztuki nowoczesnej, przejawia się przede wszystkim w organiczności materialnej jego malowideł. Wychodząc z przedmiotu nasyconego barwą, z jego materii – sprowadza malarz ogólną kolorystykę obrazu do zasadniczego kamertonu, ale nie przez dodanie jakiegoś 'barwnego' sosu, tylko za pomocą modulacji poszczególnych tonów i uzgodnienia ich wzajemnych stosunków na płótnie. Nic się tutaj nie 'wygrywa', nie gasi sąsiednich barw – dając mimo to powierzchnię nasyconą światłem i kolorem o szlachetnym połysku emalii”.



ROMAN KRAMSZTYK
(1885 - 1942)

18

ROMAN KRAMSZTYK (1885 - 1942)

Akt siedzący. Dziewczyna z wachlarzem i bransoletką, około 1928 r.

olej/plótno, 92 x 71 cm

sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'

na krośnie malarskim ślady trzech papierowych nalepek

cena wywoławcza: 190 000 zł

estymacja: 300 000 - 400 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska





„Zamiłowanie do materii, żywiołowość talentu portrecisty, dla którego piękne ciało kobiece nie ma tajemnic, czynią z Kramsztyka jednego z najbardziej reprezentatywnych realistów współczesnego malarstwa (...)”.

EDWARD WORONIECKI, L'ART POLONAIS À PARIS, EXPOSITIONS: DE M.R. KRAMSZTYK CHEZ DRUET (...), „LA POLOGNE POLITIQUE, ÉCONOMIQUE, LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE” 1929, PÓŁR. I, s. 19-21

Mieczysław Wallis słusznie nazwał Romana Kramsztyka „malarzem charakteru, powabu i wdzięku, portrecistą ciekawych mężczyzn – portrecistą pięknych kobiet” (Mieczysław Wallis, humanizm Kramsztyka, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 8). Postać ludzka zawładnęła w pełni wyobraźnią Kramsztyka, dlatego też krytyka artystyczna wielokrotnie zauważała w jego oeuvre stylistyczną i treściową łączność ze sztuką dojrzałego renesansu. W prezentowanym akcie zwraca jednak uwagę powinowactwo życia artysty ze sztuką, którą tworzył. Znany był jako smakosz życia, wielbiciel kobiecego piękna i pasjonat muzyki, co w pełni obrazuje prezentowana plastyczna wizja kobiecego ciała. W aktach i portretach Kramsztyka postać ludzka często zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Prezentowany akt zdominowała postać zamyślonej, zapatrzonej w dal kobiety siedzącej na połyskliwym materiale. Przedstawiona jest w bliżej nieokreślonej przestrzeni o neutralnej barwie. W prawej dłoni trzyma wachlarz, który jest najmocniejszym akcentem kolorystycznym pracy. Przez wachlarz z szyfonu prześwituje delikatnie ciało kobiety. We wrażliwości na detal, przemyślanym potęgowaniu napięcia ujawnia się wielki kunszt Kramsztyka. Akt utrzymany jest w wąskiej gamie barwnej, dominują bowiem zróżnicowane walorowo ciepłe brzozy. Ciało kobiety obwiedzione jest delikatnym konturem, a plastyczność przedstawienia dopełnia łagodniejszy niż w początkowej twórczości modelunek światłocieniowy.

Owe cechy wskazują na to, że praca jest późniejszym dziełem w bogatym dorobku artysty. Kramsztyk odszedł wtedy od ciemnych barw i ich kontrastowych zestawień na rzecz łagodniejszej palety barwnej. Edward Woroniecki tak pisał o talencie portrecisty Kramsztyka i o zmianach formalnych zaszłych w późniejszych dziełach artysty: „(...) P. Kramsztyk rozjaśnił i wzbogacił swoją paletę. Znikła już niemal twardość odcieni zimnych i często przytłumionych. Kolory, choć nie mają w sobie zbyt wiele blasku, łączą się w tony swobodniejsze i cieplejsze. Jego portrety – skupione, ekspresyjne, czasem swawolne, zyskują na swobodzie i lekkości dotknięć pędzla. Najwyraźniej widać to w jego aktach. Stojące, wdzięcznie siedzące bądź nonszalancko ułożone, wszystkie cechuje prostota i siła, pozbawione są skazy grzechu czy sentymentalnych tęsknot. Krzywe i sinusoidy ich ciał są pełne spokojnej namiętności, bliskiej naturze. W stosunku do wcześniejszych prac wzbogaciły się o wrażenie odprężenia i radości. Barwne ożywienie spojrzenia, łagodny i wibrujący kolor szala czy kurtki, z wyczuciem podkreślają powab pięknej szyi lub ramienia o apetycznym wgłębieniu. Piżmowa woń życia, niemal zwierzęcego, lecz zdrowego i szczęśliwego, przenika całą tę część twórczości Kramsztyka, zrównoważoną, pozbawioną przesady i zbędnego wyrafinowania (...)” (Edward Woroniecki, L'Art polonais à Paris. [...] les expositions: de M. R. Kramsztyk à la Galerie Zak [...], „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1930, półr. II, s. 627).

19

ROMAN KRAMSZTYK (1885 - 1942)

Mężczyzna w meloniku (Portret Mateo Hernandez?), około 1926 r.

olej/plótno, 70 x 53 cm
sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'
sygn. p.g.: 'Kramsztyk'

cena wywoławcza: 70 000 zł
estymacja: 120 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- porównaj: Roman Kramsztyk, katalog wystawy monograficznej, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, poz. kat. I/81, s. 142 (il.)







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

„(...) Gottlieb uznał istotnie potęgę Rzeczywistości z chwilą, kiedy odczuł dostojeństwo twórcze pracy ludzkiej, uświadomił sobie monumentalność szarego, codziennego wysiłku fizycznego”.

ZYGMUNT KLINGSLAND, PARYSKIE PRACOWNIE ARTYSTÓW POLSKICH. LEOPOLD GOTTLIEB, „GAZETA LITERACKA” 1927, nr 2, s. 2

Szeregi Szkoły Paryskiej Leopold Gottlieb zasilił wcześniej, bo do stolicy Francji wyjechał na krótko już w 1904, kiedy to zadebiutował na Salonie Niezależnych. Jego rodzina stanowi fenomen w sztuce polskiej, gdyż czterej bracia Gottliebowie byli malarzami. O ile Marcina i Filipa wspomina się w opracowaniach rzadko, o tyle Maurycego uznaje się za najwybitniejszego twórcę żydowskiego w historii artystycznej XIX stulecia. Leopold, jego najmłodszy, zaliczał się już do innej generacji: modernistów początku XX stulecia. W latach 1896-1902 kształcił się Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego profesorami byli Jacek Malczewski i Teodor Axentowicz – podczas edukacji akademickiej miał więc wgląd w nowe tendencje. W 1903 uczęszczał na zajęcia w prywatnej pracowni Antona Ažbego – słoweńskiego malarza, w którego atelier uczyli się moderniści z terenu całej Europy, jak choćby Wassily Kandinsky, Kuzma Petrov-Wodkin czy Eugeniusz Zak. Jeszcze w 1905 w Krakowie Gottlieb należał do Grupy Pięciu, w skład której wchodził również Witold Wojtkiewicz, Vlastimil Hofman, Mieczysław Jakimowicz i Jan Rembowski. Reprezentowali oni jeszcze symbolizm i wczesny ekspresjonizm, ale ich działalność należy uznać za wczesnoawangardowy manifest w sztuce polskiej. Ponad 10 lat później autor włączył się już w pełnoprawną awangardę – ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich, później formistów. W swej twórczości łączył wiele kultur. W 1906 znalazł się w Jerozolimie, gdzie nauczał malarstwa w Szkole Sztuki i Rzemiosła Bezalel. Założona niewiele wcześniej, była ośrodkiem renesansu sztuki żydowskiej. Kształciła artystów, a także rękodzielników, starano się w niej wypracować nowoczesny styl narodowy. Gottlieb nigdy nie odciął się od tradycji przodków i wielokrotnie do niej powracał, ale swoim dziełom do niej nawiązującym nadawał moderni-

styczną formę, która licowała z nowymi osiągnięciami europejskimi. W środowisku paryskim od 1908 malarz związany był z Eugeniuszem Zakiem, Melą Muter i Mojżeszem Kislingiem. Stał się bywalcem Closerie des Lilas i zawarł znajomość z krytykiem Adolfem Baslerem. Wraz z wybuchem Wielkiej Wojny zdecydował się na powrót do kraju. Tam zaciągnął się do Legionów Polskich, a jego frontowe rysunki i grafiki stanowią bodaj najwybitniejszą grupę prac legionistów. Tworzył portrety i sceny dokumentujące życie towarzyszy broni. Nie sposób podsumować jego liczne wystawy oraz uczestnictwo w grupach artystycznych. Był członkiem wiedeńskiego Hagenbundu, polskiego ugrupowania „Rytm”, później „Nowej Generacji”. Brał udział w wielu wystawach zbiorowych; szereg pokazów indywidualnych odbył się w drugiej połowie lat 20. i na początku lat 30. XX wieku w Paryżu, Pittsburghu (Carnegie Institute, 1933). Duża, pośmiertna wystawa autora miała miejsce w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (1935). Paryski rozdział twórczości Gottlieba to obrazy symboliczne o ekspresyjnej manierze. W całym dorobku artysty rezonowała znajomość dzieł Egoną Schiele i Oskara Kokoschki. Wielokrotnie malował sceny zacerpnięte ze Starego i Nowego Testamentu, czym łączył tradycje żydowską i chrześcijańską. W centrum jego sztuki znajdowała się figura ludzka, którą stylizował i której nadawał harmonijne, acz intensywne w wyrazie formy. Posługiwał się stonowaną, często monochromatyczną kolorystyką, ożywianą intensywnymi akcentami zieleni, czerwieni czy błękitu. Dążył do osiągnięcia rytmiczności kompozycji przez używanie parabolicznych linii. Pragnął wyrazić treści egzystencjalne, toteż postaci często sytuował w umownych sytuacjach spoczynku, pracy, posiłku czy religijnej medytacji.



LEOPOLD GOTTLIEB
(1897 - 1934)

LEOPOLD GOTTLIEB (1897 - 1934)

Wieczera rybaków, 1926 r.

olej/plótno, 73 x 92 cm

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

cena wywoławcza: 380 000 zł

estymacja: 600 000 - 900 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Richarda Cohn, Nowy Jork
- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja prywatna

LITERATURA:

- Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, nr kat. 61, il. 64
- École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Donata Jaworska, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 37 (il.)
- École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Małgorzata Jackiewicz-Garniec, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2000, s. 41 (il.)
- École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Iwona Makówka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1999, s. 21 (il.)
- École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Józef Grabski, Kraków 1998, s. 42-43, poz. kat. 10 (il.)

WYSTAWIANY:

- École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn, październik-grudzień 2000
- École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj-lipiec 2000
- École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, lipiec-wrzesień 1999
- École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków, lipiec-sierpień 1998



„Epoka, czas – tu nie istnieje. Ci wszyscy rybacy, piekarze, kwiaciarki, kobiety, przebierające ryby czy przyrządzające jakieś potrawy czy napoje, są to ludzie wieczni: nie wczorajsi, nie dzisiejsi. Zdają się nie pracować, ale spełniać w skupieniu i radości jakieś odwieczne obrzędy. A owi często zgromadzeni dokoła stołu ubodzy biesiadnicy przypominają do złudzenia surowy wieczernik ewangeliczny”.

JÓZEF TESLAR, O TWÓRCZOŚCI MALARSKIEJ LEOPOLDA GOTTLIEBA (Z POWODU WYSTAWY W I.P.S.), „PION” 1935, nr 27 (92), s. 6

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

Jeszcze większych trudności przynosi klasyfikacja twórczości Gottlieba z okresu drugiej i trzeciej dekady XX stulecia. Gottlieb nie porzucił linii, jako głównego środka wyrazu, a także oryginalnej, wyciszonej palety. Często cytował dawnych mistrzów: El Greca, Tintoretta czy Pierre’a Puvis’a de Chavannesa. Zaczął uprawiać malarstwo wielofiguralne, którego tematyka ogniskowała się początkowo wokół wątków staro- i nowotestamentalnych. Od ok. 1920 roku malarz tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia, obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. Do tego „sielankowego” nurtu zalicza się prezentowana na aukcji, mistrzowska „Wieczera rybaków”. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. „Wieczera rybaków” powstała w 1926 roku w Paryżu (kiedy to artysta osiedlił się na stałe we Francji) jako pokłosie plenerowego wyjazdu do Collioure we wschodnich Pirenejach, gdzie artysta szkicował i malował rybaków i wioslarzy.

„Wieczera rybaków” przedstawia osiem postaci siedzących przy stole. Znajdują się w umownej przestrzeni – wewnątrz lub na świeżym powietrzu, a ich kształty wydobywa subtelne ciepłe światło padające z prawej strony przedstawienia. Ich posiłek ma raczej ascetyczny charakter i nie przypomina wystawnej biesiady. Na blacie znajduje się jedynie dzbanek, a przed postacią w centrum, zwróconą twarzą do widza, talerz. Wydawałoby się, że wskazany rybak unosi w dłoniach pokarm. Jednak to, co trzyma, ma formy bliskie ciału zwierzęcia. Gottlieb zawarł więc w „Wieczery rybaków” nawiązanie do tradycji Paschy, podczas której składany jest w ofierze baranek, jak również do Wieczery Paryskiej jako pamiętki

Ostatniej Wieczery, podczas której Chrystus ustanowił Eucharystię, a poprzez swoją ofiarę stał się nowym barankiem paschalnym. Tematyka podjęta przez Gottlieba nie nosi w ogóle znamion realizmu, lecz czystej metafory. Apostołowie Chrystusa byli wszak rybakami, toteż postaci wykreowane przez Gottlieba stają się nowym ideałem człowieczeństwa – poświęconego pracy i uduchowionego. Wyrafinowany konstrukt intelektualny Gottlieba zawarty w „Wieczery rybaków” łączy w sobie tradycję żydowską, jak i chrześcijańską. Fuzja tych wierzeń tworzyła w oeuvre Gottlieba formułę sztuki nowego humanizmu – ponadczasowej, ogólnoludzkiej i uniwersalnej.

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

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



21

LEOPOLD GOTTLIEB (1879 - 1934)

Martwa natura z rybami, ok. 1925 r.

olej/plótno, 61 × 73,5 cm
sygnowany l.d.: 'Leopold Gottlieb'
na odwrociu nalepki z galerii i muzeów kanadyjskich oraz nalepka
z paryskiego sklepu z artykułami dla malarzy - Lucien Lefebvre-Foinet

cena wywoławcza: 48 000 zł

estymacja: 60 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- Lucien Lefebvre-Foinet, Paryż
- kolekcja Sama i Ayali Zacks, Toronto
- kolekcja Ayali Zacks Abramow, Tel Aviv-Jerozolima
- kolekcja prywatna, Izrael
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Ayala and Sam Zacks Collection, katalog wystawy, The Art Gallery of Toronto, 1956-57, nr 37, s. 68

WYSTAWIANY:

- The Vancouver Art Gallery, kwiecień-maj 1957
- The Walker Art Center, luty-marzec 1957
- The Winnipeg Art Gallery, grudzień 1956-styczeń 1957
- The National Gallery of Canada, Ottawa, listopad-grudzień 1956
- The Art Gallery of Toronto, 1956-57





Pocztówka z epoki przedstawiająca zakład LUCIEN LEFEBVRE-FOINET, położony nieopodal Carrefour Vavin, za: labreuche-fournisseurs-artistes-paris.fr



Nalepka kolekcji Luciena Lefebvre-Foinet na odwrociu „Martwej natury z rybami”

Prezentowana praca należy do przedstawień martwych natur śródziemnomorskich, rzadkich w dorobku Leopolda Gottlieba. Krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny, w 1913-14, artysta wraz z meksykańskim malarzem kręgu École de Paris, Diegiem Riverą, odbył podróż do Hiszpanii, gdzie pracował w Toledo. W czerwcu 1914 stoczył z Mojżeszem Kislingiem słynny pojedynek na pistolety i szable. W dwa miesiące później twórca zaciągnął się do Legionów Polskich. Po wojnie, aż do 1924, pozostawał w Polsce, potem powrócił do Francji, a w kolejnych dwóch latach wyjeżdżał do Collioure we wschodnich Pirenejach, Nicei i Cagnes na Lazurowym Wybrzeżu. W tym okresie powstała „Martwa natura z rybami”, w której autor zerwał z konwencją malarstwa powściągliwego i monochromatycznego: zastosował intensywną paletę barwną i śmiałą syntetyczną manierę, aby oddać koloryt przyrody Południa. Ryby umieścił w glinianej misce, usytuowanej na tle szmaragdowej draperii. W „Martwej naturze z rybami” wyczuwalne są pogłosy prac ulubieńcy przedstawicieli „nowej sztuki” początku stulecia, Paula Cézanne’a. Gottlieb zrezygnował z renesansowego naśladowania trójwymiarowości, a przedmioty uprościł i ukazał z różnych perspektyw. Przykładowo: na szary dzbanek na pierwszym planie patrzy frontalnie, a na miskę z rybami – jakby z góry. Tkwi tutaj pewna nielogiczność, która stanowiła unikalną jakość martwych natur francuskiego mistrza.

„Martwa natura z rybami” należała do kolekcji Luciena Lefebvre-Foinet, jednego z członków dynastii o tym nazwisku. Artystyczna historia tej rodziny zaczęła się w 1880, kiedy to Paul Foinet założył fabryczkę produkującą farby i przybory malarskie. W 1902 firma przeszła w ręce zięcia Paula, Luciena Lefebvre, który prowadził sklep przy skrzyżowaniu rue Vavin i rue Brea na Montparnassie. W pierwszych dekadach XX stulecia zaopatrywał najślawniejszych przedstawicieli swojej epoki: Amedea Modiglianego, Pabla Picassa czy Wassilego Kandinsky’ego. Przedsiębiorca wspomagał artystów i często darowywał im materiały, gdy ci nie mieli środków, aby tworzyć. Dzięki przyjaźni Lefebvre-Foineta z malarzami zrodziła się znakomita kolekcja sztuki nowoczesnej. Brat Luciena, René, był kochankiem Peggy Guggenheim, co po wybuchu II wojny światowej pomogło zabezpieczyć kolekcję w Stanach Zjednoczonych. Syn Luciena, Maurice, od lat 50. XX wieku wnikliwie opisywał prace zbierane przez ojca i nadawał im numery inwentarzowe. Prawdopodobnie w tym czasie pracę Gottlieba nabyło małżeństwo Samuel i Ayala Zacks-Abramowie, którzy w Toronto zebrali wybitną kolekcję sztuki nowoczesnej, pokazywaną w Kanadzie i Północnej Ameryce od lat 50. XX wieku.



„Jestem malarzem środowiska żydowskiego. Jako artysta muszę żyć w Paryżu, w tym centrum sztuki światowej, ale ciągnie mnie do Polski, bo żyję życiem masy żydowskiej”.

MANÉ-KATZ. ROZMOWA Z ARTYSTĄ PRZED WYSTAWĄ JEGO OBRAZÓW, „NOWY DZIENNIK” 1932, nr 106, s. 9

Nie sposób wyjaśnić fenomenu twórców École de Paris wykształconych w Wilnie. Mané-Katz odebrał edukację artystyczną w szkole rysunkowej Rosjanina Iwana Trutniewa (1911-12). W tym samym czasie studiowali tam Chaim Soutine, Michel Kikoïne oraz Pinchus Krémègne. Dzieła tych czterech malarzy stały się ważnym elementem dziedzictwa Szkoły Paryskiej. Ich wyróżnikami są silna deformacja, gwałtowna ekspresja i drapieżność formy. Gdy paryscy „wilnianie” przedstawiali pejzaż czy figurę ludzką, nadawali im autonomiczną mowę.

Mané-Katz, urodzony w rodzinie ortodoksyjnych Żydów w Krzemieńczuku, kilkudziesięciotysięcznym mieście w środkowej Ukrainie, po pobycie w Wilnie tworzył krótko w kijowskiej szkole Mykoły Muraszki – znanego ukraińskiego realisty i nieformalnego przywódcy „kijowskiej szkoły malarstwa”. Jeszcze przed dwudziestymi urodzinami artysta opuścił Europę Wschodnią i wyjechał do Paryża. Tak jak wielu przybyszów, uczęszczał do École des Beaux-Arts i studiował w klasie Fernanda Cormona, uznanego autora prac historycznych. We Francji wkroczył w krąg kosmopolitycznego środowiska Montparnasse'u i zawarł znajomość choćby z Pabem Picassem czy Markiem Chagallem. I wojna światowa przeszkodziła jego paryskiej karierze – nieprzyjęty do Legii Cudzoziemskiej, wyjechał do Rosji, gdzie od ok. 1915 uczył się w prywatnej pracowni rosyjskiego modernisty Mściława Dobużyńskiego, członka stowarzyszenia „Mir iskusstwa” (Świat sztuki), którego członkowie od 1900 promowali w ojczyźnie awangardowe tendencje artystyczne. Dobużyński był jedną z najważniejszych postaci modernizmu w swym kraju, cenioną za ekspresyjne miejskie pejzaże. W twórczości Mané-Katza odbija się zarówno deformacja charakterystyczna dla dzieł Rosjanina, jak i tematyka związana ze krajobrazem zurbanizowanym. Malarz, mimo silnych związków z międzynarodowym życiem artystycznym, podnosił w swojej twórczości motywy lokalne. Swoje wczesne prace eksponował na wystawie Żydowskiego Towarzystwa dla Rozwoju Sztuki w Moskwie, a 1917, w czasie

rewolucji październikowej, powrócił do Krzemieńczuka. Obyczaje, postaci i krajobraz rodzinnego sztetla stanowiły dla Mané-Katza niewyczerpane źródło inspiracji przez całe życie. W latach 1918-19 wykładał w Instytucie Artystycznym w Charkowie. Na terenie Ukrainy pozostawał do początku lat. 20 XX wieku, kiedy to po pobycie w Berlinie (1921) przybył znowu do Paryża, gdzie pozostał na stałe. Jego dzieła zyskały popularność – w latach 20. i 30. odbyło się przynajmniej kilka jego wystaw indywidualnych. Autor konsekwentnie podejmował chasydzką tematykę religijną i obyczajową, a wzorował się na życiu rodzinnego Krzemieńczuka, przez co był jednym z wiodących twórców kojarzonych z ruchem odnowy sztuki żydowskiej. Do czasu drugiej wojny światowej odbył liczne podróże: na Bliski Wschód, do Palestyny, Egiptu, Syrii oraz do Europy Wschodniej, na Litwę, do Polski i Czechosłowacji. Kraje te stały się motorem jego działalności plastycznej. Równolegle do życia paryskiego Mané-Katz prowadził pracownię w Hajfie, w której po jego śmierci urządzono muzeum.

„Nazywano mnie malarzem ghett’a (...). Zdaje mi się jednak, że ta formuła jest jednak tak jednostronna, jak wszystkie zresztą formuły, które usiłują zamknąć jakąś indywidualność artystyczną. (...) żądam nawet od Żydów, którzy we mnie widzą malarza ghett’a, by zainteresowali się mą walką o formę” (Mané-Katz. Rozmowa z artystą przed wystawą jego obrazów, „Nowy Dziennik” 1932, nr 106, s. 8). Forma dzieł twórcy, mimo że kojarzona „stylem żydowskim” – ekspresyjnym, emocjonalnym, często melancholijnym – jak pisała krytyka artystyczna doby międzywojnia, wiele zawdzięczała awangardowym „izmom”, mimo że sam autor się od nich odżegnywał. W pracach Mané-Katza wyczuwalne są pogłosy fowizmu spod znaku Henriego Matisse’a, Maurice’a de Vlamincka czy André Deraina, co można dostrzec w plamie malarskiej, silnie nasyconej barwą, wyrazistej ekspresji duktu pędzla i spłyconiu przestrzeni obrazu. Poruszenie i przeświecenie pejzaży pochodzi prawdopodobnie z orfickich kompozycji Roberta Delaunaya.



EMMANUEL KATZ (MANÉ-KATZ)
(1894 - 1962)

EMMANUEL KATZ (MANÉ-KATZ) (1894 - 1962)

Pejzaż z Karpat, około 1930 r.

olej/plótno, 65 x 82 cm
sygnowany p.d.: 'Mane-Katz'
na odwrocie papierowa nalepka aukcyjna

cena wywoławcza: 90 000 zł
estymacja: 130 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- Desa Unicum, kwiecień 2008
- kolekcja prywatna, Polska

„Pejzaż z Karpat”, powstały podczas wyprawy do Europy Środkowej, stanowi przykład pełni stylu Mané-Katza. Autor przedstawił wznagrzysty pejzaż, którego perspektywa została w charakterystyczny sposób zaburzona. Na pierwszym planie znajduje się podwórzec wiejskiej chałupy, której prosta architektura została przez malarza przeskalowana, przez co nabrała ekspresjonistycznego charakteru. Partia pejzażu powstała z plam czystej, intensywnej barwy, rzucanych luźno na płótno. Blisko górnej krawędzi płótna majaczy horyzont,

który przecinają wieże kresowego kościoła. Teren Karpat dla twórców polskich, czechosłowackich czy ukraińskich od końca XIX wieku stanowił miejsce artystyczno-eskapistycznych wypraw. Wyprawiali się tam, aby dotknąć nieskażonej cywilizacją natury oraz prymitywnej kultury górali karpaccich. Poprzez świetlistą, barwną wizję kresowego wschodnioeuropejskiego pejzażu, Mané-Katz afirmuje świat bliskiego mu zaściankowego życia, przepełnionego tradycyjnym obyczajem i bliskością natury.



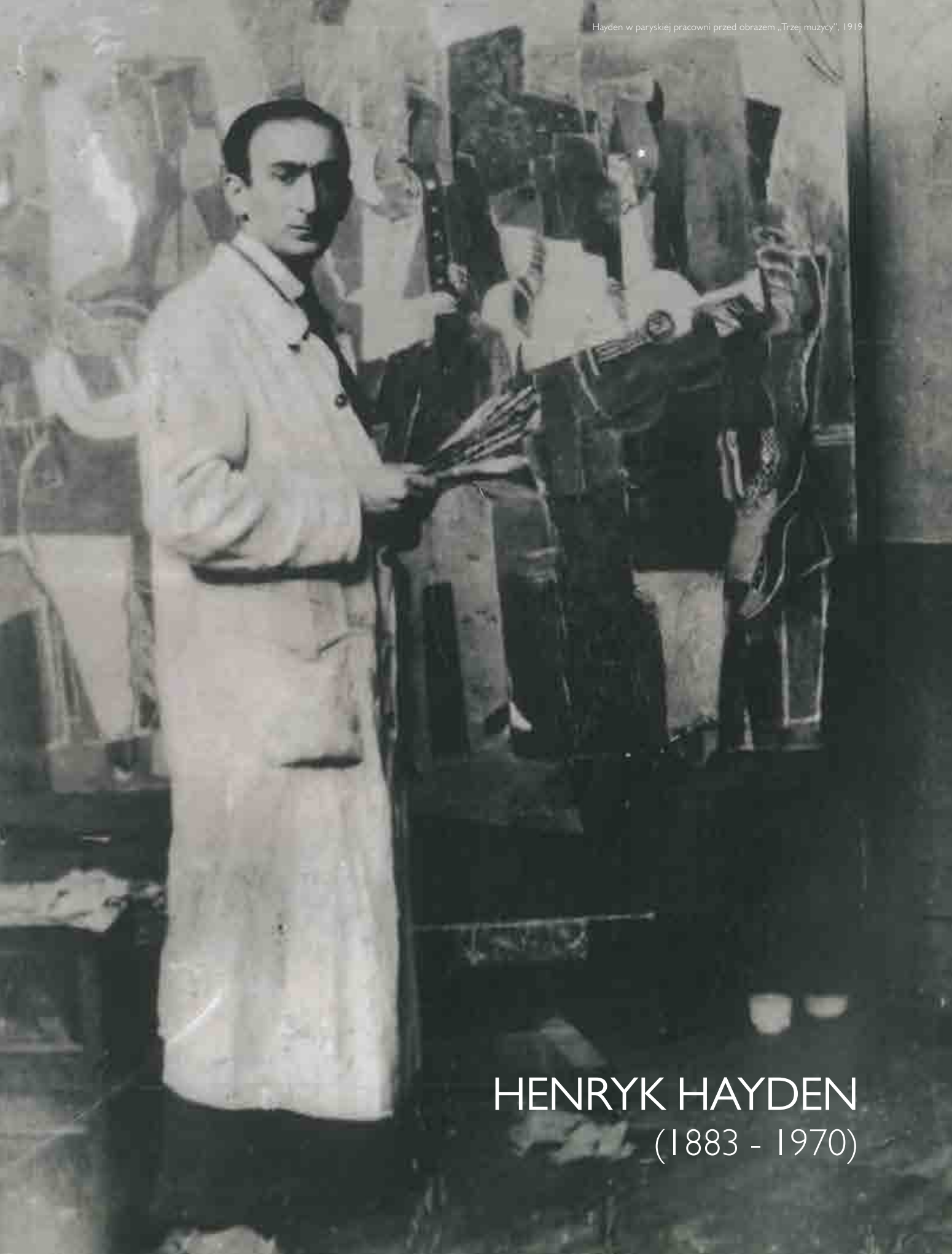
„(Wśród tych, którzy) brakiem wykształcenia muzealnego nie grzeszą, są tradycjonalistami, ale nie hołdują tendencji do archaizowania i idą albo w ślad za najmłodszymi kierunkami w sztuce francuskiej, albo samodzielnie rozwiązują problemy malarskie i rzeźbiarskie (jest) Hayden, który najwyraźniej i najinteligentniej korzysta z wpływów sztuki Cézanne'a i Gauguina, ale (wykazuje) odrębny talent kompozytora i zupełną oryginalność w dekoracyjnym harmonizowaniu plam barwnych (...).”

ADOLF BASLER, SZTUKA POLSKA W PARYŻU, „SZTUKA” (LWÓW), 1912, T. I, Z. 2, s. 68

Akces Henryka Haydena do świata sztuki odbył się poprzez warszawskie środowisko artystyczne początku XX stulecia. Twórca pochodził z mieszczańskiej żydowskiej rodziny. Plany rodziców, aby wykształcić syna na inżyniera, nigdy się nie ziściły. Młodzieniec bowiem po okresie studiów w Instytucie Politechnicznym zwrócił się ku sztukom plastycznym. W 1904 zapisał się jako jeden z pierwszych studentów do nowo powstałej Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie. Od początku była ona uczelnią nowego typu, w której łączono sztukę wysoką z użytkową. Do grona profesorskiego należeli Ferdynand Ruszczyc czy Xawery Dunikowski, reprezentujący prąd modernizmu końca XIX stulecia. Hayden należał wyróżniających się studentów, a w wieku 24 lat wyjechał do Paryża, aby dalej kształcić talent. Przybywszy do Francji w 1907, malarz nie należał do międzynarodowej bohemy lewobrzeżnego Paryża. Zamieszkał w okolicach Ogrodu Luksemburskiego i utrzymywał kontakty z absolwentami warszawskiej uczelni. Najprawdopodobniej na początku pobytu we Francji studiował sztukę dawnych mistrzów w Luwrze. Od 1908 uczęszczał na zajęcia do Académie de La Palette, jednej z liberalnych szkół artystycznych działających na Montparnassie. Na rozwój języka dzieł autora wpłynęły pobyty w Bretanii. Twórca wyjeżdżał nad Atlantyk śladem wielu innych obcokrajowców, poszukujących atrakcyjnego i taniego miejsca na plenery. Po 1910 odwiedził Doëlan, gdzie po powrocie z Polski mieszkał Władysław Ślewiński, którego willa stanowiła miejsce gościny dla wielu młodych adeptów sztuki z Polski: Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Tadeusza Makowskiego. Hayden, dzięki staremu mistrzowi, miał wgląd w idee syntetyzmu i ulegał tej inspiracji, czego dowodzą jego bretońskie, cloisonistyczne pejzaże. Jego debiut na paryskich wystawach przypadł na 1909, kiedy to autor wystawiał na Salonie Jesiennym. W kolejnych latach swoje prace ekspozował coraz częściej i spotykały się one z pozytywnym przyjęciem. Do promotorów jego obrazów należeli wówczas André

Salmon i Adolf Basler. Tak Hayden stawał się ważną postacią paryskiej sceny artystycznej. Krytycy dostrzegali w jego oeuvre wpływy Paula Cézanne'a. W czasie I wojny światowej, spędzonej w Paryżu, malarz konsekwentnie rozwijał geometryzującą formułę twórczą. Zbliżał się do koncepcji kubizmu syntetycznego, w myśl której rygorystycznie dekonstruował przedstawienia. Podczas wojny trafił pod skrzydła prestiżowego marszanda Léonce'a Rosenberga i jego galerii L'Effort Moderne.

Bogaty kolorystyczny obrazów dominował u Haydena w latach 20. XX wieku. Stopniowo artysta przechodził na stronę nowego klasycyzmu i koloryzmu. Tworzył przede wszystkim portrety i pejzaże, w których wyrażał się wyrafinowany luminizm. Tę barwność ulegały swoistemu umuzyycznieniu i pozwalały uzyskać subtelną ekspresję. Autor prezentował wiele swoich prac na publicznych pokazach, m.in. w 1925 w prestiżowej Galerie Bernheim. Czas II wojny światowej spędził na terenie Owerinii: ukrywał się przed okupantem. Po 1945 sztuka malarza wkroczyła na nowe tory: syntetyzował krajobrazy i martwą naturę, upraszczał detale, posługiwał się szeroką plamą barwną. Mieszkał w Paryżu, lecz już przed wojną organizował liczne wyjazdy plenerowe: do Normandii lub na południowe wybrzeże. Od lat 50. podróżował do departamentu Sekwany i Marny oraz Oise, gdzie uwieczniał wzgórzysty teren północnej Francji, który zamykał w nowoczesnych formach, przywodzących na myśl dzieła Nicolasa de Staëla. W 1968 w Musée National d'Art Moderne odbyła się jubileuszowa wystawa „Hayden. Soixante ans de peinture 1908-1968”, podsumowująca dorobek autora. Czternaście lat wcześniej na ekspozycji „100 arcydzieł malarstwa francuskiego”, pokazywanej w Brukseli i Amsterdamie, wystawiono ważny kubistyczny obraz artysty, „Trzech muzyków” (1919, Musée des Beaux-Arts w Lyonie). W ostatnich latach życia Hayden stał się klasykiem sztuki francuskiej.



HENRYK HAYDEN
(1883 - 1970)

23

HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Martwa natura z butelką i fajką, około 1920 r.

gwasz/papier, 23 x 32 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'

cena wywoławcza: 90 000 zł [†]
estymacja: 130 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna,
20.09-31.12.2013

LITERATURA:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski,
Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 29, s. 114 (il.)
- Mistrzowie École de Paris. Villa la Fleur, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 136 (il.)

OPINIE:

- autentyczność pracy została poświadczona przez Pierre'a Célice'a





„Obrazy Haydena były wysmakowanymi barwnie kompozycjami noszącymi w sobie pewną wrażliwość poetycką, stąd też przyłgnęło do niego określenie Maxa Jacoba, który zachwycając się twórczością młodego artysty, nazwał go nomen omen 'Renoirem kubizmu'”.

HENRI HAYDEN. MISTRZOWIE ÉCOLE DE PARIS, TEKST ARTUR WINIARSKI,
KATALOG WYSTAWY, VILLA LA FLEUR, KONSTANCIN-JEZIORNA, 20 WRZEŚNIA – 31 GRUDNIA 2013, s. 49

W polskiej historii sztuki panuje pogląd o narodzinach polskiej awangardy w listopadzie 1917 roku. Wtedy to grupa artystów, która przyjęła nazwę Ekspresjonistów Polskich, zaprezentowała swoją twórczość w salach krakowskiego Pałacu Sztuki. Od 1919 ten falanster artystyczny funkcjonował pod nazwą Formistów. „Ekspresjonizm polski” Tytusa Czyżewskiego, Leona Chwistka czy Zbigniewa Pronaszki był w istocie fuzją nowoczesnych kierunków w sztuce, które wyłaniały się na scenie artystycznej Francji, Niemiec i Rosji od pierwszej dekady stulecia. Artystów nazywanych formistami łączył więc imperatyw nowoczesności, a nie jeden homogeniczny styl twórczy.

Inną narracją o narodzinach polskiej awangardy, którą przyjmuje się jedynie z rzadka, jest jej powstanie w „laboratoriach” nowoczesności twórców kręgu École de Paris. Od 1911 do wybuchu Wielkiej Wojny datuje się pierwsze próby kubistyczne w twórczości Henryka Haydena, Ludwika Markusa, Alicji Halickiej czy Tadeusza Makowskiego. Być może pojedyncze prace wskazanych artystów nie miały silnego oddźwięku na rodzimym scenie artystycznej, lecz niewątpliwie, zgodnie z chronologią, stanowiły pierwsze manifesty sztuki antynaturalistycznej, opartej na awangardowych regułach obrazowania w polskiej historii sztuki.

Malarstwo Haydena czy Markusa tamtego okresu nie powstawało w łączności z radykalnymi wizualnie pracami Pabla Picassa czy Georges’a Braque’a. Około 1911–12 roku kubizm stał się częstym tematem podejmowanym przez krytykę artystyczną w związku z pokazem prac m.in. Roberta Delaunaya, Alberta Gleizesa, Jeana Metzinger’a czy Francis’a Picabii na Salonie Niezależnych w 1911 roku. Nieortodoksyjni kubiści (w stosunku do analitycznego kubizmu Picassa i Braque’a), formujący również grupę „Section d’Or”, dorobili się w prasie miana „kubisterów”. Francuski poeta Robert Desnos krytycznie komentował: „Teraz, kiedy tylu malarzy zamknęło się w sterylnej formule kubizmu, szczęśliwi, że w końcu znaleźli sposób zawołowania swej niemożności przez nieczytelność, Picasso przez chwilę nie wiedział, co to jest formuła. Tworzył, jak czuł” (Robert Desnos, *Écrits sur les peintres*, cyt. za: Dan Franck, *Bohema. Życie paryskiej cyganki na początku XX wieku*, przełożyły Halina Andrzejewska, Maria Braunstein, Warszawa 2000, s. 140). W mniemaniu krytyków „kubisterzy” malowali klasyczne tematycznie obrazy, którym nadawali jedynie geometryczne formy. Pierwsi kubiści mieli, osiągając geometryczny efekt, stosować nową

dyscyplinę widzenia przedmiotu, w której widz mógł lepiej poznać przedmiot z racji na jednoczesne przedstawienie równych jego aspektów.

Niezależnie od historycznych sporów, malarze, którzy w drugiej dekadzie XX stulecia eksperymentowali z kubizmem, odrzucili prymat tematu przedstawienia na rzecz refleksji nad optyczną konstrukcją obrazu, w czym należy upatrywać się wielkiego osiągnięcia wczesnej awangardy. Henryk Hayden ok. 1912 roku eksperymentował w duchu bliskim kubizmowi. W jego wczesnych obrazach tej fazy silnie obecny jest jednak ślad wizualnej logiki Paula Cézanne’a („Naturę należy ujmować poprzez kulę, walec i stożek”). Malarz w swoich portretach, martwych naturach i pejzażach sprawdzał, jak daleko może się posunąć w abstrahowaniu rzeczywistości na płótnie. Podczas pierwszej wojny światowej, przebywając w Paryżu, wkroczył w krąg marszanda kubistów Léonce’a Rosenberga i jego galerii „L’Effort Moderne”. W 1916 roku Hayden podpisuje kontrakt z Rosenbergiem, a w jego twórczości następuje zmiana. Maluje tylko martwe natury, silnie upraszczając przedstawienie, nakłada na siebie różne plany perspektywiczne i zbliża się w wyrazie do formuły kubizmu syntetycznego.

„Martwa natura z butelką i fajką” przynależy dojrzałemu stylowi kubizmu Haydena. Artysta wykorzystał potoczne „cytaty” i stworzył z nich plastycznie innowacyjną kompozycję. Na stole widzianym z ptasiej perspektywy umieścił fajkę, butelkę, kieliszek, talerz i bagietkę, odejmując jednak właściwe im formy. Przedmioty uproszczył do lapidarnych kształtów i planów, sugerując ich formę i wolumen. Z drobiazgowością oddał fakturę tkaniny, która przykrywa stół oraz drewna blatu. Perspektywę pomieszczenia w tle zastępuje sumarycznie ujęte czworokątne płaszczyzny za polem stołu. Dekonstrukcja w „Martwej naturze z butelką i fajką” służy stworzeniu nowej plastycznej harmonii, w której przedmiot nie jest iluzją na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna, lecz jako bryła realnie istnieje w przestrzeni. Niezgodność jego obserwacji z potocznym doświadczeniem tylko ułatwia rozpoznanie jego cech właściwych. „Renoiryzm” Haydena, o którym pisał Max Jacob, obserwować można i w prezentowanej pracy. Centrum „Martwej natury z butelką i fajką” wypełnia biel, której po bokach dopełniają akcenty czerni. Subtelne tony żółci i ochry w partii blatu spotykają się z czerwienią i zielenią w trzech rogach obrazu. Kubistyczne malarstwo Haydena, osobiste w poszukiwaniach na tle dzieł „kubisterów”, należy do wyjątkowo ciekawych epizodów polskiej awangardy malarskiej.

24

HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Pejzaż z kapliczką, 1912 r.

olej/plótno, 53,5 × 73,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 1912'

cena wywoławcza: 120 000 zł[†]

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20.09-31.12.2013

LITERATURA:

- Henri Hayden. Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 10, s. 102 (il.)

OPINIE:

- autentyczność pracy została poświadczona przez Pierre'a Célice'a





Paul Sérusier, Sen ziemi (Bretonka w lesie), 1892-94, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: MNW Cyfrowe



Władysław Ślewiński, Brzeg morski, źródło: DESA Unicum

Jedną z ważniejszych kuźni polskiego modernizmu początku XX stulecia paradoksalnie położona była poza krajem. Władysław Ślewiński inspirował pokolenie twórców urodzonych w latach 80. XIX wieku, a jego bretońska posiadłość w Doëlan przyciągała malarzy „nowej sztuki”. Ślewiński, któremu towarzyszyła legenda ucznia i przyjaciela Paula Gauguina, wyjechawszy z Polski w 1888 roku, utrzymywał raczej chłodne relacje z lokalną sceną artystyczną. Do powtórnego przyjazdu do Polski w 1905 roku wystawił w Krakowie i Lwowie zaledwie raz (1897). Pięcioletni pobyt w kraju rozpoczął się głośną wystawą w Salonie Aleksandra Krywulcia w Warszawie, kiedy to nad artystą wisiała groźba zajęcia obrazów przez komornika (przez zadłużenie rodzinnego majątku w Piłszkowicach artysta musiał uciekać z Polski). Do hańbiącej interwencji urzędu skarbowego jednak nie doszło ze względu na poświadczenie finansowe rodziny. Wystawa u Krywulcia, na której Ślewiński zaprezentował 35 obrazów, musiała być w Warszawie wydarzeniem, nie tylko ze względu na pokaz oryginalnych w stylu dzieł samego artysty, lecz także dwóch obrazów Gauguina z jego kolekcji: „Faa ara (Przebudzenie)” oraz „Portret dziecka”. Prawdopodobnie podczas pierwszego pobytu artysty w Warszawie młody Henryk Hayden, wtedy student Szkoły Sztuk Pięknych, zapoznał się z dziełem Ślewińskiego.

Ślewiński przebywał w Polsce do 1910 roku. Do tego czasu podróżował pomiędzy Warszawą, Krakowem a Poroninem. Przyjeżdżając na powrót do Francji, osiadł ponownie na bretońskim wybrzeżu, w willi nazywanej „zameczkiem” w Doëlan. W ostatnich latach życia był tam często odwiedzany przez młodych twórców. Do tego grona należeli: Stanisław Ignacy Witkiewicz, Tymon Niesiołowski, Tytus Czyżewski czy Tadeusz Makowski. Czyżewski pisał o artyście: „Był rzadkim okazem malarza polskiego, który nie bawił się ani w anegdotę, ani w romantyzm, ani w symbolizm, ani w literaturę. Ślewiński czuł, wyobrażał sobie świat zewnętrzny i przeżywał go tylko po malarzku. Jak to już wspominałem, Ślewiński stworzył sobie indywidualną technikę, opartą na długich i mozolnych studiach, o pełnym zrozumieniu środków malarskich” (Tytus Czyżewski, Władysław Ślewiński, Warszawa 1928, cyt. za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 167-168).

Hayden do Bretonii wyprawił się wkrótce po przybyciu do Francji w 1908 roku, a po raz pierwszy odwiedził Ślewińskiego w 1911 roku i prawdopodobnie była to najważniejsza ze wczesnych lekcji, jakie

odebrał. Malarstwo Ślewińskiego, niemal ascetyczne w stosowanych środkach artystycznych, nawiązywało formułą do syntetyzmu Gauguina. Artysta stosował więc zdecydowaną, nasyconą paletę barwną. Cienką warstwę farby niezmiennie otaczał konturem, zamykając formy natury w dekoracyjnych liniach wzorem artystów szkoły Pont-Aven. Jego kompozycje nie miały jednak statycznego, jedynie dekoracyjnego charakteru bliskiego estetyce nabizmu, lecz przedstawiały przyrodę w jej zmienności i wigorze. Jeśli mariny czy martwe natury pędzla malarza miały niejednokrotnie kontemplacyjny charakter, to Hayden wyciągał z tradycji kontynuowanej przez Ślewińskiego nową lekcję. „Artysta [Hayden] koncentruje się na wydobywaniu nastroju poprzez prostotę kompozycyjną i kolorystykę. Ujęte w prostych formach linearnych pejzaże niemalże pulsują i delikatnie dźwięczą w harmonijnym współgraniu barwnych orkiestracji” (Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, tekst Artur Winiarski, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013, s. 35). Malarstwo Haydena zdążyło w stronę „sztuki czystej”. Mimo że oparte na obserwacji przyrody, miało charakter antynaturalistyczny, a stosowane przezeń w sposób osobisty linia i barwa nadawały mu autonomiczny względem rzeczywistości charakter.

Do tego typu prac, sytuujących się blisko awangardowej autonomii sztuki, należy „Pejzaż z kapliczką”. Inspirowany pobytem w Bretonii w 1911 i 1912 roku nosi wyraźne ślady oddziaływania sztuki Gauguina i Ślewińskiego – być może nawet bardziej Gauguina zważywszy na bogatą, nasyconą paletę, która ekspresję przybliża obraz Haydena do obrazów Francuza z pobytu na Tahiti. Korony drzew pokrywających wzgórza w „Pejzażu z kapliczką” posiadają silnie syntetyczne formy. Wzgórze w dramatyczny sposób wznosi się, aby bliżej górnej krawędzi płótna spotkać się z intensywnie błękitnym niebem. Barwny zestrój płótna Hayden oparł na kontrastowych akordach zieleni i czerwieni, błękitu oraz pomarańczu i żółci. Jedynym elementem przedstawienia noszącym znamie realizmu jest wieża kapliczki wylaniająca się spośród fałd wzniesienia i roślinności. Pozostałe partie stanowią niejako abstrakcyjną kompozycję form i barw, które noszą, jak zauważają interpretatorzy dzieła Haydena, muzyczny charakter. Muzyka „Pejzażu z kapliczką” jest jednak na wskroś nowoczesna i oparta na nieklasycznej harmonii. Kompozycyjna logika płótna sytuuje Haydena blisko dokonania fowizmu oraz wczesnego kubizmu i tym samym czyni go jednym z pierwszych twórców awangardy w dziejach sztuki polskiej.



25

HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Bryczka jadąca przez miasteczko ("Pejzaż z Meyronne"), około 1929-31 r.

olej/ płótno, 38 x 47 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'
na odwrociu nalepka z Villa la Fleur

cena wywoławcza: 25 000 zł [†]
estymacja: 35 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Tajan, Paryż, czerwiec 2006
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 2013

LITERATURA:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 52, s. 68 (il.)



„Dla niego życie w całości składało się z kolorów i linii, a także z gry światła i cienia”.

ALADAR KUNCZ, BLACK MONASTERY, NOWY JORK 1934, s. 83

Lambert Rucki, bo tak pierwotnie brzmiało imię i nazwisko artysty, należy do twórców rozpoznanych przez historię sztuki w ostatnich latach. W 2017 roku w Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziornie odbyła się jego wystawa, która przybliżyła publiczności fenomen jego twórczości. Ruccy pochodzili ze Lwowa i posiadali węgierskie korzenie. Lambert jednak przyszedł na świat w Krakowie, gdzie rodzina przeniosła się ze względu na służbę wojskową Ignacego, ojca artysty. Po śmierci Ignacego w 1900 roku jego syn, jako dwunastolatek, zmuszony był zarabiać poprzez rysowanie portretów na zamówienie. Wydaje się, że właśnie wtedy po raz pierwszy do głosu doszedł plastyczny talent artysty. Od 1903 roku Lambert kształcił się w krakowskiej Cesarsko-Królewskiej Państwowej Szkole Przemysłowej. Edukacja tam odebrana prawdopodobnie w dużym stopniu zaważyła na dojrzłym dziele artysty, gdyż przygotowywała twórców w duchu twórczości nie tyle wysokiej, co stosowanej i mającej zastosowanie w przemyśle. Szkołę ukończył w 1907 roku i wkrótce potem zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczęszczał do pracowni Józefa Mehoffera, utalentowanego malarza, ale i znakomitego projektanta. Jak wielu młodych twórców kręgu Akademii, wychowanych w duchu modernistycznej idei sztuki, Rucki zdecydował się w 1911 roku na wyjazd do Paryża. Do Francji przybył w czasie, gdy dla uczestnictwa w paryskiej bohemy artystycznej krakowską Akademię porzucali również Mojżesz Kisling i Szymon Mondzain. Początkowo nie miał mieszkania oraz z trudnością przychodziło mu utrzymanie się. Pracował jako retuszer fotografii oraz dorywczy aktor. Na nowo podjął naukę – uczęszczał na zajęcia do Académie Colarossi, w której za niewielką opłatą można było szkicować z żywego modelu. W orbicie Montparnasse'u i nowoczesnych kierunków w sztuce dojrzewało jego malarstwo. Na Salonie Jesiennym 1911 i 1912 roku miały miejsce wystąpienia malarzy kubistów, np. Roberta Delaunaya, Francisca Picabii czy Frantiska Kupki. Szeroko komentowane malarstwo „drugiej fali” kubizmu kształtowało nowoczesny smak paryskiej publiczności i miało wpływ na Ruckiego, który jednak geometryczny styl w swojej twórczości wprowadził po I wojnie światowej. W biografii artysty Wielka Wojna jest epizodem szczególnie ciekawym.

Artysta urodzony w Galicji był poddany cesarza Franciszka Józefa. Od lipca 1914 roku stał się więc „wrogi” państwu, w którym przebywał od 1911 roku. Wielu artystów przybyszów znalazło się w podobnej sytuacji – decydowali się opuścić Francję lub byli przymusowo internowani. Rucki przebywał w paru obozach internowania, aż do momentu, gdy w 1916 roku zaciągnął się do Legii Cudzoziemskiej i zasilł szeregi Armii Wschodu. Dotarł do Salonik w Grecji, gdzie żołnierze nie prowadzili działań wojennych. Rucki uczestniczył w pracach misji archeologicznej, która badała i konserwowała bizantyjskie zabytki Salonik. Zachwył dla dekoracyjności sztuki wschodniej towarzyszył Ruckiemu także w dojrzalej twórczości.

Po powrocie do Paryża wyludnionego przez wojnę Rucki zamieszkał na powrót na Montparnassie. W 1919 roku wystawiał na Salonie Jesiennym, a w 1920 na Salonie Niezależnych. Artysta już wcześniej przyjaźnił się z Josephem Csáky, węgierskim artystą sympatyzującym z kubizmem. Dzięki tej znajomości Rucki wkroczył w krąg Léonce'a Rosenberga, marszanda kubistów oraz stowarzyszenia „Section d'Or”. Poetyka geometrii i potoczności życia stały się osią jego malarstwa z początku lat 20. XX wieku. W Galerii Rosenberga „L'Effort Moderne” Rucki prezentował nie tylko malarstwo, lecz także mozaiki i przedmioty rzemiosła artystycznego. W gronie kubistów przezywany był „moizajcą”. Wtedy do głosu dochodziło wykształcenie artysty jako dekoratora oraz fascynacja sztuką Wschodu. Wkrótce także zainteresował się sztuką afrykańską i rzeźbą plemienną, estetykę której bez trudu można odkryć w wykonywanych przez niego od początku lat 20. rzeźbach. Współpracował w tym czasie ze szwajcarskim projektantem Jeanem Dunandem. Stworzył on grupę artystów-twórców nowoczesnego rzemiosła artystycznego, której pierwsza wystawa miała miejsce w Galerie Georges Petit w 1921 roku. Rucki od tego czasu tworzył rzeźby, meble, drobne przedmioty, które współformowały francuskie art déco i wizję awangardowego wnętrza. Po drugiej wojnie światowej Rucki uprawiał sztukę monumentalną. Dekoracja i wyposażenie świątyń jego autorstwa uformowało nowoczesny styl francuskiej sztuki sakralnej drugiej połowy XX wieku.



JEAN LAMBERT-RUCKI
(1888 - 1967)

JEAN LAMBERT-RUCKI (1888 - 1967)

Mężczyzna w kapeluszu i bryły, 1919 r.

olej/tektura na płycie, 73,5 x 50,5 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'J. Lambert-Rucki 1919'

cena wywoławcza: 45 000 zł[†]
estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Po powrocie do Paryża w 1919 roku Jean Lambert-Rucki (artysta posługiwał się tą formą od początku lat. 20) znalazł się w kręgu oddziaływania sztuki kubizmu. „Zanim jeszcze zwierzęta czy sylwetki ludzkie zaczęły żyć w twórczości Lamberta, tworzył on kompozycje geometryczne, bliższe abstrakcji. W tych pracach wyraźnie zapisała się inspiracja Légerowską filozofią komponowania i pojmowania obrazu” (Jean Lambert-Rucki, tekst Artur Winiarski, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września – 31 grudnia 2017, Warszawa 2017, s. 34). Prezentowana praca „Mężczyzna w kapeluszu i bryły” nosi wyraźny ślad wpływu sztuki Fernanda Légera. Malarz ten, luźno związany z kubizmem, lecz będący członkiem neokubistycznego ugrupowania „Section d'Or”, przed

wybuchem I wojny światowej realizował serię obrazów, które zwykło nazywać się w historii sztuki „kontrastami form”. Sytuując się blisko abstrakcji, umieszczał w przedstawieniu walcowate formy w kolorach podstawowych. Jego malarstwo stanowiło oryginalną propozycję badania istniejących pomiędzy kolorami i bryłami stosunków w przestrzeni. Praca „Mężczyzna w kapeluszu i bryły” przedstawia postać, która zjawia się w nokturnowym pejzażu. Środek pola obrazowego zajmuje konstrukcja budynku, którego przestrzenie i płaszczyzny widziane są symultanicznie z różnych punktów widzenia. Malarz organizuje obraz podług własnej logiki, a podważając utarte schematy percepcji, wskazuje na rygor geometrii jako właściwą formę organizacji życia i przestrzeni.



I. Lambert-Ponsini 1919

27

JEAN LAMBERT-RUCKI (1888 - 1967)

Dusza lalek, 1930 r.

gwasz/tektura, 56 x 39 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'J. Lambert Rucki 1930'

cena wywoławcza: 20 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

We współpracy z dekoratorami Jeanem Dunandem i Jacquesem Ruhlmannem wyłonił się osobisty styl malarski Jeana Lamberta-Ruckiego. Estetyka art déco nakazywała tworzyć artyście kompozycje dekoracyjne, płaszczyznowe, w których dużą rolę odgrywała malarska metafora. Rucki zarówno w rzeźbach, jak i w dekoracyjnych panneau odtwarzał umowę sytuacji ze świata ludzi i zwierząt. Oryginalne „manekiny” stawały się przyczynkiem do stworzenia paneli, parawanów, drobnych przedmiotów czy figurek. Ograniczał w nich ruch i aukcję, a scenki zamykał w płaskich,

enigmatycznych formach. W prezentowanym gwaszu „Dusza lalek” wyobraził dziewczynę siedzącą w ciemnej przestrzeni, która trzyma dużych rozmiarów zabawkę. Starannie wykreślone białe i czarne linie przedstawienia nie pokrywają się zupełnie z plamami barwy. Tym zabiegiem malarz odrealnił scenę, która nosi surrealistyczny wyraz. Choć Lambert-Rucki nie miał ścisłych związków z ruchem surrealistycznym, jego praca bliska jest rysunkom czy obrazom artystów tego kręgu ze względu na użytą poetycką i senną metaforę.



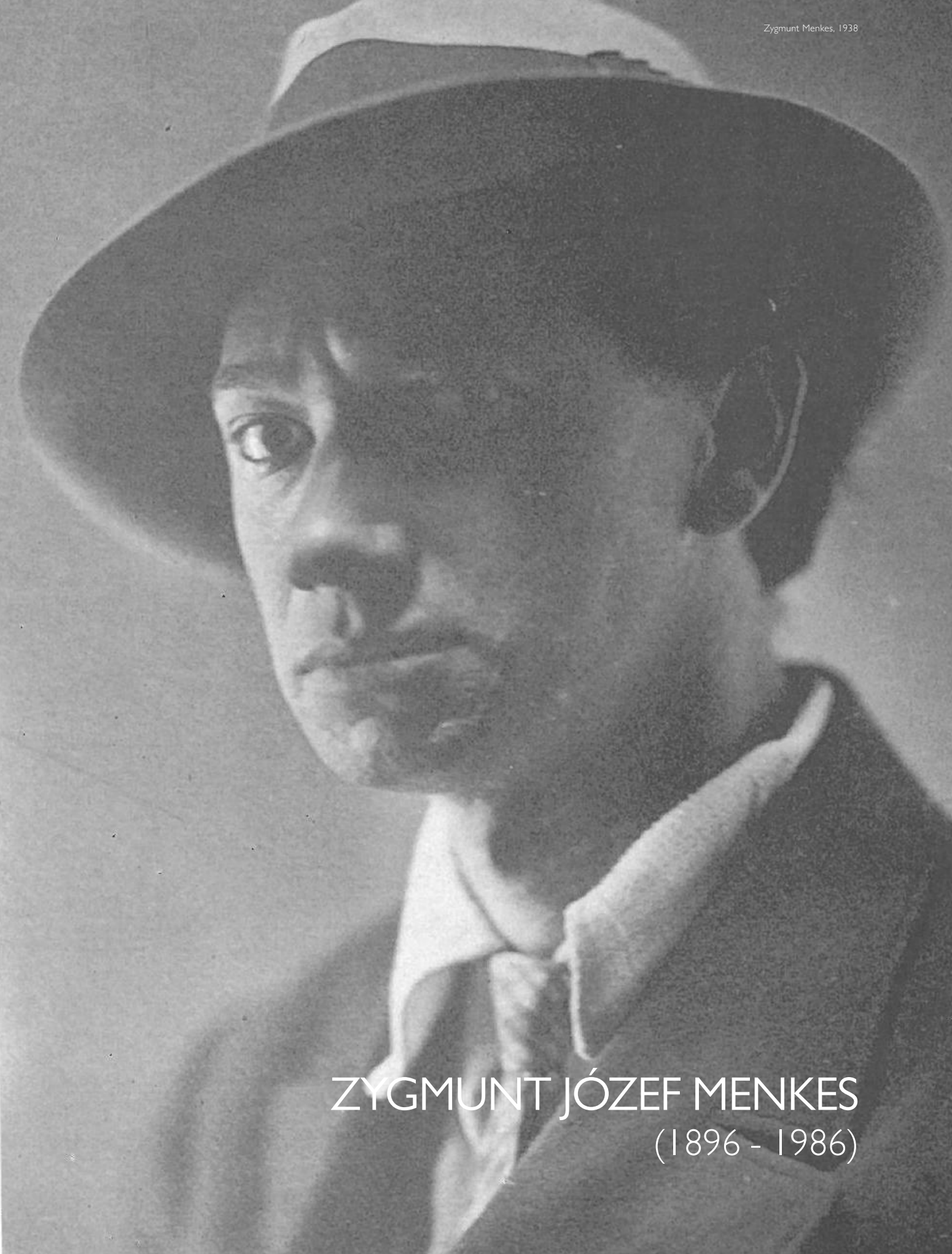
„Tak oto Paryż wydatnie pomagał indywidualnościom silnym i oryginalnym utwierdzić się i rozwinąć pełnię wrodzonych możliwości. Podobnie było z Menkesem. Przybył do Paryża jako niezależny malarz, o jasno sprecyzowanych celach, lecz dopiero tu mógł bez przeszkód się rozwijać i swobodnie tworzyć. Mimo iż 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, PÓŁR. I, s. 335-337

Choć biografowie mają niekiedy skłonność do wiązania dat przełomowych w biografiach artystów albo z ważnymi wydarzeniami historycznymi, albo z czasem powstania dzieł uznanych później za wybitne, w przypadku Menkesa ta strategia nie zdaje się na wiele. Ani wyjazd do Paryża, ani przeniesienie się do Nowego Jorku – mimo pozornego potencjału – nie dają się obronić jako prawdziwe zwroty w karierze (do Paryża malarz trafił zresztą już z emigracji, tj. z Berlina). Jeśli w rozwoju kariery twórcy istnieje data węzłowa, jest nią zapewne niepozorny rok 1928.

24 marca roku Menkes, wówczas trzydziestodwuletni, otworzył swoją monograficzną wystawę w Galerie Le Portique, mieszczącej się pod adresem Boulevard Raspail 66, w pół drogi między eleganckim domem towarowym Bon Marche a Ogirodem Luksemburskim. Galeria należała do Marcelle Berr de Turique, znanej prywatnie autorowi, która stworzyła ją w 1924 za namową przyjaciół-artystów. Powiernica Suzanne Valadon, kochanka Chagalla i Raoula Dufy, obracała się wówczas w towarzystwie fowistów, skłóconych z wielkimi salonami sztuki. Galerie La Portique była jednak nie tylko centrum życia ugrupowania, lecz także dobrze prosperującą firmą: przyciągała zarówno wpływowych krytyków, jak i zamożną, francusko-amerykańską klientelę. One man show w galerii roztoczył przed Menkesem nowe perspektywy: po pierwsze pozwolił zaprezentować recenzentom przegląd jego dorobku; po drugie umożliwił nawiązanie nowych kontaktów z kolekcjonerami. Dotychczas bowiem krytycy widywali zazwyczaj jego płótna na wystawach zbiorowych (Salon Jesienny, Salon Niezależnych), a kupował je jeden tylko człowiek, znany grecki milioner, Nico Mazaraki (prywatnie przyjaciel krytyka sztuki Tériadego). Wystawa w Galerie le Portique okazała się sukcesem nie tylko dlatego, że zwróciła na autora oczy dziennikarzy i otworzyła portfele nabywców. Przede wszystkim komentatorzy i publiczność uświadomili sobie, że jest on nie tyle przedstawicielem szkoły, ile osobnym artystą. Kłopotliwe stały się ponadto oceny formułowane przed otwarciem wystawy: żurnaliści zwykli bowiem dawać malarzowi rady na łamach prasy albo zamykać

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



ZYGMUNT JÓZEF MENKES
(1896 - 1986)

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Cyrkowiec, około 1930 r.

akwarela/papier, 52,5 x 42,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 50 000 zł
estymacja: 60 000 - 90 000

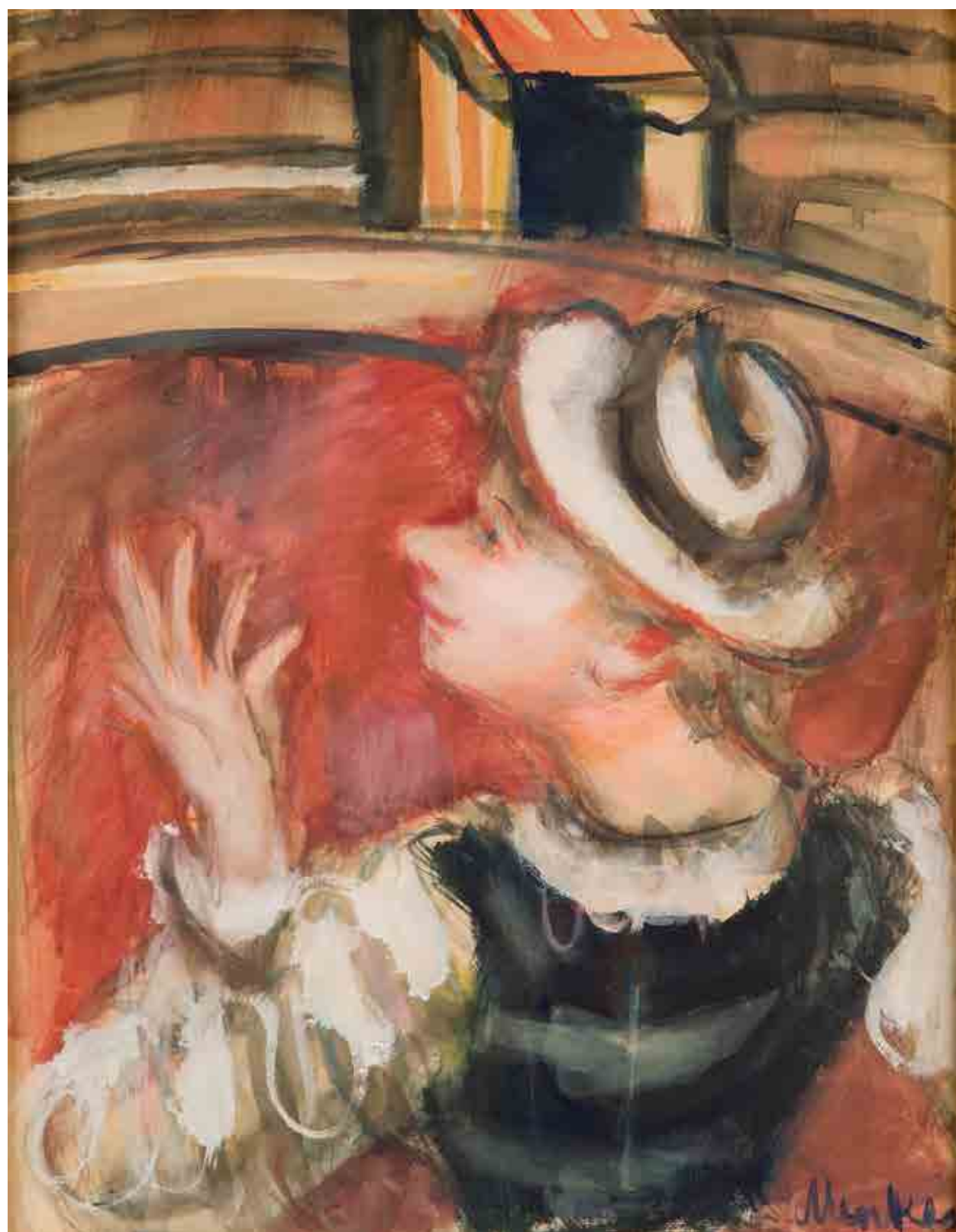
- kolekcja Andrzeja Kendy, Nowy Jork
- dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2006
- kolekcja prywatna, Polska

„Kolor w obrazach Menkesa ma niezwykłą jakość. Tylko on sam mógłby nadać tym dziełom wyjątkową wartość, gdyby nie to, że ich rysunek posiada te same walory. Kolor jego jest mocny, jędrny, wypracowany aż do szczytu artystycznej maestrii”.

EMIL TÉRIADE, MENKES, PARIS 1930

Cyrk fascynował licznych malarzy, począwszy od Georges'a Seurat i Edgara Degasa po Henri'ego Matisse'a. Dostarczał on masowej rozrywki rzeszom Paryżan przed pojawieniem się sztuki kinowej. Zachwycał swoim przepychem, tym, co dziwne i niesamowite oraz nasyconymi, a wręcz jaskrawymi barwami. Nic dziwnego, że malarze często sięgali po ów motyw malarski. Warto choćby wspomnieć nokturn debiutującego wówczas Seurata przedstawiający grupę grajków przed namiotem wędrownego cyrku, który wystawiono w 1888 roku na Salonie Niezależnych z opinią

dzieła kontrowersyjnego („Występ cyrkowy”, 1888, The Metropolitan Museum of Art). Prezentowana praca Zygmunta Menkesa, wykonana 30 lat później realizuje ten sam temat malarski. Mimo wielu wybitnych jego realizacji, obraz Menkesa zachwyca świeżością spojrzenia oraz wyszukany- mi zestawieniami barwnymi. Królują ciemne czerwienie, których artysta używał przede wszystkim w kobiecych aktach oraz aksamitna czerń. Zygmunt Menkes po raz kolejny potwierdza entuzjastyczny odbiór amerykańskiej i paryskiej krytyki, która okrzyknęła artystę rasowym kolorystą.



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Martwa natura z paletą i gladiolami, lata 30. XX w.

olej/plótno, 70 x 81,8 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 60 000 zł
estymacja: 90 000 - 130 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Richarda Cohn, Nowy Jork
- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Donata Jaworska, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 91 (il.)
- École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Małgorzata Jackiewicz-Garniec, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, Olsztyn 2000, s. 95 (il.)
- École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Iwona Makówka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1999, s. 64 (il.)
- École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Józef Grabski, Kraków 1998, s. 126-127, poz. kat. 52 (il.).

WYSTAWIANY:

- École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, październik-grudzień 2000
- École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, red. Donata Jaworska, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj-lipiec 2000
- École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, lipiec-wrzesień 1999
- École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków, lipiec-sierpień 1998



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Bukiet kwiatów w wazonie, lata 30. XX w.

olej/plótno, 80,5 x 64,5 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrocie napis: 'PM 130' oraz dwie papierowe nalepki

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

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

LITERATURA:

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

WYSTAWIANY:

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

Gdy jeszcze w 1929 André Salmon pisał obszerny artykuł poświęcony owi, czuł się w obowiązku poinformować paryską publiczność, „co maluje artysta”. Krytyk, doskonale znający nie tylko dzieła, lecz także samego autora, rozmyślnie próbował wprowadzić widownię w błąd i deklarował, że twórca wybiera przede wszystkim tematy biblijne i z Szekspira. Artykuł zilustrowano – zgodnie z marketingowym sposobem przyciągnięcia uwagi czytelnika – aktami. Tymczasem przez cały okres międzywojenny wykonywał przede wszystkim wyciszone martwe natury. Sceny figuralne stanowiły margines jego zainteresowań. Polska krytyka zarzucała mu nawet, że poświęca czas nie na malarstwo, ale na „wiązanie bukietów”. Edward Woroniecki po obejrzeniu tych kwiatowych kompozycji w 1928 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 Prędkiego, owa „anarchia” oznaczała „życie”. Dla kolejnych pokoleń krytyki i historii sztuki (z Władysławą Jaworską na czele) wysoki poziom obrazów i ich pozycja w dorobku autora były już bezdyskusyjne. Jaworska pisała: „kocha materię. Linia, kolorem, światłem wydobywa jej soczystość, sensualność. To służy mu do wyrażenia zachwyty dla natury, w którą jest ciągle wsłuchany (...). Tęsknota i nigdy nienasycony niepokój, szukanie coraz głębszych pokładów psychicznych i biologicznych tchną z każdego dzieła. Każdy przedmiot, na pozór codzienny, zwyczajny, żyje samodzielnym życiem. Martwa natura nigdy nie jest martwa, ma swoje utajone, ciche życie”.



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Podwórko, lata 20. XX w.

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

cena wywoławcza: 60 000 zł
estymacja: 80 000 - 120 000 zł

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szwajcaria

LITERATURA:

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

W paryskim okresie twórczości zaczęła klarować się tematyka jego twórczości. Chętnie malował postaci kobiece, kameralne wnętrza, kwiaty i instrumenty muzyczne. Sięgał także do tradycji rodzimej, w ramach której główną inspiracją pozostawał folklor żydowski. Był to okres, w którym Menkes podejmował również próby twórczości pejzażowej. O swoim stosunku do natury w rodzinnym kraju wyrażał się w ten sposób: „Chciałbym kiedyś tak namalować pejzaż, ażeby odczuł go chłop, związany z ziemią i naturą. Bardzo tęsknię za pejzażem polskim; jest piękniejszy niż na ogół sądzą. Również światło w Polsce jest wielce ciekawe. Ale brak dotąd malarzom dość odwagi, aby zobaczyć nasz pejzaż takim, jakim jest on właściwie. Malują go zazwyczaj przez obce pryzmaty. Jeśli powstanie kiedyś prawdziwie polskie malarstwo, cały świat podziwiać będzie piękno pejzażu polskiego, jak dzisiaj zachwycą się pejzażem holenderskim...” (A. Prędski, Malarze polscy we Francji, „Wiadomości Literackie”, 8: 1926, nr 46, s. 1).

Prezentowany obraz wpisuje się w serię wczesnych, paryskich obrazów,

w których Menkes podejmował próby malowania rodzimego pejzażu: przede wszystkim małopolskich wsi, widoków Karpat, często również ludowych typów, scen zagrodowych i pasterskich, także folkloru huculskiego. W „Podwórku” artysta na pierwszym planie umieścił chłopca oporządza-jącego konie oraz nosiwodę. Dalej rysują się domy wykonane w zrębowej konstrukcji z pni drzew tworzące zarys wioski na zboczu wzniesienia. Menkes kieruje wzrok widza jeszcze dalej, ku ścianom drzew formujących lasy na wzgórzach. Malarz silnie uwidatnił kontrast światłocieniowy, zestawiając ze sobą w partiach światła różę, ugry i brązy oraz ciemne błękity i zielenie. Płaszczyznę malarską budują poruszone uderzenia pędzla, wprowadzając wrażenie zmienności stanów przyrody. Obraz Menkesa stanowi świetny przykład jego wczesnej twórczości. Artysta dzięki impulsowi środowisku École de Paris w latach 20. wypracował ekspresyjną manierę malarską. Maniera ta rodziła się w konfrontacji poetyki nowej sztuki francuskiej z emocjonalnym багаżem malarza.



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.

Nazwisko Jacques'a Chapiro znane jest wszystkim, którzy kiedykolwiek słyszeli o paryskim Ulu. Artysta nie tylko zasłynął jako jeden z najbarwniejszych lokatorów La Ruche, lecz także walczył przyczynił się do utrwalenia jego legendy, gdy w 1960 wydał obszerne wspomnienia, pełne anegdot. Wreszcie, to właśnie on ramię w ramię z Chagallem ocalił budynek przed wyburzeniem przez francuskie władze.

Droga do Ula była w przypadku Chapiro szczególnie zawiła. Jacques, a właściwie Jakow, przyszedł na świat w rodzinie żydowskiego snycerza w Dyneburgu (Daugavpils na Łotwie). Studia artystyczne podjął w jednej z najlepszych akademii Imperium Rosyjskiego, w Charkowie (kształcił się w niej m.in. Bolesław Cybis). W czasie rewolucji październikowej przeniósł się do Kijowa. Opowiedział się po stronie bolszewików i związał z departamentem propagandy. W 1919 porzucił malowanie plakatów oraz murali i na krótko został pedagogiem w Dniepropietrowsku.

W 1920 znajdujemy go w Petersburgu, w którym obraca się w środowisku konstruktywistów (poznaje wtedy m.in. Malewicza i Tatliną) oraz prowadzi szkołę malarstwa. Ostatecznie związał się ze środowiskiem teatru i pracował jako scenograf. W 1921 przeniesiono go do Moskwy, gdzie działał u boku słynnego reformatora teatru Konstantina Stanisławskiego. Nowy porządek polityczny szybko zawiódł jednak artystę i w 1925 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 Diaghilew. 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 flirtu 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. Najbogatsze zbiory jego dzieł znajdują się dziś w muzeach amerykańskich (Chicago), rosyjskich i francuskich (Jeu de Paume).



JACQUES CHAPIRO
(1887 - 1972)

32

JACQUES CHAPIRO (1887 - 1972)

Portret żony artysty w pomarańczowym stroju, 1946 r.

olej/plótno, 110 x 75,5 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Jacques Chapiro | 1946'

na odwrociu papierowa nalepka oraz napis: '22'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień 2007
- kolekcja prywatna, Francja

Modelka ukazana na płótnie to druga żona autora, Vadiey Zade (pierwszą była Anna, córka słynnego malarza i ilustratora Aleksandra Benois, poznał ją jeszcze w Rosji), z którą ożenił się w ostatnich latach okupacji i z którą powrócił do Paryża przez Włochy w 1946. W przypadku prezentowanej pracy za ważniejszą od kontekstu biograficznego należy jednak uznać samą plastyczną formę. Dzieło w sugestywny sposób nawiązuje bowiem do portretów madame Cézanne, małżonki Paula Cézanne'a, jednego z najważniejszych artystów nowoczesnych. Odwołania do jego sztuki są u Chapiro dość rzadkie albo zakamuflowane. Niekiedy, jak w przypadku

słynnego „Autoportretu z papierosem”, trudno powiedzieć, czy twórca odwołuje się do van Gogha, czy do młodego Cézanne'a. W przypadku „Portretu żony” inspiracji mistrzem z Aix nie sposób jednak zakwestionować. Usytuowanie modelki, wciśnięcie jej w róg pokoju, układ jej ciała, psychologiczny wyraz całości – wszystko to odsyła nas do cyklu obrazów Francuza, które chętnie reprodukowałą ówczesna prasa artystyczna. Równocześnie podkreślić należy, że sposób, w jaki Chapiro operuje fakturą malarską, zupełnie się od nich różni i przypomina raczej dekoracyjność Matisse'a z lat 20. czy „miękką” pędzel Menkesa.



JACQUES CHAPIRO (1887 - 1972)

Kwiaty wazonie

olej/plótno, 73,5 x 50 cm
 sygnowany p.g.: 'Jaques Chapiro'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]
 estymacja: 10 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny Shapiro, Nowy Jork, luty 2015
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone,
- kolekcja prywatna, Francja

Chociaż we wspomnieniach artystów, którzy przeszli przez La Ruche, pojawiają się co kilka stron roznegliżowane muzy: rozmaite aktorki i tancerki lgnące do biednych kawalerów, nie ulega wątpliwości, że stać ich było raczej na zakup bukietu kwiatów niż opłacenie modelki. Stąd na płótnach malarzy związanych ze Szkołą Paryską częściej znajdziemy anemony i mieczyki, niż „Kiki” i „Belle”. Od reguły tej nie uciekł także Jacques Chapiro. W przypadku prezentowanej martwej natury warto zwrócić uwagę na

jej związek z „rozbielonym” nurtem Ecole. Świetliste, jasne kolory stały się już od lat 20. znakiem rozpoznawczym kilku jej przedstawicieli. Obok Chapiro warto wymienić tu przede wszystkim Leopolda Gottlieba. Na poziomie ekspresji „Kwiaty” bliższe są jednak sztuce Chagalla (z którym zresztą autor przyjaźnił się przez całe życie). Podobnie jak u niego, bukiet niemal wybucha z wazonu, który skądinąd zdaje się imitować zupełnie stateczną antyczną wazę czarnofigurową.







„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 kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych przedstawicieli polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. W 1926 wyjechał na stałe do Paryża. Edward Woroniecki, historyk sztuki i krytyk, utrzymywał, że twórca znalazł się w stolicy Francji, zachęcony słowami swego mistrza i przyjaciela, Eugeniusza Zaka. Nad Sekwaną malarz nawiązał kontakt z osiadłym w mieście Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko Montparnasse'u. Natychmiast zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych salonach. W 1927 przebywał w Pont-Aven. Już w dwa lata później wszedł w skład nowo powstałej Grupy Artystów Polskich w Paryżu i doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w paryskiej Galerie Bernheim. Po dziesięciu latach spędzonych we Francji zdecydował się na wyjazd do Londynu, a 1938 (lub 1937) – do USA i prawdopodobnie wówczas spędził jakiś czas na Florydzie. Mimo licznych podróży utrzymywał stały kontakt z Polską: w 1932 przyłączył się do powstałego wówczas ugrupowania Nowa Generacja, w 1933 odwiedził Warszawę. Podczas II wojny światowej i następnie do około 1948 prawdopodobnie przebywał w Anglii, jednakże w 1943 odnotowano go wśród artystów

polskich czynnych w Stanach Zjednoczonych. Do końca lat 50. krążył pomiędzy Paryżem, Nowym Jorkiem a Londynem, w którym zmarł w 1960. Kanelba dał się poznać jako świetny portrecista zarówno dzieci (bardzo ważny temat jego dzieł), jak i dorosłych – przede wszystkim kobiet. Stosował ciekawe rozwiązania fakturowe; posługiwał się głównie techniką olejną, czasem gwaszem i akwarelą. Kolorystyka jego prac jest harmonijna, stonowana, rozegrana zazwyczaj w wąskiej, wyszukanej gamie barwnej przygaszonych błękitów, szarości i zieleni. Współcześni autorowi krytycy sztuki wskazują na nieprzeciętny talent w dziedzinie koloru oraz na jego zmysł kompozycyjny. O kolorystyce obrazów artysty tak pisał Chil Aronson: „Kanelba wyczuwa twórczość Maneta i Cézanne'a silniej niż którykolwiek z młodych malarzy. Z prawdziwym talentem związane jest wykształcenie. W jego płótnach forma i kolor są zrównoważone, rysunek jest precyzyjny i giętki, kolor subtelny i powściągliwy, kompozycja szlachetna i pełna siły. Stałe dążenie do doskonałości i nieustanne poszukiwania artysty znajdują potwierdzenie w najnowszych jego dziełach, w których ujawnił swe zdolności kolorystyczne. Przejawiają się one w stosowaniu barw wyrazistych, choć przytłumionych, delikatnych, o wykwinnym walorze” (Chil Aronson, *Art polonais moderne*, Paris 1929, s. 17).



RAJMUND KANELBA
(1897 - 1960)

34

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

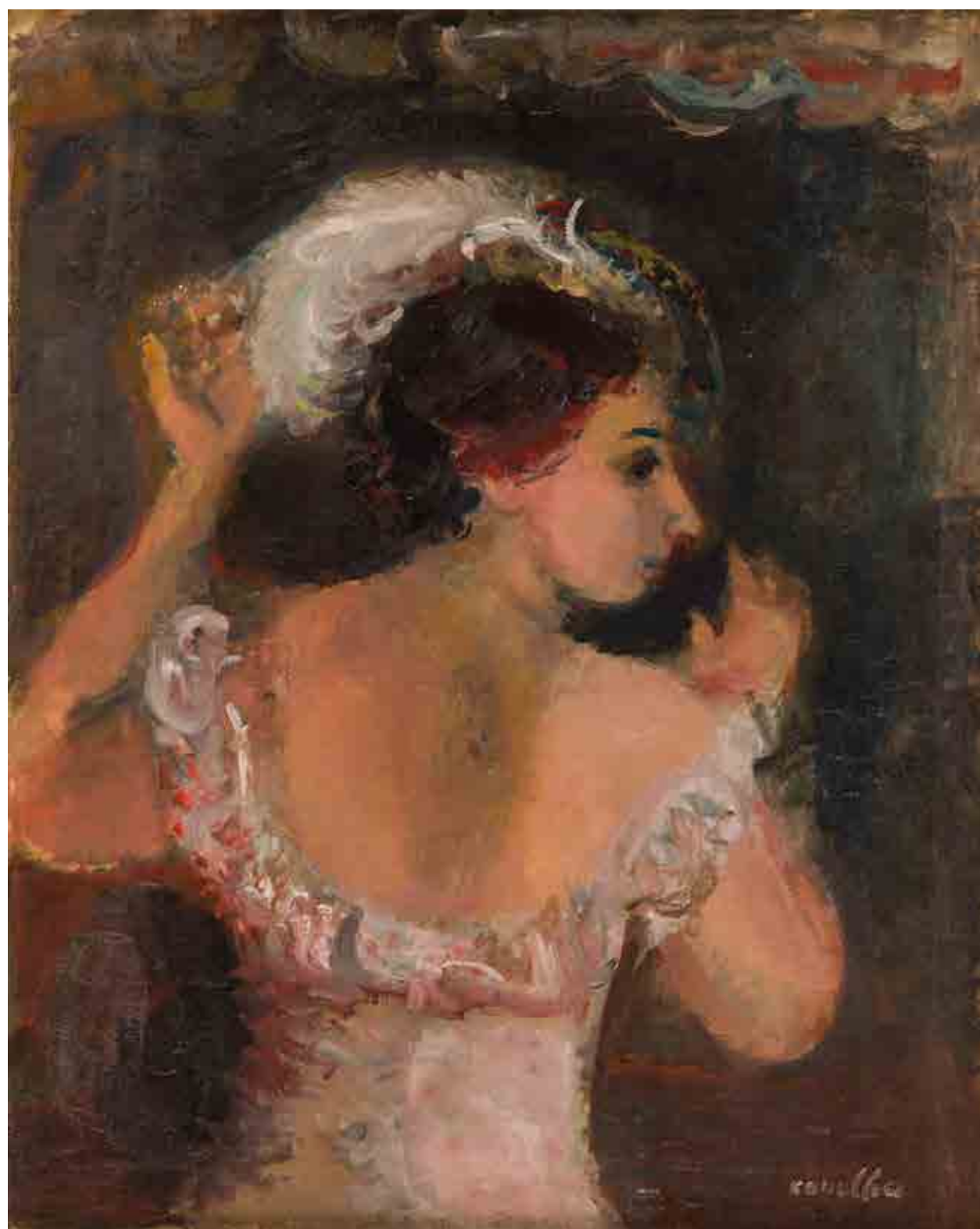
Portret kobiety w sukni i kapeluszu, 1930 r.

olej/plotno, 90 x 72 cm
sygnowany p.d.: 'kanelba'
datowany na odwrociu: '1930'

cena wywoławcza: 40 000 zł †
estymacja: 80 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



35

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Wróżka z kart, 1928 r.

olej/plótno, 81,5 x 60 cm

sygnowany p.g.: 'Kanelba'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Kanelba | 1928 (data zatarta)'

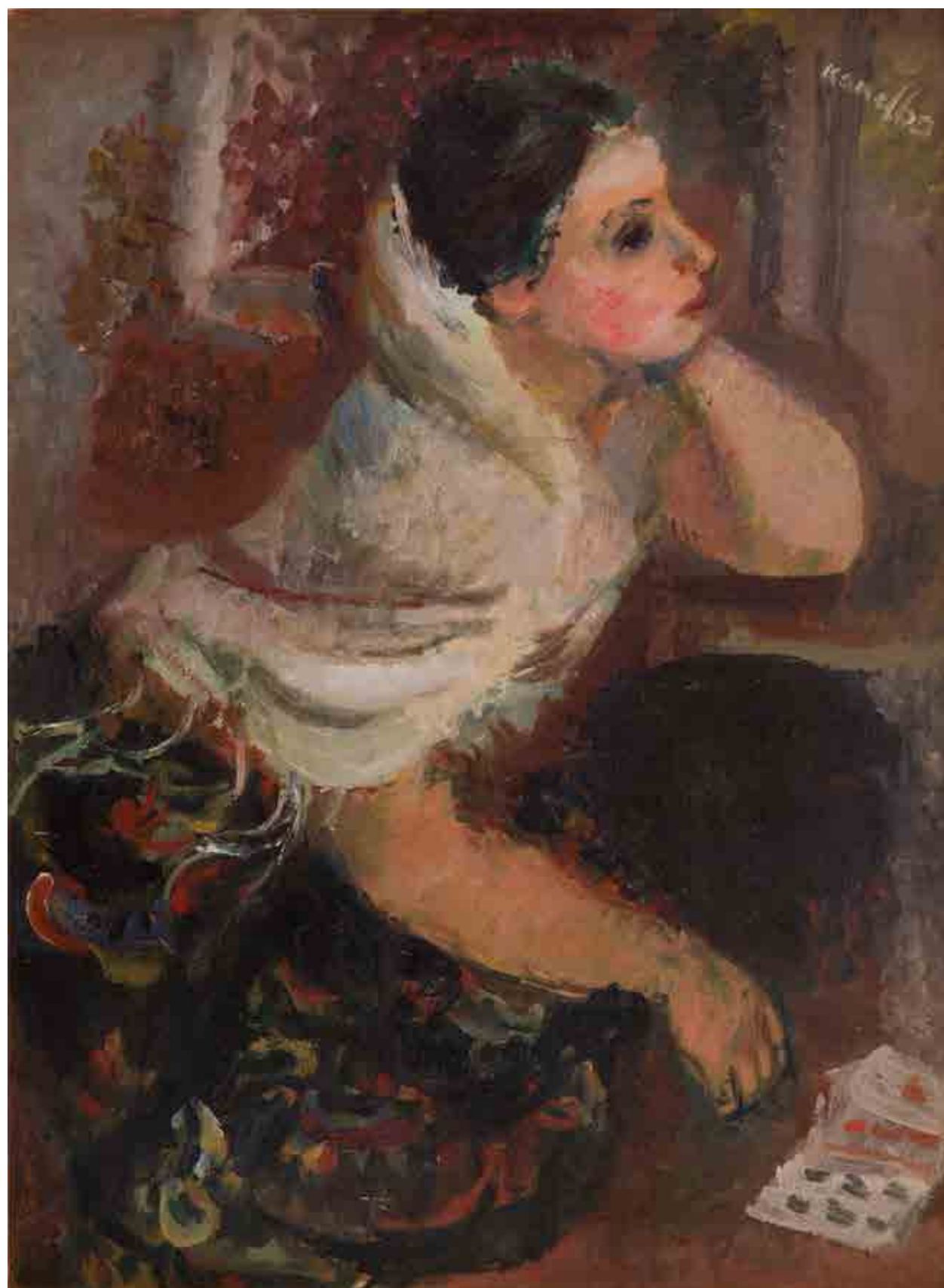
cena wywoławcza: 40 000 zł ↑

estymacja: 80 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

- dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień 2008



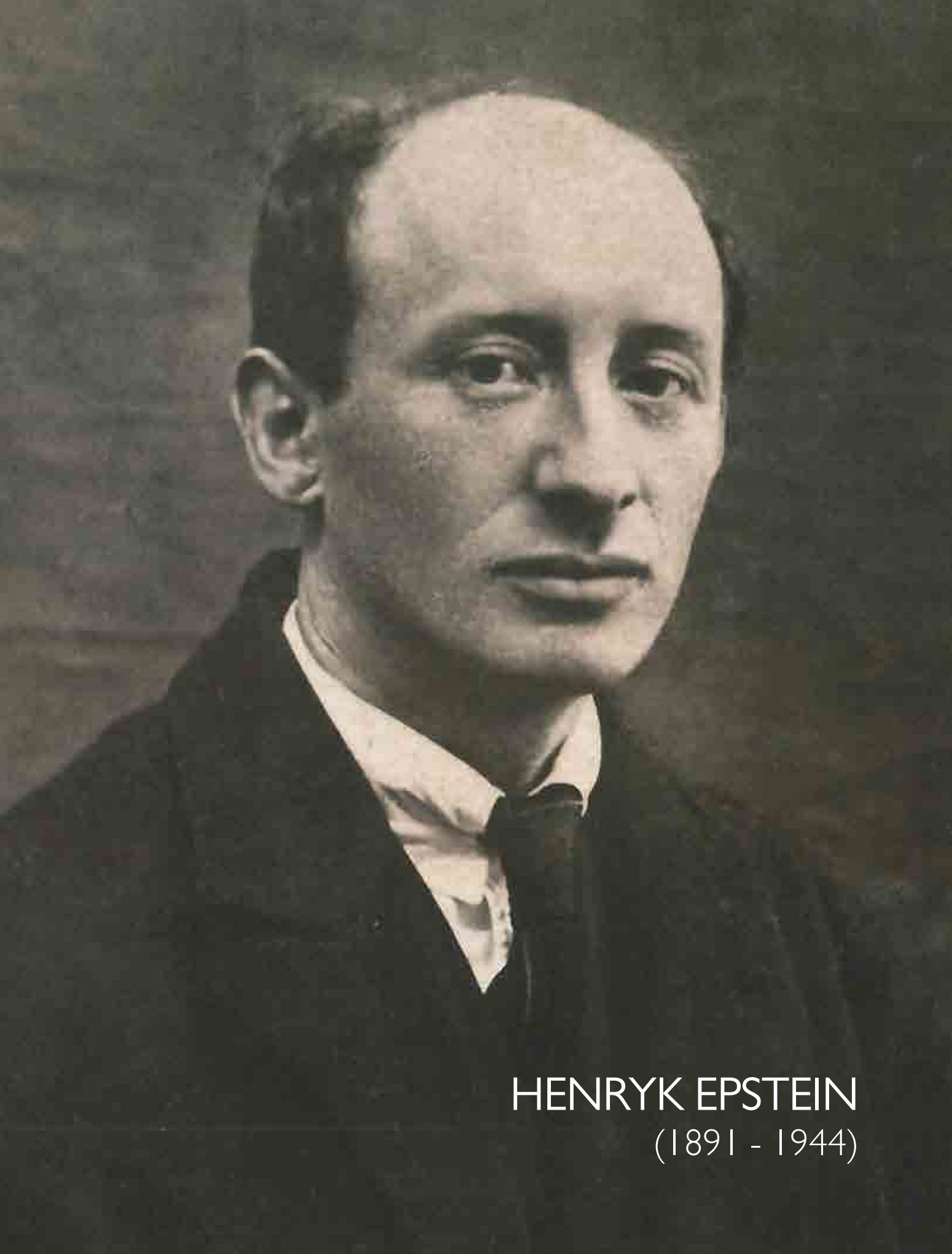
„Obrazy (Epsteina) przypominają odrębne organizmy żyjące intensywnym życiem. Płaszczyzny wibrujące i drżące. Kolory, których zadaniem nie jest tworzenie barwnych arabesek, lecz ożywienie materii przedstawionej na dwuwymiarowym płótnie, a zatem zastosowanie fikcji wizualnej”.

WALDEMAR GEORGES

Renoir, Soutine i Modigliani to trzy nazwiska, które paryscy krytycy najczęściej przywoływali, gdy pisali o dziełach Henryka Epsteina. Czwartym „nazwiskiem”, a właściwie elementem jego sztuki był widoczny dla rezydentów, ale trudny do zdefiniowania pierwiastek obcy. Określano go niekiedy jako żydowski, wschodni, polski albo rosyjski (aż do lat 30. wielu Francuzów po prostu uważało Polskę za dawną prowincję Imperium Rosyjskiego). Zdaniem René Barotta to właśnie „krajowi rodzinemu [Epstein] zawdzięcza tę głębię, tak przyciągającą stronę swojego malarstwa, jego dziwne bogactwo plastyczne” („L'Homme libre”, 20.11.1931, s. 2). Twórca opuścił jednak rodzinne strony już jako dziesięcioletni. Nie zostawił zresztą wiele – wcześniej osierocony przez ojca (księgarza i antykwariusza), wychowywał się pod opieką matki w łódzkim getcie. Przez dwa lata studiował w monachijskiej akademii. W 1912 przeniósł się do Paryża i zapisał do prywatnej akademii Grande Chaumière. W 1913 znajdujemy go jednak w Kijowie, gdzie odbywa obowiązkową służbę wojskową. Wybuch I wojny światowej zastaje go znów nad Sekwaną. W przeciwieństwie do wielu tamtejszych artystów Epstein nie próbował jednak zapisać się do Legii Cudzoziemskiej (dawało to możliwość otrzymania obywatelstwa), ale zgłosił się do armii polskiej formowanej we Francji. Wojna nie przynosi mu jednak niczego poza biedą. W latach 20. Epstein zamieszkał w La Ruche. Przyjaźnił się z Modiglianem (po śmierci malarza, wyniszczonego gruźlicą i alkoholem, zaangażuje się w ruch na rzecz trzeźwości), Soutine’em, Chagallem, Utrillem. Modelki

pożyczał od Krémegne’a. Od 1921 wystawiał w towarzystwie przyjaciół z Ula, m.in. na Salonach Jesiennym, Niezależnych i Tuilleries. Włączał się zarówno w ruch na rzecz odrodzenia sztuki żydowskiej, jak i w środowiska polonijne. Być może wymuszone życie we wspólnocie artystów wpłynęło na ukształtowanie się osobowości twórcy. Zasnął z tego, że nie pozwalał oglądać się przy pracy i niechętnie o niej opowiadał. Unikał alkoholu. Pod koniec lat 20. uciekł z Ula. Często jeździł na plenery do Bretanii (m.in. do Quiberon i Concarneau). Kiedy tylko zarobił większe pieniądze, kupił niewielką farmę w Epernon, w połowie drogi między Paryżem a Chartres.

Na początku na Henryka Epsteina oddziaływały postimpresjonizm i malarstwo Gauguina i Cézanne’a (polska prasa pisała, że „pierwsze płótna Epsteina, zaraz po przybyciu do Paryża, były cierpkie”). W latach 20. autor wszedł w krąg fowizmu i ekspresjonizmu i właśnie na tym gruncie ukształtował swój indywidualny styl. Jego rozwój przerwał wybuch drugiej wojny światowej. Przez długi czas wojenne losy artysty były nieznane. „Tak bardzo nacierpiał się podczas okupacji, że pewnie zmarł z wycieńczenia na bezkresnych niemieckich drogach. Ci, których kochał, nie doczekali się żadnej informacji. Jego śmierć pozostanie owiana okrutną tajemnicą” – pisał w 1946 René Barotte. Współcześnie wiadomo, że po wybuchu II wojny światowej twórca ukrył się w gospodarstwie w Epernon, ale został zadenuncjowany i aresztowany 23 lutego 1944. Internowano go w Drancy pod Paryżem, po czym w marcu 1944 trafił do Auschwitz.



HENRYK EPSTEIN
(1891 - 1944)

36

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

"Pejzaż leśny"

olej/plótno, 52 x 37 cm

sygnowany l.d.: 'H Epstein'

na odwrocie papierowa naklejka Galerie de Berri w Paryżu z opisem obrazu

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- Galerie de Berri, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska



HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Wybrzeże w Bretanii, około 1930 r.

olej/plótno, 46 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

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

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Artcurial, Paryż, październik 2013
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 2015

LITERATURA:

- Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, nr kat. 74, s. 120 (il.)

„Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko odwiedzanie przez artystów – Połoga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycznych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii, na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ich ogrom Atlantyku, surowość krajobrazu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich górali”.

BARBARA BRUS-MALINOWSKA, ARTYŚCI POLSCY W BRETANII, W: MALARZE POLSCY W BRETANII (1890 – 1939),
KATALOG WYSTAWY, MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE, WARSZAWA 2005, s. 37



„(Malarstwo Zaka) ma w sobie coś z kojącej nauki. Goryczom istnienia rzeczywistego przeciwstawia ono istnienie przetworzone siłą wyobraźni, którego czar napęła dusze ufnością, a serca – dobrocią”.

MAXIMILIEN GAUTHIER

„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 różnymi 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 Secession, 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, pomieszkował na południu Francji, wystawiał swoje obrazy w Stanach Zjednoczonych. Międzynarodowe kontakty okazały się przy-

datne, 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 zauważała krytyka, przenikał je 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 Zachorska wiązała ten fakt z osobowością malarza: „A Zak, jako człowiek?” – pisała – „Jest w nim jako w człowieku czynnik jeden, który bez wątpienia zaważył musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wątpliwy, 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 dobroduszością 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 dążność do zmyślenia rzeczywistości i potrafi na danym odcinku swych możliwości zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselej”.

Eug. Zak
1911

EUGENIUSZ ZAK
(1884 - 1926)

EUGENIUSZ ZAK (1884 - 1926)

Dziewczyna z mandoliną, 1924 r.

olej/plótno, 73,5 x 54 cm

sygnowany p.g.: 'Eug. Zak'

opisany na blejtramie: 'The Melancholy Musician'. Na odwrociu papierowa nalepka z Buffalo Fine Arts Academy z nazwiskiem Spencera Kellogga, nalepka wystawowa z Roerich Museum w Norym Jorku z opisaniem obrazu oraz trzy nalepki z numerami: '2366', 'H.S. 16.7' i 'HS 1637 | Rf VLXXX | AL XXX'

cena wywoławcza: 360 000 zł

estymacja: 500 000 - 600 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja Spencera Kellogga Jr, Stany Zjednoczone

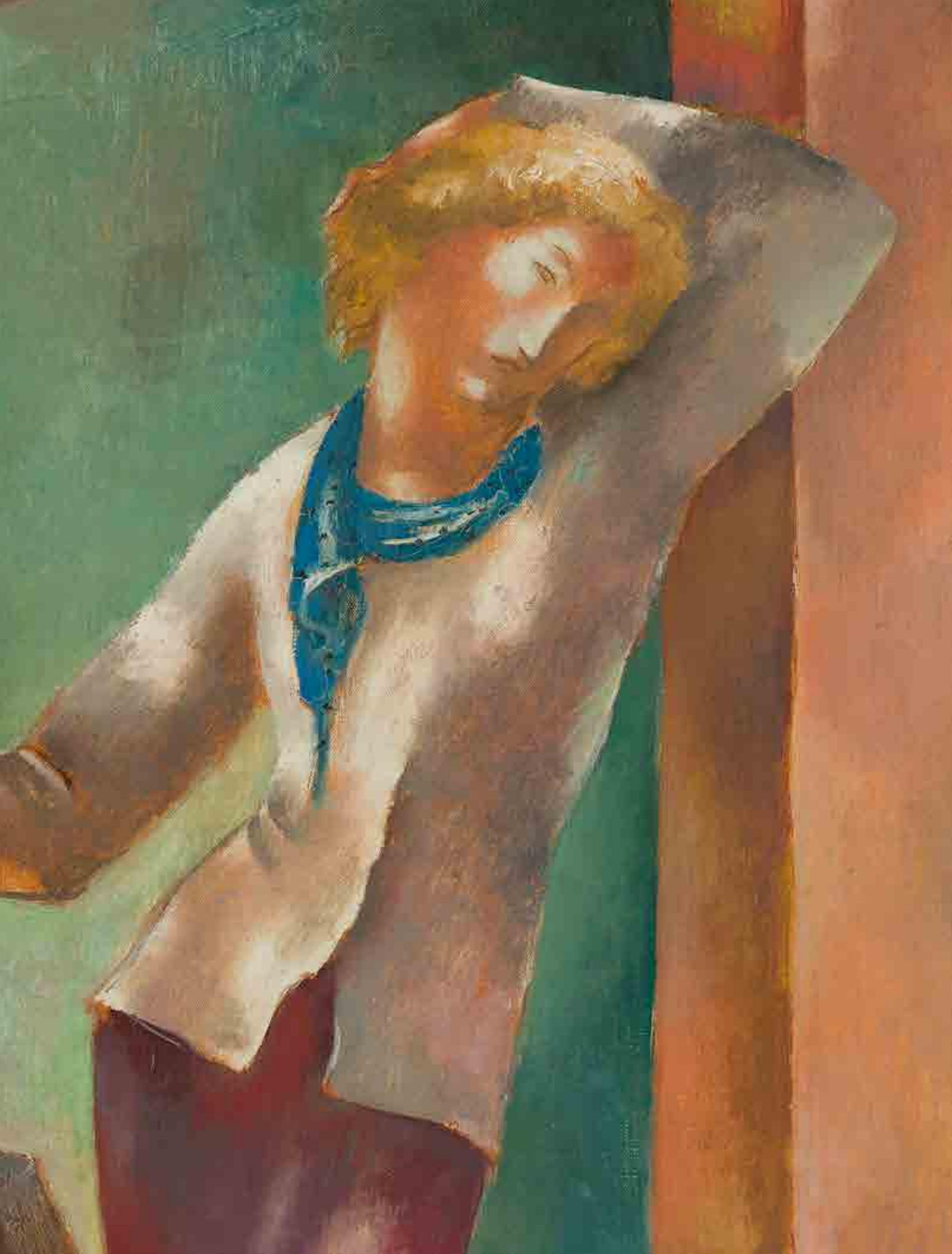
WYSTAWIANY:

- Salon des Tuileries, Paryż 1925
- Salon d'Automne, Paryż 1926
- Eugene Zak (1884 – 1926) Exposition Rétrospective, Galerie Macel Bernheim, Paryż 1927, nr 18
- Buffalo Fine Arts Gallery, Albright Art Gallery, Buffalo 1938, nr 38
- Durand-Ruel Galleries, New York 1929, nr 38
- International Art Center of Roerich Museum, New York 1930

LITERATURA:

- Eugeniusz Zak, 1884-1926, Barbara Brus-Malinowska, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004, s. 158, nr 216
- Deutsche Kunst und Dekoration, vol. 57, 1925/1926, s. 386
- Der Cicerone, vol. 17, 1925, s. 652
- „Świat”, nr 32, 1925, s. 3
- Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak, „Sztuki Piękne”, 1925/1926 R. 2, s. 500
- Exposition Rétrospective Eugene Zak, „La Renaissance”, 1926, nr 11, s. 613
- „L'Amour de l'art”, 1927, nr 5, s. 196
- Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 22
- Rétrospective Eugene Zak, „La Semaine a Paris”, 1927, nr 264, s. 51







Eugeniusz Zak, Marzyciel, 1925 r.,
źródło: DESA Unicum



Eugeniusz Zak, Rozstanie (Le Bateau), 1924 r.,
źródło: DESA Unicum



Eugeniusz Zak, Tancerz (Pajac), 1921 r.,
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: MNW Cyfrowe

Twórczość Eugeniusza Zaka, który od pierwszych lat XX wieku przebywał z przerwami w Paryżu, należy do tych, które bez wahania można nazwać „osobnymi”. Nie znaczy to, że nie można dla niej znaleźć analogii w świecie sztuki. Łatwo można przecież przywołać podobieństwa czy wpływ rzeźbiarza Eliego Nadelmana oraz malarzy Paula Cézanne’a czy Puvis de Chavannes’a. Dzieła Zaka przypominają w czymś prace każdej z wymienionych osób, ale są również niepowtarzalne. Moment, w którym artysta zjawiał się w nad Sekwaną, to czas, kiedy uznano już wagę twórczości impresjonistów, ale nie ceniono jeszcze Cézanne’a i kiedy – jeśli można tak powiedzieć – czekano na to, co później nazwano kubizmem. Zak oparł się zarówno impresjonizmowi, jak i kubizmowi. W 1910 zanotował (pisownia oryginalna): „Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce niema wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów... Jedynymi artystami godnymi przetrwania są ci, którzy ponad bezwzględność klasyfikacji, ponad dziecinnie-namiętnie dyskusje-programy, ponad formuły à tout farie, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości” ([cyt. za:] Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 496-497). Osobność twórcy jest może najlepiej wyczuwalna w jego kompozycjach idyllicznych. Pierwsze z nich namalował w 1911. Często będą się w nich pojawiały koliste jezioro, domy, drzewa i kępy kwiatów. W takiej scenerii Zak umieszczał pojedynczą postać, parę kochanków bądź matkę z dzieckiem. Do grupy przedstawień sielankowych zalicza się „Matka z dzieckiem”, pochodząca z dojrzałego okresu aktywności autora. Przedstawienie usytuowane jest w górzystym (pagórkowatym?) pejzażu. Dziecko siedzi na plecach kobiety w nietypowy sposób – jakby na grzbiecie zwierzęcia mającego je gdzieś powieźć. Oboje zwracają się za siebie. Jeśliby chcieć wyjaśnić coś na poziomie fabularnym w tej wysmakowanej kolorystycznie pracy – może się okazać, że to niemożliwe bądź niepotrzebne. Osobny, idylliczny świat, stworzony przez artystę, rządzi się innymi prawami niż płótna realistów. Tu nie ma anegdoty i dającej się opowiedzieć historii. Dzięki skrajnemu ograniczeniu pola obrazowego i oczyszczeniu go z rzeczy zbędnych udało się osiągnąć malarzowi efekt silnego oddziaływania na widza. W okresie, z którego pochodzi płótno, Zak niejednokrotnie przedstawiał matkę z dzieckiem – samych bądź w szerszym gronie. I tak w kilku obrazach powstałych w 1925, noszących tytuł „Rodzina”, przedstawił 2-, 3- bądź 4-osobową rodzinę. Umieszczał ją na tle pokoju, typowym dla siebie, bogatym w efekty malarskie, ale nieistotnym znaczeniowo.

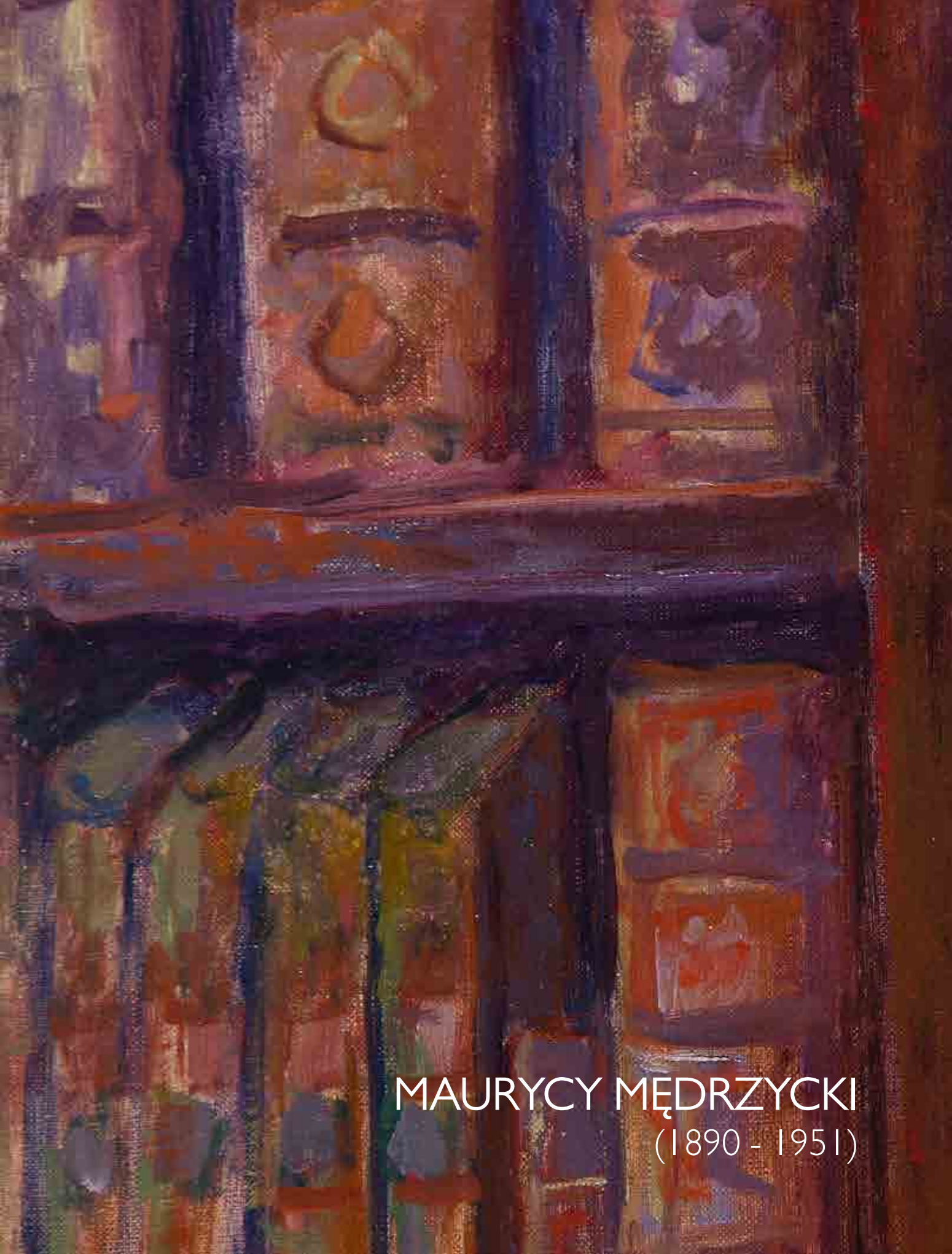
Pomieszczenia są raczej znakami pewnych sytuacji, a nie konkretnymi miejscami, w których zdołałby zamieszkać człowiek. W kolejnych dziełach widać poszukiwania odpowiedniego ułożenia ciała matki i dziecka względem siebie. W jednym z nich, pochodzącym z tego samego roku, co prezentowany obraz, noszącym jednakowy tytuł („Matka z dzieckiem”), Zak przedstawił stojącą kobietę, opartą kolanem o krzesło i trzymającą malucha na barana. Również tutaj uwagę przykuwa układ figur. To nie tylko kunsztowna praca artysty, jakby wcielającego się w rolę choreografa, lecz także wpisanie się w tradycję sztuki dawnej. Trudno nie przywołać manieryzmu z jego wyszukanyimi układami postaci – często ocierającymi się o anatomiczną niemożliwość. Kwestia narracji w przedstawionym płótnie zasługuje na rozwinięcie. Akcja wydaje się nieobecna bądź nieistotna. Zak ograniczył liczbę elementów składających się na kompozycję, dlatego trudno z nich wywieść coś więcej niż przekonanie o pokrewieństwie łączącym przedstawione osoby. Można jedynie zgadywać, dlaczego wspólnie obracają się za siebie. Słowem: nie ma tu na czym oprzeć przypuszczeń. Można uciec się do dwóch wyjaśnień. Pierwszym powodem, dla którego dzieło zdaje się obrane ze zdarzeń, jest charakterystyczna cecha malarstwa Zaka, która sprawiła, że postacie (żeby nie powiedzieć – ciała) przedstawiane przez niego można nazwać „arabeskami” (Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 499). Trafność tej diagnozy uderza, kiedy pozna się jeden z nielicznych biblijnych obrazów autora, „Judytę” (1911, niedługo w zbiorach rzeźbiarza Emile’a-Antoine’a Bourdelle’a). Kompozycja przypomina antyczną płaskorzeźbę z przedstawieniem tańca, mniej zaś – starotestamentową opowieść. Co zwraca uwagę, to wzajemna relacja kształtów i barw. Drugi powód zaniku wydarzeń jest taki: znajdujemy się w mitycznej krainie. W poezji hellenistycznej (np. u Teokryta) to Sycylia, później za sprawą „Eklog” Wergiliusza stała się nią Arkadia. Owo wyobrażone miejsce (w rzeczywistości niezbyt przyjazny region Grecji) ma różne cechy i różne usytuowanie w czasie. Może wiązać się z bezpowrotnie utraconym złotym wiekiem, kiedy to kontakt z przyrodą pozostawał ścisły i nieskażony współczesnym życiem. Okolicę zamieszkują pasterze, zajmujący się konkurowaniem w śpiewie i poezji oraz miłością. Szczęśliwy ląd może też odnosić się do przyszłości. Niezależnie od szczegółów oznacza jakiś stan, do którego się tęskni – również w „Matce i dziecku” nietrudno wyczuć silny rys nostalgii. Narracja w tym świecie okazuje się niejako niepotrzebna – stanowi on miejsce nie zdarzeń, ale trwania.

Mędrzycki był niewątpliwie jednym z barwniejszych bohaterów paryskiego środowiska artystycznego. Wsławił się nie tylko talentem malarskim, lecz także przyjemną fizjonomią i szelmowskim uśmiechem, umiejętnościami aktorskimi i muzycznymi oraz związkiem z królową Montparnasse'u, Kiki.

Z postacią Maurycego Mędrzyckiego Paryż wiązał wielkie oczekiwania. „Dawno temu w heroicznych czasach jego nazwisko odbijało się echem po całym Montparnassie. Pokładano w nim nadzieję, że zapoczątkuje nową szkołę w malarstwie. Mędrzycki miał prawdziwy talent do tworzenia sztuki, która ani trochę nie próbowała schlebiać mieszczańskiemu gustowi, toteż zaskarbił sobie entuzjazm wielu przyjaciół, często plasujących się z dala od głównego nurtu. (...) Mędrzycki, mówiono, 'jest na najlepszej drodze'. Zamaron i inni 'poszukiwacze młodych talentów' byli niezwykle podekscytowani” – pisał wybitny krytyk sztuki Maximilien Gauthier (Wstęp do katalogu wystawy w Galerie Kleinmann, 1931). Mędrzycki był niewątpliwie jednym z barwniejszych bohaterów paryskiego środowiska artystycznego. Wsławił się nie tylko talentem malarskim, lecz także przyjemną fizjonomią i szelmowskim uśmiechem, umiejętnościami aktorskimi i muzycznymi oraz związkiem z królową Montparnasse'u, Kiki.

Prześledźmy zatem pierwsze lata życia Mędrzyckiego. Mędrzycki urodził się w 1890 roku w Łodzi, w zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Zaczął rysować już jako dziecko, odkładając wszystkie oszczędności na materiały malarskie. W wieku szesnastu lat otrzymawszy stypendium wyprowadził się z domu i udał się do Berlina (1906), a następnie do Paryża. W latach 1906-07 pobierał nauki w paryskiej École des Beaux-Arts u Fernanda Cormona, nauczyciela Henry'ego Matisse'a. W stolicy sztuki nie pozostał jednak długo, ponieważ wkrótce potem został zmobilizowany do armii carskiej, z której zdezerterował po roku. Po powrocie do Francji artysta odżył w dużej mierze dzięki znajomości z Auguste'em Renoirem, który zaprosił go do swojej posiadłości w malowniczym prowansalskim Collettes. Artysta pozostaje tam przez kilka lat. W trakcie I wojny światowej jest ranny i odbywa rekonwalescencję w Nîmes. Zanim jednak powróci do Paryża na stałe, poznaje ucznia Hectora Berliozą. Do głosu dochodzą marzenia z dzieciństwa i powodowany impulsem wyjeżdża do Berlina, pragnąc rozwijać się muzycznie (artysta grał biegle na harmonii). Z czasem owo pragnienie wydaje się być coraz bardziej odległe, artysta postanawia zatem wrócić do Paryża. Poznaje tam Alice Prin, znaną szerszej publiczności pod pseudonimem Kiki z Montparnasse'u, z którą

pozostaje związany przez trzy lata. Mędrzycki odnosi pierwsze większe sukcesy – paryska Galerie Lorenceau organizuje indywidualną wystawę artysty opatrzoną katalogiem wybitnego poety i krytyka, przyjaciela Picassa – André Salmona. W 1921 roku wraz z czterdziestoma sześcioma artystami wystawia także w Café de Montparnasse, które to wydarzenie odbija się szerokim echem w Paryżu. W tym okresie rozwija przede wszystkim twórczość pejzażową, szczególnie pod wpływem pobytu na południu Francji. Jego pejzaże i akty, zbliżone formalnie do twórczości Cézanne'a, budują kontrastowo zestawiane plamy barwne. Dziwić może, że w następnym roku Mędrzycki postanawia zniknąć, wyjeżdżając ze stolicy na południe Francji i dystansując się od poczynąń paryskiego środowiska artystycznego. W ten sposób odcina się od świata galerijnych zależności oraz udziału w wystawach i na salonach, i co za tym idzie wsparcia paryskich krytyków sztuki. Można w tym dopatrywać się powodów, dla których późniejsza twórczość Mędrzyckiego wydaje się być zapomniana. Prócz podpisanego kontraktu ze znanym policjantem i kolekcjonerem sztuki, Léonem Zamaronem, który gwarantuje malarzowi stabilność finansową oraz wystawy w Galerie Kleinmann, Paryż nie usłyszy o Mędrzyckim przez blisko dziesięć lat. Ma to znamienny wpływ na twórczość malarza, który z dala od stolicy, jakże inspirującej, ale czasem też ograniczającej, wykształca indywidualny styl. Tworzy przede wszystkim malowane impastowo ekspresjonistyczne pejzaże. W tym czasie wiąże się z Rosą Rajbaut. W latach 30. wystawia chętniej w Paryżu, a w obliczu rozwijającej się ideologii faszystowskiej powołuje ruch intelektualistów na rzecz pokoju, do którego należą m.in. Picasso i Signac. Nie dziwi więc, że wybuch wojny skłania rodzinę Mędrzyckich do czynnej służby w ruchu oporu. Już na samym początku wojny Gestapo porywa drugą żonę malarza Rosę, a w cztery lata później więzi syna Maurycego, którego artysta już nigdy nie zobaczy. Jest to niewątpliwie tragiczny okres w życiu twórcy, który w obliczu cierpienia nie przestaje malować i tworzy serię elegijnych rysunków z getta warszawskiego. Picasso, obejrawszy owe prace miał powiedzieć: „To jest arcydzieło, prawdziwa symfonia czerni i bieli”. Znamiennym jest, że artysta umiera w rocznicę śmierci ukochanego syna, z którego stratą nie pogodził się do końca życia.



MAURYCY MĘDRZYCKI
(1890 - 1951)

39

MAURYCY MĘDRZYCKI (1890 - 1951)

Portret mężczyzny, 1928 r.

olej/plótno, 92 x 60 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Mendjizky | 1928'

cena wywoławcza: 20 000 zł †
estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

Maurycy Mędrzycki nie mógł przejść niezauważony. Na tle paryskiej bohemy wybijała się młodzieńcza, smukła sylwetka artysty, jego mądra twarz i szelmowskie oczy. Bywalcy Montparnasse'u widzieli w nim nie tylko doświadczonego malarza, lecz także talent muzyczny i aktorski. Już w 1920 roku, po powrocie z posiadłości Renoira na południu Francji,

artysta po raz pierwszy wystawił swoje dzieła w Galerie Lorenceau przy 18 Rue La Boétie zachęcony zainteresowaniem wpływowego krytyka sztuki André Salmona. Liczne zdjęcia archiwalne pozwalają przypuszczać, że właśnie tę barwną postać paryskiej sceny artystycznej portretuje w prezentowanej przez nas pracy.



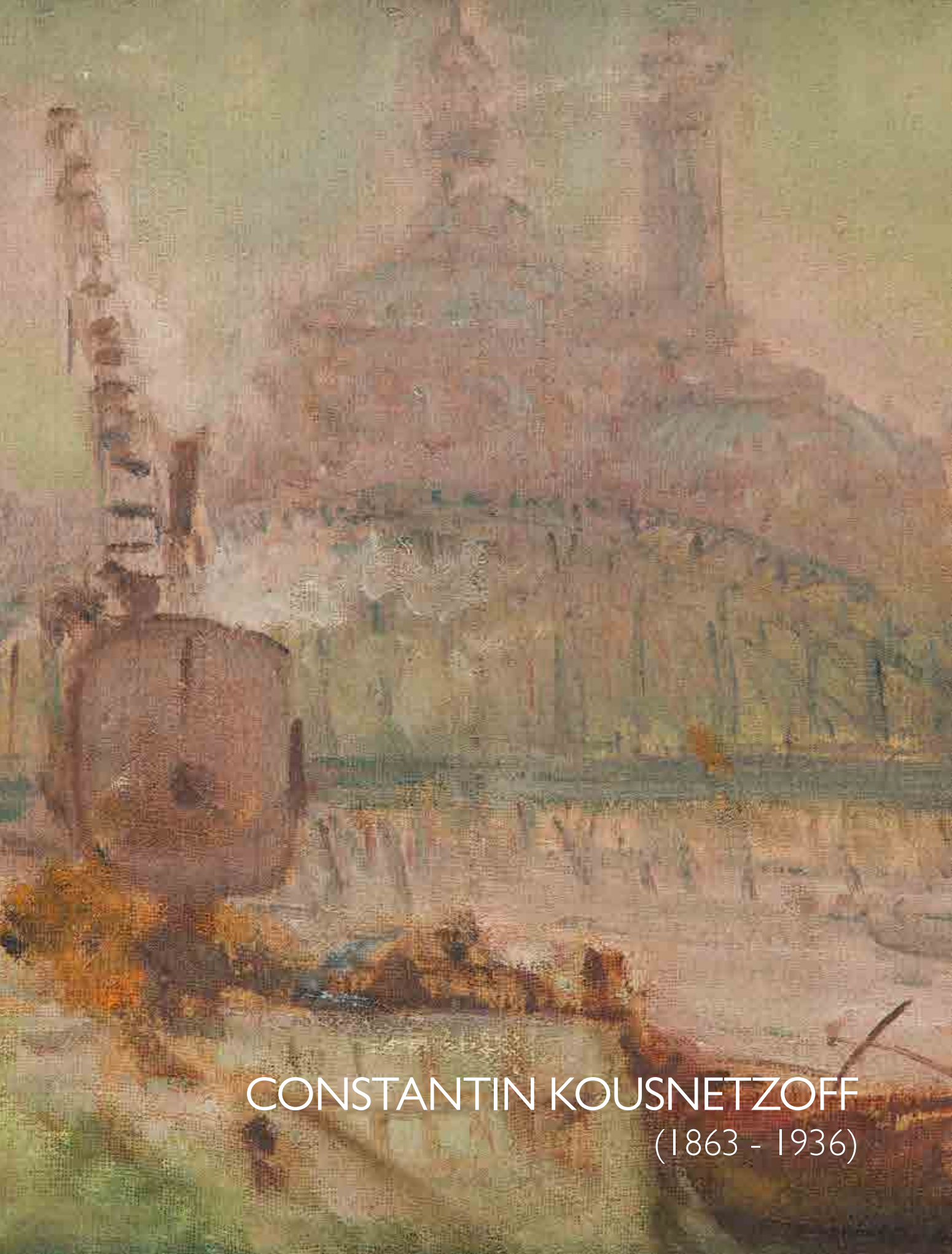
Przybycie młodego Konstantego Pawłowicza Kuzniecowa (znanego później pod nazwiskiem zapisanym zgodnie z francuską ortografią: Kousnetzoff) do Paryża niewiele miało wspólnego z emigracją innych obywateli Imperium Rosyjskiego, jak Chagall, Soutine czy Peszke. Nie był on biednym Żydem z prowincji. Nie przyjeżdżał też do stolicy Francji jako do mekki współczesnej sztuki. Nie szukał ani awansu społecznego, ani fortuny. Wreszcie: nie grał nigdy niezrozumianego, samotnego outsidera i nie starał się swoim wschodnim paszportem zjednać miejscowej krytyki. Kousnetzoff wychował się w zamożnej rodzinie kupieckiej, związanej z Saratowem, ale często podróżującej do Moskwy, Petersburga, Niżnego Nowogrodu i Astrachania (niedaleko Morza Kaspijskiego). Był jednym z cudownych dzieci, licznych pod koniec belle époque. Staranne i wszechstronne wykształcenie zapewnił mu prywatni nauczyciele, dzięki którym od wczesnych lat rozwijał swoje talenty muzyczne i artystyczne. Przełomem w formacji przyszłego malarza stało się zetknięcie się z kosmopolitycznym środowiskiem intelektualnym Saratowa. To tam poznał sztukę francuską – prywatni kolekcjonerzy związani z miastem (przede wszystkim Aleksy Petrowicz Bogoliubow) zbierali modne podówczas pejzaże barbizończyków. Właśnie w Saratowie Kousnetzoff otała się również o modernistyczne awangardy, na czele z symbolistycznym ugrupowaniem „Błękitna róża”. Być może fakt opuszczenia Rosji wiązać należy właśnie z emigracją symbolistów. Jesienią 1895 do Paryża wyjechał przyjaciel artysty, Wiktor Borisow-Musatow (fascynująca postać: jeden z ojców założycieli symbolizmu, nazywany niekiedy – ze względu na swój garb – rosyjskim Toulouse-Lautrekiem). Być może nasz twórca kilka miesięcy później decydował się podążyć jego śladem? Francja nie zrobiła jednak na Rosjaninie wielkiego wrażenia. Po zwiedzeniu Londynu, Paryża, Rzymu i Florencji postanowił pozostać we Włoszech. Nie wiadomo, dlaczego zmienił zdanie i wrócił nad Sekwanę. W literaturze można znaleźć opinię, że skłoniła go do tego jego narzeczona – malarka Aleksandra Samodurowa, pochodząca z Moskwy i kochająca światowe życie. Możliwe jednak, że przyczyny były bardziej prozaiczne. Ostatnie lata XIX wieku to czas przedziwnego francusko-rosyjskiego sojuszu. Rosjan nie tylko mile widziano nad Sekwaną, ale wręcz

pożądano, a most cara Aleksandra III, budowany podówczas w centrum Paryża, stał się chyba najlepszym przykładem „pogody dla Rosjan”, która panowała w ówczesnej Francji. Nie powinno dlatego dziwić, że w początkowym okresie artysta pozostał w kręgach rosyjskiej emigracji. Wspólnie z Borisowem-Musatowem kontynuował naukę (a właściwie: korzystał z możliwości rysowania z modelu) w atelier słynnego akademika Fernanda Cormona (do jego uczniów należeli m.in. Henri Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh czy Chaim Soutine). Srogo się jednak zawiódł. Atelier, choć dawało pozory wolności i wymagało jedynie symbolicznej opłaty, w rzeczywistości nie oferowało wiele więcej. W 1897 zawiedziony Kousnetzoff wrócił do Rosji.

Po trzech latach odnajdujemy go jednak znowu w Paryżu. Tym razem postanowił przenieść się tu na stałe. Stał się jednym z pierwszych rosyjskich artystów, którzy podjęli tę – jak się szybko okazało – słuszną decyzję. Na pierwsze lata XX wieku przypada najszcześniejszy okres jego kariery. Regularnie jeździł na plenery do Bretanii. Normandię zwiedzał śladami Moneta. Z powodzeniem wystawiał na Salonie Jesiennym i Salonie Niezależnych. Jego prace oglądać można było nie tylko w Paryżu, lecz także w Petersburgu, Moskwie, Londynie, Pittsburgu. Twórcą zainteresował się m.in. Guillaume Apollinaire.

Kousnetzoff stopniowo wycofywał się jednak z wielkiego świata do swojej pracowni na Montparnassie. Wystawiał rzadko, ale pod wiele mówiącymi adresami: w latach 20. jego obrazy oglądać można było w galeriach przy rue des Pyramides, w okolicach opery, na bulwarach, po których przechadza się najlepsze towarzystwo. W latach 30. jego płótna znajdowały na rue de la Grande Chaumière, w okolicach słynnych prywatnych szkół malarskich, wylegarni młodych, gniewnych talentów.

Po tragicznej śmierci syna Kousnetzoff wycofuje się ze świata. Publiczność przypomni sobie o artyście dopiero na otwarciu jego wielkiej pośmiertnej wystawy. Współcześnie jest rozpoznawalny przede wszystkim we Francji (Musée Carnavalet pokazało w 1987 jego retrospektywę) oraz w Rosji. Jego prace prezentuje się m.in. w moskiewskim Muzeum Rosyjskiego Impresjonizmu. W Polsce kojarzy się go przede wszystkim z jego wieloletnim przyjacielem Janem Mirosławem Peszką (Jeana Peské).



CONSTANTIN KOUSNETZOFF
(1863 - 1936)

CONSTANTIN KOUSNETZOFF (1863 - 1936)

Widok na katedrę Notre Dame w Paryżu, 1922 r.

olej/plótno, 54,5 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'Konstantin Kousnetzoff'
na odwrociu autorska papierowa nalepka, trudno czytelne napisy artysty
oraz dwa stemple

cena wywoławcza: 5 000 zł
estymacja: 6 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- spadkobiercy artysty, Francja
- dom aukcyjny MacDougall's, Londyn, czerwiec 2007
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca stanowi doskonały przykład stylistycznej i ideowej przemiany, która zaszła w dziełach Kousnetzoffa po I wojnie światowej. W ciągu pierwszych dwóch dekad artysta tworzył w duchu impresjonizmu; szczególnie interesował się Monetem i Pissarrem. W okresie międzywojennym paleta autora ochładza się, z jego kompozycji znika mocne światło. Inny jest sposób malowania: bardziej płynny, oparty na impastowych smugach, niekiedy graniczący z ekspresjonizmem. Zmieniają się też motywy – zamiast bretońskich pejzaży oglądamy życie paryskie, zamiast alegorycznych scen i tancerek – ubogich mieszkańców miasta. Ewolucja obrazów Kousnetzoffa ma kilka przyczyn. Jedną z nich to oczywiście przemiana

zachodząca w mentalności Francuzów po dramacie Wielkiej Wojny. Mizerabilizm oraz humanistyczne powołanie sztuki wysuwają się na pierwszy plan i tworzą dziwną mieszankę z formułą ekspresjonistyczną, kojarzoną dziś z Soutine'em i Roualem. W przypadku Rosjanina ważną rolę odrywa jednak również kontekst biograficzny. W trakcie rewolucji bolszewickiej Kousnetzoff stracił wielu przyjaciół. Zapewne pogorszyła się również jego sytuacja majątkowa. Mimo to przez całe lata 20. artysta wspierał finansowo „białych” emigrantów szukających schronienia w Paryżu. Stąd być może biorą silne kontrasty, które pojawiają się w jego sztuce: mieszanie pocztówkowych widoków Paryża z ukrytą sferą jego życia.



CONSTANTIN KOUSNETZOFF (1863 - 1936)

Pejzaż paryski - Trocadéro, przed 1935 r.

olej/plótno, 45,5 x 81,5 cm

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień 2007
- kolekcja prywatna, Polska

Fioletowo-zielona sylwetka, mająca na ostatnim planie pejzażu Kousnetzoffa, to słynny Pałac Trocadéro, znak jednego z największych szaleństw Francuzów w XIX stuleciu. Eklektyczny, mauretańsko-neobizantyński pawilon wznoszono od 1876 z myślą o wystawie światowej. Podobnie jak wieża Eiffla, o dekadę młodsza od niego, miał być symbolem nowoczesności. Planowano go nie tylko wykonać w błyskawicznym tempie dwóch lat, lecz także równie błyskawicznie rozebrać. Niestety, wielkie plany rozbiły się o prozaiczną rzeczywistość. Robotnicy pracowali nad stalową konstrukcją na drewnianych rusztowaniach. W trakcie budowy okazało się, że budżet należy zwiększyć niemal trzykrotnie. Efekt finalny spotkał się z ostrą krytyką z powodu przeładowanej dekoracji i – przede wszystkim –

niefunkcjonalności i fatalnej akustyki sali koncertowej. Wreszcie w 1880 zaniechano rozbiórki ze względu na koszty, a pałac ostatecznie zniknął z mapy Paryża dopiero w latach 30. XX wieku. Obraz Kousnetzoffa pochodzi prawdopodobnie właśnie z okresu jego rozbiórki (choć twórca malował ten motyw również w 1924). Most, który widzimy na pierwszym planie, to część kolejki prowadzącej na Pola Marsowe – również demontowana w tym czasie. Realistyczne ujęcie sceny, wprowadzenie w kadr tak „niemalarskich” motywów, jak dźwig i sterta budowlanego piasku, wymownie pokazują dystans, z jakim artysta podchodził do symboli rzekomej modernizacji Europy. Ten reporterski stosunek do rzeczywistości odnaleźć można na jego paryskich pejzażach przez całe lata 30. XX wieku.



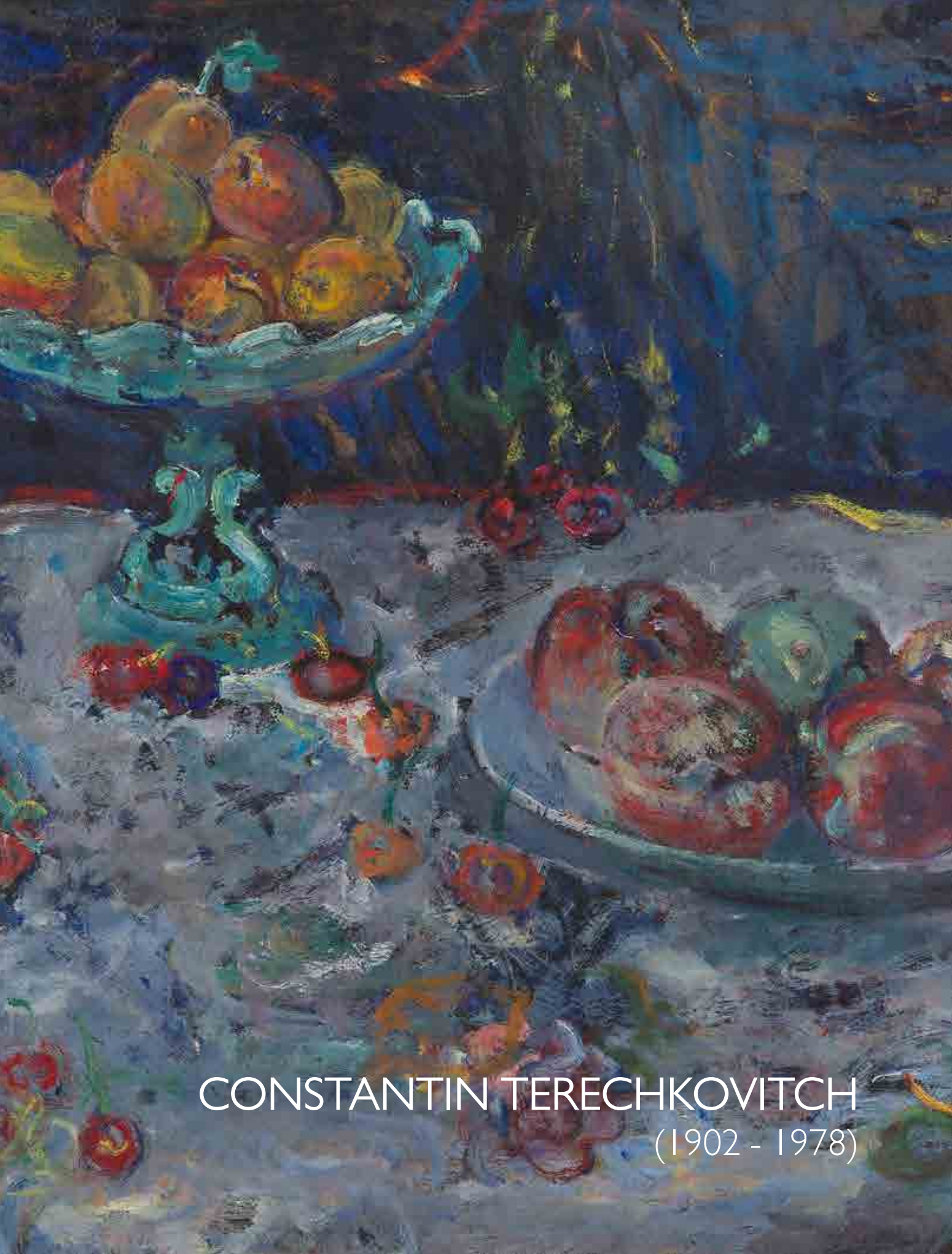
„Pod koniec lat dwudziestych Salmon wysyłał korespondencje do londyńskiego pisma 'Apollo' zatytułowane 'Letter from Paris', informując w nich Anglików o wydarzeniach artystycznych w stolicy Francji. W jednym z takich listów z 1929 r. użył wyrażenia 'School of Paris' (angielskiego tłumaczenia pojęcia) w związku z zamieszkałym w Paryżu, urodzonym w Moskwie malarzem Constantinem Terechkovitchem, którego nazwał 'solidnym filarem' tejże szkoły'.

ANNA WIERZBICKA, ÉCOLE DE PARIS. POJĘCIE, ŚRODOWISKO, TWÓRCZOŚĆ, WARSZAWA 2004, s. 15

Paryskie życie Terechkovicha zaczęło się – podobnie jak w przypadku wielu innych malarzy jego generacji – od nędzy. Paul Lebar, dziennikarz „Paris Soir”, pisał że „pewnego poranka... [osiemnastoletni] Terechkovich przybył do Paryża. Był szczęśliwy, wierzył, że wreszcie przybił do odpowiedniego portu. Szybko stracił jednak złudzenia. Był tu sam i nie miał grosza przy duszy. Pracował zawzięcie, a nocy spał na ławce na bulwarze Woltera”. Paryska ławka była jednak, jeśli wziąć pod uwagę wcześniejsze wydarzenia z życia artysty, luksusem. Rewolucja bolszewicka rzuciła Terechkovicha z Moskwy na Ukrainę, gdzie organizował kluby sportowe dla robotników. Dowiedziawszy się, że Armia Czerwona szuka ochotników, mających eskortować pociągi z niemieckimi jeńcami na Zachód, zgłosił się, myśląc, że może być to szansa na ucieczkę z Rosji. Rozkazy rzuciły go na Syberię. Do 1920 jego oddział ścigał białego generała, Aleksandra Kołczaka. Nie wiadomo, jak malarz trafił z Irkucka do Batumi, gdzie pracował na plantacji herbaty. W jednym z gruzińskich portów zakradł się do greckiej łodzi. Na jej pokładzie trafił do Stambułu (choć wcześniej załoga nie oszczędziła mu batów). Przez krótki czas pracował w Turcji jako portrecista, żeby zarobić na bilet do Paryża – starczyło mu tylko na statek do Marsylii. Tam przez kilka miesięcy pracował w porcie przy rozładunku statków. Za zaoszczędzone pieniądze pojechał pociągiem do stolicy. Choć był to pierwszy pobyt artysty w tym mieście, nowoczesne francuskie malarstwo nie stanowiło dla niego nowości – jeszcze jako nastolatek miał okazję oglądać płótna impresjonistów, Cézanne’a, van Gogha, Matisse’a i Picassa, zgromadzone w słynnych moskiewskich zbiorach Szczukina.

Co więcej, pochodził z rodziny o tradycjach inteligenckich i odebrał staranne wykształcenie. Gdy przyjeżdżał do Paryża, nie był bynajmniej barbarzyńcą.

W stolicy sztuki postanowił kontynuować edukację artystyczną – zapisał się do Académie de la Grande Chaumière. Szybko ją jednak porzucił – to, czego nauczył się w akademii moskiewskiej i w studiu Konstantina Juona, w zupełności mu wystarczało. Nie szukał też kontaktu z Francuzami. Wystarczało mu barwne środowisko zrzeszające obywateli nieistniejącego już Imperium Rosyjskiego: Michaił Łarionow, Chaim Soutine, Mojżesz Kisling, Marc Chagall. W rozpoczęciu kariery pomógł twórca Serge Romoff, szara eminencja rosyjskiej awangardy. To zapewne za jego namową po pierwszych paryskich sukcesach wyjechał do Berlina i napisał kilka esejów o francuskim malarstwie. Choć zdecydował się powrócić nad Sekwanę i osiedlić tam na stałe (w 1933 ożenił się z Francuzką, a swojej pierwszorodnej córce dał na imię France), przez cały okres międzywojenny wystawiał za granicą. Z paryskim środowiskiem artystycznym zintegruje się dopiero w latach 30. Pozna i sportretuje Bonnard, Dufy’ego, Braque’a. Jego prace zaczęły kupować państwowe muzea (z Jeu de Paume na czele). W 1939 na fali patriotycznego uniesienia Terechkovich wstąpił do Legii Cudzoziemskiej. Zamiast na front rząd wysłał go jednak na Południe (po demobilizacji w 1940). Okupację twórca spędził między Avallon w Szampanii a Saint-Tropez. Po wojnie zajmował się nie tylko malarstwem, lecz także projektowaniem przemysłowym, ilustracją książkową, litografią.



CONSTANTIN TERECHKOVITCH
(1902 - 1978)

CONSTANTIN TERECHKOVITCH (1902 - 1978)

Francuskie miasteczko

olej/plótno, 54 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'C. Terechkovitch'
na odwrociu opisany: '1330' oraz 'Jennings' (?)

cena wywoławcza: 6 000 zł [†]
estymacja: 8 000 - 12 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Zofingen, Szwajcaria, grudzień 2004
- kolekcja prywatna, Polska

Pejzaże i wedyuty Terechkovitcha pochodzą głównie z jego podróży. Autorzysta chętnie uwieczniał widoki Bretanii, Normandii, Szampanii i pPołudnia Francji, p. Przywiózł kilka płócien ze Szwajcarii, Holandii, Hiszpanii i Stanów Zjednoczonych. Prezentowana kompozycja powstała prawdopodobnie na francuskiej prowincji. Świadczą o tym nie tylko charakterystyczne, drewniane obicia powierzchni dolnych kondygnacji budynków, ale także przede wszystkim architektura. Dwa z domów zbudowane są w technice zwanej w Polsce jako „murem pruskim”, ale będące w rzeczywistości typem konstrukcji popularnej w całej Północnej Europie Północnej, również we Francji. Choć prezentowany pejzaż krajobraz może się na pierwszy rzut

oka kojarzyć z kompozycjami dziełami Maurice'a Utrilloa, pamiętać należy, że w oczach krytyki obaj artyści byli osobni. W czerwcu 1932 roku na łamach „Formes” Waldemar Georges pisał o „barbarzyńcy” Terechkovichu w opozycji do malarzy Francuzów. Zdaniem Georges’a „kolorystyka [jego obrazów] nie jest i nigdy nie będzie kolorystyką malarzy francuskich”, ponieważ artysta twórca „stawia przed naszymi oczyma życie i naturę. Pozostaje wrażliwy na malownicze detale. Wszystkie motywy są igraszką. Jego kolory są jasne, cierpkie”, a Rosjanin przynosi od Paryża swój „nieposkromiony temperament kolorysty, impulsywny, samorządny, nad którym jednak artysta stara się panować i harmonizować”.



43

CONSTANTIN TERECHKOVITCH (1902 - 1978)

Martwa natura owocowa

olej/plótno, 50 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'C. Terechkovitch'
na odwrociu papierowe nalepki aukcyjne

cena wywoławcza: 7 000 zł †
estymacja: 10 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, lipiec 2007
- kolekcja prywatna, Polska

Lekka faktura malarska, niemal szkicowe niemal pociągnięcia pędzla i subtelne kontrasty barwne, czyli wszystkie najważniejsze postulaty koloryzmu, znajdują zaznaczają się w prezentowanym obrazie Terechkovicha zastosowanie. Gdy patrzyć się na kompozycję, warto pamiętać, że artysta przywiózł swoją wrażliwość kolorystyczną z Rosji ojczyzny – to tam jako nastolatek oglądał w kolekcji Szczukina płótna fowistów i tam zetknął się z impresjonizmem. Naturalne wydaje się więc entuzjastyczne przyjęcie, które zgotowali młodemu Rosjaninowi Francuzi, widzący w nim – jak Marcel Sauvage – przede wszystkim wyśmienitego kolorystę. Wspomniany krytyk pisał „Coemedi” w czerwcu 1928 roku: „z Terechkovichem malarstwo stało się świętem, radością dla oczu. Ach,

zapewne nie ma w nim niczego systematycznego, ani też abstrakcyjnego. Każde płótno przypomina bukiet, bukiet ściślej, lub mniej ułożony, zawsze jednak w sposób czarujący. Kolory są żywe i zdecydowane, grają w gry dziecięce, gonią za sobą między ramami. Nie są więziami zasad, ani też więziami linii. A wszystko to czynią na sposób obrazów popularnych, stworzonych dla ludzi. Ale jeśli spojrzeć uważniej, to znaczy przybliżyć się do płótna, znajdziemy na nich wdzięk stworzony przez znawcę swojej sztuki (...). Terechkovitch widział wiele płócien. Może nie do końca zrozumiał jeszcze lekcję dawnych mistrzów, ale ma dopiero dwadzieścia sześć lat! (...) Wierzę, że niebawem będzie w swoim pokoleniu najlepszym malarzem”.



„Proszę go poobserwować przed sztalugami. On wcale nie rysuje. Zdaje się ledwie zaznaczać formę, grę linii; zdaje się być wrażliwy jedynie na fenomeny światła. Z zachłannością rzuca się na swą paletę. Rozgniata plamę farby na płótnie, modeluje tę plamę za pomocą szeregu dotknięć gorączkowych i subtelnych. Stara się jedynie o oddanie osobliwości i intensywności świetlnej, stwarza coś w rodzaju mgławicy barwnej, która z wolna przemienia się, dopełnia, promieniuje”.

ROGER MARTIN DU GARD, 1936

Siedemnaście lat spędzonych przez Eibischa w Paryżu to bodaj najciekawszy i najszczęśliwszy (choć oczywiście niewolny od finansowych trosk) okres jego życia. Artysta pojawił się we Francji „na chwilę”: w 1922 roku otrzymał stypendium rządu francuskiego na dwuletni pobyt. Szybko jednak zdecydował się zostać na dłużej. Przyjechał nad Sekwanę jako artysta twórca w pełni ukształtowany, miał 26 lat i odbyte studia na krakowskiej ASP (rozвивał się pod skrzydłami Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissą). Francuskie malarstwo znał jednak raczej z czasopism, niż z wystaw.

Eibisch szybko wszedł w krąg paryskiej bohemy: przyjaźnił się z Chaimem Soutine'em, Maurice'm Utrillem, Louisem Marcoussisem, Mojżeszem Kislingiem, Henrykiem Haydenem, Eugeniuszem Zakim. Obracał się również w kręgach literackich. Właśnie jego przedstawił nNoblista Roger Martina du Gard w swojej głośnej ówczesnie sadze powieściowej „Rodzina Thibault” pod postacią angielskiego malarza Patersona przedstawił właśnie Eibischa. Z bujnym życiem towarzyskim nie szły początkowo sukcesy finansowe sukcesy. Pod koniec lat 20. malarza twórcę „odkrył” jednak Leopold Zborowski. Artysta wystawiał też u Bernheima, wysyłał swoje obrazy do Stanów, Belgii, Anglii, Szwajcarii oraz do Polski (w Krakowie wystawiał razem z „Jednorogiem”). Choć w latach 20. Eibisch eksperymentował z formułą ekspresjonistyczną, kojarzoną współcześnie z Soutine'em formułą ekspresjonistyczną, jego malarstwo w okresie paryskim jest przede wszystkim specyficzną fuzją koloryzmu i krakowskiego formizmu. Znajdziemy na jego płótnach świadczą o tym geometryzację form, nasycone kolory, „kreskowanie” przypominające nieco Cézanne'a. Polska krytyka widziała w Eibischu twórcę przede wszystkim Kłapistę – i – mimo późniejszych wysiłków Juliusza Starzyńskiego, aby wykluczyć „niesłuszny, wręcz absurdalny termin 'koloryzm'”, artysta będzie cieszyć się tą reputacją również po wojnie.

Paryski okres EibischaOkres paryski zamyka kończy się w tragicznym roku 1939. Fryderyk Pausch, rektor krakowskiej ASP, zaproponował artyście Eibischowi objęcie pracowni malarstwa. Krótko po przeprowadzce do Polski wybucha jednak wojna. Przez cały okres okupacji Eibisch twórca ukrywa w swoim mieszkaniu żonę, Żydówkę. Po 1945 wraca na ASP jako rektor. Zabiega o otwarcie komunistycznej Ppolski na Zachód – to Eibischwłaśnie on pośredniczy w zaproszeniu Pabla Picassa na Kongres Pokoju we Wrocławiu w 1948 roku Pabla Picassa. Szybko staje się jednym z oficjalnych artystów: wystawia na Biennale w Wenecji, reprezentuje Polskę na wystawach w Stanach Zjednoczonych i ZSRR. Jest jednym z pierwszych, którzy porzucają socrealistyczną formułę sztuki, wymuszoną przez władze socrealistyczną formułę sztuki. Nie wraca jednak do czystego koloryzmu, ale eksperymentuje z manierą rozmytej abstrakcji. Mieczysław Porębski pisał wymownie: „Harmonijnym konstytucjom artystycznym Pronaszi i Cybisa przeciwstawia się nieskoordynowany wybuchowy temperament malarzski Eugeniusza Eibischa. W obrazach tego artysty wszystko jest wrażliwością. Wrażliwością wyczuloną do ostatnich granic, nader oporną wobec rygorów intelektualnej selekcji, posłuszną raczej rozpędowi wirtuozerii technicznej i drobnym urokom opracowywanej malarzkiej materii”. Również cytowany wcześniej Juliusz Starzyński podkreślał emocjonalny charakter sztuki Eibischa: „w twórczej transpozycji motywu dojść może do progu abstrakcji, ale go nie przekracza — po prostu dlatego, że takie jest jego miejsce i wola w aktualnym sporze 'o istnienie świata'. W dziele twórczej transpozycji, której celem jest poznanie świata poprzez ekspresję własnej myśli artysty, posługuje się on wszystkimi środkami, jakie w swej dyspozycji posiada sztuka malarska”. Malarstwo Dzieła Eibischa z lat 50. stały siębyło jednym z impulsów dla kształtującej się w Polsce nowej formuły nowoczesności – malarstwa materii.



EUGENIUSZ EIBISCH
(1895 - 1987)

EUGENIUSZ EIBISCH (1895 - 1987)

"Pejzaż z mostem (Francja)", 1919 r.

olej/tektura, 47 x 63 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1919 | EEibisch'

opisany na odwrociu: 'Eugeniusz Eibisch | Pejzaż z mostem (Francja) [przekreślone] | olej.

tekt. sygn. | 48x64' oraz papierowa nalepka

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]

estymacja: 20 000 - 35 000

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

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

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



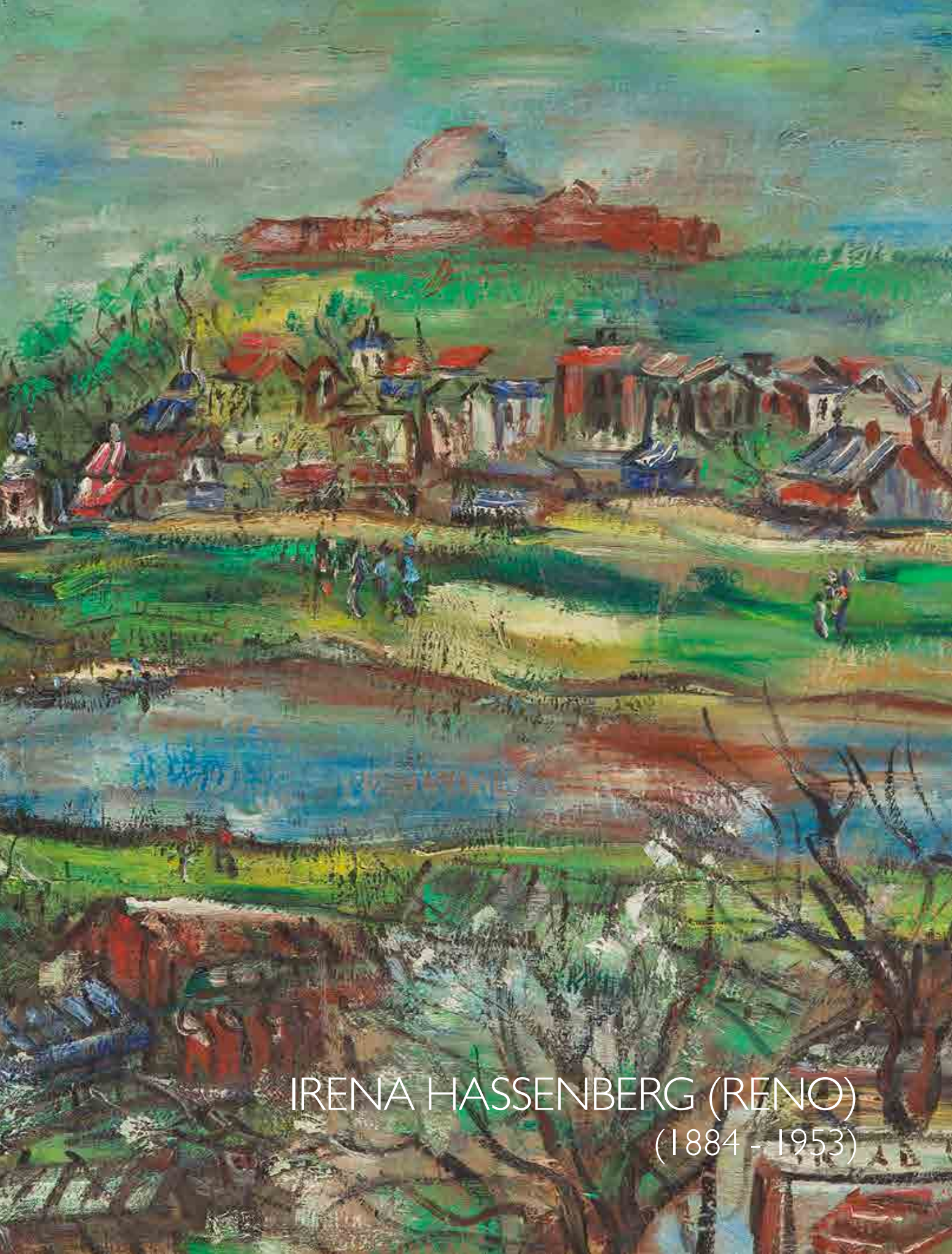
„Jej krajobrazy i martwe natury zdradzają artystkę bardzo świadomą, szczerą, o pięknym wyczuciu dekoracyjności, która z wielką dyskrecją korzysta z nauki Gaugina (...)”.

ADOLF BASLER, SALON JESIENNY W PARYŻU. II (UDZIAŁ ARTYSTÓW POLSKICH), „LITERATURA I SZTUKA” 1909, nr 32, s. 3

Irena Hassenberg urodziła się w Warszawie w 1884. Całe swoje życie zawodowe związała z Paryżem, lecz utrzymywała stały kontakt z ojczyzną. W latach 1904-05 pobierała nauki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a następnie wyjechała do Monachium, gdzie zapisała się do klasy litograficznej. Owa decyzja wymagała nie tylko odwagi związanej z odnalezieniem się w niemieckim środowisku twórczym, ale także nie-bywalej dla kobiety krzepy fizycznej, ponieważ artystka pracowała przede wszystkim z ciężkim kamieniem litograficznym.

Następnym kierunkiem podróży stał się Paryż, do którego Hassenberg wyjechała w 1907. Mieszkała w dzielnicy Montparnasse, początkowo przy rue Campagne-Premiere, wśród literatów i malarzy, gdzie była powszechnie rozpoznawana (przyjaźniła się między innymi z poetą i krytykiem sztuki Guillaume'em Apollinaire'em). W swej twórczości interesowała się przede wszystkim pejzażem miejskim, widokami Paryża, Nowego Jorku, Korsyki i Krety. Wyznacznikiem prac autorki w paryskim środowisku były jej elegancka i pewna kreska. Artystka oddawała w swoich dziełach hold nowoczesności, co z pewnością potęgował zabieg łączenia technik oraz mocne i wyraziste kontury, wypełnione przez silne barwy.

Na lata 20. XX wieku przypada największy sukces artystyczny Hassenberg. To okres, w którym Irena dużo wystawiała, ale także podróżowała w poszukiwaniu inspiracji. Odwiedziła Europę Południową, Meksyk i Stany Zjednoczone. W 1925 udała się do Nowego Jorku, który zafascynował ją nieustannym pędem oraz nowoczesnością. Obraz miasta uwieczniła w pracach olejnych, pastelach i litografiach wydanych w albumie „Nowy Jork”. Epizodycznie malowała martwe natury. Po II wojnie światowej, zapewne na kanwie tragicznych przeżyć z obozu koncentracyjnego, jej twórczość zdominowała tematyka patriotyczna i martyrologiczna. Hassenberg uczestniczyła w wielu wystawach, począwszy od 1907: w Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Tuileries. Swoje obrazy prezentowała również na ekspozycjach indywidualnych w paryskich galeriach: Galerie Druet, Galerie d'art Contemporain, Galerie du Portique. Polskim akcentem w jej twórczości we Francji był udział w wystawie sztuki polskiej na Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts w 1921. W Warszawie w Zachęcie pokazała swoje prace na Salonie w 1913, w 1915 na wystawie indywidualnej, a w 1921 na wystawie artystów żydowskich.



IRENA HASSENBERG (RENO)
(1884 - 1953)

IRENA HASSENBERG (RENO) (1884 - 1953)

"Wisła w Krakowie", przed 1949 r.

olej/plótno, 55 x 67 cm

sygnowany l.d.: 'Reno'

na odwrociu resztki francuskich nalepek wystawowych; na dolnej belce krosien malarskich opisany czarną farbą: 'Salon d'automne 1949 La Vistule à Cracovie (Pologne)'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 12 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja H.A. Braun, Paryż
- kolekcja prywatna, Paryż
- Salon Jesienny, Paryż, 1949

„Swoistą obsesją artystki stała się jednak jej 'namiętność' do wyrazistego, eleganckiego i nerwowego rysunku. (...) Bardziej aniżeli plastyczność bryły interesuje ją oddanie malowniczości i nastroju pejzaży. Artystka świetnie maluje światło, subtelnie i różnorodnie rozjaśniające jej dzieła. Warte odnotowania są również 'dekoracyjne' zalety jej sztuki. Pozostawiając na uboczu różne doktryny estetyczne, pani Réno pozwala się kierować – i słusznie – emocjom doświadczanym przy zetknięciu się z naturą, i wrażliwości jakże kobiecej, a przecież niepozbawionej siły”.

EDWARD WORONIECKI, LES EXPOSITIONS POLONAISES À PARIS: (...) MME I. RÉNO (HASSENBERG) CHEZ DRUET (...), „LA POLOGNE POLITIQUE, ÉCONOMIQUE, LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE” 1924, PÓŁR. II, s. 334-335



Ossip Lubitch pochodził z terenu dzisiejszej Białorusi. Urodzony w Grodnie, dorastał w rodzinie żydowskiego kowala. Doświadczenie wielokulturowości stało się dlań formatywnym elementem rozwoju artystycznego. Teren, z którego pochodził, rozpięty był pomiędzy kulturą dawnej Rzeczypospolitej a wpływami Imperium Rosyjskiego. Twórca władał jidysz, rosyjskim i niemieckim. Jako niespełna dwudziestolatek wyjechał do Odessy, gdzie podjął studia w lokalnej szkole sztuk pięknych (1915-19). Miasto słynęło z liberalnej edukacji artystycznej, dlatego też młody adept sztuki obcował z formułą klasycznego malarstwa historycznego, tradycją rosyjskiego realizmu spod znaku Pieriedwiżników, jak też z postępowymi tendencjami francuskimi. W 1920, jak wielu twórców z Rosji, wyjechał do Berlina, który był przystankiem na drodze do Francji. W Niemczech przygotowywał scenografie teatralne wraz z nowoczesnymi artystami Pawłem Tchelitchevem i Iwanem Punim. Mieszkał tam w czasie destabilizacji politycznej i ekonomicznej kraju po I wojnie światowej. Dzięki temu miał jednak wgląd w rodzące się wówczas formuły awangardowego i politycznego kabaretu czy teatru. W 1923 wyjechał jako scenograf do Paryża, przyjąwszy zamówienie na dekorację jednego z kabaretów na Montmartrze. We Francji znalazł się w orbicie międzynarodowego

środowiska lewobrzeżnego Paryża, m.in. Pinchusa Krémègne'a, Chaima Soutine'a, Leona Indenbauma czy Zygmunta Schretera, i zamieszkał w pracowni przy rue d'Odessa, niedaleko od Carrefour Vavin. Odwiedzał La Coupole i Le Select. Muzea i galerie stolicy Francji umożliwiły mu studiowanie klasyków sztuki: Rembrandta, Goya czy Degasa. Od 1925 regularnie wystawiał obrazy na paryskich salonach, a jednym z jego patronów stał się rzeźbiarz Émile Antoine Bourdelle. Lubitch zaprzyjaźnił się z przedstawicielami muzycznej grupy „Triton”, do której należeli np. Rumun Bohuslav Martinu i Polak Aleksander Tansman. W działalności malarskiej Lubitcha rezonowało doświadczenie teatru. Realizował głównie sceny cyrkowe, teatralne, widoki wnętrz i intymne portrety. Jego obrazy charakteryzuje ścisza gama barwna, płaskie, zamazyste plamy koloru i liryczny wyraz. W trakcie drugiej wojny światowej znalazł się w obozie Drancy, gdzie w ukryciu wykonywał rysunki przedstawiające życie więźniów. Po wojnie poświęcił się malarstwu i stał się ważnym przedstawicielem rosyjskiej kolonii artystycznej. W paryskiej Galerie Les Montparnos pod opieką córki twórcy Dinah odbyła się ostatnio (22 marca – 9 maja 2018) poświęcona mu wystawa.



OSSIP LUBITCH
(1896 - 1990)

46

OSSIP LUBITCH (1896 - 1990)

Siedząca kobieta we wnętrzu

olej/plótno, 100 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'Lubitch'

cena wywoławcza: 6 000 zł[†]
estymacja: 10 000 - 15 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

„W jego twórczości malarskiej rezonowało doświadczeniu teatru. Realizował głównie sceny cyrkowe, teatralne, widoki wnętrz i intymne portrety. Jego obrazy charakteryzują ścisza gama barwna, płaska, zamaszysta plama barwna i liryczny wyraz”.



„Syn bujnych pól Ukrainy. Jan Peske kresowy ma rozmach i jędrny temperament. Młodzińcem osiadł w Paryżu, gdzie od kilkudziesięciu lat buduje rozległy gmach swego dzieła”.

EDWARD WORONIECKI, JAN PESKE. MISTRZ DRZEW I ŚWIĄTYŃ, „TĘCZA” 1929, Z. 12

Jan Peszke w trakcie kariery, po otrzymaniu obywatelstwa w 1921, przybrał francuskie brzmienie nazwiska – Jean Peske. Pochodził z terenu południowej Ukrainy i pierwsze artystyczne szlify otrzymał w kijowskiej szkole rysunkowej Mykoły Muraszki. Następnie studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie oraz warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Do Francji przybył na początku lat 90. XIX stulecia. Uczęszczał na zajęcia do najważniejszej wolnej szkoły artystycznej końca wieku, Académie Julian. Obracał się w kręgach postimpresjonistów: Paula Signaca (z którym się przyjaźnił), Camille’a Pissarra, Pierre’a Bonnarda oraz Édouarda Vuillarda. Twórca był przede wszystkim malarzem pejzażystą. Pracował na świeżym powietrzu podczas podróży po Francji. Plenery urządzał w Bretanii, Wandei, we wschodnich Pirenejach, na Lazurowym Wybrzeżu oraz w Barbizon, gdzie poznał rosyjskiego malarza Constantina Koustnetzoffa.

„[Signac] wyjaśnił mi wszystkie zalety pointyizmu i wskazał Saint Tropez jako miejsce doskonale na wakacje. W Saint Tropez miałem okazję często pracować u jego boku i zrobiłem wiele studiów pointylistycznych” – pisał sam malarz ([cyt. za:] Marta Chrzanowska-Foltzer, Rozmowy prowansalskie – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2011, z. 1-2, s. 298). W 1894 śladem Signaca dotarł na wybrzeże we wschodnich Pirenejach, do Collioure. Z miejscem tym pozostał związany całe życie, a przyjechał tam w czasach, gdy miejscowość nie była skolonizowana przez artystów nowoczesnych. To właśnie w Collioure w 1905 pracowali wspólnie Henri

Matisse i André Derain, a ich dzieła z tego okresu przeszły do historii jako pierwsze obrazy fowistyczne. Peske pozostawał na okres zimowy w miasteczku Bormes les Mimosas na Lazurowym Wybrzeżu, gdzie w latach 1910-15 mieszkał na stałe. Zakupił tam działkę i zbudował dom-pracownię, nazywany Le Bastidoun. Uprawiał pejzaż morski, tworzył w okolicach Bormes, Lavandou, zatoki Gouron. Jego sztuka wyrosła na gruncie neo- oraz postimpresjonizmu i zachowała ich główne cechy. Autor z czasem zbliżył się do fowizmu w ekspresyjnym odczuwaniu koloru, lecz zawsze pozostawał wierny obserwacji natury. Uprawiał malarstwo olejne i akwarelowe, a także – z niemałym powodzeniem, grafikę, której technik nauczył się w latach 90. od Paula Sérusiera, Henriego de Toulouse-Lautreca i Camille’a Pissarra. W drugiej dekadzie XX wieku przyłączył do artysty miano „portrecisty drzew”. Wyspecjalizował się w przedstawianiu ich pni i koron, czynił z nich żywotne figury duszy natury, a Guillaume Apollinaire nazywał go żartobliwie „leśniczym malarstwa”. W latach 20. i 30. XX stulecia odnosił duże sukcesy, a jego twórczość cieszyła się popularnością. Ciekawostką stanowi fakt, że Peske zebrał w Collioure kolekcję sztuki. Pisał o niej: „Muzeum w Bormes podsunęło mi pomysł na stworzenie i w Collioure muzeum, ale tym razem wyłącznie według mojego zamysłu. Zwróciłem się do czterdziestu uczestników Salonu Jesiennego, w tym dziesięciu to członkowie komitetu. Wszyscy odpowiedzieli na mój apel” ([cyt. za:] Marta Chrzanowska-Foltzer, dz. cyt.). Pod Pirenejami Peske spędził czas II wojny światowej, a kolekcja po jego śmierci nie została rozproszona i jest udostępniana zwiedzającym do dziś.



JEAN PESKE
(1870 - 1949)

47

JEAN PESKE (1870 - 1949)

Pejzaż z drzewami, 1936 r.

olej/plótno, 69 x 95 cm

sygnowany p.d.: 'Peske'

sygnowany i datowany na odwrociu: 'Jean Peske 1936 | (...)'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Małopolska

W dwudziestolecie międzywojennym twórczość Jana Peskego nieodłącznie kojarzyła się widzom francuskim z drzewami. Artysta uchodził za znakomitego ich naśladowcę, a krytyka wysoko ceniła jego pejzaże, pełne niuansów barwnych. W „Pejzażu z drzewami” autor przedstawił równinny krajobraz, być może środkowej Francji. Dwa pnie stanowią dominantę kompozycyjną, podczas gdy w tle majaczą

nieco poszarżała kurtyna jesiennych drzew. Peske z dużą wprawą oddał aurę przestrzeni wypełnionej zimnym, jesiennym światłem. Z dużą drobiazgowością przedstawił korę, wyeksponował jej fakturę i koloryt. Obraz powstał w okresie największego uznania twórcy. To metrowe płótno stanowi znakomity przykład jego sztuki, pełnej zrozumienia natury i wielkiej sprawności warsztatowej.



48

JEAN PESKE (1870 - 1949)

Wzburzone morze

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

cena wywoławcza: 4 500 zł[†]
estymacja: 6 000 - 8 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska

„Natura jest głównym źródłem jego natchnienia. Szeroki jej oddech przenika potężnym swym rytmem całą jego twórczość. (...) nieba otchłanie błękitne i pod nawałnicą siwych chmur dzięki piękno poszarpanych wybrzeży oceanu... każdy jego pejzaż dyszy prawdą i życiem”.

EDWARD WORONIECKI, JAN PESKE. MISTRZ DRZEW I ŚWIĄTYŃ, „TĘCZA” 1929, Z. 12



„Natomiast Gustaw Gwozdecki (...) posiada niewątpliwie dużo brawury, obok szczerego talentu – zdolności obcowania wyłącznie po malarsku z rzeczywistością widzianą”.

ZYGMUNT ZALESKI, SZTUKI PLASTYCZNE („KUBIZM” I ARTYŚCI POLSCY W SALONIE NIEZALEŻNYCH W PARYŻU), „MUSEION” 1913, Z. 5, s. 82

Gustaw Gwozdecki, dorastający w Warszawie końca wieku, był synem Florentyna, zastępcy dyrektora Teatrów Rządowych. Inklinację do sztuki wyniósł więc z domu. Studia artystyczne rozpoczął w Monachium w 1899 w prywatnym atelier Stanisława Grocholskiego, a także u Antona Ažbego. Pracownia tego Słoweńca stała się kuźnią modernizmu dla wielu adeptów malarstwa. Na przełomie wieków uczyli się w niej Wassily Kandinsky, Aleksiej Jawlensky, Kuźma Pietrow-Wodkin czy Eugeniusz Zak. Wszędzie, gdzie twórca pobierał edukację, przebywał krótko: w Krakowie uczył się u Jana Stanisławskiego (1900), w Warszawie – u Konrada Krzyżanowskiego (1901). Już w 1902 wyjechał nad Sekwanę. Szybko jednak wrócił do kraju, a w Paryżu na stałe zamieszkał w 1905. Po przybyciu do Francji wyjechał do Bretanii, gdzie spotkał Władysława Ślewińskiego. We wczesnych obrazach Gwozdeckiego wyraźnie zaznacza się związek z jego dziełami, a także ze sztuką syntetyzmu i szkoły Pont-Aven.

Gwozdecki, współcześnie może nieco zapomniany, należał do kręgu najważniejszych postaci tzw. pierwszej Szkoły Paryskiej, która istniała do 1914. Utrzymywał znajomość z polskim krytykiem Adolfem Baslerem oraz anarchista i teoretykiem sztuki Mieczysławem Goldbergiem. Do grona jego znajomych należeli malarz Henri Matisse oraz rzeźbiarze Emile-Antoine Bourdelle i Elie Nadelman. Paryskie obrazy artysty, awangardowe na tle rodzimej sztuki, prezentowały osobistą formułę ekspresjonizmu. Autor używał koloru w sposób antynaturalistyczny i nadawał linii autonomiczny charakter. To ona w istocie stała się głównym środkiem ekspresji w jego kompozycjach, co należy wiązać z wpływem myśli estetycznej Mieczysława Goldberga (traktat „Moralność linii”, 1904-07). Anna Lipa sugestywnie pisze o dziełach twórcy: „Przebywając w Paryżu i chłonąc najnowsze tendencje artystyczne, Gwozdecki dość szybko zdał sobie sprawę z ograniczeń oraz wyczerpywania

się ekspresyjnych możliwości zawartych w modernistycznej, ekspresjonistyczno-symbolistycznej formule wczesnych prac. Był jednym z pierwszych polskich malarzy, którzy w celu przeciwdziałania ciśnieniu ku rodzimemu symbolizmowi oparli się świadomie na awangardowych wzorach francuskich. Wydaje się nawet, iż Gwozdecki wśród kolonii artystów polskich w Paryżu pod względem 'dzikiej' egzaltacji kolorem, lecz umiarkowanej deformacji, zajmował przed 1914 r. obok (podążających za Picassem i Brakiem) Nadelmana, Marcoussisa, Haydena i Makowskiego najbardziej rewolucyjną postawę” (Anna Lipa, Zaklinacz lalek. Życie i twórczość Gustawa Gwozdeckiego, Warszawa 2003, s. 259). Syntetyczne, swobodne malarsko obrazy Gwozdeckiego, eksperymentalne w zastosowanych rozwiązaniach, stanowiły szkołę dla modernistów w ojczystym kraju. Autor wielokrotnie wystawiał w Warszawie, Krakowie i Lwowie, a także cztery razy na wystawach Ekspresjonistów Polskich (formistów; 1917-19) – tym samym swoją paryską twórczością legitymizował rodzącą się rodzimą awangardę. W 1914 otworzył we Francji Polską Akademię Malarstwa na wzór istniejących w Paryżu liberalnych szkół artystycznych (np. Académie Russe). Ze względu na wybuch wojny szybko zamknęła ona swoje podwoje, niemniej jednak była ciekawym eksperymentem w dziejach polskiej sztuki nowoczesnej. Współtworzył również Towarzystwo Artystów Polskich w Paryżu (od 1911) oraz Koło Artystów Polskich (od 1928). Malarz od 1916 przebywał w Stanach Zjednoczonych, gdzie kontynuował aktywność artystyczną. Dopiero od 1925 mieszkał na zmianę w Nowym Jorku i Paryżu. Założył Komitet Stosunków Artystycznych Polsko-Amerykańskich (1927). Podczas pobytu w Ameryce podejmował głównie temat portretu i aktu żeńskiego, a w dziełach eksponował wyrazistą linię i osiągał rodzaj nowoczesnego klasycyzmu. Gwozdecki uprawiał również rzeźbę oraz grafikę. Był twórcą autorskiej techniki – „gwozdotypii”.



GUSTAW GWOZDECKI
(1880 - 1935)

GUSTAW GWOZDECKI (1880 - 1935)

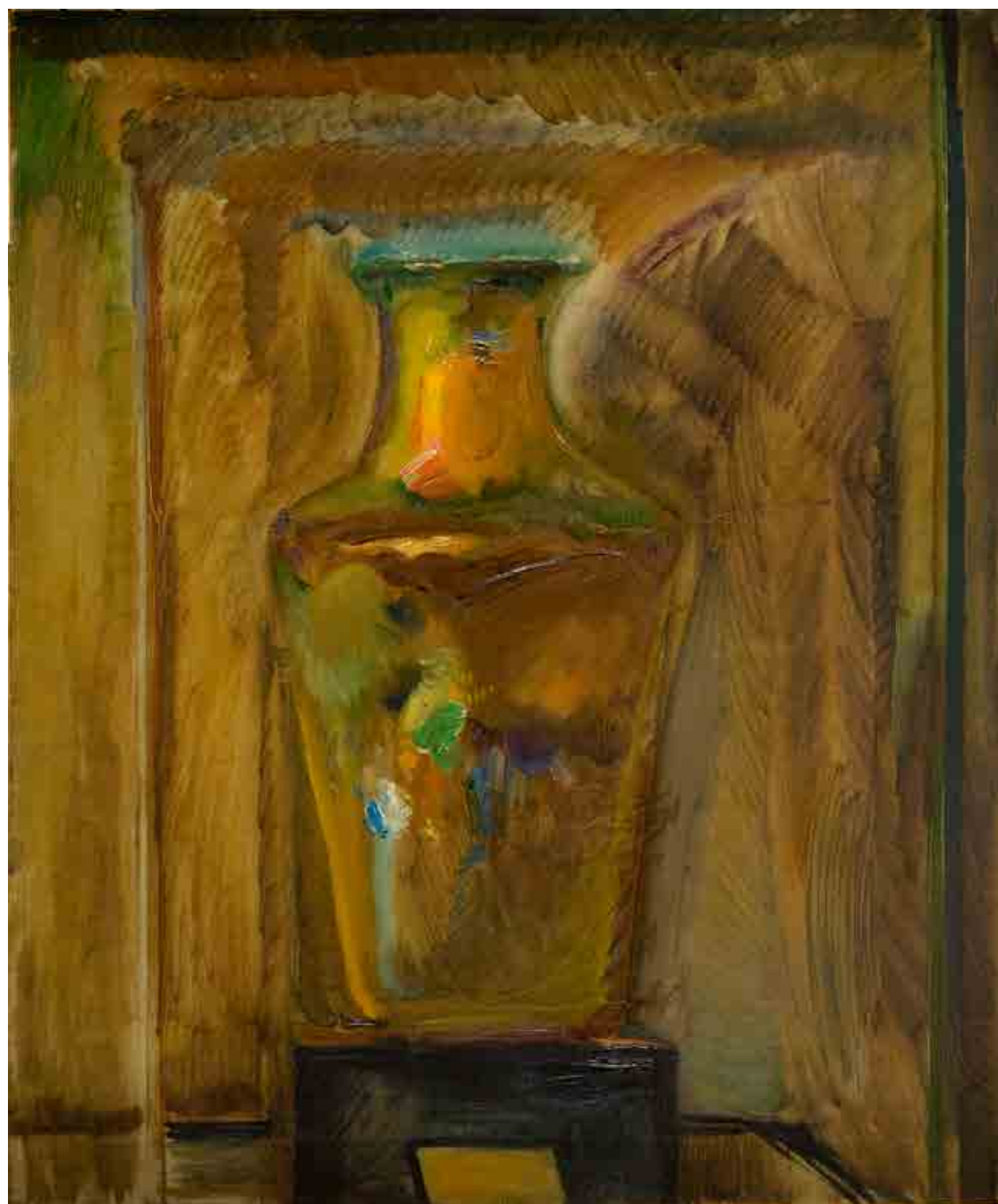
*Wazon, po 1918 r.*olej/plótno, 76 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'GWOZDECKI'cena wywoławcza: 32 000 zł
estymacja: 40 000 - 60 000

„Wykwintny połysk kolorytu przywodzi na myśl płynną emalię”.

EDWARD WORONIECKI, L'ART POLONAIS À PARIS. LES ARTISTES POLONAIS AU SALON DES TUILERIES, „LA POLOGNE POLITIQUE, ÉCONOMIQUE, LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE” 1930, PÓŁR. II, s. 707

Malarstwo Gustawa Gwozdeckiego nie zaleca się łatwymi efektami. Jego martwa natura „Wazon” jest ascetyczną kompozycją, w której artysta prezentuje pełen wachlarz swoich umiejętności rysunkowych i kolorystycznych. Plótno utrzymane pozornie w jednej tonacji ugru i brązu rozbrzmiewa barwnymi niuansami zieleni, żółceni czy błękitu. Malarz z precyzją operuje płynną linią, wykreślając naczynie, a w tle urozmaica płaszczyznę wachlarzowo nakładanymi pociągnięciami pędzla. Pozornie nie malowniczy temat – pojedynczy wazon – urasta w jego redakcji do

tematu-medytacji nad istotą malarstwa – jako sztuki dążącej w istocie abstrakcyjnej, w której środki – linia i kolor – im bardziej dalece odbiegają od naśladowania rzeczywistości, tym bardziej przybliżają nas do poznania wyrazu rzeczy. „Wazon”, powstały w parysko-amerykańskim okresie twórczości, posiada charakterystyczną połyskliwą powierzchnię, której szklistość z upodobaniem Gwozdecki akcentował w dojrzałym okresie twórczości. „Wazon” przywodzi na myśl bodaj najbardziej znaną martwą naturę artysty – „Martwą naturę z maską” (1912, kolekcja prywatna).



„W latach dwudziestych do środowiska École de Paris dołączyło wielu nowych artystów. 'La deuxième École de Paris' utworzyli przybyli z Europy Wschodniej i Środkowej malarze (...)'”.

ANNA WIERZBICKA, ÉCOLE DE PARIS. POJĘCIE, ŚRODOWISKO, TWÓRCZOŚĆ, WARSZAWA 2004, s. 59

Vladimir Naiditch uczęszczał do popularnej moskiewskiej Stroganowki, uczelni, która kształciła twórców w zakresie rzemiosła artystycznego na potrzeby przemysłu. W Moskwie poznał jedynie tajniki rysunku, a studia te przerwał, gdyż ok. 1920 wyjechał do Paryża. We Francji nie podjął edukacji z zakresu sztuki, lecz uczęszczał do Lycée Janson de Sailly, prestiżowego paryskiego liceum dla klas wyższych. Równolegle studiował nauki ścisłe na Sorbonie.

Do sztuki wrócił w drugiej połowie lat. 20 XX wieku. W latach 1927-29 uczęszczał do Académie de la Grande Chaumière, gdzie jego nauczycielem był André Lhote, i funkcjonował na Montparnassie w kręgu artystów pochodzenia rosyjskiego: Iwana Puniego, Michaiła Łarionowa, Ossipa Lubitcha, Constantina Terechkovitcha, Ossipa Zadkine'a i Lazara Volovicka. Z Volovickiem Vova (jak nazywano twórcę) zamieszkiwał w jednej pracowni przy rue Saint-Jacques. Byli oni stałymi bywalcami kawiarni Le Select, gdzie przesiadywali po skończonej pracy.

W latach 30. Naiditch zyskał uznanie, a jego dzieła zbierał baron Edmond

de Rothschild – posiadacz znanej kolekcji dawnych rysunków i rycin, które podarował do Luwru. Po wybuchu II wojny światowej artysta uciekł przez Kubę do Stanów Zjednoczonych. W 1946 powrócił do Paryża i zamieszkał w dawnej pracowni. We Francji pozostawał do końca życia.

Tematyczny repertuar dzieł Naiditcha wydaje się typowy dla École de Paris. Malarz tworzył pejzaże, sceny rodzajowe i portrety. Podkreśla się jednak jego zmysł kolorystyczny i oryginalne rozwiązanie barwne. Jego obrazy, wyrosłe na gruncie postimpresjonizmu, prawdopodobnie wiele zawdzięczały dokonaniom nauczyciela Naiditcha, André Lhote'a. Artysta ten należał do przedstawicieli drugiej fali kubizmu i był członkiem grupy Section d'Or. Jego kompozycje, o silnie geometrycznym charakterze, zawierały w sobie również pierwiastki koloryzmu i fowizmu. Autor często wykorzystywał rygorystyczne, płaskie układy geometryczne, nasycone intensywną barwą. Wyrazista paleta należy do ważnych cech twórczości Naiditcha, którego dorobek reprezentuje typowy dla École de Paris „kolorystyczny ekspresjonizm”.



VLADIMIR NAIDITCH
(1903 - 1980)

50

VLADIMIR NAIDITCH (1903 - 1980)

Dziewczyna z podwiązkami, lata 30. XX w.

olej/plótno, 100 x 81 cm

sygnowany p.d: 'V. Naiditch'

sygnowany na odwrociu: 'V. Naiditch' oraz papierowe nalepki aukcyjne

cena wywoławcza: 8 500 zł[†]

estymacja: 10 000 - 20 000

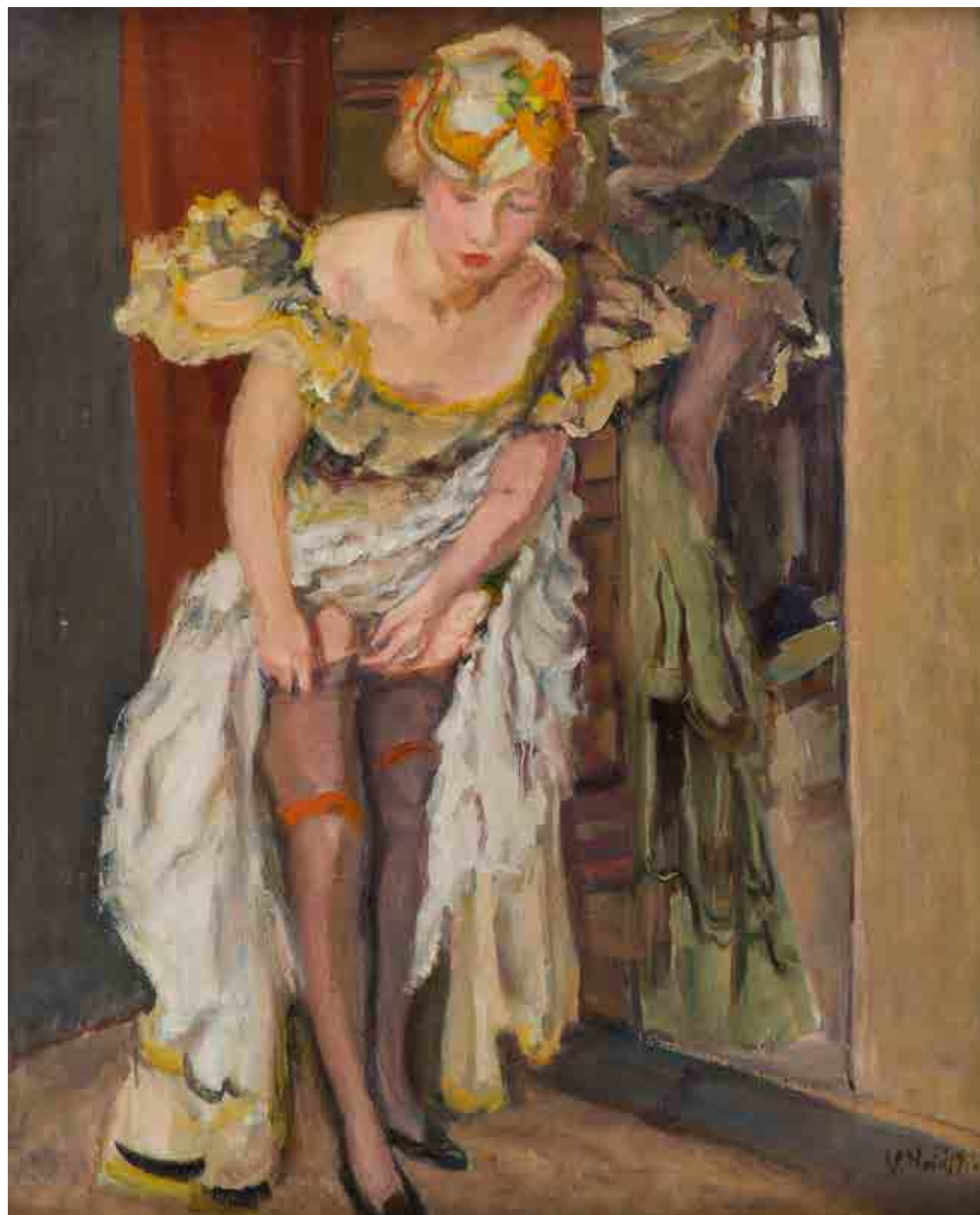
POCHODZENIE

- kolekcja prywatna, Polska

- dom aukcyjny MacDougall's, Londyn, czerwiec 2007

Vladimir Naiditch przedstawił w prezentowanej pracy nieznaną artystkę kabaretową. Z pieczołowitością oddał elementy jej stroju: falbany sukni, dekoracyjny materiał u dekoltu i rękawów oraz kapelusz. Dziewczyna pochyla się, podnosi fałdy stroju i poprawia podwiązki. Autor zastosował ciekawy zabieg ożywiający przedstawienie: w prawej części płótna namalował lustro garderoby. Obserwator może podejrzec postać w sytuacji pośpiesznego poprawiania stroju, a powierzchnia widza otwiera przestrzeń obrazu na pokój, którego wnętrze sugerują plamy

odbijające się w lustrzanej tafli. Naiditch nawiązał do tematu garderoby tancerki, popularnego wśród postimpresjonistów: wspomnieć można choćby całe serie pastelów Edgara Degasa i Henriego de Toulouse-Lautreca. Twórczość Rosjanina, bliska „kolorystycznemu ekspresjonizmowi”, w „Dziewczynie z podwiązkami” charakteryzowała się pewną „tekturą barwy”. W pozornej swobodzie pędzla ukryta była precyzyjnie zakomponowana płaszczyzna barwna (jak w partii sukni dziewczyny), dzięki której artysta uzyskał wrażenie przestrzenności brył.



„Nie jestem ani kubistką, ani naturalistką, ani impresjonistką, ani surrealistką. Po prostu pragnę wyrażać poetyckość i chcę, żeby wynikała nie z literatury, nie z tematu, ale z treści plastycznej obrazu”.

ALICJA HALICKA, 1956

Alicja Halicka jest obok Meli Muter najbardziej znaną przedstawicielką École de Paris. Swoją karierę rozwijała w Paryżu i na zawsze związała ją z tym miastem. Uważa się, że relacja z malarzem Ludwikiem Markusem (Louise Marcoussisem) umieściła ją w samym centrum wydarzeń artystycznych miasta. Wśród przyjaciół pary można wymienić Georges'a Braque'a, Pabla Picassa, Francis'a Picabia czy literata Maxa Jacoba. Markus był duszą towarzystwa bohemy zgromadzonej na Montmartre. Malarka nie pozostała jednak w cieniu męża i w krótkim czasie zjednała sobie paryską krytykę oraz publiczność. Wsławiła się elegancją, stylem oraz ścią renesansową wszechstronnością, która była pochodną pierwszorzędnej edukacji. Owa wszechstronność otworzyła autorce wiele drzwi, w tym tych za oceanem, gdzie współpracowała z wybitnymi osobistościami świata muzyki: choreografem Georgesem Balanchinem oraz kompozytorem Igorem Strawińskim. Od wczesnych lat Halicką fascynował świat muzyki i poezji, nie wiemy jednak, kiedy rozpoczęła malować. Jako młoda panna, już w pełni świadomie i mimo zakazu ciotki, zapisała się do Szkoły Sztuk Pięknych dla kobiet, którą prowadziła Maria Niedzielska, a w której wykładali polscy mistrzowie pędzla: Wyczółkowski, Weiss i Pankiewicz. W 1912 artystka decyduje się na krótko wyjechać do Monachium. Rozpoczyna tam prywatne studia, dzięki czemu uniknęła bardziej zachowawczego podejścia, cechującego monachijską Akademię Sztuk Pięknych. W biografii autorki zaznacza się zetknięcie jej ogromnej erudycji z pragnieniem ciągłego starcia się z awangardowymi prądami epoki. W tym samym roku malarka wybiera zatem Paryż i zapisuje się do prywatnej akademii Ranson, gdzie nauczali pierwszorzędni przedstawiciele modernizmu, którzy uwrażliwiali uczniów na świeżo wykluwające się idee sztuki. To w stolicy Francji, w music-hallu Babino na Montparnasse, Polka poznała swojego przyszłego męża Ludwika Markusa, błyskotliwego twórcę, działającego w duchu kubizmu. W tym okresie, zapewne zainspirowana pracą męża, która dojrzała pośród debat teoretycznych, prowadzonych z Apollinaire'em, sama wykonywała kubistyczne dzieła olejne i gwasze. Jej kompozycje z tego nurtu to przede wszystkim martwe natury, których niewiele zachowało się do

dziś. Charakteryzują się dużą różnorodnością faktur, barw, przez co czynią z Halickiej rasową reprezentantkę ruchu kubistycznego, mimo że ona sama lekko dystansowała się do świata paryskiej awangardy i jakichkolwiek określeń dotyczących obranej przez nią drogi artystycznej. Jednocześnie zainteresowanie dekoracją skłania ją do poszukiwania innych form wyrazu, czego przykładem są „Wytłaczane romanse”, prace na granicy kiczu i poetyckości, powstałe przy użyciu różnorodnych materiałów.

Na rok 1914 przypada pierwsza wystawa Halickiej na Salonie Niezależnych, gdzie jej dzieła zyskują przychylną recenzję Apollinaire'a. Cezurę w jej twórczości stanowi wyjazd do Warszawy w 1921, podczas którego dokumentowała życie w warszawskim getcie. W latach 30. i właściwie do końca kariery jej malarstwo nosi znamiona sztuki surrealistycznej i w dużej mierze opiera się na linii, w okresie powojennym natomiast autorka czyni swoją paletę bardziej intensywną i odnajduje właściwą równowagę pomiędzy efektami kolorystycznymi oraz walorami rysunkowymi. Lata 30. to czas, w którym działa przede wszystkim jako dekoratorka oraz ilustratorka: projektuje m.in. reklamę dla produktów Heleny Rubinstein, guru świata kosmetycznego, i zamieszcza rysunki w czołowych pismach dla kobiet „Vogue” i „Harper's Bazaar”. Pracuje także dla teatru: tworzy kostiumy i scenografie do baletu Igora Strawińskiego. W 1938, po trzech latach spędzonych w Ameryce, artystka decyduje się na powrót do Paryża i na nowo oddaje się malarstwu.

Halicka wielokrotnie przyznawała, iż kluczem do jej twórczości jest poetycki charakter malowanych przez nią kompozycji. Obraz – według autorki – powinien zawierać w sferze formalnej środki właściwe dla dzieła poetyckiego i pozostawać całkowicie niezależny od wymogu przekazywania narracji.

Artystka wielokrotnie wystawiała swoje prace w pierwszorzędnych paryskich galeriach, wśród których wymienić można Galerie Berthe Weill (1922), Bernheim Galerie (1923), Druet (1924), w licznych galeriach londyńskich i włoskich, a w kraju – w warszawskiej Zachęcie (1956) oraz Galerii Kordegarda (1968).



ALICJA HALICKA
(1894 - 1975)

51

ALICJA HALICKA (1894 - 1975)

"Portret pani A.", 1914 r.

olej/plótno, 100 x 62 cm

sygnowany l.d.: 'Halicka | 1914'

na krośnię malarskim dwie papierowe nalepki, w tym wystawowa opisana adresem i tytułem:
'80 rue de Prony | Portrait de Mme A.'

cena wywoławcza: 35 000 zł[†]

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 2011

LITERATURA:

- Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 44 (il.)

„Skąd wypływa to pogodne wrażenie równowagi, eurytmii i pełni, które dają te obrazy? Dzięki jakim czarom artystka zmienia się nagle w czarodziejkę? Niechaj poeci odpowiedzą na to zapytanie, które zostaje i zostanie po wsze czasy zagadką dla krytyka, co najwyżej zdolnego do skonstatowania, że pani Halicka umie zaakcentować każdy kolor i zachować jego znaczenie, jednocześnie podporządkowując go efektowi całości.”



Paryska scena artystyczna zafascynowała Lutkę Pink, a w szczególności przepełniona światłem twórczość Pierre'a Bonnard. Szczęśliwa artystka, w pierwszych latach pobytu w Paryżu pobierała nauki w założonej przez Józefa Pankiewicza w 1925 roku Filii Paryskiej ASP w Krakowie.

Lutka Pink, a właściwie Ludwika Pinkasiewicz urodziła się w 1906 roku w Warszawie w rodzinie ortodoksyjnych Żydów. Była żoną Kazimierza Zielenkiewicza („Caziel”), czołowego przedstawiciela malarzy z kręgu École de Paris. O twórczości „Caziel” wiadomo stosunkowo dużo, natomiast o życiu i działalności artystycznej Lutki wiadomo niewiele, mimo jakże jej przychylną krytykę paryskiej. Wiadomo, że jej talent malarski rozwijał się od najwcześniejszego dzieciństwa, kiedy już jako trzyletnie dziecko nieustannie malowała i rysowała. Wiadomym jest także, że od 1928 roku pobierała nauki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, mimo iż dziewczęta z ortodoksyjnych żydowskich rodzin bardzo rzadko kontynuowały naukę po gimnazjum. Wykładowcami Lutki byli Mieczysław Kotarbiński oraz Władysław Skoczylas. Lutka Pink była także wychowanką Karola Stryjeńskiego i kilkakrotnie uczestniczyła w organizowanych przez niego obozach sportowo-malarskich. Podczas nauki jej prace były prezentowane na wystawach zbiorowych w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, a wkrótce po ukończeniu studiów przyznano jej rządowe stypendium zagraniczne. Przed wyjazdem do Paryża malowała lekkimi pociągnięciami pędzla zwracając przede wszystkim uwagę na efekty światła. Jeszcze podczas studiów poznała Kazimierza Zielenkiewicza, z którym się związała i w tym samym roku para wyjechała do Paryża, otrzymując wcześniej błogosławieństwo od ojca artystki. Przed osiedleniem się w ówczesnej mekkce artystów para zwiedziła malownicze Włochy.

Paryska scena artystyczna zafascynowała Lutkę Pink, a w szczególności przepełniona światłem twórczość Pierre'a Bonnard. Szczęśliwa artystka, w pierwszych latach pobytu w Paryżu pobierała nauki w założonej przez Józefa Pankiewicza w 1925 roku Filii Paryskiej ASP w Krakowie. W dwa lata po rozpoczęciu studiów wybuchła II wojna światowa,

która wstrząsnęła światem młodej artystki. Już nie zobaczyła pozostałej w Polsce rodziny. W obawie przed prześladowaniami, Pink uciekła wraz z mężem w okolice Prowansji. Tam, w Orcel, w okolicach Aix en Provence przyjął ich malarz i przyjaciel Jan Wacław Zawadowski. W obliczu wojny przeniósł on tam filię paryskiej Akademii, która wkrótce później zaczęła pełnić funkcję polskiego ośrodka kultury. Wykonany przez profesora Zawadowskiego portret artystki (lata 40.) może rzucić światło na tę barwą postać. Lutka Pink o długich włosach i niebieskich oczach wpatrzona jest w malarza. Jej pełną gracji sylwetkę zdobi prosta bluzka z kołnierzykiem oraz sweter w geometryczne wzory. Dłonie wsparte na oparciu krzesła zdają się być nawykłe do częstego sięgania po pędzel. Prace Pink i Zielenkiewicza pochodzące z okresu wojennego wydawać się mogą podobne pod względem stylistycznym. Para malowała przede wszystkim pejzaże, w których badała walory syntetyczne koloru. W tym okresie artystka powoli odchodziła od sztuki figuratywnej na rzecz abstrakcji, który to styl wypowiedzi rozwinie w pełni w latach 50. Na jej płótnach odnotować można radosną rytmiczność kompozycji oraz odważne zestawienia kolorów, które zdają się wibrować na płaszczyźnie malarskiej. Po zakończeniu wojny artystka prowadziła bujne życie towarzyskie, znana było powszechnie jako bywalczyń paryskich salonów, które zjednała sobie swoją witalnością i silnym temperamentem. Tworzyła dużo, w pędzie, zwracając tym uwagę krytyków, m.in. wpływowego Pierre'a Restany'ego.

Lutka Pink miała wiele indywidualnych wystaw, m.in. w Paryżu, Florencji, Nowym Jorku, Montrealu, Tel Awiwie i Jerozolimie. Jej prace znajdują się m.in. w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu, Galerii Sztuki Nowoczesnej w Waszyngtonie, w muzeach w San Francisco, Sztokholmie i Jerozolimie.



LUTKA PINK
(1906 - 1998)

LUTKA PINK (1906 - 1998)

Autoportret, 1942 r.

olej/plótno, 46 x 38 cm

sygnowany p.d.: 'LUTKA PINK'

na krośnię malarskim pieczętka: 'LA PALETTE DU FAUBOURG | 16, faubourg deu Temple | Paris 11e (Republique)' oraz opisany: 'LUTKA PINK 59 rue de Sade Paris (...); opisany trudno czytelnie na odwrociu

cena wywoławcza: 3 500 zł[†]

estymacja: 4 000 - 7 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- praca uwzględniona w internetowym katalogu dzieł artystki na stronie: lutkapink.com (Oeuvres, w części Les Figuratifs à Paris et en Provence; tam opisany jako „Portret kobiety”)

W 1942 roku Lutka Pink miała 36 lat. Od 1940 roku wraz z mężem, Kazimierzem Zielenkiewiczem mieszkała u malarza Jana Wacława Zawadowskiego w Orcel w okolicach Aix en Provence. Para znalazła tam nie tylko aktywny ośrodek artystyczny – przeniesiono tam bowiem filię paryskiej ASP, lecz także schronienie. Mimo tragizmu wojny wydawać się może, że malarka czuła się tam szczęśliwa. Być może właśnie w Prowansji po raz pierwszy widziała morze, które uwiecznia w tylu pejzażach malowanych ramię w ramię z mężem. W tym okresie pod wpływem francuskiego krajobrazu paleta artystki ulega rozjaśnieniu, a na jej obrazach pojawiają się zadziornie zestawiane mocne plamy barwne tworzone grubymi pociągnięciami pędzla. Na początku lat 40. artystka powoli odchodzi od motywu ku

abstrakcji, czego załążek widoczny jest w prezentowanej pracy. Ten syntetyczny w charakterze autoportret buduje przede wszystkim nakładana z rozmachem farba. W pozostawianiu niezamalowanych fragmentów płótna widać nie tylko twórczy rozmach Pink, lecz także pokrewieństwo z działającą w środowisku École de Paris Melą Mutet. Utrzymaną w szerokiej gamie barwnej pracę zdominowały żółcień, butelkowa zieleń i błękit.

Podobieństwo w stosunku do jedyne go znanego nam portretu artystki pędzla Jana Wacława Zawadowskiego oraz fotografie archiwalne wskazują na to, że prezentowana przez nas praca jest autoportretem Lutki Pink. Świadczyć może o tym także kształt twarzy oraz wydatne policzki, które można uznać za znak rozpoznawczy Lutki.



„Prace Andrieja Łanskoja (...) zauważył na Salon d'Automne w 1924 r. niemiecki krytyk i kolekcjoner Wilhelm Uhde, który zakupił wszystkie wystawione dzieła artysty. Ten zakup przyczynił się do kontraktu malarza z Galerie Bing”.

ANNA WIERZBICKA, ÉCOLE DE PARIS. POJĘCIE, ŚRODOWISKO, TWÓRCZOŚĆ, WARSZAWA 2004, s. 73

Chociaż miano „księcia Montparanssu” przylgnęło do Mojżesza Kislinga, a nie André Lanskoya, to ten drugi miał ku niemu większe predyspozycje. Szczycił się bowiem arystokratycznym pochodzeniem – jego ojciec, hrabia Michaił Michaiłowicz Lanskoj wywodził się z rodziny ważnej w Imperium Rosyjskim już od czasów carycy Katarzyny. Dzięki temu młody Andriej nie tylko obracał się w najlepszym towarzystwie, lecz także miał kontakt z wielkimi prywatnymi kolekcjami Petersburga i Moskwy. Od 1905 mieszkał w stolicy, w której rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych. Po wybuchu rewolucji bolszewickiej zgłosił się jako ochotnik do Białej Armii. Walczył na froncie, był ranny. W 1919 artysta, wówczas siedemnastoletni, zdecydował się wyemigrować do Francji. Zatrzymał się jednak na dłużej w Kijowie, a do Paryża (przez Krym i Sztambuł) dotarł dopiero w 1921. Kronikarze spierają się co do charakteru pierwszych lat pobytu Lanskoya w stolicy Francji. Według niektórych miał tworzyć w izolacji. Według innych – wstąpić do prywatnej akademii Grande Chaumière. Biorąc pod uwagę jego adres w 1921: rue Delambre na Montparnasse, ta druga możliwość wydaje się bardziej prawdopodobna – mieszkanie artysty dzieliło od akademii 200 metrów. W Paryżu Lanskoj związany był przede wszystkim z byłymi obywatelami niestniejącego Imperium Rosyjskiego. Przyjaźnił się z Soutine’em, Bartem, Terechkovitchem. Wystawiał początkowo w galeriach specjalizujących się w sztuce rosyjskiej. W 1923 zadebiutował na Salonie Jesiennym (w katalogu podpisany jest jako „hrabia Lanskoj”), w tym samym roku wystawiał w Galerie La Licorne. Na artystę posypały się zaproszenia na kolejne ekspozycje, na których jego prace wisały obok obrazów Delaunaya i rzeźb

Zadkina. Przełomem w jego karierze stał się jednak rok 1924, kiedy na Salonie Jesiennym dzieła twórcy zobaczył niemiecki kolekcjoner i marszałek, Wilhelm Uhde, ten sam, który odkrył Celnika Rousseau. Uhde podpisał z Rosjaninem umowę na zakup jego produkcji artystycznej w ciągu kolejnych dwóch lat i zorganizował mu monograficzną wystawę w Galerie Bing. Płótna Lanskoya kupiły na niej muzea belgijskie i niemieckie. W latach 30. rozszerzył się jego krąg towarzyski: przyjaźnił się m.in. z Poliakoffem i w tym samym czasie, co on, zaczął eksperymentować z abstrakcją. Między 1937/38 a 1942 ukształtował się nowy, taszystowski język malarza, zależny przede wszystkim od sztuki Wassilego Kandinskiego. Po raz pierwszy swoje niefiguratywne obrazy autor pokazał w 1944 w Galerii Jeanne Bucher, promującej m.in. Nicolasa de Staëla. Wpływowy krytyk Pierre Guéguen nazwał go „jednym z najwybitniejszych malarzy abstrakcjonistów”. Abstrakcjonistyczną reputację Lanskoya utwierdziła jego wieloletnia współpraca z Louistem Carré (wystawiał Picassa, Matisse’a, młodego Soulagesa). To w jego galerii, mieszczącej się w ekskluzywnej ósmej dzielnicy Paryża, wystawiał przez kolejne lata (1948, 1952, 1957). To dzięki niemu stał się rozpoznawalny w Anglii i w Stanach. W latach 50. był już klasykiem, jego prace wystawiano w Muzeum Guggenheima czy Centre Georges Pompidou. W 2006 poświęcono mu wielką monograficzną wystawę w Pałacu Marmurowym w Petersburgu. Dzieła malarza znajdują się dziś w zbiorach paryskiego Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, licznych muzeów amerykańskich z nowojorską MoMA na czele.



ANDRE LANSKOY
(1902 - 1976)

ANDRÉ LANSKOY (1902 - 1976)

W salonie, około 1925-26 r.

olej/plótno, 60 x 92 cm
sygnowany p.d.: 'Lanskoj'
na odwrociu papierowe nalepki

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]
estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Shapiro, Nowy Jork, maj 2015
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca, pochodząca z wczesnego, figuratywnego okresu działalności twórcy, mogłaby stanowić dowód w sprawie prowadzonej od lat, dotyczącej „francuskiego”, lub „rosyjskiego” charakteru Szkoły Paryskiej. Pojawia się tu bowiem motyw intymistycznego koncertu we wnętrzu, typowy dla francuskich modernistów. Warto przywołać tu przede wszystkim liczne płótna Matisse’a, przedstawiające muzykujące w salonie postaci, czy słynną „Uwerturę do 'Tannhäusera'” Cézanne’a z 1869. Lanskoj nie namalował jednak swojej kompozycji pod bezpośrednim wpływem wymienionych dzieł, ale raczej pod wpływem ich wspomnień. „Uwerturę” musiał bowiem oglądać w Petersburgu jeszcze przed wybuchem rewolucji

bolszewickiej (obraz jest dziś prezentowany w Ermitażu). Zapewne w Rosji poznał też płótna Matisse’a, nabistów i fowistów, obecne w kolekcjach wielu przemysłowców i arystokratów. Jeśli kompozycja zawdzięcza coś jeszcze współczesnej sztuce francuskiej, to przede wszystkim malarską fakturę – ale tę trzeba kojarzyć przede wszystkim z artystami takimi, jak Chaim Soutine, urodzony pod Mińskiem na obecnej Białorusi. W swoich wypowiedziach Lanskoj zwracał jednak uwagę, że sztuka więcej zawdzięcza osobowości autora niż zewnętrznym impulsom i „izmom”. Pisał: „Tak jak Bóg stworzył człowieka, tak artysta odbija w swoich obrazach wewnętrzny obraz swojego świata”.

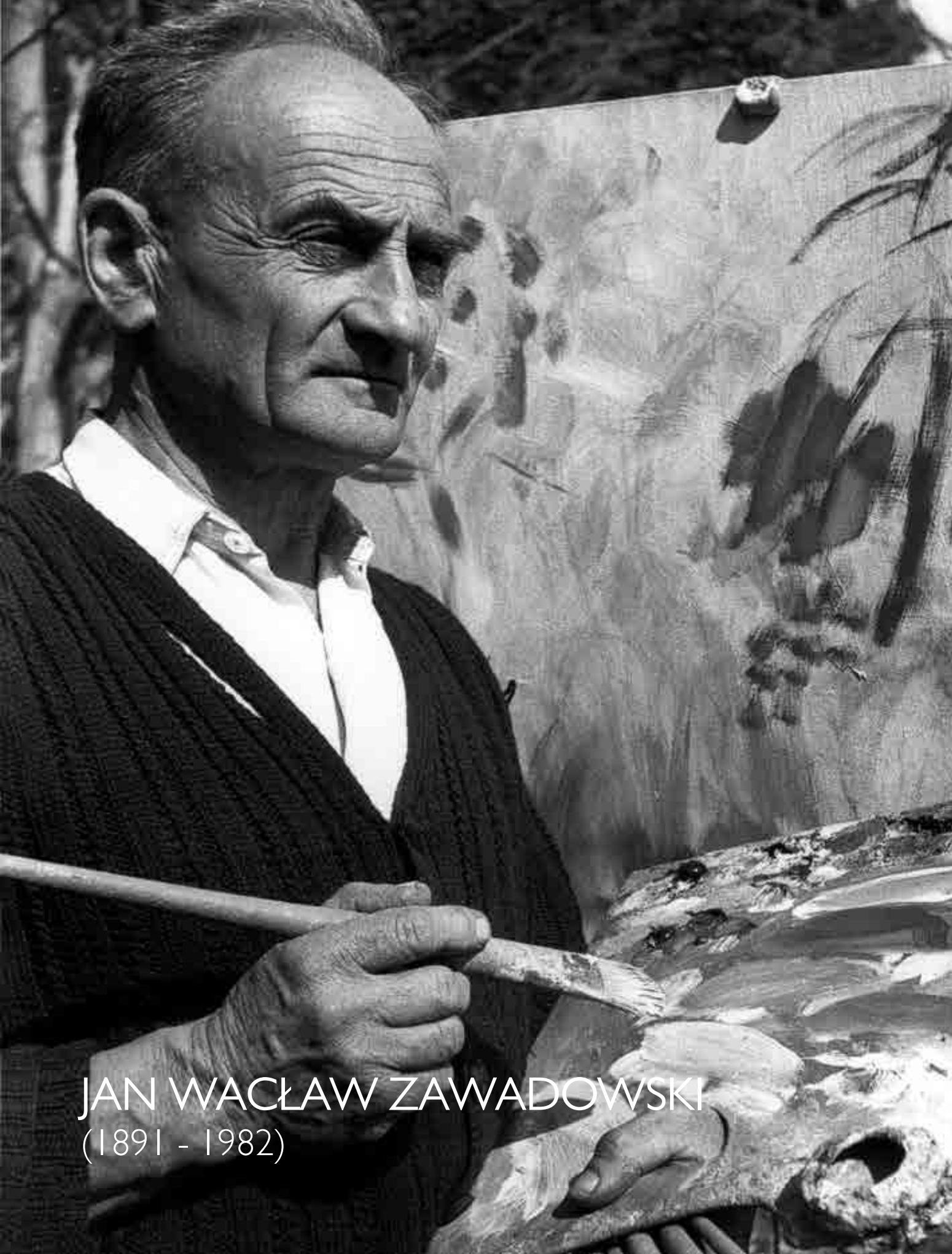


„Obrazy prof. Zawadowskiego rysowane są kolorem: przejrzyste, szerokie pociągnięcia budują obrazy o mocnym nasileniu barwnym, zimny błękit i zieleń szmaragdowa przeciwstawiane są czerwieniom w kompozycjach figuralnych i pejzażach z południa (...)”.

F. LILPOP KRANCE, WYSTAWY PARYSKIE. E. VUILLARD. POLSCY ARTYŚCI, „GAZETA POLSKA” 1938, nr 168, s. 5

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

futerak do skrzypiec, a w oddali na prowizorycznym piecyku grzeje się mosiężny czajnik (Jan Wacław Zawadowski, „Wnętrze pracowni” 1922 r., Muzeum Narodowe w Warszawie). W tej właśnie pracowni powstały ważne dla paryskiego okresu twórczości dzieła. Po I wojnie Zawadowski wrócił do Paryża i pozostał tam aż do 1930 roku. Na ten okres przypada wzmożona aktywność wystawiennicza artysty – jego prace ukazują się regularnie na paryskich salonach, Niezależnych i Tuileryjskim, na wystawie w Związku Artystów Polskich w Paryżu (1928) oraz w legendarnej Galerie Bernheim-Jeune (1932). Żyjąc na emigracji, utrzymywał jednak stały kontakt z ojczyzną, czy to powołując Cercle des Artistes Polonais, czy przejmując po Józefie Pankiewiczu filię ASP w Krakowie i przenosząc ją z Paryża do Prowansji. Wysłał także część swoich prac do kraju, m.in. na wystawy Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”, a w 1934 roku odbyła się jego indywidualna wystawa w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Zetknięcie z południem Francji, regionem, w którym mieszkał i tworzył mistrz Zawadowskiego Cézanne, stanowi punkt zwrotny w życiu malarza. Pozostając na uboczu artystycznych dysput i z dala od paryskiego zgiełku, wykształca swój własny, postimpresjonistyczny, spontaniczny styl, w którym ważną rolę odgrywało światło. W Prowansji, a dokładnie w Orcel, pozostaje przez blisko dwie dekady, kontynuując misję paryskiej ASP i przekształcając ją w aktywny ośrodek krzewienia polskiej kultury.



JAN WACŁAW ZAWADOWSKI
(1891 - 1982)

54

JAN WAŁAW ZAWADOWSKI (1891 - 1982)

Martwa natura z kwiatami i owocami

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

cena wywoławcza: 11 000 zł[†]
estymacja: 16 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Jan Waław Zawadowski był znany w polskim środowisku artystycznym jako malarz z Prowansji. Główną tego przyczyną nie była jedynie przeprowadzka artysty z Paryża na południe w celu kontynuowania działalności paryskiej filii ASP. Prowansja była ojczystym regionem malarza, którego twórczość stanowiła *spiritus movens* dla rozwoju drogi artystycznej Zawadowskiego. Mowa tu o Paul'u Cézanne.

Układ kompozycyjny i koloryt prezentowanej pracy przywodzą na myśl lekkie i jasne, wczesne martwe natury Cézanne'a. Zawadowski potęguje jednak ładunek emocjonalny, unikając rygoru kompozycyjnego charakteryzującego pieczołowicie wyważone prace mistrza. Malarz

operuje płaskimi plamami barwnymi zestawiając nasycone żółcie i czerwienie z szmaragdowymi zieleniami, zimną bielą i seledynem. To właśnie Cézanne skłaniał przyszłych malarzy do podążania za własną intuicją, a za szczególne pole do eksperymentów formalnych w tym zakresie obrał najbardziej neutralny gatunek malarski jakim jest martwa natura: „Luwr jest książką, z której uczymy się czytać. Nie powinniśmy jednak poprzestać na zapamiętaniu pięknych formuł naszych sławnych poprzedników. Wyjdźmy stamtąd, by studiować piękną naturę, usiłujmy odkryć jej ducha, starajmy się wypowiedzieć zgodnie z naszym temperamentem osobistym”.



Historycy i krytycy sztuki mają niekiedy tendencję do analizowania biografii malarzy związanych ze Szkołą Paryską przez „francuskocentryczne” okulary. Życie Isaaca Paillesa pokazuje jednak, że schemat, w którym młody żydowski artysta przybywa do Paryża z niczym i dopiero w stolicy sztuki zdobywa pierwsze doświadczenia, jest niczym więcej niż biograficzną kliszę. Pailles urodził się w Kijowie w rodzinie o tradycjach artystycznych (jego ojciec był złotnikiem, dziadek – drzeworytnikiem). Jako nastolatek zaczął zdradzać zainteresowanie grafiką i rzeźbą. W 1910 rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Kijowie – bardzo młodej uczelni artystycznej, za to jednej z najlepszych w Imperium Rosyjskim. Choć pozostawała pod ścisłą kontrolą akademii petersburskiej, wykładali tam przede wszystkim uznani ukraińscy twórcy, m.in. Oleksandr Muraszko i Mychajło Bojczuk. Na krótko przed wstąpieniem Paillesa do szkoły edukację odebrali tam wybitni przedstawiciele awangardy: Aleksandra Ekster i Rodczenko. W mieście prężnie działały warsztaty rzemiosła artystycznego, stosujące modernistyczne wzory. Dlatego nie będzie nadużyciem powiedzieć, że Pailles pierwszy raz musiał zetknąć się z awangardą właśnie w Kijowie. Wreszcie: to tam poznał ludzi, z którymi przyjaźń utrzymywał jeszcze w okresie paryskiej emigracji: rzeźbiarzy Isaaka Rybaka i Maxa Kaganowicha. Po trzech latach studiów na Ukrainie autor wyjechał do Paryża, gdzie przez rok uczęszczał do Akademii Sztuk Pięknych (a nie – jak wielu innych – do prywatnej akademii). Dzielił pokój ze słynnym współcześnie malarzem Emmanuelem Mané-Katzem. Tuż przed wybuchem I wojny światowej wrócił na Ukrainę dość nietypową trasą: przez Londyn, Norwegię, Szwecję i Finlandię.

Nie wiadomo, co robił w pierwszych latach wojny. W 1917 bolszewicy wysłali go na front krymski, ale odmówił walki. Zdezerterował z Armii Czerwonej i dostał się na statek płynący do Stambułu, bilet kupiwszy za złoty pierścionek. Przez dwa lata tułał się po Europie, aż wreszcie w 1919 znalazł się w Paryżu, gdzie – jak sam opowiadał po latach – pierwsze kroki skierował do słynnej kawiarni artystów: La Rotonde. Stańc na nogi pomogli mu Michel Kikoïne (bliski przyjaciel Modgilianiego) oraz Isaac Dobrinsky (przyjaciel Soutine'a, pochodzący z Kijowa, tak jak Pailles). Początkowo twórca zarabiał jako model w pracowniach malarskich. Na początku lat 20. zdecydował się porzucić rzeźbę dla malarstwa, dzięki czemu stanął finansowo na nogi. W tym okresie żył się również z lokalną bohemą. Wiadomo, że przyjaźnił się też z komisarzem Zamaronem – słynną figurą paryskiej policji. (Zamaron, odpowiedzialny za kontrolowanie obcokrajowców, zebrał okazałą kolekcję dzieł Utrilla, Modgilianiego i innych artystów, których ratował przed poniesieniem konsekwencji ich pijackich wyczynów). Utrzymywał serdeczne relacje z galerzystami: Paquereau, Georgesem Berheimem (sprzedawał Chagalla, Deraina, Kislinga), ale przede wszystkim – od 1924 – z Maxem Kaganowichem, którego znał jeszcze z lat studenckich spędzonych w Kijowie. Malował w tym okresie martwe natury i pejzaże, do czego wykorzystywał pocztówki, podobnie jak Utrillo. W czasie niemieckiej okupacji Pailles ukrywał się w Pirenejach i Owernii. Dołączył do ruchu oporu. Po wojnie wrócił do Paryża, gdzie dość szybko zmienił styl: zwrócił się ku abstrakcji. W swoich pracach nawiązywał nie tylko do zdobywcy francuskiej awangardy, lecz także do nurtów modernistycznych, które miał okazję poznać w Rosji i na Ukrainie.



ISAAC PAILES
(1895 - 1978)

55

ISAAC PAILES (1895 - 1978)

Martwa natura z afrykańską maską

olej/plótno, 33,5 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'I. Pailes'

cena wywoławcza: 6 000 zł
estymacja: 8 000 - 14 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Jeśli Pailes ceni sobie czarne maski, jeśli podkreśla, że wielka część sztuki nowoczesnej wynika ze sztuki czarnej, a prawdziwy artysta nie może robić nic innego, jak tylko tę sztukę kochać, mówi to wszystko, ponieważ znajduje w niej tajemnicę”. Przytoczone słowa „ojczulka Souliera” („Connaissance des arts”, nr 60, luty 1957) to nie po prostu opinia krytyka, ale raport świadka – tym bardziej zasługują więc na uwagę. Soulier, właściciel sklepu z narzędziami malarskimi (w którym kupował m.in. Picasso), przyjaciel fowistów oraz marszand, pisał nie tylko na podstawie oglądu obrazów, lecz także autentycznego kontaktu z samym artystą. W przypadku afrykańskich masek Pailesa ten kontekst jest szczególnie istotny. Malarz rozpoczął zbierać

dzieła sztuki Czarnego Lądu w 1920, krótko po swoim powrocie do Paryża. Nie wywołał tym skandalu – inaczej niż Matisse czy Picasso. Ok. 1905-10 pierwszej fali fascynacji rzeźbą afrykańską towarzyszyły prasowe dywagacje o kanibalizmie „pierwotnych” ludów i rozmaite pseudoantropologiczne wystawy, natomiast w latach 20. XX maski i totemy stały się częścią nowoczesności. Stanowiły nie tyle znak „dzikich”, ile symbol twórczości autentycznej. Pailes przez wprowadzenie tego motywu do swoich prac odcinał się od akademickiej harmonii. Dlatego szczególnie ciekawy wydaje się nieco kubizujący, ekspresyjny charakter dzieła, jego odrealniona kolorystyka i gruby kontur.



Wiele biografii twórców żydowskich ma podobne początki. Młodzieniec pochodzący z zamożnej rodziny chce zostać artystą i dystansuje się tym samym do religii i tradycji. Tak zaczyna się również droga Abrahama a, syna producenta tekstyliów, który dzieciństwo spędził w Łodzi, szybko rozwijającym się trzystutysięcznym mieście fabrycznym. Zwrócił się przeciw ojcu i wybrał profesję malarza. Wyjechał do Odessy, gdzie studiował w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, która znana była z liberalnego programu nauczania. Następnie przeprowadził się do Krakowa, gdzie w latach 1906-14 kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych pod auspicjami Józefa Unierzyckiego, Wojciecha Weissa oraz Józefa Pankiewicza. Jak wielu wychowanków Pankiewicza, ok. 1914 wyjechał do Paryża. We Francji uczestniczył w artystyczno-towarzyskim życiu Montparnasse'u i zamieszkiwał w La Ruche. Wystawiał na Salonie

Niezależnych, poczynawszy od 1920. Otrzymywał pomoc finansową od jednego z najznakomitszych marszandów swojej epoki, René Gimpela. Podobną protekcją cieszył się Joachim Wéingart, który w 1930 podpisał kontrakt w londyńską galerią Gimpela.

Dziela a odznaczają się dużą dozą realizmu. Niektóre z jego prac cechuje wręcz graficzny styl, w którym autor precyzyjnie dookreślał kształty linią. Artysta uprawiał malarstwo pejzażowe i portretowe. Na osobną uwagę zasługują jego pejzaże miejskie, przedstawiające niemalownicze fragmenty Paryża – obrzeża bulwarów, ciasne uliczki czy przedmieścia metropolii – które jednak zyskiwały w jego redakcji poetyczną wymowę. Twórczość autora cechują dbałość o wykończenie, klarowność i solidna konstrukcja, co upodabnia ją do spuścizny niemieckiej Nowej Rzeczowości.



ABRAHAM WEINBAUM
(1890 - 1943)

56

ABRAHAM WEINBAUM (1890 - 1943)

Chłopiec w kapeluszu

olej/plótno, 55 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'A.Wenbaum'

opisany na odwrociu: 'A.WENBAUM | 6 rue Huyghes | PARIS | 14e'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 - 16 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, kwiecień 2011



Do Paryża przybył w 1912. Zaprzyjaźnił się z Markiem Szwarcem, polskim malarzem mieszkającym w La Ruche. Sam również wprowadził się do Ula, gdzie dzielił studio z Chaimem Soutine'em.

Kiedy mieszkał u niego Chaim Soutine, zwykł mawiać: „Dobrinsky, jesteś moim mistrzem”. Przez długie lata obracał się w kręgu Zadkina, Picassa, Chagalla, Apollinaire'a, a w 1942, w najmroczniejszym momencie okupacji, życie uratował mu rysunek otrzymany w prezencie od Amedea Modiglianiego. Dlatego może wydać się zaskakujące, że aż do 2008 (roku ukazania się monografii pióra Christiana Puecha) życiorys Isaaca Dobrinsky'ego znano jedynie w strzępach.

Malarz urodził się w Makarowie koło Kijowa w ubogiej rodzinie żydowskiej. Jego ojciec, kantor w synagodze, zmarł, kiedy Isaac był jeszcze dzieckiem. Po pierwszych latach edukacji w szkole talmudycznej dostał się do prywatnej szkoły artystycznej Sabatowskiego. Tworzył w tym okresie przede wszystkim terakotowe rzeźby. Na życie zarabiał jako magazynier w fabryce konserw. Po otrzymaniu pieniężnej nagrody w konkursie na rzeźbę, rozpisany w Kijowie, zdecydował się wyemigrować z Imperium Rosyjskiego do Francji.

Do Paryża przybył w 1912. Zaprzyjaźnił się z Markiem Szwarcem, polskim malarzem mieszkającym w La Ruche. Sam również wprowadził się do Ula, gdzie dzielił studio z Chaimem Soutine'em. Spotkał też w tym okresie Marca Chagalla oraz Isaaca Pajlessa (nie jest jasne, czy artyści znali się już w Kijowie) i podobnie jak ten ostatni, zdecydował się porzucić rzeźbę na rzecz malarstwa. Być może na decyzję wpłynęła też słaba kondycja autora. Po wybuchu I wojny światowej zgłosił się jako ochotnik do Legii Cudzoziemskiej,

ale ze względu na zły stan zdrowia nie przyjęto go. Lata wielkiej wojny spędził więc na kontynuowaniu nauki w Académie Colarossi. W 1923 wystawiał na Salonie Jesiennym. Trzy lata później ożenił się z Verą Kremer (córką Arkadego Kremiera, jednego z założycieli partii Bund, działającej również w Polsce). Cały czas borykał się jednak z problemami finansowymi – z La Ruche wyprowadził się dopiero w 1934, po 22 (!) latach. Zamieszkał na Monparnassie, na rue d'Odessa, niedaleko Ogrodu Luksemburskiego, gdzie wynajmował przestronne studio.

W czasie okupacji ukrywał się najpierw w Paryżu, potem – w zachodniej Francji, m.in. w Bergerac i wsiach w regionie Dordogne. Poznał wtedy i zaprzyjaźnił się z Herschem Fensterem, pisarzem i dziennikarzem pochodzącym z Polski. Po wojnie Dobrinsky był jedną z postaci służących mu radami w pracy nad książką „Undzere Farpainikte Kinstler” (jidysz „Nasi artyści męczennicy”) fundamentalną z dzisiejszej perspektywy, gdyż zbiera biografie malarzy zabitych przez nazistów.

Duża część dorobku twórcy, przede wszystkim rzeźby, została zniszczona przez nazistów – w 1944 jego paryskie studio zostało zdemolowane przez Gestapo. Dzieła Dobrinsky'ego znajdują się dziś przede wszystkim we Francji, w zbiorach prywatnych i publicznych (m.in. Centre Pompidou). W 2008 ukazała się obszerna biografia artysty, „De l'Autre de Soi. Rencontres. Isaac Dobrinsky, Peintre de l'Ecole de Paris”, wzbogacona również o wspomnienia jego syna, profesora jednego z francuskich uniwersytetów.



ISAAC DOBRINSKY
(1891 - 1973)

57

ISAAC DOBRINSKY (1891 - 1973)

Port w Menton, 1955 r.

olej/papier naklejony na płótno, 52 x 81 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'DOBRINSKY | 55'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem pracy

cena wywoławcza: 7 000 zł †
estymacja: 9 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Pierre'a i Denise Lévy, Troyes, Francja
- dom aukcyjny Pomez-Boisseau, Troyes, Francja, luty 2007
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca Dobrinsky'ego (pejzaż z południa Francji, malowany w plenerze) pochodzi ze zbiorów jednego z najbarwniejszych kolekcjonerów powojennej Francji, Pierre'a Lévy'ego. Ten bogaty przemysłowiec, specjalizujący się w produkcji skarpet, rajstop i kobiecej bielizny, ale przede wszystkim współwłaściciel sieci sklepów, działającej w całej Francji, przez ponad 60 lat inwestował w sztukę. Jego zbiór współczesnego malarstwa prezentowano m.in. na wystawach w paryskiej Oranżerii (pawilon niedaleko Luwru, dziś mieszczący „Nenufary” Moneta) oraz na Salonie Tuileries. Lévy zbierał obrazy Vlamincka, Friesza, van Dongena, Dufy'ego. Znany był jednak przede wszystkim jako opiekun artystów, z fowistą André Derainem i Dobrinsky'm na czele (posiadał

aż 19 jego obrazów). Ten ostatni kilkakrotnie pojawia się na kartach wspomnień kolekcjonera. Pisał on: „Opisać życie Dobrinsky'ego, mówić o człowieku – nie jest łatwo. Często spotykaliśmy go z żoną, rozmowy z nim były nieraz chaotyczne. Kiedy pojawiał się temat Rosji – łzy stawały mu w oczach. (...) Dobrinsky, artysta autentyczny, prawdziwy, jest dziś niemal zapomniany, ponieważ nikt nie wziął go w swoje ręce. Ale i tu sprawy wrócą jeszcze do porządku. Wiele płócien Dobrinsky'ego zostanie zebranych w salach mojego muzeum obok dzieł innych artystów z La Ruche, z czasów Soutine'a, Krémègne'a, Kikoïne'a, które zostaną wyeksponowane właśnie obok dzieł Dobrinsky'ego” (Pierre Lévy, *Des artistes et un collectionneur*, Paris, 1976, s. 187).



„Aberdama przepelnia tajemniczość. W jego twórczości ‘wesolość’ przeplata się ze ‘spleenem’”

WALDEMAR GEORGE, POÉSIE ET MAGIE D'ALFRED ABERDAM, W: ALFRED ABERDAM 1894-1963, KAT. WYST. PETIT PALAIS, GENEWA, TORINO 1970, s. 3 i n.

„(...) Obrazy Aberdama niełatwo poddają się analizie, uykają zwykłym ocenom, są dalekie od normy. Jedynie obrazy z okresu polskiego, sprzed 1923 roku, można ewentualnie porównywać z dziełami artystów paryskich związanych z kawiarnią La Rotonde i Café du Dôme. Ujęte są z rozmachem: formy są schematyczne i modelowane płasko; pociągnięcia pędzla nerwowe, a motywy zaczerpnięte z codziennego życia miasta i wsi. Mając to na uwadze, stwierdzić trzeba, że w wieku 26 lat Aberdam nie dysponował jeszcze pełnią środków plastycznych” (Waldemar George, *Poésie et magie d'Alfred Aberdam*, w: *Alfred Aberdam 1894-1963*, kat. wyst. Petit Palais, Genewa, Torino 1970, s. 3 i n.). Piszący te słowa Waldemar George posłużył się pewnymi mitami, które przynależały piarstwu artystycznemu na temat kręgu École de Paris. Po pierwsze, krytyk dostrzega artystyczne narodziny Aberdama w powiazaniu z kubizmem (i jego pochodnymi) jako ważnym awangardowym „-izmem”, z którym mógł się zapoznać, wyjechawszy do Berlina (1922) i Paryża (1923). Okres artystycznej słabości, okres „przed”, nazywa „polskim”.

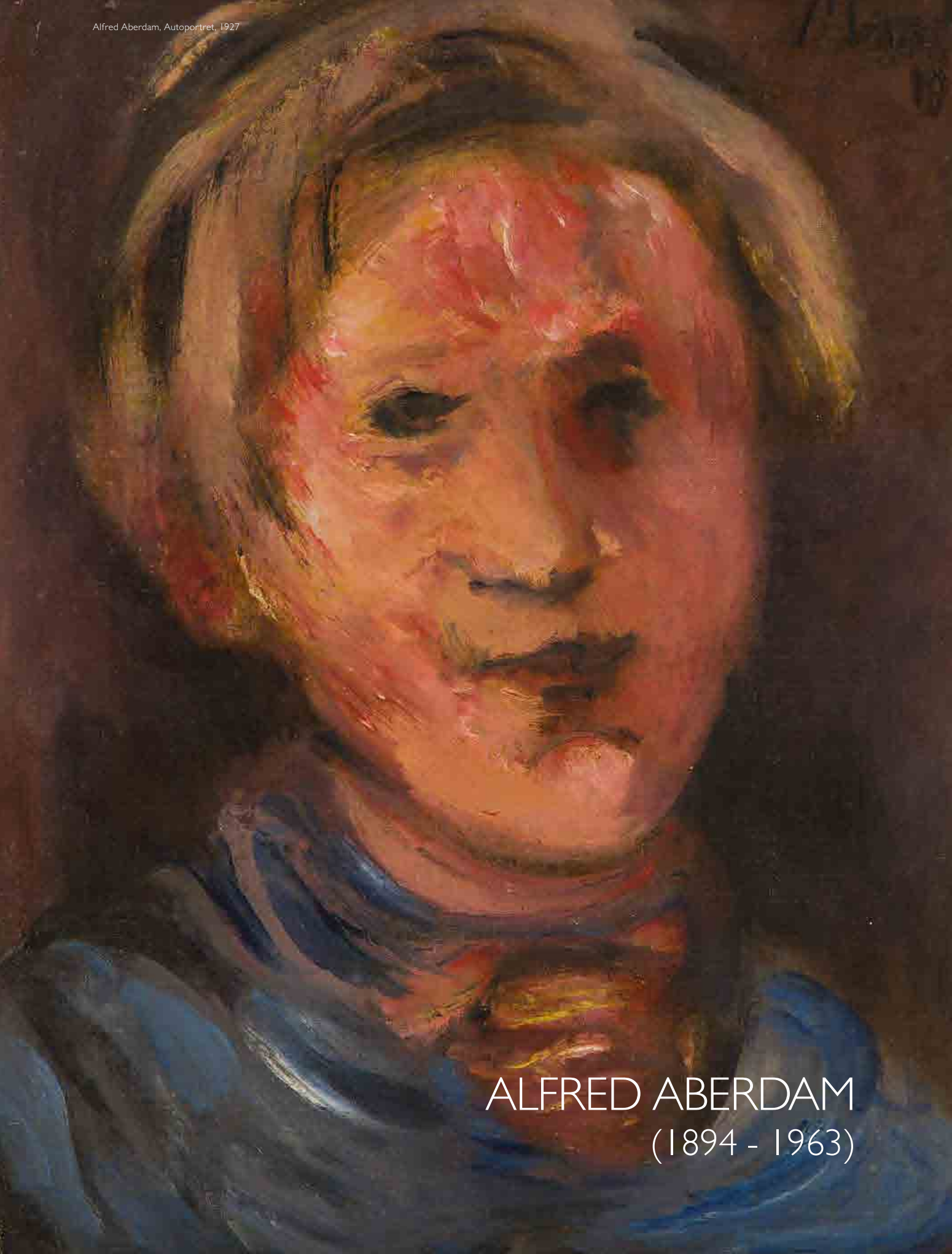
Alfred Aberdam pochodził z Lwowa. Urodził się więc w Galicji jako poddany cesarza Franciszka Józefa. Studia artystyczne odbył natomiast w Monachium (od 1913). Przerwał je jednak wybuch Wielkiej Wojny i odtąd Aberdam służył w armii austriackiej. Jako jeniec rosyjski został zesłany na Syberię, gdzie przebywał w Krasnojarsku i Irkucku. Tamże, po wybuchu rewolucji październikowej, został obwołany komisarzem ludowym sztuk pięknych. Pozostawał najpierw w Moskwie, potem w Petersburgu, gdzie zetknął się rewolucyjną, konstruktywistyczną awangardą rosyjską. Od 1921 roku uczył się krótko w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a od 1922, już w Berlinie, w znanej pracowni ukraińskiego rzeźbiarza Alexandra Archipenki. Jeszcze przed wyjazdem do Niemiec mógł więc się zapoznać z kubizmem i jego następstwami przede wszystkim w sztuce rosyjskiej (dodajmy, że w Rosji istniały znakomite kolekcje sztuki nowoczesnej upublicznione po rewolucji, np. kolekcja Szczukina w Moskwie). Okres „polski”, o którym

pisze George, był raczej okresem austriacko-niemiecko-rosyjskim.

Najważniejszą cezurę w formacji Aberdama stanowi dla francuskiego krytyka przybycie do Paryża.

Nad Sekwanę malarz przyjechał w 1923 roku, mając za sobą artystyczny debiut: rok wcześniej po raz pierwszy wystawił w Warszawie na wystawie w Gmachu Gminy Żydowskiej w Warszawie, a niewiele przed przyjazdem do Francji z Zygmuntem Menkesem i Arturem Nacht-Samborskim współtworzył „Grupę Trzech” we Lwowie. Aberdam, pochodzący z religijnej rodziny, związany był z organami sztuki żydowskiej. Paryski debiut przypadł na Pierwszą Wystawę Żydowską w Kole Izraelitów Salonickich. W kolejnych latach liczba pokazów rosła, a artysta po raz kolejny został zaliczony do grupy oznaczonej liczbą jej członków: „Grupy Czterech”. Na przełomie 1925-26 roku w Galerie Au Sacre du Printemps złożonej przez Jana Śliwskiego prezentowali się koledzy Aberdam i Menkes, do których dołączyli malarze z Galicji Joachim Weingart oraz Leon Weissberg. Grupa nie istniała zbyt i powstała zapewne jedynie na potrzeby organizacji wystawy. Pomysł połączenia dzieł czterech artystów wiązał się z miejscem ich pochodzenia, jak i podobną malarską ekspresją.

W latach 20. i 30. Aberdam tworzył obrazy w ciemnej tonacji, często syntetyczne, o uproszczonych formach zamkniętych konturem. Inspirował się Biblią i mitologią, postaci w scenach rodzajowych zamykał w mrocznych wnętrzach. Przedstawiał obrządki, sceny rodzinne, orkiestry. Czasem podejmował temat portretu i martwej natury, nadając im ten sam egzystencjalny charakter. Krytyka (Waldemar George) zwracała uwagę na muzyczność jego obrazu – ich rzewną melodię i elegijny charakter. W piarstwie artystycznym kreowano więź łączącą artystę z mistrzami dawnymi: Rembrandtem, Corotem, Vermeerem, Alessandro Magnasco. Po wojnie Aberdam pozostawał we Francji i tworzył podobne w charakterze kompozycje, lecz nadawał im bardziej syntetyczną, bliską abstrakcji formę artystyczną. Odbywały się wówczas liczne pokazy twórczości artysty, w tym pośmiertna wystawa w Petit Palais w Genewie (1970).



ALFRED ABERDAM
(1894 - 1963)



58

ALFRED ABERDAM (1894 - 1963)

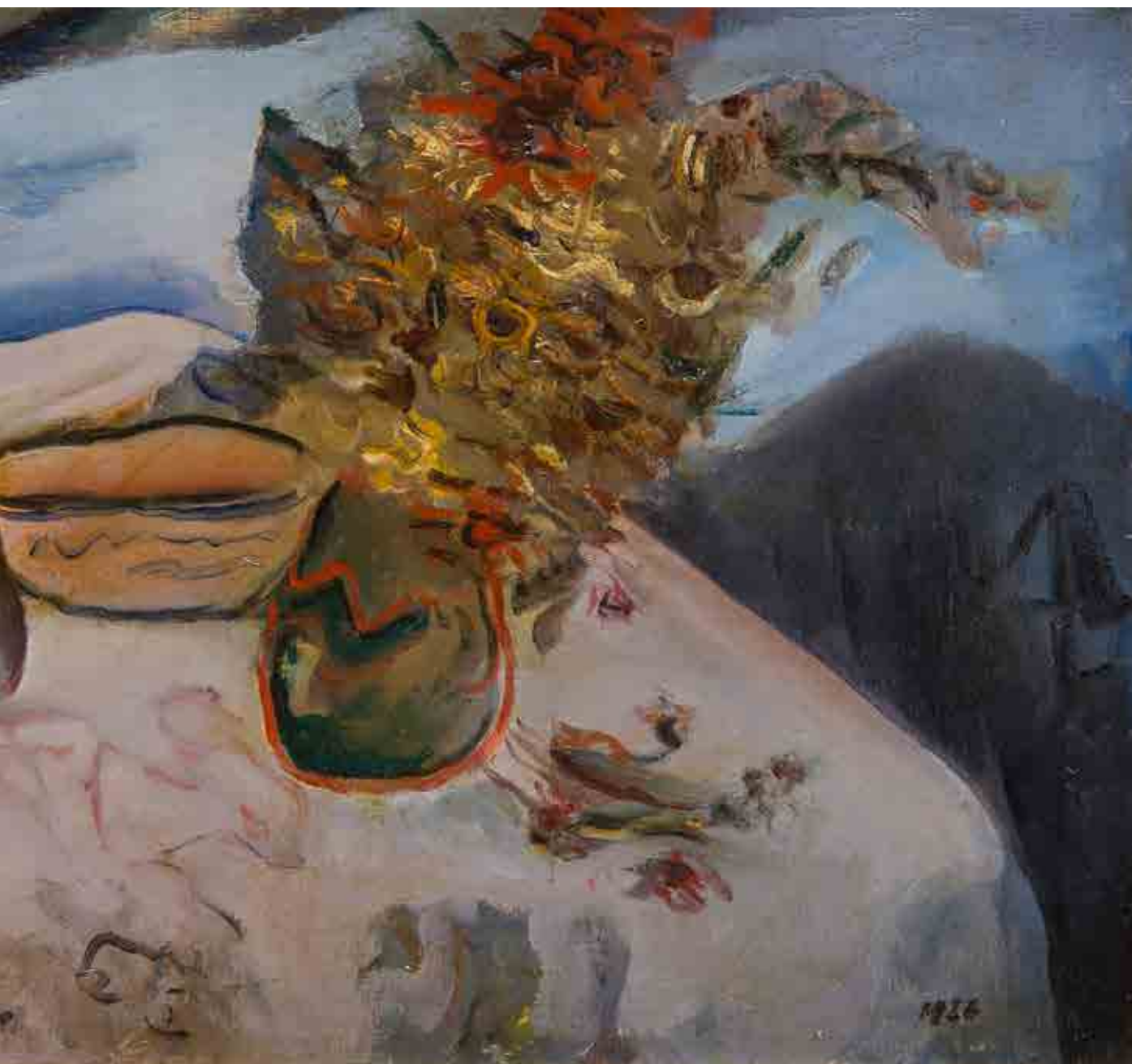
Martwa natura z z butelką i bukietem kwiatów (recto) - Portret kobiety (verso), 1926 r.

olej/plótno, 37 x 61 cm (w świetle ramy; verso i recto)
sygnowany l.d.: 'Aberdam' oraz datowany p.d.: '1926' (recto)

cena wywoławcza: 12 000 zł [†]
estymacja: 14 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



„W Berlinie w roku 1922 i w Paryżu w 1923 roku w artyście zachodzi gruntowna przemiana, włącza się on w nurt kubizmu. Jego doświadczenia kubistyczne nie są dobrze znane. Kubizm, w jego rozumieniu i interpretacji, nie jest ani pustą grą elementów konstrukcyjnych, ani rachunkiem prawdopodobieństwa, nie sprowadza się do tworzenia nowej formuły rzeczywistości. Artysty nie interesuje geometryczna forma, lecz jedynie poetycki pierwiastek obrazu. Wykorzystuje osiągnięcia Georges'a Braque'a, choć, wbrew wskazówkom malarza, do sztywnych reguł wprowadza element emocjonalny. Swoją indywidualny styl odnajduje dopiero około 1930 roku. Jakie są źródła i czym charakteryzuje się ten styl? Jak jest jego podłoże uczuciowe i psychiczne? (...)

Aberdam obdarzony jest wyjątkową wrażliwością i wyostrzonym słuchem. Muzyka jest mu bardziej potrzebna niż chleb powszedni. Ulubieni jego kompozytorzy to Fryderyk Chopin, (Franz) Schubert, (Carl Maria von) Weber, (Gioacchino) Rossini, (Modest) Musorgski i (Piotr) Czajkowski. Maluje, nucąc bliskie sercu melodie. Muzyka jest też kluczem do jego sztuki przepelnionej 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 (kolorystycznych) Eugene'a Delacroix, jego trawionej ogniem ziemi i krwawego brzasku (...)



„(...) w odróżnieniu od swoich kolegów i innych malarzy polskich czynnych w Paryżu, Leon Weissberg nie wystawiał swoich prac na wystawach organizowanych w Polsce, nigdy też nie odwiedził kraju. Zapewne z tego powodu tak jego nazwisko, jak i twórczość jest dziś mało znana gronu rodzimych odbiorców sztuki”.

BOŻENA FIGIELA, Z. PRZEWORSKA NA MONTPARNASSE. LEON WEISSBERG (1893–1943), PRZEWORSK – MAŁA OJCZYŻNA. STUDIA Z DZIEJÓW MIASTA I REGIONU, T. I, PRZEWORSK 2016, s. 148

Leon Weissberg należał do elity dawnej Galicji. Pochodził z zamożnej żydowskiej rodziny, której głową, a zarazem ojcem malarza był Süssman Weissberg, prawnik, producent wody sodowej oraz radny miasta Przeworska. Jego syn w latach 1902–10 odebrał edukację w gimnazjum klasycznym w Wiedniu i równolegle uczył się gry na skrzypcach. Prawdopodobnie przejąłby schedę po ojcu, gdyby nie chęć zostania artystą. Od ok. 1910 rozpoczął studia w Kunstgewerbeschule u Oskara Kokoschki, następnie zaś – w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, przez co pozostał bez opieki finansowej rodziny. Na życie zarabiał jako skrzypek wiedeńskich kabaretów i operze. Zmobilizowany do armii austriackiej, służył w latach 1916–18 jako kurier Sztabu Generalnego. Śladem wielu artystów z Europy Środkowej przeniósł się do Berlina, który krótko po wojnie był ośrodkiem prężnie rozwijającej się awangardy. Studiował tam jednak prawo – wedle życzenia ojca – a utrzymywał się z nauczania niemieckiego, gry na skrzypcach oraz malowania portretów. Został także epizodycznym aktorem w teatrze i w filmach produkowanych w podberlińskiej wytwórni UFA. Być może krótko kształcił się w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Odwiedził Drezno, Włochy i Holandię, aby w 1923 wyjechać do Paryża.

Do Francji wyjechał bez bagażu. Dotarłszy do Paryża, ponoć w nocy przyszedł do La Rotonde i poznał Zygmunta a. Tak rozpoczęła się ich przyjaźń, która miała trwać przez lata. Malarz dosyć szybko trafił pod skrzydła Leopolda Zborowskiego, a jego prace promowała także Galerie Zak, założona w 1928 przez żonę Eugeniusza Zaka, Jadwigę. Weissberg współtworzył „Grupę Czterech” wraz z innymi ekspresjonistami pocho-

dzącymi z terenu dawnej Galicji: Zygmuntem em, Alfredem Aberdamem i Joachimem Weingartem. Było to stowarzyszenie nieformalne, powstałe raczej na potrzeby prezentacji w galerii, a łączyło autorów o podobnej ekspresji. Ich wystawa odbyła się w Galerie Au Sacre du Printemps w 1925–26. Placówka ta działała krótko, jedynie w latach 1925–29, lecz należy do istotnych punktów na mapie paryskiej awangardy. Założona przez literata i muzyka Jana-Hansa Effenbergera-Śliwińskiego, stała się miejscem wystaw m.in. futurystów i surrealistów. Przez kolejne lata Weissberg związany był z paryską sceną artystyczną. Miasto opuścił na dłuższy okres po rozstaniu z żoną i w latach 1933–35 wraz z Maurycem Mędrzyckim malował na francuskiej prowincji.

Na sztuce Weissberga zaważyły przede wszystkim tendencje postimpresjonistyczne, z którymi zetknął się po przybyciu do Paryża. Z drugiej strony silną inspiracją musiał stać się dlań ekspresjonizm, z którym stykał się zarówno w Wiedniu, jak i Berlinie oraz Monachium. Dość przypomnieć, że w Austrii artystę uczył Kokoschka, którego dorobek z drugiej dekady XX stulecia uchodzi za jeden z ważniejszych manifestów ekspresjonizmu w Europie. Podczas wieloletniego pobytu w Wiedniu twórcy nieobce były też dokonania kręgu tamtejszej secesji, uznane dzieła Gustava Klimta czy kontrowersyjne prace Egon Schielego. Bezpośrednich śladów wiedeńskiego modernizmu nie da się jednak odnaleźć u Weissberga. Jego pełne ekspresji pociągnięcia pędzla wywiedzione są raczej z francuskiego koloryzmu, potem fowizmu. Kompozycjom autora nie brakuje przy tym klasycznej harmonii – wartości piktorialne obrazu stanowiły dlań wartość nadrzędną.



LEON WEISSBERG
(1893 - 1943)

59

LEON WEISSBERG (1893 - 1943)

Kobieta w ogrodzie, około 1928 r.

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

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 12 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- DESA Unicum, grudzień 2011

LITERATURA:

- Lydie Marie Lachenal, Lydia Harambourg, Leon Weissberg, katalog raisonné, Paris 2009, s. 86, poz. 74



Niewiele wiadomo o okresie 1923-27, od czasu do czasu twórca działa w pracowni mozaiki 'Gentile i Bourde'. Pod koniec lat 20. jego pozycja zawodowa się stabilizuje. Eleszkiewicz zostaje początkowo rysownikiem, a potem kierownikiem działu artystycznego u znanego witrażysty, Jeana Gaudina. Równocześnie zaczyna profesjonalnie uprawiać malarstwo sztalugowe i wystawiać swoje prace w galeriach Montparnasse'u.

Kalectwo, więzienie, alkohol, przewlekła choroba – wszystkie motywy, które w przypadku większości biografii łatwo da się przekuć w atrakcyjne anegdoty i użyć dla pokazania „tragicznego życia paryskiego artysty”, w przypadku Eleszkiewicza pełnią funkcję odwrotną – spychają go na margines. Tak też było w paryskim okresie twórczości malarza, który działał poza głównym nurtem, nie obracał się w modnych kawiarenkach i miał opinię samotnika. Pisano, że wpłynęła na to jego trudna młodość. Został bowiem wcześniej osierocony przez matkę. Ojciec, polski inżynier pracujący w majątkach magnackich na Ukrainie, odesłał syna do Warszawy, gdzie ten wychowywał się u swoich krewnych. W Warszawie miał też uczęszczać na lekcje rysunku. Na krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny wrócił jednak do Czutowa na Ukrainie i zdecydował się kontynuować edukację artystyczną w Mirgorodzie (później twierdził, że jest samoukiem). Po latach wspominał, że to właśnie na Ukrainie, poprzez nauczycieli, czasopisma i studentów zetknął się z „cieniem Cézanne'a”, impresjonistami i kubistami. W 1918 zaciągnął się do kawalerii. W wyniku ran odniesionych na froncie pół roku spędził w szpitalu. Na całe życie pozostanie kaleką – kuleje na jedną nogę, nienaturalnie sztywną. Postanawia uciec ze Związku Radzieckiego. W 1919 (prawdopodobnie po wędrowce przez Gruzję i Turcję) trafia do Aten, gdzie przez dwa lata uczęszcza na Akademię Sztuk Pięknych. W 1922 jest we Włoszech. Pracuje jako ceramik w Neapolu. Trafia do Rzymu, w którym nie może znaleźć pracy i krótko żyje jako bezdomny. Zamieszany w bliżej nieznaną polityczną aferę, trafia do więzienia. Po wyjściu na wolność postanawia wyjechać do Paryża. Niewiele wiadomo o okresie 1923-27, od czasu

do czasu twórcy działa w pracowni mozaiki „Gentile i Bourde”. Pod koniec lat 20. jego pozycja zawodowa się stabilizuje. Eleszkiewicz zostaje początkowo rysownikiem, a potem kierownikiem działu artystycznego u znanego witrażysty, Jeana Gaudina. Równocześnie zaczyna profesjonalnie uprawiać malarstwo sztalugowe i wystawiać swoje prace w galeriach Montparnasse'u.

Jego twórczość charakteryzowały ciemne barwy i masywne formy, obwiedzone wyraźnym konturem – niewątpliwie ze względu na jego związki z witrażownictwem. Eleszkiewicz widział w sobie przede wszystkim ekspresjonistę i malarza wykluczonych: „W moich tematach poszukuję ekspresji, aż do ekspresji przedmiotów włącznie. Lubię np. przedstawiać w pejzażu o pochylonych domach człowieka biegnącego z zastawą na herbatę o wielkiej różnorodności przedmiotów. Lub cukiernika z ogromnym ciastem w postaci wieży, kroczącego również w opustoszałym zupełnie mieście. Albo proboszcza idącego krokiem mało właściwym dla duchownego, sprzedawcę gazet, ludzi siedzących przy stołach lub pijaków o charakterze apaszków z rue de la Gaîté, ogólnie biorąc – typy ze społecznych dolów. (...) [W moich obrazach] poszukiwałem ekspresji, owej ekspresji nieskończoności, aspektu tajemniczości również. Muszę przyznać, że oddziaływały na mnie wpływy Goyi. [Moje obrazy] nie były nigdy portretami z natury. W ogóle mój sposób malowania polegał na pracy z pamięci, na interpretowaniu. (...) Okres mój z ulicy Vercingetorix zakończył się około r. 1937. Nastąpił okres bezczynności. Około r. 1939 rozstałem się z żoną i w tym czasie zamieszkałem w małym pokoiku przy ul. Montparnasse 54”.



STANISŁAW ELESZKIEWICZ
(1900 - 1963)

60

STANISŁAW ELESZKIEWICZ (1900 - 1963)

"Siedzący robotnik"

olej/sklejka, 45 x 38 cm

sygnowany p.g.: 'S. Eleszkiewicz'

na odwrocie opisany: 'SEATED LABOURER | STANISLAS ELESZKIEWICZ'

cena wywoławcza: 55 000 zł [†]

estymacja: 65 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„[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 ciał 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. Kompozycje

symboliczne, niekiedy z elementami surrealistycznymi zajmowały w twórczości Eleszkiewicza ważne miejsce. (...) W burzy rozlicznych talentów École de Paris Eleszkiewiczowi najbliżsi byli artyści o tendencjach ekspresjonistycznych, zwłaszcza ze wschodu Europy, jak Soutine, a szczególnie Chagall. 'Od całego środowiska odcinał się jednak zasadniczo swą oryginalnością, niefałszowaną żadnymi eliksirami mody' – pisał zaprzyjaźniony z Eleszkiewiczem malarz, Mieczysław Lurczyński”.

HANNA BARTNICKA-GÓRSKA, ELESZKIEWICZ:
WARIACJE PROWINCJALNE W PARYŻU, „ART & BUSINESS” 2002, NR 11, s. 26.



„Sztuka Marca Sterlinga wpisuje się naturalnie w ten nurt. Wolność wyboru i twórcze współoddziaływanie stylów, tak charakterystycznych dla Szkoły Paryskiej, mogłyby się stać (i stały się) dla talentu Sterlinga korzystnym środowiskiem”.

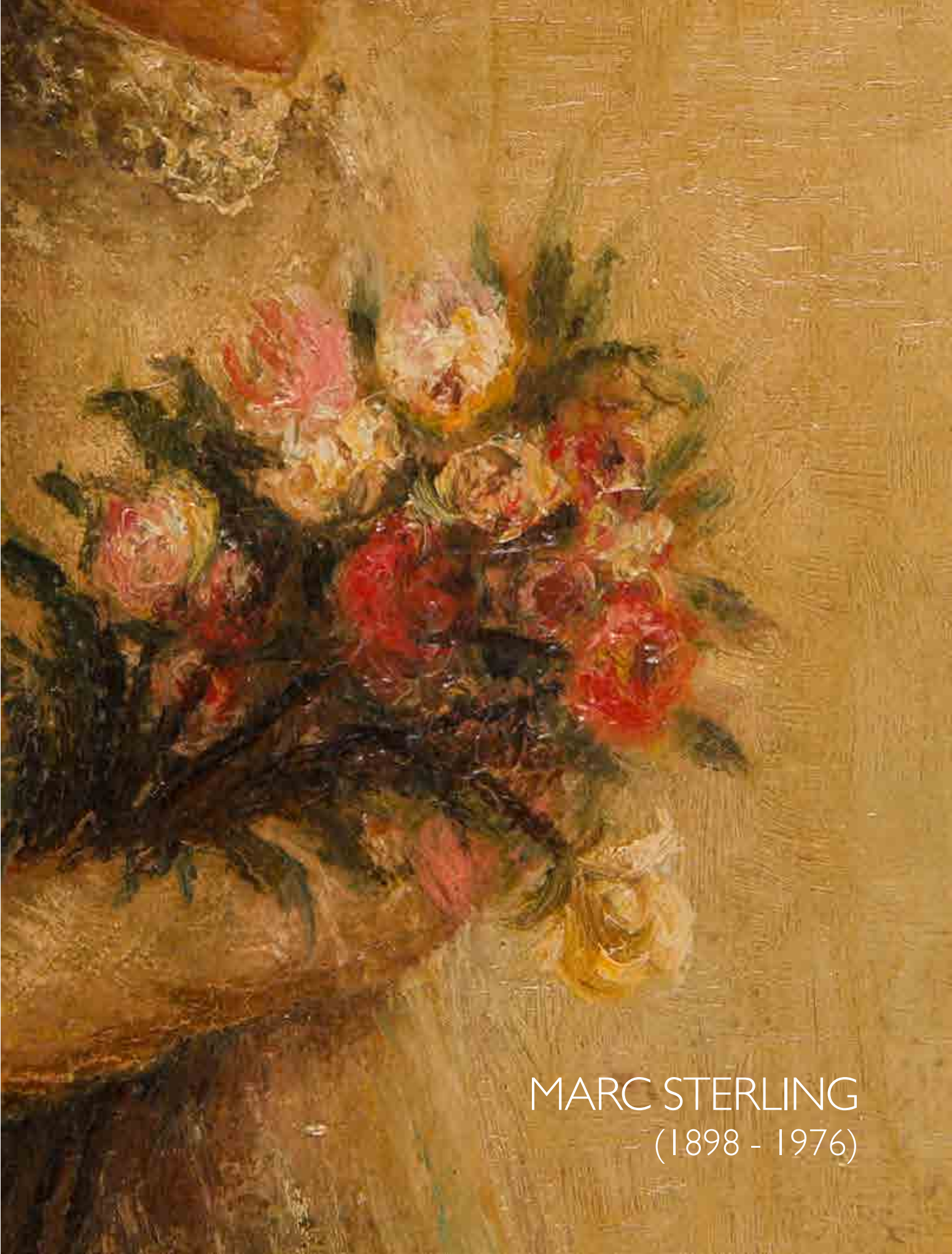
MIKHAIL GUERMAN, L'ART ÉTRANGE ET ENSORCELANT DE MARC STERLING,
FOLDER WYSTAWY, GALERIE PAUL NOUJAIM, PARYŻ, GRUDZIEŃ 2009 – STYCZEŃ 2010

Marc Sterling urodził się w niewielkiej miejscowości Pryłuki na terenie dzisiejszej Ukrainy. Jego ojciec był kupcem zbożowym, a Sterling jako nastolatek uczył się techniki malarstwa ikonowego. Praktykę tę porzucił jednak na rzecz studiów artystycznych. Podobnie jak wielu malarzy kręgu École de Paris z terenu Ukrainy podjął naukę w szkole sztuk pięknych w Odessie. Od 1916 roku zamieszkał w Moskwie, gdzie studiował na tamtejszej uczelni. Po rewolucji październikowej zaangażował się w społeczne przemiany w Rosji. Skutkowało to wyborem nowej ścieżki artystycznej: Sterling studiował w moskiewskim Wchutiemasie, czyli Wyższych Pracowniach Artystyczno-Technicznych. Uczelnia ta miała wykształcić nowy typ artysty-projektanta, którego sztuka realnie wpływa na poprawę ludzkiej egzystencji. Sterling obracał się wówczas w kręgu artystów rewolucyjnych: uczył się u Władimira Tatlina, a przyjaźnił się z Władimirem Majakowskim.

W 1922 roku artysta wyjechał do Berlina, popularnego wtedy celu wyjazdów artystów rosyjskiej awangardy. Berlin, z jego prężnie rozwijającą się sceną artystyczną, stanowił jednak najczęściej przystanek na drodze do Paryża. Poznał wtedy młodą studentkę z Polski, Basię, która później została jego żoną. Do Francji przybyli w 1923 roku, a Sterling zasilł szeregi międzynarodowej bohemy artystycznej Montparnasse'u. W Paryżu

artysta uprawiał malarstwo sztalugowe, a jego twórczość promowała Galerie Zak, z którą podpisał kontrakt. Sterling spędził drugą wojnę światową, ukrywając się na prowincji. Wtedy też zmarła jego żona. Do Paryża powrócił w 1947 roku. W latach 50. związał się z Éliane, szwajcarską rzeźbiarką, która była uczennicą Ossipa Zadkine'a. W ostatnich dekadach życia Sterling wiele podróżował, odwiedził Holandię, Włochy, Hiszpanię i Izrael.

We wczesnych pracach okresu rosyjskiego artysta posługiwał się geometryczną manierą, w której wyczuwalne są echa kubizmu i konstruktywistycznej abstrakcji. Malarz rozbił przedstawienie na płaszczyzny, które następnie zespalał w sposób bliski kubizmowi syntetycznemu. Od końca lat 20. można zaobserwować w twórczości 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, ściśzoną paletą barwną. Malował martwe natury, kwiaty, zwierzęta, a także portrety swoich córek. Po drugiej wojnie światowej szeroko podejmował tematykę żydowską. Jego obrazy utrzymane były w klimacie onirycznego realizmu. W latach 60. i 70. odważnie eksperymentował w zakresie barwy, a jego prace nosiły silnie osobisty, ekspresyjny charakter.



MARC STERLING
(1898 - 1976)

61

MARC STERLING (1898 - 1976)

Dziewczynka z bukietem kwiatów, lata 30. XX w.

olej/plotno, 46,5 x 27,5 cm
sygnowany l.d.: 'M. Sterling'

cena wywoławcza: 6 500 zł ↑
estymacja: 9 000 - 15 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Polska





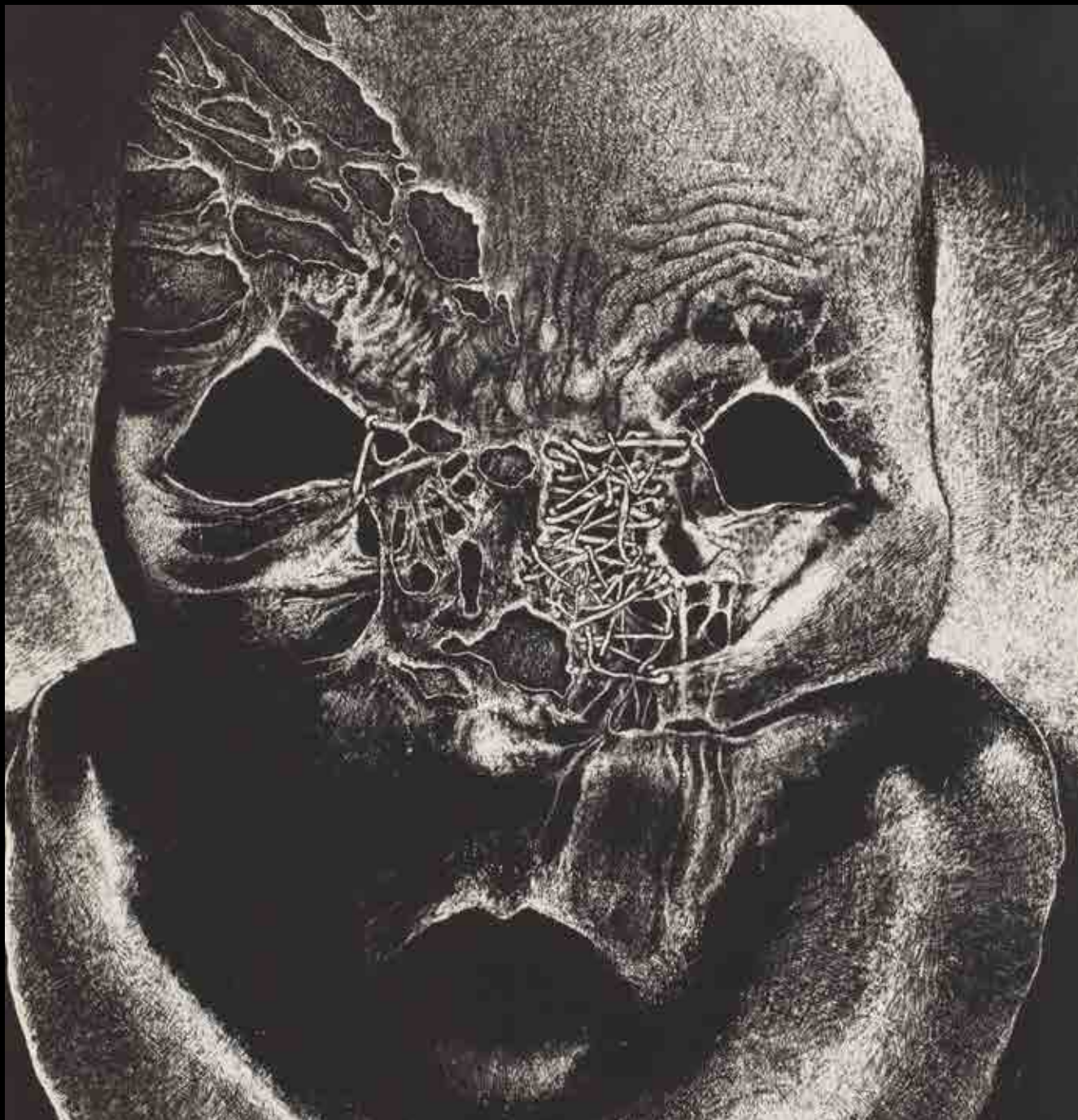
Teresa Pągowska, „Intermezzo”, 1984 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 7 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 28 maja – 7 czerwca 2018





Zdzisław Beksiński, Bez tytułu, 1960 r.

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

Aukcja 29 maja 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 21 – 29 maja 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Jadwigi Fabrycy z d. Witkowskiej, 1930 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 21 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 8 – 21 czerwca 2018





Jacek Malczewski, Portret gen. Aleksandra Truszkowskiego, 1923 r.

SZTUKA DAWNA
XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 14 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 1 – 14 czerwca 2018





Wisiorek Edwardiański, pocz. XX w.

BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 15 maja 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 7 – 15 maja 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



MG MGB 1973

SAMOCHODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE

Aukcja 16 czerwca 2018, godz. 17

wystawa obiektów: 15 – 16 czerwca 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w 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. Zawarta jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcjонера po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekt 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 poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

8. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę

jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

10. 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. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

II. AUKCJA

I I. Prenumerata katalogów
W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 584 95 32 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

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

I. Przebieg aukcji

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

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

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają niuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listka 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 przysłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postąpień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości 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	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamacje 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. Przyjmujemy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek 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 doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, jak i za pośrednictwem pracownika DESA Unicum, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie 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 jakikolwiek 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 czyni 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, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt 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 część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW

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, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z działem sprzedaży pod numerem tel. 22 584 95 32, aby umówić się na odbiór obiektu.

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

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie 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: 22 584 95 32.
- 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiszcza pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwłoce będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klient zgadza 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 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych

klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

- 4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,
- ustawy z dnia 16 listopada 2000 r. o przeciwdziałaniu wprowadzaniu do obrotu finansowego wartości majątkowych pochodzących z nielegalnych lub nieujawnionych źródeł oraz o przeciwdziałaniu finansowaniu terroryzmu (Dz. U. z 2000r. Nr 116, poz. 1216 z późn. zm.) – Dom Aukcyjny jest zobowiązany do zbierania danych osobowych nabywców dokonujących transakcji w kwocie powyżej 15 000 euro.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

- obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- 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;
- 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.

ZLECENIE LICYTACJI

École de Paris • 540ASD200 • Aukcja 24 maja 2018 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

Zlecenie musi być dostarczone (osobiście, pocztą, faksem lub e-mailem) do siedziby Domu Aukcyjnego nie później niż 24 godziny przed rozpoczęciem licytacji, w przypadku późniejszego dostarczenia nie gwarantujemy realizacji zlecenia, jednak dołożymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik Domu Aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceń przesyłanych e-mailem, pocztą lub faksem konieczne jest dołączenie kserokopii lub skanu takiego dokumentu). Dane są udostępniane dobrowolnie, jednak ich podanie jest warunkiem koniecznym do wzięcia udziału w licytacji.

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłace na konto bankowe Banku Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

z prasy ☐ z mailingu ☐ z reklamy internetowej ☐ z reklamy zewnętrznej ☐ z radia ☐

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą _____

Desa Unicum SA, ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, fax 22 163 67 99,
e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.

tel. 22 163 67 00, fax 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

- 1) zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI Domu Aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym,
- 2) zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wylicytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droite-de-suite) w terminie 10 dni od daty aukcji,
- 3) wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności,
- 4) wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach koniecznych do realizacji niniejszego zlecenia, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 5) ☐ wyrażam zgodę ☐ nie wyrażam zgody na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz na przysyłanie katalogów wydawanych przez DESA Unicum, a także przysyłanie drogą elektroniczną informacji handlowych, zgodnie z ustawą z 29.08.1997 r. o ochronie danych osobowych, przez DESA Unicum oraz podmioty powiązane z DESA Unicum w rozumieniu Kodeksu spółek handlowych,
- 6) zostałem poinformowany/-a, że administratorem moich danych osobowych jest DESA Unicum oraz że przysługuje mi prawo wglądu do treści moich danych oraz prawo do ich poprawienia,
- 7) zostałem poinformowany, że dane osobowe podane w niniejszym formularzu nie będą nikomu udostępniane, z wyjątkiem wypadków obowiązkowego udzielania informacji określonych w przepisach ustaw.

Data i podpis Klienta składającego zlecenie



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira

Cena: 169 zł







CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL