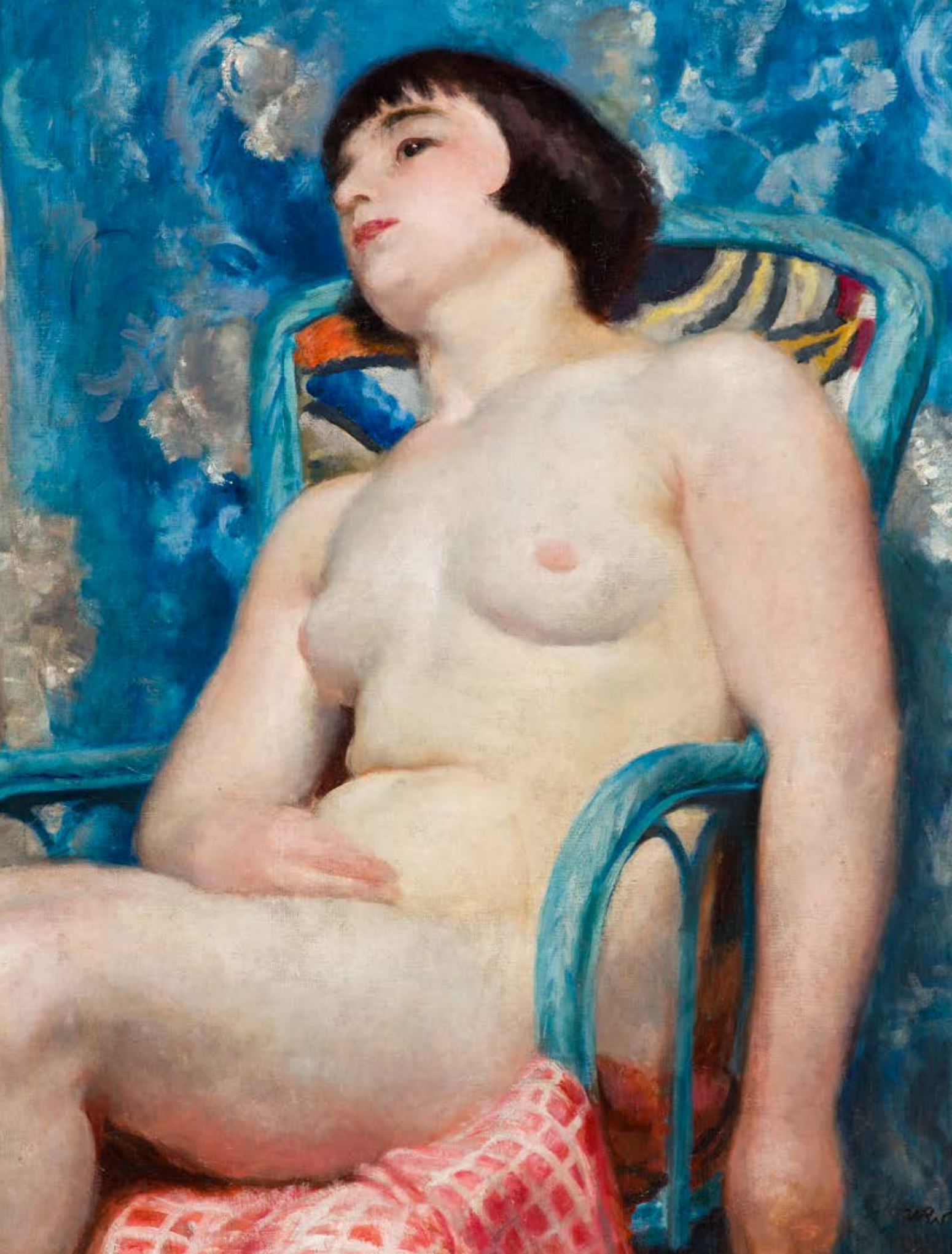
DESA UNICUM

LATA 20. LATA 30.

AUKCJA 24 WRZEŚNIA 2020 WARSZAWA



LATA 20. LATA 30.

AUKCJA 24 WRZEŚNIA 2020

CZAS AUKCJI
24 września 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
18 - 24 września 2020
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

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

KOORDYNATORZY

Julia Materna
tel. 22 163 66 52, 538 649 945
j.materna@desa.pl

Jadwiga Beck
tel. 795 122 720
j.beck@desa.pl

PARTNEREM AUKCJI JEST BMW.

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

ZARZĄD DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu

JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Główna Księgowa

IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych

AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska
Dyrektor Działu
m.lutomirska@desa.pl
tel. 795 122 714

Kacper Tomaszkiewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

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

---

okładka front poz. 5 Zofia Stryjeńska, Cykl "Rzemiosło" ("Prządka"), 1929-1930 **II okładka** poz. 55 Bogna Krasnodębska-Gardowska, "Pejzaż morski" (Port w Tulon) 1930
strona 2-3 poz. 11 Mela Muter, "Les Enfants" (verso) / "Collioure" (recto), lata 20. XX w. **strona 4-5** poz. 9 Leonid Frechkopf, "Dans l'atelier" / Autoportret w pracowni, 1927-1928
strona 6 poz. 1 Wojciech Weiss, Akt w niebieskim fotelu, lata 20.-30. XX w. **strona 8** poz. 12 Mojżesz Kisling, "Dziewczyna z lokami" ("Jeune fille à la boucle"), około 1930
okładka tył poz. 5 Zofia Stryjeńska, Cykl "Rzemiosło" ("Snycerstwo"), 1929-1930 **ISBN** 978-83-66377-95-0 **kod aukcji** 786KOL016 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl, środa 15: 00 – 19:00

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

JUDYTA MAJKOWSKA
Asystent Sztuka Użytkowa
j.majkowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

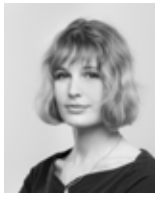
MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 03
664 981 449

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

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

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

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



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

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

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

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

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

KATARZYNA KULEC
Doradca Klienta
k.kulec@desa.pl
532 750 005

KINGA WALKOWIAK
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

URSZULA PRZEPIÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569

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

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

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

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

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

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

INDEKS

Berlewi Henryk **17**

Borowski Wacław **18**

Brzozowski Kazimierz **79**

Cieślewski Tadeusz (syn) **60**

Cybis Bolesław **14–16**

Frechkop Leonid **9**

Gronowski Tadeusz **33–34, 36–37**

Gross Magdalena **6, 52**

Grott Teodor **80**

Hohermann Alicja **19**

Kalfas Franciszek **75**

Keilowa Julia **26–30**

Kisling Mojżesz **12–13**

Konarska Janina **58**

Konarski Marian **64**

Krasnodębska-Gardowska Bogna **55–57**

Lambert-Rucki Jean **10, 50**

Mrożewski Stefan **61**

Muter Mela **11**

Nowakowski Bogdan Bartłomiej **38**

Pietrzyk Julian **81–82**

Popowski Wacław **4**

Poznański Alojzy **3**

Skoczylas Władysław **59**

Stryjeńska Zofia **5**

Ślendziński Ludomir **2**

Toth Fryderyk **51**

Wajwód Antoni **35**

Weiss Wojciech **1**

Wendorf Bogdan **71–72**

Witkiewicz Stanisław Ignacy / Witkacy **7–8**

Wittig Edward **65**

Włodarski Marek (wł. Henryk Streng) **20**

Eugeniusz Bodo jako Zygmunt Modecki i Hanna Karwowska jako Teresa Sikorzanka
w jednej ze scen filmu „Strachy”, 1938, źródło: NAC online

Lata 20. Lata 30. Szyk, piękno, blask

Okres międzywojnia to czas wielkich metropolii, przepychu, wyrafinowanych zabaw, luksusowych transatlantyków i wyzwolonych kobiet. Hollywood zdobywa Greta Garbo – elegancka, dumna i magnetyczna piękność, która na ekranie nie rozstawała się z papierosem. Na przełomie dekad 20. i 30. kobieta kultywuje niezależność – nie obawia się samotnej wizyty w kawiarni czy siedzenia za kierownicą. Odrzuca krępujący sylwetkę gorset i przywdziewa lekką sukienkę odsłaniającą nogi. Zmianom obyczajowym towarzyszyły polityczne. Kobiety otrzymały prawa wyborcze, początkowo w Anglii, a następnie w Ameryce.

Tłem wydarzeń, nie tylko filmowym, lecz codziennym, były ekskluzywne hotele, bary nocne, pokłady transatlantyków czy przeszywające niebo wieżowce. W muzyce zapanowała era jazzu i big bandów, a czarnoskóra piękność Josephine Baker występowała w Folies Bergère ubrana w spódniczkę z bananów. Produkcja filmowa ruszała ze zdwojoną siłą. W Polsce na ekranach kin triumfy świecił Eugeniusz Bodo, odtwórca głównych ról w filmach takich jak: „Piętro wyżej" (poz. 38) czy „Uroda życia", z kobiet Jadwiga Smosarska.
To czas drapaczy chmur, które budowano w imponującym tempie w Nowym Jorku Empire State Building, Szanghaju, ale również w Warszawie. Wizytówką miasta był siedemnastopiętrowy budynek Towarzystwa Ubezpieczeniowego Prudential znajdujący się przy placu Napoleona. Był on symbolem nowoczesności i odbudowującej się po wojnie Warszawy. Oprócz tego, śmietanka spotykała się w hotelach – Bristolu i Europejskim i licznych kawiarniach, które pojawiły się po wojnie. Europa bawiąc się starała się zapomnieć koszmar niedawno zakończonego konfliktu.

Pędowi ku nowoczesności towarzyszyła w oczywisty sposób rewolucja technologiczna. Masowo produkowano pociągi, samoloty i samochody. Na polskim gruncie królowała mityczna Lukstorpeda będąca pociągiem ekspresowym relacji Warszawa-Zakopane. Lukstorpedzie wtórował slogan „Narty, dancing, brydż" wskazujący na dostępne po drodze rozrywki. Popularność zdobyły również włoskie samochody marki Bugatti, które prócz funkcjonalności zachwycały designem. Za kołem Bugatti zasiadała nie tylko Tamara Lempicka, ale również uczestnicy rajdu w Zakopanem. Ów rajd uwiecznił na swoim płótnie Rafał Malczewski, który uważany jest za jednego z przedstawicieli stylu art déco w malarstwie.

Dwudziestolecie międzywojenne to również czas rozwoju stylu zwanego art déco, który objął architekturę, malarstwo i sztuki dekoracyjne. Termin ukuł francuski architekt Le Corbusier, na łamach opublikowanego w 1925 roku eseju w czasopiśmie „L'Esprit Nouveau". Owo określenie, zapomniane

Bal sylwestrowy w Warszawie. Widoczny m.in. aktor Eugeniusz Bodo (siedzi przy stole 4. z lewej), 31 grudnia 1933, źródło: NAC online

przez niemal pół wieku, zostało powtórnie użyte z okazji wystawy poświęconej sztuce lat 20. XX wieku w Muzeum Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu (1966). Termin ten powtórnie opracował historyk i teoretyk sztuki Bevis Hillier, który wyróżnił dwa kierunki w obrębie stylu art déco: bardziej konserwatywny, orientalny charakteryzujący lata 20. oraz modernistyczny styl lat 30. identyfikowany z erą maszyn i nowych technologii. W latach 20. królowały motywy roślinno-zwierzęce, które niecałą dekadę później zostały zastąpione geometrycznymi kształtami. Wzory te zdobiły liczne przedmioty, począwszy od tkanin, po biżuterię i wyroby z ceramiki. Art déco powstało w oparciu o różne wpływy: kubizm, formizm, sztukę Dalekiego Wschodu i Afryki, secesję, a nawet biedermaier. Był to styl wykraczający poza ramy i dogmaty, cieszący się wolnością i oponujący doktrynerstwu. Pisarz i protagonista stylu André Vera zauważył, iż: „Nie ma nowoczesności bez tradycji (...) i tradycji bez nowoczesności" (Joanna Hübner-Wojciechowska, Art déco: przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2007, s. 17)). W Polskiej sztuce nie sposób wyodrębnić wspomniane powyżej fazy, jako że bazowała ona przede wszystkim na fascynacji sztuką ludową i jej modernistycznym przetworzeniem. Na rodzimym gruncie, rozwój sztuki i życia kulturalnego miał szczególny charakter. Oprócz czynników wspólnych dla całej Europy, przede wszystkim wybuchu entuzjazmu, także artystycznego, wynikającego z zakończenia I wojny światowej, nasz kraj owładnięty był radością z odzyskanej niepodległości. Dlatego też, polska sztuka międzywojnia cechuje się silnymi akcentami narodowymi i ludowymi, podkreślającymi wyjątkowość sytuacji naszego kraju po 1918 i jego niezależność polityczno-gospodarczą.

Warto również zauważyć, że styl art déco nigdy nie był kierowany do mas. Dla twórców kluczowa była forma w połączeniu z materiałem, a na drugim miejscu funkcjonalność. Doskonałymi przykładami projektów w stylu art déco na niespotykaną skalę były transatlantyki budowane we Francji i Włoszech. Również Polska podążyła śladem państw zachodniej Europy, oddając do użytku dwa luksusowe statki – m/s „Piłsudski" i m/s „Batory", których wystrój łączył w sobie elementy art déco z nieco bardziej narodowymi, folklorystycznymi akcentami. Zadbano o najdrobniejsze szczegóły, takie jak platery (poz. 21 Julia Keilowa, Cukiernica 'GAL', lata 30. XX w.) i ceramika, tak, aby goście mogli doświadczyć prawdziwego rozmachu i luksusu, również na poziomie konceptualnym.

Fotografia portretowa Grety Garbo, 1928, źródło: Wikipedia Commons

Josephine Baker w przedstawieniu „Un Vent de Folie" w Folies Bergère, 1927, źródło: Wikipedia Commons

poz. 34 Tadeusz Gronowski, „Czekoladki cukry", 1930 (detal)

Najbardziej znamiennym budynkiem dla nowoczesnej, rozwijającej się Warszawy był dawny gmach Towarzystwa Ubezpieczeniowego Przezorność „Prudential". Został wzniesiony w latach 1931-33 na dawnym Placu Napoleona 9, według projektu Marcina Wendorfa i Stefana Bryły. Był najbardziej reprezentatywnym przykładem budownictwa art déco w polskiej architekturze. Liczący 16 pięter budynek pełnił funkcję biurowca oraz nowoczesnego, luksusowego apartamentowca. Wykonany z najwyższą dbałością o najmniejsze detale, zachwycał pięknem i nowatorską konstrukcją. Imponowały również użyte materiały oraz rozwiązania techniczne. Budowie „Prudencjalu", jak nazywali go Warszawiacy, towarzyszył duży entuzjazm. Ogłoszono nawet konkurs na polskie tłumaczenie słowa „skyscraper", by nie używać angielskiej kalki" „drapacz chmur".
W konkursie zwyciężyło słowo „niebotyk". Sam jego twórca, Marcin Weinfeld, na łamach „Architektury i Budownictwa" pisał, że: „Zadaniem mojem było zaprojektowanie budowli użytkowej o wyrazie reprezentacyjnym, przy odpowiedniem (jednak nie przesadnie intensywnem) wykorzystaniu cennego gruntu".

Gmach Towarzystwa Ubezpieczeń „Prudential" w Warszawie, 1936
źródło: NAC online

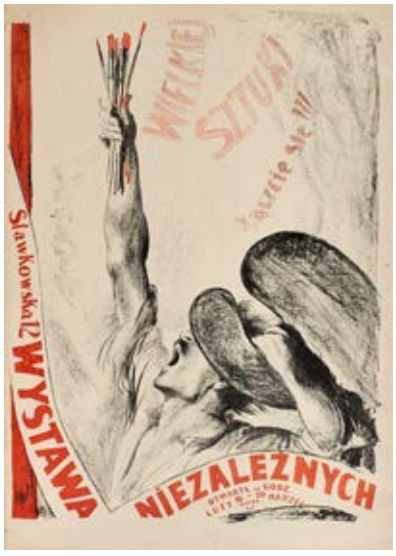
Sala konferencyjna. Gmach Towarzystwa Ubezpieczeń „Prudential” w Warszawie, 1936, źródło: NAC online

Urzędnicy w jednej z sal biurowych. Gmach Towarzystwa Ubezpieczeń „Prudential” w Warszawie, 1936, źródło: NAC online

Lata 20. Lata 30. Sztuka wszędzie

Wystawa prac Niezależnych Artystów Plastyków w lokalu Józefa Sperlinga w Krakowie przy ulicy Sławkowskiej, 1927, źródło: NAC online

Po 1918 roku, wraz z końcem pierwszej wojny światowej, polscy artyści mogli niejako porzucić obowiązek wplatania tematyki i metaforyki patriotycznej i martyrologicznej do swoich dzieł. Na pierwszy plan wysunęły się nowe nurty w sztuce europejskiej awangardy, a polscy artyści chętnie podejmowali z nimi dialog, wprowadzając je na rodzimy grunt.
Ponadto, śmierć Stanisława Wyspiańskiego i Jana Stanisławskiego, uważanych za czołowych artystów poprzednich lat, miała wpływ na rozluźnienie zainteresowania tendencjami z poprzedniego wieku. Podobnie symboliczny charakter miał pogrzeb Jacka Malczewskiego w Krakowie, który obok pogrzebu Józefa Piłsudskiego był jednym z ważniejszych wydarzeń II Rzeczypospolitej. Kondukt pogrzebowy wyruszył spod Salwatora w Krakowie, przeszedł przez całe miasto i dotarł do kościoła Paulinów na Skałce. Trumnę nieśli studenci mistrza.
Młodzi artyści chętnie wyjeżdżali na stypendia do Paryża, gdzie stykali się bezpośrednio z największymi nazwiskami wschodzących artystów, m.in.: Paulem Cézannem i Pierrem Bonnardem. Łącznikiem między paryskim a polskim światem sztuki był Józef Pankiewicz, profesor krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, który w 1908 zaprzyjaźnił się z Bonnardem.
W Paryżu polska bohema spotykała się przede wszystkim w kawiarniach La Rotunde i La Dome. Pierwsza z kawiarni powstała w 1911 roku, natomiast druga jeszcze pod koniec XIX w. Były one jednymi z centralnych miejsc artystów z kręgu École de Paris, owianym legendą obowiązkowym miejscem pielgrzymkowym młodych artystów przybywających do Paryża.
Jedną z nielicznych artystek należących do École de Paris i pierwszą, która przeprowadziła się do Francji, była Mela Muter. Do stolicy sztuki wyjechała, aby kontynuować swoją edukację artystyczną, co było wywczas wymagającą i często nieopłacalną ścieżką kariery wśród kobiet. Muter miała jednak szczęście, posiadała dom i atelier w dzielnicy Montparnasse, oba zaprojektowane przez znanego architekta i pioniera konstrukcji betonowych Augusta Perreta, malowała portrety nie tylko artystycznej bohemy, ale także prominentnych dyplomatów. Sytuacja kobiet, także na rynku sztuki i w akademiach zaczęła poprawiać się w czasach powojennych. W 1918, Wojciech Weiss, pierwszy rektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w niepodległej Polsce oficjalnie dopuścił kobiety do studiowania na kierunkach artystycznych.
Pobyt w Paryżu, oprócz szansy na zaznajomienie się z nowymi nurtami, był także najlepszą okazją do obcowania z kolekcjami sztuki zgromadzonymi w paryskich muzeach. Polacy udawali się więc do Luwru, a także do Muzeum Luksemburskiego, które w tamtych czasach było główną instytucją kupującą i pokazującą sztukę współczesną. Do owej kolekcji trafiły również prace Polaków przebywających na emigracji. Ponadto, w 1922 Musée du Jeu de Paume wyznaczyło specjalną, osobną przestrzeń przeznaczoną tylko na prace obcokrajowców, co stanowiło dodatkową motywację do chociażby tymczasowego pobytu w mieście świateł. Równolegle do wzmożonego, zinstytucjonalizowanego kolekcjonowania sztuki, wystawy na mniejszą i większą skalę odbywały się nie tylko w Paryżu, który uchodził za centrum, do którego ciągnęła cała artystyczna bohema, lecz również na świecie.
W 1919 w Gallery Hill w Londynie, odbyła się wystawa zorganizowana przez poetę i przyjaciela artystów związanych z École de Paris, Leopolda Zborowskiego. Zestawiono tam prace takich artystów jak: Alicja Halicka, Mojżesz Kislingczy Jan Zawadzki z dziełami kubistów: Pabla Picassa, Henry'ego Matisse'a lub Ferdynanda Légera. Międzynarodowe wystawy



Plakat Wystawy Niezależnych autorstwa Wojciecha Weissa „Artyści w imię WIELKIEJ SZTUKI łączcie się!!!", 1927, źródło: dzięki uprzejmości Nautilis Galeria i Dom Aukcyjny

odbywały się także poza Francją, na przykład w Carnegie Institute, muzeum sztuki współczesnej założonym w 1895 w Pittsburghu przez filantropa Andrew Carnegie. Wystawy malarstwa tam organizowane miały na celu stworzenie miejskiej kolekcji i promowanie sztuki zagranicznej.
Inne nurty, takie jak kubizm, przenikały stopniowo, głównie za sprawą Xawerego Dunikowskiego, który tak jak wielu innych artystów, mieszkał przez pewien czas w Paryżu. Po objęciu przez niego katedry rzeźby w krakowskiej Akademii w 1922, wykształcił nowe pokolenie rzeźbiarzy w charakterystycznym dla siebie, kubizującym stylu.
Najlepszym przykładem na zainteresowanie nowymi ruchami awangardowymi były krakowskie wystawy „niezależnych", które jasno zaznaczyły swoją odrębność od sztuki młodopolskiej.
Zmiany w postrzeganiu sztuki znalazły w tamtym czasie odbicie w rozwoju nie tylko nowych stylów, ale technik i form, jak chociażby we wzroście znaczenia sztuki użytkowej i dekoracyjnej. Istotną cechą sztuki polskiej w dwudziestoleciu międzywojennym było całkowicie swobodne czerpanie z zagranicznych nurtów. Próba sztucznego wprowadzenia do Polski sztuki niemieckiej, podjęta przez berlińska galerię Der Sturm nie zakończyła się sukcesem, a prace Kokoshki i Kandinskiego nie zostały pozytywnie odebrane przez lwowską publiczność.
Wspomniana wystawa niezależnych odbyła się w 1927 w Krakowie, i swoją nazwą zdawała się nawiązywać do wcześniejszych wystaw w Paryżu, podczas których nowi, awangardowi artyści, impresjoniści i post-impresjoniści, wystawiali osobno, jako że nie byli przyjmowany przez zachowawczy i akademicki Salon. Tamtejsi twórcy zrzeszeni w Związku Polskich Artystów Plastyków, Towarzystwie Sztuk i Cechu Artystów Plastyków ogłosili sprzeciw wobec krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych z siedzibą w Pałacu Sztuki na placu Szczepańskim. Zorganizowali oni wtedy Wystawę Niezależnych, w użyczonym przez znajomego przedsiębiorcą Józefa Sperlinga, lokalu. W komitecie organizacyjnym zasiedli: Jerzy Fedkowicz, Jan Hrynkowski, Ignacy Pieńkowski, Stanisław Popławski, Kazimierz Chmurski, Zbigniew Pronaszko, Jan Rubczak, Stanisław Szwarc i Wojciech Weiss będący autorem plakatu tejże wystawy.
Udział wzięło około stu artystów wystawiając blisko trzysta prac, znaleźli się tam najwięksi malarze tacy jak: Teodor Axentowicz, Stanisław Czajkowski, Xawery Dunikowski, Julian Fałat, Feliks Szczęsny Kowarski, Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Józef Mehoffer, Wojciech Weiss czy Leon Wyczółkowski. Ilustrowany Kurier Codzienny z tamtego okresu donosił o praktycznym końcu działalności krakowskiego TPSP i wielkim sukcesie wystawy którą zwiedziło ponad 5000 osób, co było prawie nie osiągalne w Pałacu Sztuki przez cały rok.

W TRAKCIE STARĆ ARTYSTÓW Z WYSTAWY NIEZALEŻNYCH Z TPSP MIAŁO MIEJSCE BARDZO CIEKAWE I BEZPRECEDENSOWE WYDARZENIE, KTÓRE OPISUJE W SWOICH PAMIĘTNIKACH WŁADYSŁAW JAROCKI:

„Dobry żart – tynfa wart"
W okresie tej burzy artystycznej udał się stronie atakującej, tj. „Komitetowi bojkotowemu" doskonały figiel pomyślany i wykonany z humorem, a który stał się głośny w sferach artystyczno-kulturalnych Polski (…) dowcipny Komitet bojkotowy, wymyślił zasadzkę na „znawców": kilkunastu krakowskich malarzy, jak Axentowicz, Wyczółkowski, Pieńkowski, z młodszych Zbigniew Pronaszko, Fedkowicz, Rubczak i inni pomalowali obrazki w duchu francuskiej sztuki współczesnej, wcześniejszej i późniejszej. Nie były to kopie, ale świetne parafrazy sztuki francuskiej, nieraz do złudzenia naśladowanej, około 30 sztuk. Do kolekcji tej dodał Weiss swoje własne studium jeszcze z czasów akademicko-paryskich, oprawione nawet w oryginalną ówczesną ramę francuską. Były i dwa prawdziwe „francuzy" ze zbiorów krakowskiej Akademii, a to głowa w gipsie Rodina i kilkunasto-kolorowa autolitografia Renoira. Gdy kolekcja była gotowa, puszczono anonimową lakoniczną notatkę do któregoś dziennika warszawskiego, informując, że niejaki baron d'Edrem, Rumun, przewozi swoją kolekcję wymienieni malarze francuscy) i że ruchliwemu „Komitetowi bojkotowemu" udało się uprosić go, aby pozwolił transport zatrzymać na dwa tygodnie w Krakowie i tę kolekcję wystawić. (…) I rzeczywiście w domu Szperlinga na ul. Sławkowskiej porozwieszano afisze, ustawiono parę krzaków dla nadania wystawie odświętnego charakteru i na „Wystawie Niezależnych" wystawę otwarto. (…) Zabawa była kapitalna, jak mi dokładnie zreferowano – tłumy przewalały się, kontemplowano „Matissa, Renoira czy Touluse Lautreca", powagi z zakresu historii sztuki przesuwały się od obrazu do obrazu, smakowano, zachwycano się, dyskutowano. (…) Słowem „Nowe szaty" z bajki Andersena. Trwało to przez cały tydzień. Oszczędziłem od nabrania się tylko p. Stefanię Zahorską, z którą widziałem się w Warszawie. Dowiedziawszy się ode mnie o otwarciu tak interesującej wystawy, chciała zaraz jechać do Krakowa, ale żal mi się jej zrobiło i wyjawiłem jej prawdę. Nie miała słów uznania dla humoru i fantazji naszych krakowiaków. W dniu 1 kwietnia, chcący zwiedzać – zastali drzwi do sali wystawowej zamknięte, a napis na nich objaśniał: Prima Aprilis, nazwisko właściciela kolekcji mylnie odczytane, gdyż należy czytać na odwrót, czyli – Merde.. [1]

Władysław Jarocki, Moje drogi malarskie i inne wspomnienia, ok. 1960, maszynopis

Jednym z głównych ośrodków rozwoju polskiej sztuki był Kraków. W 1917 roku powstało tam ugrupowanie artystów, które dwa lata później przyjęło nazwę Formiści. Działalność grupy opierała się na różnorakich interpretacjach i przetworzeniach ówcześnie panujących zachodnio-europejskich nurtów. Formistom zależało na tworzeniu dzieł samowystarczalnych, inspirowanych zachodnimi wpływami, ale od nich niezależnymi. Z tego powodu poszukiwanie inspiracji bywało coraz częściej oparte na łączeniu wpływów zagranicznych ze sztuką folklorystyczną, ludową, zwłaszcza podhalańską, która inspirowała największych artystów dwudziestolecia międzywojennego, takich jak Zofia Stryjeńska czy Ignacy Witkiewicz. Prace Formistów cechowała dwu-wymiarowość obrazu oraz przełamana iluzja głębi uzyskana dzięki geometryzacji i modulacji kompozycji.
Stanisław Ignacy Witkiewicz, onegdaj formista, rezygnując z bardziej zróżnicowanej działalności artystycznej, w 1925 założył zakład portretowy, dając tym samym wyraz swoim obawom dotyczącym dalszych losów sztuki i wskazując na zagrożenie płynące ze strony jej unifikacji i dehumanizacji. W jego opinii byłoby to bezpośrednią przyczyną upadku sztuki jako takiej.
W tym samym roku co grupa formistów powstała też poznańska grupa Bunt skupiona wokół czasopisma „Zdrój". Grupa współpracowała z niemieckimi czasopismami o lewicujących ideach, „Die Aktion" i „Der Sturm", wpisując się we wspomniany już nurt zainteresowania trendami w sztuce pochodzącej z zachodniej Europy.

Pomimo, iż sztuka w powojennej Polsce nie była całkowicie poporządkowana kwestiom narodowym, nie oznaczało to, że artyści byli kompletnie odseparowani od spraw polityki i dobra państwa. W trakcie wojny polsko-bolszewickiej, artyści chcąc mieć swój wkład w obronę ojczyzny przed bolszewickim najeźdźcą, zorganizowali się w Centralnym Komitecie Propagandy znajdującym się w budynku warszawskiego konserwatorium. Pomimo niezbyt wysokiej pensji (25 marek dziennie) artyści chętnie pełnili służbę dla kraju tworząc propagandowe afisze, plakaty i ulotki mające podnosić społeczeństwo na duchu i wzywające do przyłączania się do zbrojnych oddziałów.
Innym politycznym ugrupowaniem były Czapki Frygijskie, stowarzyszenie warszawskich artystów o komunistycznych i lewicowych poglądach istniejące w latach 1934-38, które działało pod auspicjami nielegalnej Komunistycznej Partii Polski. Zorganizowali w sumie dwie wystawy zbiorowe, na których prezentowali prace o tematyce anty-burżuazyjnej, poruszającej problemu klas najniższych.
Z kolei, członków Stowarzyszenia Artystów Plastyków „Rytm" łączyły wspólne przekonania polityczne zorientowane wokół środowisk piłsudczykowskich. Stowarzyszenie wywodziło się ze środowiska krakowskich studentów Akademii Sztuk Pięknych i emigracyjnych znajomości z Paryża skupionych wokół Montparnasse. Nie posiadało ściśle określonego planu – działało między awangardą a konserwatywnym Towarzystwem Zachęty Sztuk Pięknych. Jego członkowie wyrażali charakterystyczne upodobanie do sztuki ludowej Podhala, chcąc łączyć elementy tradycyjne z nowoczesnymi. Działania ich, m.in. na wystawie w Paryżu w 1925 roku wywarły znaczny wpływ na tworzenie się polskiego stylu dekoracyjnego lat międzywojennych. Ostatni raz prace swoje prezentowali na wystawie w 1932 roku. Należeli do nich m.in. Zofia Stryjeńska, Edward Wittig, Tymon Niesiołowski, Rafał Malczewski, Henryk Kuna, Leopold Gottlieb i Wacław Borowski.
Sztuka coraz silniej przenikała do zbiorowej świadomości.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, plakat I-szej Wystawy Formistów Polskich, 1919, źródło: Cyfrowe MNW

Z jednej strony działo się to za sprawą stylu art déco, coraz większego znaczenia sztuki dekoracyjnej i użytkowej, a z drugiej i roli instytucji sztuki, takich jak muzea w życiu codziennym Polaków. Najlepiej znanym przykładem sztuki jako nieodłącznego tła historycznych wydarzeń był zamach na prezydenta Narutowicza, który miał miejsce 16 grudnia 1922 roku w Zachęcie. Prezydent Narutowicz pojechał na otwarcie Salonu sztuki, gdzie powitał zgromadzonych tam i czekających na niego malarzy, z których jeden okazał się późniejszym zabójcą. Gabriel Narutowicz został trzykrotnie postrzelony przez Eugeniusza Niewiadomskiego, w momencie, w którym zatrzymał się na moment przed obrazem Teodora Ziomka „Szron".
Okres dwudziestolecia międzywojennego był też naturalnym momentem na upamiętnianie wydarzeń wcześniejszej wojny. W 1922 roku władze podjęły decyzję o upamiętnieniu poległych lotników polskich podczas I wojny światowej. Z prośbą o projekt zwrócono się do Edwarda Wittiga, który to został zaakceptowany bez żadnych zastrzeżeń. Pieniądze na ten cel zbierano na specjalnie organizowanych społecznych składkach i podczas imprez lotniczych. Model rzeźby pokazywany był na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku, co doskonale wpasowywało się w formułę polskich tradycji wystawienniczych tamtych czasów. Swojej ostatecznej realizacji doczekał się dopiero 3 lata później i do czasów II wojny światowej znajdował się na pl. Unii Lubelskiej.
Jedynym wydarzeniem dwudziestolecia międzywojennego mogącym równać się historyczna ranga z zabójstwem Narutowicz był pogrzeb Piłsudskiego, który miał miejsce w dniach 13-18 maja 1935 roku. Był największą tego typu uroczystością, jaka kiedykolwiek odbyła się w Polsce. Pierwsza część obchodów miała miejsce w Warszawie, a następnie ciało zostało ostatecznie przewiezione do Krakowa, gdzie zostało złożone w kryptach na wawelskim wzgórzu. Wystrój sali, w której złożono na ten czas ciało Marszałka został zaprojektowany przez Wojciecha Jastrzębowskiego, a w wykonany przez studentów warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Po śmierci Józefa Piłsudskiego, rektor warszawskiej Akademii miał zapytać swego ucznia, Eryka Lipińskiego, dlaczego nie poszedł na pogrzeb Marszałka – „Bo jestem przeciwny śmierci Piłsudskiego!" – odpowiedział grafik.

poz. 33 Tadeusz Gronowski, „Papierosy Wytwornej Pani", 1931 (detal)

Mojżesz Kisling, Paquerette i Pablo Picasso w Café La Rotonde w Paryżu, 1916
źródło: Wikipedia Commons

W 1922 MUSÉE DU JEU DE PAUME WYZNACZYŁO SPECJALNĄ, OSOBNĄ PRZESTRZEŃ PRZEZNACZONĄ TYLKONA PRACE OBCOKRAJOWCÓW, CO STANOWIŁO DODATKOWĄ MOTYWACJĘ DO CHOCIAŻBY TYMCZASOWEGO POBYTU W MIEŚCIE ŚWIATEŁ. RÓWNOLEGLE DO WZMOŻONEGO, ZINSTYTUCJONALIZOWANEGO KOLEKCJONOWANIA SZTUKI, WYSTAWY NA MNIEJSZĄ I WIĘKSZĄ SKALE ODBYWAŁY SIĘ NIE TYLKO W PARYŻU, KTÓRY UCHODZIŁ ZA CENTRUM, DO KTÓREGO CIĄGNĘŁA CAŁA ARTYSTYCZNA BOHEMA, LECZ RÓWNIEŻ NA ŚWIECIE. W 1919 W GALLERY HILL W LONDYNIE, ODBYŁA SIĘ WYSTAWA ZORGANIZOWANA PRZEZ POETĘ I PRZYJACIELA ARTYSTÓW ZWIĄZANYCH Z ÉCOLE DE PARIS, LEOPOLDA ZBOROWSKIEGO. ZESTAWIONO TAM PRACE TAKICH ARTYSTÓW JAK: ALICJA HALICKA, MOJŻESZ KISLING CZY JAN ZAWADZKI Z DZIEŁAMI KUBISTÓW: PABLA PICASSA, HENRY'EGO MATISSE'A LUB FERDYNANDA LÉGERA.

Polscy artyści w Café La Rotonde w dzielnicy Montparnasse w Paryżu w 1925. Stoją: Jacek Puget, Elkulen, Leopold Zborowski, Wacław Zawadowski, Witold Hulewicz, Gustaw Gwozdecki, Henryk Gottlieb, Jadwiga Bogdanowicz. Siedzą: Tytus Czyżewski, nieznana osoba, Jadwiga Zakowa, Henryk Hayden, Eugeniusz Zak, August Zamoyski, Ludwik Puget, Roman Kramsztyk, źródło: archiwum prywatne

Sztuka wszędzie

poz. 35 Tadeusz Gronowski, „Pneumatyki”, lata 30. XX w. (detal)

W czasach II Rzeczypospolitej granice pomiędzy sztuka wysoką a użytkową stopniowo się zacierały. Ci sami artyści oprócz klasycznych form, tworzyli także projekty przedmiotów użytkowych, plakatów i reklam.
Zofia Stryjeńska, która zasłynęła przede wszystkim jako malarka, przyjmowała również zlecenia na projekty graficzne reklam dla firmy Wedel, czy tez różnorakie dekoracje dla polskich transatlantyków – zaczynając od paneli ściennych do wytwornych sal jadalnych, a kończąc na graficznych projektach pokładowego menu.

Cel demokratyzacji sztuki przyświecał również Spółdzielni Artystycznej ŁAD działającej przy warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i założonej przez grupę profesorów i studentów z niej się wywodzących w 1926 roku. Hasłem jej było: „Ład, bo to tylko trzy litery, bo to znaczy, że ma być ładnie i ma być w tym ład”. Początkowo powstawały tam jedynie tkaniny, z czasem jednak oferta zaczęła się poszerzać i można było zamawiać komplety mebli lub nawet pełne wystroje mieszkań. Styl wyrabianego przez Spółdzielnię rzemiosła został określony jako uwspółcześniony akademizm pasujący swoim smakiem do wnętrz publicznych i reprezentacyjnych.
Założenia ŁAD-u wpisywały się w ideę „sztuki wszędzie”.
Pomimo że na początku lat 30. spółdzielnia straciła swój początkowy impet i zaczęła przegrywać w większych konkursach projektowych, dalej była liczącą się manufakturą.

Kolejnym polem do popisu dla sztuki wszechobecnej był plakat i ilustracja. Wraz z rozwojem po wojnie wzrosło zapotrzebowanie na opatrzenie szatą graficzną dużych ilości książek, wydawanych między innymi przez Biblioteki Groszowe. Ilustracją zajmowali się nie tylko początkujący studenci, ale też w pełni uznani artyści. Zofia Stryjeńska ilustrowała „Monachomachię” autorstwa Ignacego Krasickiego, a także indywidualne plansze z figurami słowiańskich bożków. Tadeusz Gronowski projektował wykwintne plakaty dla warszawskiej cukierni „Fruzińskiego” oraz „Papierosów Wytwornej Pani”, (poz. 33-34).

Mniej oczywistym polem, na którym realizowały się artystyczne zamysły tamtych lat były monety. Zaprojektowane przez profesora Tadeusza Breyera, wykształconego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rzeźbiarza i medaliera. To dzięki jego twórczości na monetach II RP podziwiać można na przykład: postać żniwiarki na dwu-złotówkach czy medal wybity z okazji XV rocznicy odzyskania dostępu do morza (poz. 22).

Szczególne zasłużona dla propagowania nowej polskiej sztuki, nowoczesnej i wpisującej się w obowiązujące w Europie trendy, ale głęboko polskiej, była założona w 1876 roku Szkoła Przemysłu Drzewnego, którą w latach 20. XX wieku kierował Karol Stryjeński, mąż Zofii Stryjeńskiej. Za jego czasów kompleks budynków szkoły został rozbudowany i zmodernizowany, a system naboru i nauczania został gruntownie przemyślany, co przełożyło się na niezwykle pozytywny odbiór prac młodych artystów zarówno w Polsce jak i zagranicą. Szkoła Przemysłu Drzewnego była nastawiona przede wszystkim na młodych, utalentowanych rzemieślników, często pochodzących z podhalańskich wsi, którzy dzięki edukacji artystycznej zyskiwali szansę na dołączenie do grona rozpoznawalnych artystów. Szkoła wydała wielu uczniów, niektórych mniej, a innych bardziej znanych, jednak ich prace w drewnie, pomimo cech indywidualnych stylów, prezentują spójną stylistycznie całość, co dostrzec można na przykładzie prac Wacława Popowskiego (poz. 4) i Alojzego Poznańskiego (poz. 3), którzy w odmienny, choć przystający do siebie sposób ukazują kobiecą sylwetkę.

Okres szczególnego rozwoju szkoły skończył się wraz z wyjazdem Stryjeńskiego z uczniami do Warszawy i zmianą dyrektora na Wojciecha Brzegę. Kulminacją projektu Stryjeńskiego były sukcesy odniesione na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku, której celem była promocja nowych nurtów stylistycznych rodzących się w Europie. Od jej oryginalnej nazwy (Arts décoratifs) pochodzi nazwa stylu „Art déco”, który będzie przewodził sztukom użytkowym przez następne lata. Pawilon Polski został wykonany według Projektu Józefa Czajkowskiego, a styl polskich prac był skupiony wokół przeplatania tradycyjnej ludowej stylistyki z nowoczesnymi formami. Swoje warsztaty zaprezentowali tam m.in. Wojciech Jastrzębowski, którego sgrafitta ozdabiały dziedziniec pawilonu czy Henryk Kuna ze Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm”, autor stojącej w atrium marmurowej rzeźby kobiecej. Pokazywane były też realizacje projektów Karola Stryjeńskiego oraz jego małżonki Stryjeńskiej, takie jak: kiosk z lajkonikiem umiejscowiony w parku czy obrazy naścienne „Pory roku” obrazujący cykl życia polskiej wsi. W Paryżu Polacy odnieśli oszałamiający sukces pokonując tak znamienite nazwiska jak m.in. Le Corbusier. Z wielkimi pochwałami i uznaniem spotkało się „skrystalizowanie” polskiego stylu dekoracyjnego. Stryjeńska, która była niejako wiodącą artystką w Pawilonie Polskim, tchnęła w młodopolskie sukcesy ducha adaptacji stylu ludowego, elementy oryginalne, nowocześniejsze, kreując tym samym odrębny gatunek.

Meble wytworzone przez Spółdzielnię Wyrobów Dekoracji Wnętrz „Ład" z o.o. w Warszawie - fragment ekspozycji, źródło: NAC online

poz. 38 Bogdan Bartłomiej Nowakowski, Plakat do filmu „Piętro wyżej", 1937 (detal)

Tadeusz Breyer, Front monety 2 złote. Kobieta z kłosami, 1924, źródło: Wikipedia Commons

1 †

WOJCIECH WEISS
1875-1950

Akt w niebieskim fotelu, lata 20.-30. XX w.

olej/płótno, 101 x 81 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'WW'

estymacja:
130 000 - 190 000 PLN
29 500 - 43 000 EUR

Studenci podczas zajęć z malarstwa w pracowni profesora Wojciecha Weissa, 1933, źródło: NAC online

Weiss. Pracownia i modelki

Wojciech Weiss już jako dziecko przejawiał zainteresowanie sztuką, zwłaszcza malarstwem, co znalazło odzwierciedlenie we wczesnej nauce we lwowskiej Szkole Przemysłu Artystycznego, a następnie w wymarzonej krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, rozsławionej dzięki wybitnej postaci Jana Matejki, który wtedy nauczał. Studia w Krakowie były formatywne dla tożsamości Weissa jako artysty. Bliskość Matejki, którego traktowano jako narodowego wieszcza, tworzącego jedynie monumentalne płótna, sprawiła, że pomimo świadomości roli europejskiej sztuki i nowych tendencji wśród modernistów, styl Weissa aż do śmierci pozostał stylem głęboko przesączonym polskością. Śmierć Matejki niemal natychmiastowo stała się punktem zwrotnym dla sztuki przełomu wieków i zmian malarskich wartości Akademii, której przewodził Julian Fałat.
„Po śmierci Matejki kierunek, jaki nadawał jego talent, zaczął z wolna stygnąć. Zaczynaliśmy oddalać się od malarstwa historycznego. Z Zachodu szła sztuka jasna, wesoła, życie powszednie mieszczańskie. Zaczęliśmy interesować się barwą. Każdemu zdawało się, że nosi słońce w kasecie. Wyszliśmy w pole. Próbowaliśmy nasze przeżycia chwili oddawać jak najwierniej – jak natura. Historia nic nas nie obchodziła. Malować obraz historyczny – to reakcja, brak talentu. Cieszyliśmy się dniem dzisiejszym. Słońce! Jeszcze raz słońce! Po bezkrólewiu Fałat został dyrektorem. Dobrał sobie kolegów impresjonistów. Jak gdyby pootwierali okna w pracowni, wlała się tęcza barw. Malowaliśmy wszystko w przesadzie. W półciemnej pracowni model na naszych studiach tęczował barwami. W wolne od zajęć szkolnych dni szedłem z przyborami za miasto w pola – malować „naturę" tak prawdziwie jak nikt" (Wojciech Weiss, Wspomnienia z lat dzieciństwa i młodości [w:] A. I. Weiss, S. Weiss [red.] Szkicownik Wojciecha Weissa, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1976, s. 20-21).

Nowe podejście do natury nie przełożyło się jednak w przypadku Weissa na czysty impresjonizm. Artysta chłonął różne nurty, w tym syntetyzm i ekspresjonizm, łącząc je ze znakomitą znajomością anatomii, wrażliwością na cechy krajobrazu i wspomniane wcześniej zakorzenienie w sztuce o typowo polskim charakterze i wydźwięku, co zaowocowało wyrazistym i rozpoznawalnym stylem. To połączenie znalazło odzwierciedlenie już we wczesnych pracach takich jak 'Melancholik' (1898), którymi artysta zasłynął. Jak pisze Dorota Kudelska, Weiss, dzięki swojemu potencjałowi twórczemu i otwarto-

„JEGO MODELKI NIE ZAWSZE URZEKAJĄ URODĄ, NIE DĄŻY ON DO MALOWANIA AKTÓW PIĘKNYCH KOBIET, WAŻNE JEST ABY BYŁY MALARSKO INTERESUJĄCE, PEŁNE ŻYCIA. SPRAWIAJĄ WRAŻENIE, JAKBY BYŁY ZAJĘTE ZWYCZAJNYMI, CODZIENNYMI CZYNNOŚCIAMI: CZYTAJĄ GAZETĘ LUB KSIĄŻKĘ, PRZEGLĄDAJĄ ODSTAWIONE W PRACOWNI OBRAZY, SIEDZĄ JAKBY ODPOCZYWAŁY PODCZAS POZOWANIA. CZASAMI SĄ NIE CAŁKIEM ROZEBRANE, NA GŁOWACH MAJĄ KAPELUSZ, NOGI JESZCZE W POŃCZOCHACH, DOPIERO ZDEJMUJĄ HALKĘ (...)”.

R. Weiss, Akordy światła i koloru. Wojciech Weiss i Aneri, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 2007, s. 10

Wojciech Weiss, „Akt kobiety”, 1927, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: Muzeum Narodowe w Kielcach. Zbiory online

ści na pozornie różne nurty jak francuski impresjonizm i niemiecki ekspresjonizm, miał ogromną wolność w określeniu swojej drogi twórczej, sięgając zarówno do klasycznych tematów i ujęć jak i tworząc całkowicie nowatorskie kompozycje (D. Kudelska, Wojciech Weiss – akademik i akademicy [w:] J. Antos, Z. Weiss--Nowina Konopka [red.] Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2010, s. 46). „Taką mam naturę, że nigdy nie oglądam się wstecz – przeszłość to dla mnie rzecz skończona, zamknięta, jedynym – przeżywanie współczesności, życia, w którym się jest, to jedyne ważne, to nas dopiero kieruje w przyszłość. Toteż nigdy nie wracam się, nie nawiązuję do rzeczy dawnych, już nieżywych. Współczesność to życie” – pisał artysta we wspomnieniach (Wojciech Weiss w wywiadzie radiowym z Heleną Wielowieyską-Ratkowską [w:] A. I. Weiss, S. Weiss [red.] Szkicownik Wojciecha Weissa, Wydawnictwo Literackie Kraków, 1976, s. 60).
Jako późniejszy nauczyciel w krakowskiej Akademii, w trakcie dwudziestolecia międzywojennego, Weiss był świadomy wybranego przez siebie programu artystycznego, ale jednocześnie otwarty na eksperymenty uczniów i w niczym ich nieograniczający (D. Kudelska, 2010, s. 47). Propagowanie indywidualizmu w przypadku Weissa, jak pisał Jan Cybis, wynikało z romantycznej wiary w artystyczny geniusz i tym samym przyczyniło się do przewartościowania relacji mistrz-uczeń, w której ten drugi nie miał już być tylko odtwórcą stylu mistrza (J. Antos, Profesor Wojciech Weiss i jego uczniowie: kapiści i koloryści, w: J. Antos, Z. Weiss-Nowina Konopka [red.] Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana

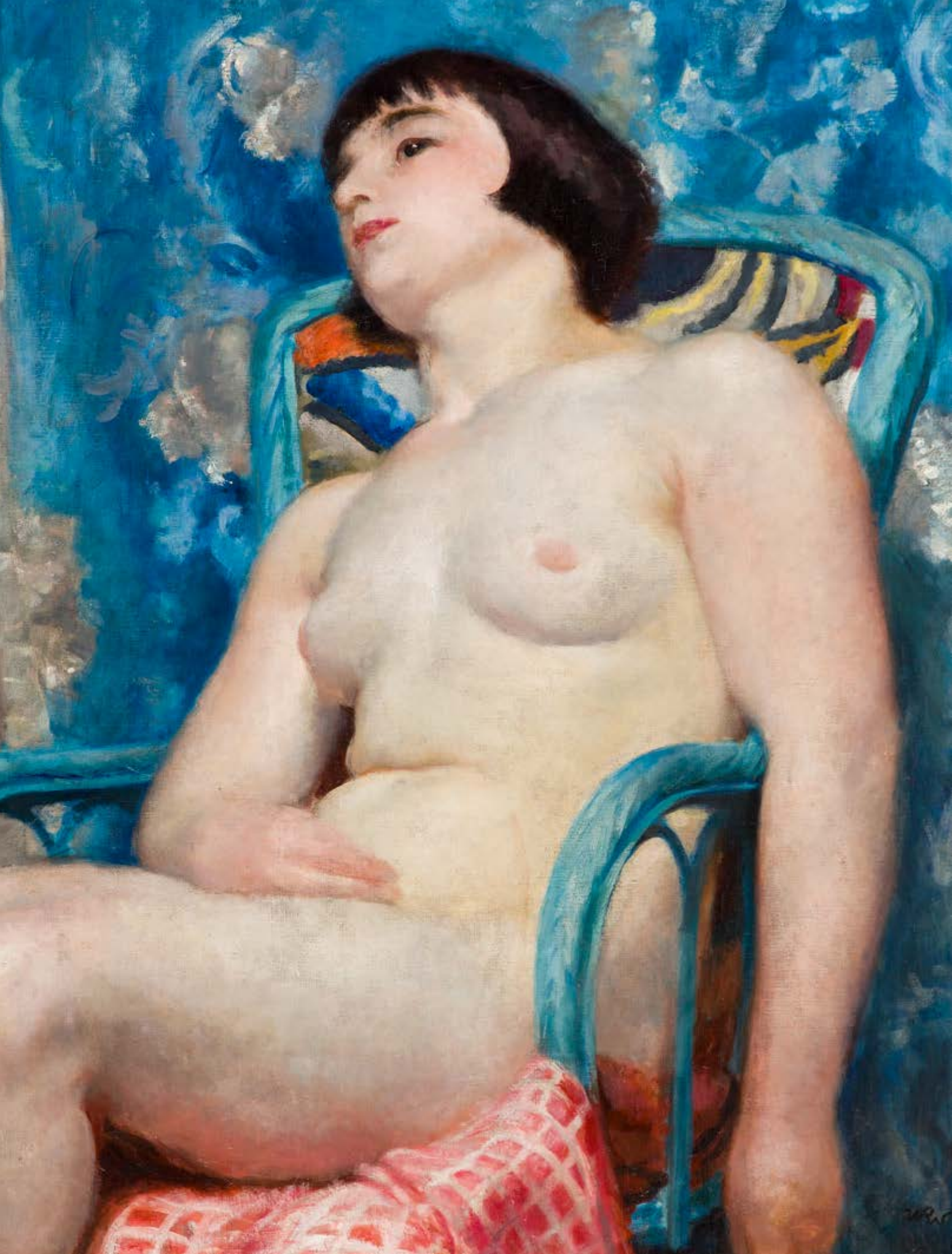
Wojciech Weiss, „Akt", ok. 1920 – 1935,
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Wojciech Weiss w swojej pracowni, 1933
źródło: NAC online

Wojciech Weiss, „Modelka", lata 20. XX wieku,
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Wojciech Weiss w swojej pracowni, 1933, źródło: NAC online

Matejki w Krakowie, 2010, s. 53). Patrząc na dokumentację fotograficzną zajęć i korekt prowadzonych przez Weissa w jego pracowni, rozbieżności pomiędzy pracami poszczególnych uczniów natychmiast dają o sobie znać, tym samym potwierdzając tezę o nacisku, który Weiss kładł na indywidualizm. W swoich zapiskach, żona artysty Aneri Irena Weissowa, która również wybrała drogę malarskiego rozwoju, wspomina poważanie jakim jej mąż był darzony wśród studentów, jak i swoistą walkę wśród studentów pragnących uczestniczyć w jego wykładach (J. Antos, Profesor Wojciech Weiss i jego uczniowie: kapiści i koloryści, w: J. Antos, Z. Weiss-Nowina Konopka [red.] Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2010, s. 53).
W historii Weiss zapisał się przede wszystkim jako malarz kojarzony z ekspresyjnymi, przesyconymi polskim charakterem portretami, krajobrazami, ale także jako malarz aktów. Zwłaszcza ta ostatnia forma malarska zasługuje na uwagę, nie tylko w kontekście stylu artysty, ale również jako symptom przemian mających miejsce w Akademii i na świecie. Zdjęcia z pracowni profesora lat 20. i 30. ukazują zarówno studentów jak i studentki uczestniczących w zajęciach malowania modelek. Maria Sperling, siostra Aneri Ireny Weissowej i uczennica Wojciecha Weissa, brała udział w kursie profesora, ale także pozowała do niektórych z namalowanych przez niego portretów, co zresztą robiła także Aneri. Akty pędzla Weissa są równie głęboko przesiąknięte świadomością współczesnego świata, co nacechowane psychologicznymi i historycznymi obserwacjami portrety i sceny rodzajowe. Dorota Kudelska zwraca uwagę na unikatową umiejętność łączenia tradycji i bezpośredniego obcowania z modelką – „malarstwo Weissa w dwudziestoleciu międzywojennym, typ jego koloryzmu, były pochodną kontemplacyjnego, uważnego spojrzenia na świat i wymagały takiego odbioru od widza; w przedstawianych przezeń kobiecych aktach było coś z pamięci plastycznego ciężaru ciał modelek Courbeta, chociaż ich fryzury wskazują na współczesna mu modę" (D. Kudelska, Wojciech Weiss – akademik i akademicy, w: J. Antos, Z. Weiss-Nowina Konopka [red.] Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, 2010, s. 47). Styl Weissa jest często postrzegany jako nawiązujący do tradycji polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego, lecz równolegle świeży i nowatorski, czego doskonałym przykładem są właśnie akty zaskakujące widza niekonwencjonalną, czasem nonszalancko naturalną, pozą modelki, ożywiając i unowocześniając tę niezwykle klasyczną formę malarską.



Wojciech Weiss. Krakowski Japończyk

Dla genezy stylu Wojciecha Weissa równie istotne, co wpływy malarstwa polskiego kojarzonego ze szkołą Jana Matejki, były odbywane w młodości podróże zagraniczne do Francji, do Paryża, a w latach późniejszych do Włoch. Podczas pierwszego, stypendialnego pobytu w Paryżu pod koniec dziewiętnastego wieku młody malarz miał okazję zwiedzić Luwr i inne paryskie muzea, ale przede wszystkim wdychać atmosferę Paryża przełomu wieków, w którym sztuka była częścią codziennej debaty, a recenzje wystaw zajmowały pierwsze strony gazet.

„OD DWÓCH DNI JESTEM W PARYŻU (…), ZACZYNAM POZNAWAĆ JEGO PIĘKNOŚCI, POWAB, CYNIZM, WIELKOŚĆ. OLBRZYM, NA WIEŻY EIFFLA WPRAWDZIE NIE BYŁEM, LECZ WIDZIAŁEM CAŁY OBRAZ OLBRZYMIEGO MIASTA Z OKNA SIÓDMEGO PIĘTRA [POKOJU] JEDNEGO Z MOICH KOLEGÓW. WIDOK WSPANIAŁY (…), BYŁEM W GALERII LUXEMBURSKIEJ, GDZIE SAME PERŁY SZTUKI FRANCUSKIEJ. POTEM NA POLU MARSOWYM, A DZISIAJ WIECZÓR GŁÓWNIE BULWARY. CO ZA RUCH, JAKIE STROJE, TOALETY TO NIEPODOBNA OPISAĆ…” .

List Wojciecha Weissa z Paryża, 30.04.1897, [w:] Ł. Kossowski, Wojciech Weiss [1875-1950], Warszawa, 2006, s. 8.

W tym okresie artyści zachodniej Europy zaczęli z rosnącym zainteresowaniem przyglądać się napływającej z daleka sztuce, zwłaszcza tej z Japonii, Kraju Kwitnącej Wiśni. W rzeczywistości, sztuka i obiekty użytkowe z Dalekiego Wschodu trafiały do Europy już wcześniej, ale rosnąca liczba wielkoskalowych Wystaw Światowych przyczyniła się do popularyzacji sztuki japońskiej wśród szerszej publiczności, a nie tylko artystów i kolekcjonerów. Szczególnym zainteresowaniem cieszył się drzeworyt, ukiyo-e, który w swoich tańszych odpowiednikach pojawiał się w Europie już wcześniej – proste drzeworyty anonimowych artystów używane były do pakowania wielu japońskich przedmiotów, i tak, poprzez sklepy kolonialne przeniknęły do świadomości wielu artystów, m.in. Vincenta van Gogha. Natomiast w ostatnich dekadach XIX wieku, jak zauważa Małgorzata Martini, Europejczycy zaznajomili się z kluczowymi twórcami ukiyo-e (Hokusai, Hiroshige, Kunisada, Kuniyoshi), a także historią japońskiego drzeworytu (M. Martini, Drzeworyty Japońskie Wojciecha Weissa, [w:] A. Król, E. Ryżewska [red.] Ten Krakowski Japończyk… Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2008, s. 5). Japonizm jako nurt w sztuce europejskiej miał decydujący wpływ na powstanie nowych, awangardowych styli, opartych przede wszystkim na świeżych, kontrastujących zestawieniach kolorystycznych i niestandardowym podejściu do kompozycji, widocznych w twórczości francuskich impresjonistów.
Japońska kolorystyka przeniknęła do twórczości Weissa i jest szczególnie widoczna w ujęciu przez niego tematu aktu, gdzie kobiece ciało jest zestawione z wyrazistym tłem (na przykład drapowaną kotarą, obiciem mebli) w celu wydobycia głębi barw.

Clayde Monet, Camille Monet w japońskim stroju („Japonka"), 1876, Museum of Fine Arts, Boston, źródło: Wikipedia Commons

Kusakabe Kimbei, Japońska toaleta, ręcznie kolorowany wydruk fotograficzny, około 1870-1890, źródło: getty.edu

W Polsce czołowym propagatorem sztuki i kultury japońskiej był Feliks (Manggha) Jasieński, który zgromadził ogromną kolekcję, będącą bezcennym źródłem inspiracji dla artystów powracających z zachodnich ośrodków sztuki, którą w 1920 roku przekazał na stałe Muzeum Narodowemu w Krakowie. Jasieński był przyjacielem Weissa, chętnie pełniąc rolę mecenasa polskiej sztuki. Używał niektórych ukiyo-e jako formy płatności i ofiarowywał je artystom w zamian za obrazy (M. Martini, Drzeworyty Japońskie Wojciecha Weissa, [w:] A. Król, E. Ryżewska [red.] Ten Krakowski Japończyk… Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2008, s. 5). Miał on w swojej kolekcji płótna pędzla Weissa, ale, jak pisze Anna Król, były to dzieła nieujawniające inspiracji sztuką Japonii; głównie portrety członków rodziny i martwe natury, dowodzące, że Jasieński przeoczył wiele z esencjonalnie japońskich, zwłaszcza pod względem syntetycznych zestawień barwnych, prac artysty (A. Król, Artysta i kolekcjoner. Wojciech Weiss i Feliks „Manggha" Jasieński, [w:] A. Król, E. Ryżewska [red.] Ten Krakowski Japończyk… Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2008, s. 171-2).

„ARTYSTA POSŁUGIWAŁ SIĘ CZĘSTO TYPEM KOMPOZYCJI OKUBI-E, W KTÓRYM UKAZYWAŁ KOBIETY ALBO DO POŁOWY POSTACI, ALBO TYLKO ICH GŁOWY, KTÓRE ZAJMOWAŁY WIĘKSZĄ CZĘŚĆ PLANSZY. (…) WYRÓŻNIAJĄCĄ SIĘ CECHĄ STYLU UTAMARO BYŁO ODDANIE ZMYSŁOWEGO PIĘKNA, WYRAFINOWANEGO WDZIĘKU I WEWNĘTRZNYCH PRZEŻYĆ PRZEDSTAWIANYCH KOBIET". M. Martini, tamże.

Prawdopodobnie to właśnie za sprawą Jasieńskiego Weiss zaczął kompletować swoją własną kolekcję drzeworytów, które duchem i tematami wpisywały się w jego własne zainteresowania naturą jako źródłem prawdy i podstawą artystycznej ekspresji. W kolekcji Weissa można wyróżnić dwie charakterystyczne grupy drzeworytów: przedstawiające naturę i ludzi, a wśród nich wizerunki kobiet, determinujące podejście artysty do tematu aktu. Małgorzata Martini zwraca uwagę na ukiyo-e z kolekcji Weissa, będące autorstwa Kitagawy Utamaro (uznanego w Japonii i poza jej granicami artysty, który zasłynął portretami kurtyzan oiran) (M. Martini, Drzeworyty Japońskie Wojciecha Weissa, tamże, s. 13).

Malarstwo Weissa różni od impresjonistów i innych orientalizujących artystów paryskiej i europejskiej bohemy przede wszystkim nieoczywiste podejście do japonizmu. Podczas gdy zazwyczaj wykorzystywano konkretne obiekty i rekwizyty z kraju kwitnącej wiśni (jak u słynnej „Japonki" Claude'a Moneta w czerwonym kimonie z 1876), to japonizm Weissa jest dużo bardziej esencjonalny i konceptualny, unikający oczywistych rekwizytów. Zamiast tego artysta czerpie z syntetyzmu i ekspresjonizmu, ujawniając, między innymi, inspiracje sztuką Muncha. Stosunek Weissa do natury i przedstawianych postaci ma w sobie, zdaniem Martini, coś z buddyjskich tradycji stanowiących podwaliny japońskiej kultury (M. Martini, tamże, s. 142). Artysta bazował na wspomnianych kontrastujących barwach, zwłaszcza odcieniach czerwieni i błękitu, wybierał ciemnowłose modelki, których uroda w naturalny sposób nawiązywała do Japonek Utamaro, nie stylizując ich przy tym przesadnie, czego dowodem są modne w latach 30. krótkie fryzury.

Projekt tkaniny do obić meblowych dla Warner & Sons, Wielka Brytania, gwasz, akwarela, ołówek, kolekcja Cooper&Hewitt, źródło: collection.cooperhewitt.org

„WYBÓR TEMATU MODELKI W JAPOŃSKIM KIMONIE WPISYWAŁ SIĘ W MODNY WÓWCZAS IKONOGRAFICZNY WĄTEK MALARSTWA WSPÓŁCZESNEGO. DOPIERO JEDNAK, GDY ZESTAWIMY NAGOŚĆ JAPONKI Z INNYMI 'JAPONKAMI' POKAZYWANYMI WÓWCZAS NA WYSTAWACH, UŚWIADOMIMY SOBIE, JAK GŁĘBOKO I ODMIENNIE DZIEŁO WEISSA CZERPIE INSPIRACJE ZE SZTUKI JAPOŃSKIEGO DRZEWORYTU UKIYO-E”.

Z. Weiss-Nowina Konopka, O Erotyce kobiecego wizerunku, [w:] A. Król, E. Ryżewska [red.] Ten Krakowski Japończyk… Inspiracje sztuką Japonii w twórczości Wojciecha Weissa, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, 2008, s. 155

Akt kobiecy z motylem, lata 20. XX w., fot. Desa Unicum

2 †

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI

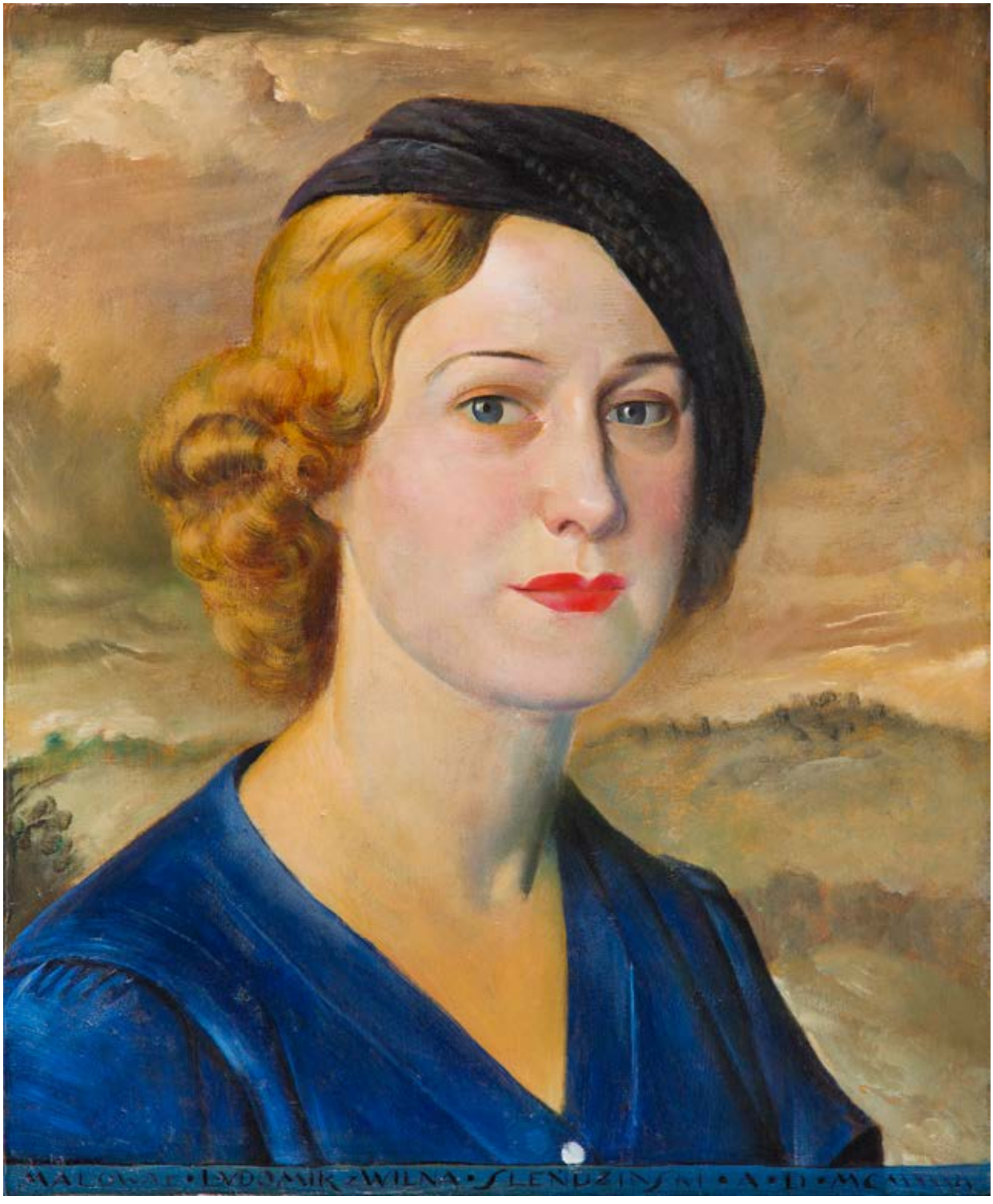
1889-1980

Portret Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej, 1934

olej/deska, 46 x 38 cm
na odwrociu: 'NA PAMIĄTKĘ W | DNIU IMIENIN | SZ. PANI NVSI | WYRWICZ- | -WICHROWSKIEJ | OD LVDOMIRA | SLENDZIŃSKIE | GO | DNIA 17 WRZEŚNIA | MCMXXXIV R | WILNO'

estymacja:
160 000 - 240 000 PLN
36 200 - 54 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska


MALOWAŁ • LUDOMIR • WILNA • ŚLENDZIŃSKI • A • D • MCMXXX

Ludomir Slendziński. Renesans klasycyzmu

Charakter sztuki Ludomira Slendzińskiego jest wybitnie antropocentryczny. Malarstwo wileńskiego artysty, przeważnie rozpatrywane jest w kontekście technicznej maestrii oraz szacunku i namaszczenia wobec dawnych technik. Istotną jakością sztuki Sleńdzińskiego jest również jego zawartość treściowa. Malował i rysował przede wszystkim portrety, akty czy wielopostaciowe kompozycje o tematyce rodzajowej i antycznej, zazwyczaj utrzymane w chłodnej, wyważonej kolorystyce.
Artysta w swych poszukiwaniach twórczych, podobnie jak Wacław Borowski, zwrócił się ku okresowi włoskiego renesansu, odnajdując w nim elementy trwałości i uniwersalny kanon figuracji. Odżegnywanie się od impresjonizmu, który w czasie międzywojnia został zupełnie twórczo wyeksplorowany przez różne szkoły i ugrupowania, nakierował tory sztuki ku prostym i klasycznym kształtom, w których szukano źródła odnowy. Malarstwo Renesansu, będące spadkobiercą sztuki antycznej, wykorzystywało jako nadrzędną wartość czystości linii.
To właśnie kontur, wyraźnie odcinający sylwetę modela od tła, nadawał wymowę dziełu, natomiast barwa stawała się uzupełnieniem, a atrybuty towarzyszące portretowanym, nadawały wymiar symboliczny. Pejzaż czy architektura, na tle której Sleńdziński prezentował modeli, nie były wnikliwym studium natury i nie liczyły się z czynnikiem naturalnego oświetlenia anturażu. Stąd artysta wybierał spokojne, statyczne krajobrazy, co najwyżej lekko zróżnicowane pod względem ukształtowania terenu. „U Sleńdzińskiego granica między człowiekiem a otaczającym go światem rzeczy zarysowana jest specjalnie ostro i wyraziście. Tu człowiek naprawdę znajduje się ma tle jakiejś architektury, czy krajobrazu. (...) Morze i skały, ulice i wnętrza domów służą mu. Ich rola jest podrzędna (w stosunku do malowanej postaci ludzkiej)" (cyt. za: Maria Leonja Jabłonkówna, „Sztuki piękne", tom IV, 1927-28, s. 87-88).
Umiejscowienie modelki na w tak zwanym „wysokim miejscu" było popularnym zabiegiem kompozycyjnym malarstwa renesansu, symbolizującym wyniesienie portretowanego ponad obszar tego, co „niskie".
Na wzór włoskiego malarstwa doby odrodzenia wileński mistrz przyjmuje formułę portretu właściwą dla wizerunków z XVI wieku. „Skoncentrowanie uwagi przede wszystkim na figurze ludzkiej jest cechą

Ludomir Sleńdziński, „Autoportret na tle Wilna", 1934, Muzeum Narodowe w Warszawie

Ludomir Sleńdziński, „Portret pani z nutami (Bronisława Rymkiewiczówna)", 1937, Galeria im. Sleńdzińskich
w Białymstoku, cyfrowa.galeriaslendzinskich.pl

Ludomir Sleńdziński, „Portret kobiety (Jadwiga Kontkiewiczowa)", 1931,
Galeria im. Sleńdzińskich w Białymstoku, cyfrowa.galeriaslendzinskich.pl

najbardziej chyba powszechną. Postać ludzka stale rośnie, wypełnia coraz szczelniej pole obrazowe, spychając wszystko inne do roli szczegółu i mało ważnego marginesu – pierwszy zauważył to Wilfflin [Heinrich Wölfflin – red.] w swej genialnej analizie stylistycznej. Portret Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej jest doskonałym przykładem tej tendencji. Popiersie modelki wypełnia płótno wystarczająco szczelnie, by całkowicie je zdominować, ale równocześnie elementy krajobrazu, na tle którego Danuta została przedstawiona, współgrają z sylwetką, pozwalając na pełne wybrzmienie liniowego przedstawienia jej portretu.
Nastrój zadumy budowany jest poprzez użycie stonowanych, oszczędnych i chłodnych barw, jak i wykorzystanie efektu sfumato, które buduje swoisty dystans pomiędzy portretowaną a widzem, tym samym, w charakterystyczny dla renesansowych mistrzów sposób, „wywyższając" postać modelki. Paleta barwna jest doskonale zrównoważona, a Danuta o niebieskich oczach i kobaltowej sukience, w tajemniczy sposób stanowi spójną całość z krajobrazem.

Ludomir Sleńdziński, „Autoportret na tle Wilna", 1934,
Muzeum Narodowe w Warszawie,

Ten typ przedstawienia z półprofilu jednoznacznie wskazuje na gruntowną znajomość renesansowego kanonu kobiecego portretu, stworzonego przez dzieła takich mistrzów jak Tycjan i Leonardo da Vinci, do którego Sleńdziński umiejętnie się odwołuje. Wpływ awangardowych nurtów w malarstwie europejskim daje o sobie znać w sposobie geometryzującego ujęcia fryzury i owalu twarzy. Podobny typ ujęcia portretu artysta zastosował na karcie malowanym i pisanym pamiętniku artysty z 1966 roku. Na karcie numer 12, zatytułowanej „Obrazy moje i rzeźby" widnieje w V rzędzie identyczny schemat ukazania sylwetki będący portretem żony artysty z 1938 roku. Prezentowany portret Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej pod względem formalnym i wrażeniowym łączy się również ze znakomitym portretem podwójnym Sleńdzińskiego z żoną z 1930 roku (Muzeum Narodowe w Warszawie). Obydwie kobiety spoglądają pełnym zadumy wzrokiem poza ramy obrazu, co przepełnia obydwa przedstawienia nastrojem melancholii.

„PORTRETY SLEŃDZIŃSKIEGO POSIADAJĄ TE SAME ZALETY NAJDOKŁADNIEJSZEGO RYSUNKU I MODELOWANIA, ZWRACAJĄ NADTO UWAGĘ RÓŻNORODNOŚCIĄ ŚRODKÓW ARTYSTYCZNYCH, CZERPANYCH PRZEZ ARTYSTĘ Z JEDNAKOWĄ SWOBODĄ W TRADYCJACH SZTUKI WCZESNEGO ODRODZENIA I W DZIEDZINIE ZDOBYCZY, KTÓRYMI SZTUKĘ WSPÓŁCZESNĄ WZBOGACIŁ KUBIZM. OBOK ZŁOTA I SREBRA UŻYTEGO W TŁACH LUB WPROWADZONEGO DO FARBY POSŁUGUJE SIĘ TU ARTYSTA NA WSKROŚ NOWOCZESNYMI ŚRODKAMI, JAK POŁĄCZENIE PLASTYKI Z MALARSTWEM, W KAŻDEJ Z TYCH PRÓB OSIĄGAJĄC ZWRACAJĄCY UWAGĘ WYRAZ. PRACE ŚLENDZIŃSKIEGO NALEŻĄ DO NAJWYBITNIEJSZYCH REALIZACJI, NA JAKIE ZDOBYŁA SIĘ SZTUKA NASZA OSTATNIEGO OKRESU”.

Plastyka. Wystawa grupy plastyków (gmach Szkoły Podchorążych w Łazienkach), „Wiadomości Literackie” 1924, nr 39 (20 IX)

„Sztuka Podhalańska! Na sam dźwięk tej obiecującej nazwy czujesz, wrażliwy przechodniu, żywiczną woń smreków, (...) a przez mózg suną ci gromadami bace, juhasy, kozy, czerpaki, snycerskie świątki i zbójniki ze szkoły Stryjeńskiego i kręci się w oczach cały świat czarowny 'Skalnego Podhala'. Spodziewasz się arcyswojskiego wyrazu na wskroś oryginalnej krainy, rodzimego odczucia rodzimej przyrody".

Karol Frycz, Sztuka Podhalańska i Prace Z. Stryjeńskiej w „Zachęcie", „Świat" , R. XXI, nr 26, s. 3

3

ALOJZY POZNAŃSKI

ur. 1916

"Poranek", 1933

drewno, 46 x 13 x 13,5 cm
na spodzie oznaczenie: 'P S | P D' (Państwowa Szkoła Przemysłu Drzewnego)
na spodzie atramentem numer: 'EW 286/33' oraz atramentem i ołówkiem: 'Poznański | pozaszkolna | Poranek'

estymacja:
38 000 - 50 000 PLN
8 000 - 11 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

4

WACŁAW POPOWSKI

ur. 1909

Tańcząca, lata 30. XX w.

drewno, 49 x 14 x 13 cm
na podstawie stempel: 'PSPD', nieczytelne napisy ołówkiem
oraz opis długopisem: 'Kenara'

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 500 - 15 900 EUR

Szkoła Zakopiańska. Między prymitywizmem a awangardą.

poz. 4, Wacław Popowski, Tańcząca, lata 30. XX w.

Postać kobieca, Szkoła Zakopiańska, 1932, fot. Desa Unicum

Postać „Tańczącej" jest wyrazistym przykładem pracy wywodzącej się ze Szkoły Zakopiańskiej w momencie jej artystycznego rozkwitu, w pierwszych dekadach XX wieku, charakteryzujących się odważnie formistycznym podejściem uczniów i profesorów. Był to moment reform istniejącej od 1876 placówki Szkoły Snycerskiej i wzmożonego zainteresowania, zwłaszcza krakowskich artystów, wszystkim co prymitywne i bliskie naturze, co zaowocowało wyniesieniem Zakopanego do rangi stylu życia i światopoglądu bohemy. Kluczową postacią dla rozwoju stylu Szkoły Zakopiańskiej był Karol Stryjeński, od 1922 dyrektor, który znacząco podniósł poziom reprezentowany przez, jak się wcześniej wydawało, prowincjonalną szkołę. Za jego kadencji Szkoła Zakopiańska odniosła gigantyczny na skalę europejską sukces na Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w Paryżu w 1925, gdzie uczniowie uzyskali złote medale (za drzeworyt i rzeźbę), w tym Jan Szczepkowski grand prix za „Kapliczkę Bożego Narodzenia", a Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem – specjalne odznaczenie za całokształt nauczania. Szczególny nacisk był kładziony na szczerość materiału, wydobywanie formy z usłojowienia drzewa, naturalne sposoby jego obróbki, pobudzanie plastyczne umiejętności uczniów i ich artystycznego indywidualizmu. Niespotykana skala sukcesu odniesionego w Paryżu może być widziana właśnie poprzez pryzmat przepisu Stryjeńskiego na styl pozostający w kontakcie w europejskimi trendami, ale zakorzeniony w polskim, podhalańskim folklorze, który zafascynowanym egzotyką Paryżanom wydawał się równie zaskakujący i czule prymitywny, co tahitańskie płótna Gauguina lub japonizujące portrety impresjonistów. Szkoła Zakopiańska na przestrzeni kilkunastu lat stworzyła zupełnie nowy artystyczny język, nawiązujący do europejskich trendów, zwłaszcza ekspresjonizmu, kubizmu i futuryzmu, łącząc je w naturalnie zaskakujący i świeży sposób.

Wpływy kubizm i futuryzm są istotne dla zrozumienia podejścia Szkoły Zakopiańskiej do formy, zwłaszcza dynamicznej. Podczas gdy futuryści, szczególnie włoscy, interesowali się dynamizmem jako symbolem tempa miejskiego życia, to dla przedstawicieli Szkoły Zakopiańskiej, takich jak Popowski, ruch był bardziej wszechogarniającym, metafizycznym przeżyciem, którego widmo odczuwalne było nawet w pozornie statycznych rzeźbach. Europejscy moderniści, już pod koniec XIX wieku, wraz z rozwojem i popularyzacją fotografii testowali możliwości ukazywania ruchu w poklatkowy sposób.

Projekt ucznia Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, 1925 (z aukcji „Zakopane, Zakopane!", 30.12.2019), fot. Desa Unicum

Dziewczynka, Szkoła Zakopiańska, 1932, fot. Desa Unicum

Ponadto, różnica programowa wybrzmiewa w odmienności materiałów stosowanych przez artystów z Zakopanego: futuryści sięgali przede wszystkim po brąz i stopy metali, które swoją istotą nawiązywały do procesów mechanizacji i pędu. Z kolei drewno, w naturalny sposób wpisuje się w tradycje folkloru, a jako łatwiejszy w obróbce materiał pozwalało artyście na konsekwencję w eksperymentach z ostrzejszymi kątami nacięć i rozczłonkowaniem poszczególnych płaszczyzn, tworzących kontrastującą grę światłocieni, a dzięki temu zapewniało efekt dynamizmu.

Ekspozycja rzeźby w willi Oksza, Muzeum Tatrzańskie

„[SZKOŁA] STARA SIĘ INDYWIDUALNIE TRAKTOWAĆ UCZNIÓW OD CHWILI PRZYJŚCIA ICH DO SZKOŁY, WYDOBYĆ Z NICH SAMYCH WARTOŚCI TWÓRCZE, DRZEMIĄCE W DUSZY KAŻDEGO DZIECKA. ODPOWIEDNI KIERUNEK, DANY PRZEZ NAUCZYCIELA I NAPROWADZAJĄCY NA WŁAŚCIWĄ DROGĘ, DA MOŻNOŚĆ ROZWINIĘCIA WSPÓLNEJ CECHY, KTÓRA PO SZEREGU LAT WYTWORZY NOWY, WSPÓŁCZESNY I SWOISTY STYL SZKOŁY”.

Karol Stryjeński, Szkoła Przemysłu Drzewnego, „Giewont” 1924, s. 27

Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Sekcja polska. Rzeźba wykonana w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, źródło: Cyfrowe MNW

Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Pawilon Polski projektu Józefa Czajkowskiego – widok ogólny od strony wejścia do atrium, źródło: Cyfrowe MNW

Połączenie awangardy z rzemieślniczym podejściem do materiału stało formułą polskiego art déco, w rzeźbie kultywowaną przez Szkołę Zakopiańską, a w malarstwie między innymi przez Zofię Stryjeńską, której kolorowe i ekspresyjne kompozycje na papierze i płótnie eksplorowały dynamikę między kolorem, awangardową formą i fascynacją folklorem.
Po 1918 roku, Zakopane stało się kolebką nowych stylów, ekspresjonizmu i formizmu w malarstwie i rzeźbie, miejscem chętnie odwiedzanym zarówno przez artystów, poetów, literatów, jak i sportowców i turystów. „Tańcząca" dłuta Wacława Popowskiego jest namacalnym dowodem na dialog podejmowany przez artystów z rodzącym się na ich oczach nowym charakterem miasta. Najsłynniejszą tancerką Zakopanego była w owym czasie Rita Sacchetto, znana na deskach europejskich teatrów, wywodząca się z rodziny malarzy i śpiewaków artystka, która w 1917 roku poślubiła Augusta Zamoyskiego i razem przenieśli się do Zakopanego, gdzie Zamoyski rozpoczął karierę rzeźbiarską.

Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Pawilon Polski – salon projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, na ścianie gobelin Zofii Stryjeńskiej „Sobótka" wykonany w pracowni Marii Śliwińskiej, źródło: Cyfrowe MNW

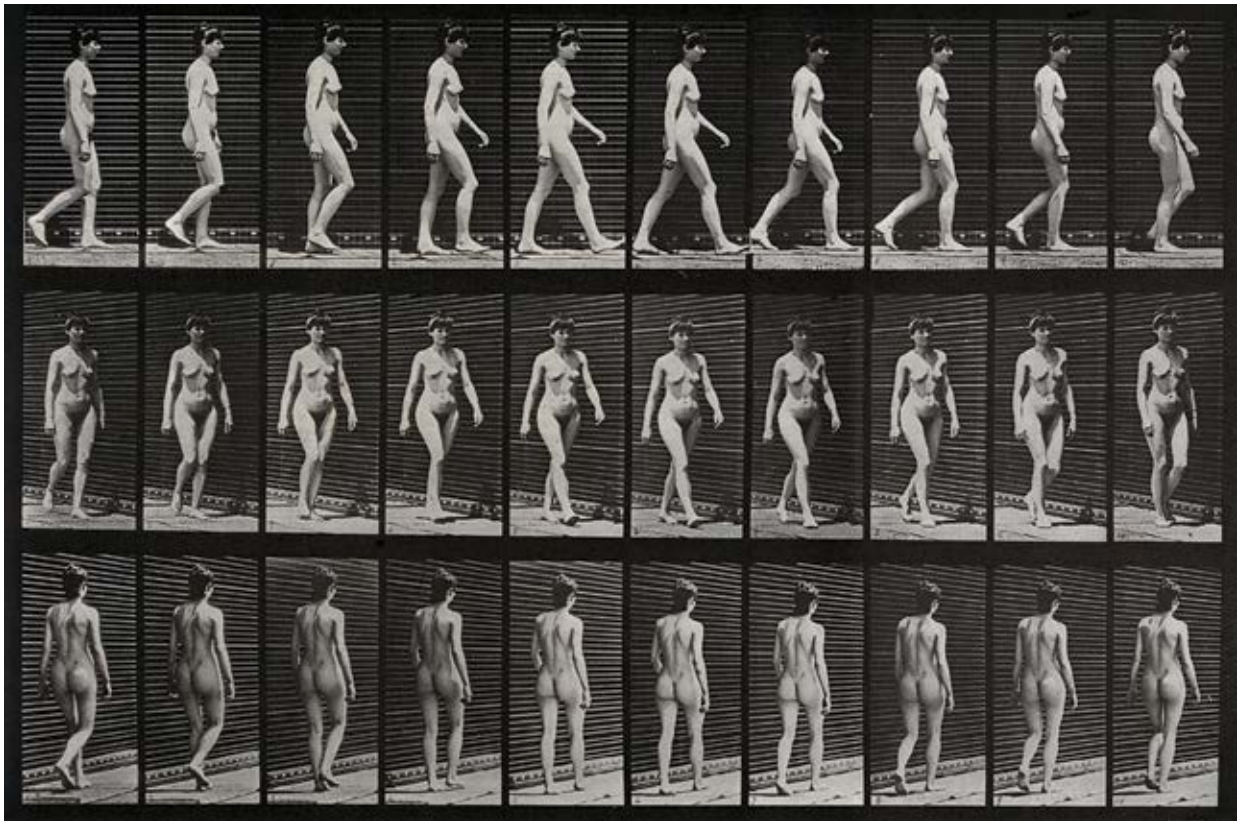
Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Ekspozycja polska w dziale wnętrz przy Esplanadzie Inwalidów - westybul projektu Wojciecha Jastrzębowskiego (widok w kierunku przejścia do sali kilimów i kaplicy), źródło: Cyfrowe MNW

Odbitka papierowa fotografii Rity Sacchetto, w kolekcji Jacka Dehnela awers-rewers.pl/rita-sacchetto, udostępniania w formie pro publico bono

W tym czasie Rita występowała na wieczorach muzycznych w hotelu Morskie Oko, a jej występy przyciągały tłumy i cieszyły się pochlebnymi recenzjami w prasie. Sachetto, mimo że szanowana jako artystka, miała świadomość pewnego wyobcowania na tle Zakopiańskiej bohemy, a jej odmienność stanowiła jedocześnie atut i powód do nieufności (Katarzyna Chrudzimska-Uhera, „Hrabia Gucio" w: „O rzeźbie i rzeźbiarzach w Zakopanem w latach 1879-1939", Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa, 2013, s. 144). Sachetto planowała otwarcie szkół tańca (w których programie miały też znaleźć się zajęcia malarstwa i języków obcych), a tancerki do występów w Morskim Oku dobierała spośród zakopiańskich dziewcząt, nadając swojemu programowi bardziej lokalny charakter (Chrudzimska-Uhera, „Hrabia Gucio", s. 149). August Zamoyski był największym propagatorem twórczości żony i wyróżniał w jej karierze dwie główne fazy: impresjonistyczną i ekspresjonistyczną, tłumacząc bardziej efemeryczny język tańca na lepiej rozumiany język sztuk plastycznych.
Jak pisze Chrudzimska-Uhera, Zamoyski argumentował, że ekspresjonistyczna faza twórczości Sacchetto jest urzeczywistnieniem w tańcu „czystej formy" poszukiwanej przez formistów i Witkacego, jako że taniec pozwalał na odcięcie się od sztuki czysto-obrazowej.
Podobnie w rzeźbie Popowskiego jest widoczny brak uwagi poświęconej mimetycznym elementom, takim jak rysy twarzy tancerki, na rzecz koncentracji na mniej oczywistych fragmentach, np. geometrycznie oddanemu układowi ciała tańczącej.

Raymond Duchamp-Villon, Koń, 1914,
źródło: Wikimedia Commons

Umberto Boccioni, Jedyna forma ciągłości w przestrzeni,
źródło: Wikimedia Commons



Eadweard Muybridge, 1887, „Idąca kobieta", fotografia, Wellcome Collection, źródło: Wikimedia Commons

5 †

ZOFIA STRYJEŃSKA
1891-1976

Cykl "Rzemiosło", 1929-1930

olej/sklejka, Tkactwo: 105 x 87,5 cm, Ceramika: 100,2 x 96 cm,
Snycerstwo: 104,3 x 96 cm, Prządka: 97,5 cm x 105,4 cm
W skład cyklu wchodzą cztery obrazy: „Tkactwo", „Ceramika", „Snycerstwo" oraz „Prządka". Każda praca autorsko opisana na licu. Na odwrociu „Prządka" opisana: 'Horbacka | Madalińskiego 7 | Kraków' oraz pozostałości naklejki. Każda praca zawiera na odwrociu naklejkę depozytową z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz Muzeum Narodowego w Warszawie.

estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
135 800 - 181 000 EUR

POCHODZENIE:
własność artystki
zbiory rodziny Lubomirskich, Lwów
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, Muzeum Narodowe w Warszawie, maj-lipiec 2009
Zofia Stryjeńska 1891-1976, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009
Zbiorowa wystawa obrazów Zofii Stryjeńskiej, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, Lwów 1932
Wystawa prac Zofii Stryjeńskiej i Henryka Kuny, Salon Philips S.A., Warszawa, listopad 1930

LITERATURA:
Zofia Stryjeńska 1891-1976, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009,
s. 106-107, poz. kat.19-22 (il.) oraz s. 260
porównaj: Zofia Stryjeńska, Ceramika, po 1945, poz. kat. III. I. 98, tamże
pocztówki wydawane w latach 30. XX w. przez Galerię Polską w Krakowie
Zbiorowa wystawa obrazów Zofii Stryjeńskiej, Miejskie Muzeum Przemysłu Artystycznego we Lwowie, Lwów 1932
Wystawa prac Zofii Stryjeńskiej i Henryka Kuny, Salon Philips S.A., Warszawa, listopad 1930

CERAMIKA

PRZĄDKA

TKACTWO

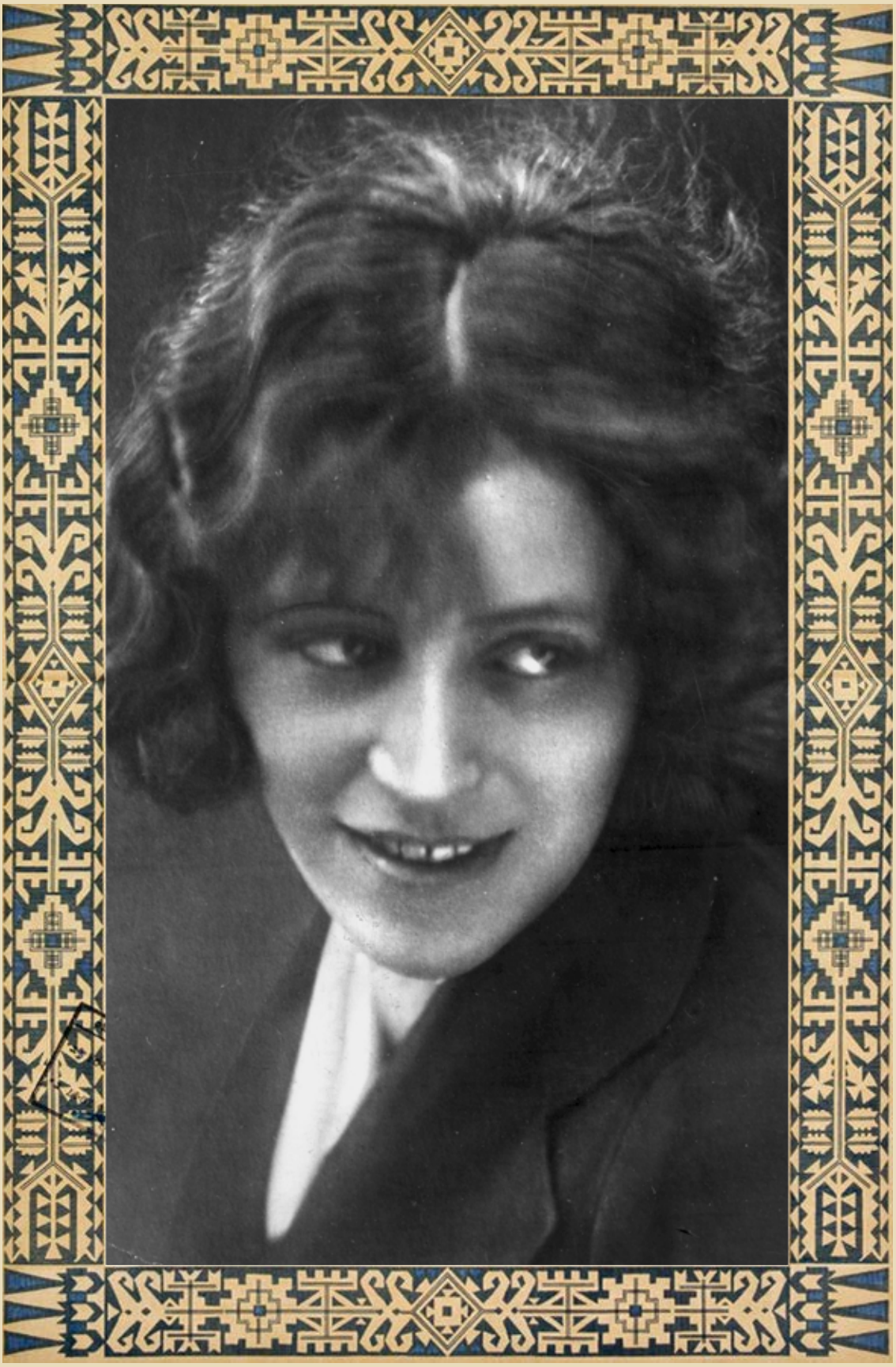
SNYCERSTWO

PRZĄDKA

SNYCERSTWO

CERAMIKA

TKACTWO



Fotografia portretowa Zofii Stryjeńskiej, 1930, źródło: NAC online
Obramowanie na bieżącej i przyszłych stronach: detal Obligacji komunalnej na 7% Banku Gospodarstwa Krajowego na 1 000 franków francuskich w złocie, Warszawa, 1.04.1930, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl

Krakowska księżniczka

Dynamiczna tematyka zakorzeniona w sztuce polskiego folkloru, barwne zestawienia kolorystyczne, korowody postaci zawieszonych w tańcu – malarstwo Zofii Lubańskiej-Stryjeńskiej jest natychmiast rozpoznawalne, a jej styl unikatowy na tle nurtów XX-ego wieku, pomimo wpisywania się w tendencje Szkoły Zakopiańskiej i art déco. Tytuły najbardziej znanej artystki dwudziestolecia międzywojennego i jednej z najbardziej uznanych kobiet w polskiej sztuce są w pełni zasłużone. Do skali sukcesu Stryjeńskiej przyczyniło się rozpowszechnianie jej prac na niespotykaną wtedy skalę – poprzez ekskluzywne wydawnictwa albumowe, kalendarze, pocztówki, plakaty, kostiumy i dekoracje teatralne, zabawki, opakowania czekolady Wedel. Dzięki temu Stryjeńska, z wykształcenia malarka specjalizująca się w wielkich formatach, na stałe przeniknęła do zbiorowej świadomości (Światosław Lenartowicz, „Zofia Stryjeńska", BOSZ, 2018, s. 40).
Bez względu na medium, artystka polegała na rysunkowym szkicu formy, następnie wzbogacanym kolorowym wypełnieniem, równie intensywnym w przypadku farb olejnych, akwareli i litografii.

„(...) poprzez plac Szczepański i Rynek Główny krakowski, zawalony wozami ziemian okolicznych, furmankami chłopów i tłumem wieśniaków z różnych wsi podkrakowskich, którzy codziennie znosili i zwozili swoje prowianty na rynek, a którzy w swych kolorowych fantastycznych strojach ludowych robili wrażenie jakiejś zaczarowanej łąki kwietnej o najcudowniejszych barwach. Przeciskaliśmy się między tym tłumem złożonym z postaci ludowych, tak niezrównanego piękna, wdzięku, gestu, stylu niespotykanego, że tam, na tym Rynku krakowskim zakiełkowały mi w myśli pierwsze zarysy postaci bogów słowiańskich i niejasne przeczucie, wielkiej kiedyś, rezurekcji Słowian, których przodownicą będzie Polska. Całe życie malowałam ten tłum wiejski, te wizje pierwszej młodości, wśród której wzrastałam" (Zofia Stryjeńska, pamiętniki, tom 1, [w:] Maria Grońska, „Kilka słów o Zofii Stryjeńskiej i jej malarstwie", [w:] ed. red. Marta Kołpanowicz, Anna Kowalczyk, Krystyna Stefaniak, „Zofia Stryjeńska 1891 – 1976, wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009", Muzeum Narodowe w Krakowie, 2008, s. 19).

„MALARSTWO (...) BARDZO MNIE MĘCZY I NIE LEŻY W MOIM TEMPERAMENCIE TEN CIĄGŁY PRZYMUS SKUPIENIA, CISZA, NIERUCHOME POCHYLENIE NAD RAJZBRETEM. MALARSTWO NIE DAJE MI SATYSFAKCJI I NIE DAJE MI MOŻNOŚCI WYŻYCIA SIĘ, JAKBY DAŁ ŚPIEW, TANIEC, SCENA".

A. Kuźniak, Stryjeńska. Diabli nadali, Wyd. Czarne 2015, s. 63

Zofia Stryjeńska, „Pory roku. Lipiec-sierpień (korowód III, z krową)", fragment panneau dekoracyjnego z Wystawy Światowej w Paryżu z 1925, tempera na płótnie, 164 x 275,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„BOŻE! ODBIERZ MI WSZYSTKO, WSZYSTKO. DOBROBYT, SYTOŚĆ, SPOKÓJ, PRZYJAŹŃ LUDZKĄ, SZCZĘŚCIE RODZINNE, NAWET MIŁOŚĆ! ZWAL NA MNIE CIERPIENIE MORALNE I TYSIĘCZNE GORYCZE – ALE ZA TO DAJ MI MOŻNOŚĆ WYPOWIEDZENIA SIĘ ARTYSTYCZNEGO I SŁAWĘ”.

Zofia Stryjeńska, [w:] A. Kuźniak, Stryjeńska. Diabli nadali, Wyd. Czarne 2015, s. 46-47

Malarstwo Stryjeńskiej jest tym wymowniejsze, że współgra z postacią artystki, jej własną niepowstrzymaną energią twórczą, którą konsekwentnie manifestowała przez całe życie. Zainspirowana rodzinną podróżą do wiedeńskich galerii, młoda Zofia podjęła decyzję o studiach artystycznych, jednak Akademie Sztuk Pięknych w Krakowie i Monachium, które rozważała, nie przyjmowały kobiet, co nie powstrzymało Zofii. W męskim ubraniu i z paszportem brata przez rok studiowała w Monachium.
Tamten okres, jak pisze Maria Grońska, był szczególny w życiu artystki. Stryjeńska przeżyła pierwszą miłość do tancerza baletowego Aleksandra Sacharowa, co zdaniem krytyków mogło mieć wpływ na iście taneczny i teatralny charakter jej twórczości. Wtedy też ugruntowało się zainteresowanie folklorem i ujawniły skłonności do cykli malarskich, chętnie opieranych na poezji i prozie. Małżeństwo z Karolem Stryjeńskim w 1916 trwale wprowadziło młodą artystkę w środowisko krakowskiej i zakopiańskiej bohemy artystycznej, zwłaszcza formistów. Jak pisze Światosław Lenartowicz, czołowy znawca twórczości Stryjeńskiej, ulubionym i centralnym dla sztuki Stryjeńskiej tematem jest człowiek, co pozwala na emocjonalne ujęcie zarówno metaforycznych, baśniowych i historycznych zagadnień, w rytmiczny sposób prowadząc narrację zazwyczaj rozciągniętą na kilku płótnach lub panelach.
Ilustracje do twórczości Tetmajera, Kochanowskiego, Iłłakowiczówny, przyczyniły się do popularyzacji twórczości artystki w różnych środowiskach. Równolegle, Stryjeńscy udzielali się na Podhalu, trwale zapisując się na kartach historii razem z Witkacym i Augustem Zamoyskim.

Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Pawilon Polski – salon projektu Wojciecha Jastrzębowskiego, na ścianie gobelin Zofii Stryjeńskiej „Sobótka” wykonany w pracowni Marii Śliwińskiej, odbitka fotograficzna w zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Międzynarodowa Wystawa Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu [Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes], Paryż 1925. Sekcja polska. Dwie drewniane figurki: Czapla i Żyd, projektu Zofii Stryjeńskiej, wykonane przez Warsztaty Krakowskie, odbitka fotograficzna, źródło: Cyfrowe MNW

Po powierzeniu Karolowi Stryjeńskiemu nowego programu Szkoły Rzemiosł Artystycznych w Zakopanem, największy sukces Zofii nadszedł wraz z Wystawą Światową w Paryżu w 1925, na którą wykonała rozległe dekoracje pawilonu polskiego i otrzymała najwyższe nagrody w kategorii dekoracji architektonicznej za malarstwo, tkaninę, plakat i ilustrację, a także zaszczytne wyróżnienie za projekty zabawek. Weseli Słowianie Stryjeńskiej zachwycili międzynarodową publiczność.
Późniejsze życie artystki, obfitujące w pracę, wystawy w Polsce i zagranicą, zostało naznaczone piętnem II wojny światowej i okupacji, przenosinami między Krakowem, Paryżem a Genewą, gdzie ostatecznie zamieszkała. Pozostawała niezależna, malowała nieustanie, choć nierzadko ledwo wiązała koniec z końcem. Wnuczka malarki, Wanda Stryjeńska, wspomina babcię śpiącą w wannie, gdy na kanapie trzymała przybory malarskie i suszyła nowe prace, a także nonszalancję w stosunku do niemówiących po polsku wnucząt, których z tego powodu nie uznawała za prawdziwie swoje (Martine Sokołowska Jacques-Dalcroze, Barbara Stryjeńska, Wanda Stryjeńska, Łukasz Stryjeński, „To i owo, co o niej wiemy", [w:] ed. red. Marta Kołpanowicz, Anna Kowalczyk, Krystyna Stefaniak, „Zofia Stryjeńska 1891 – 1976, wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009", s. 300). Bajecznie kolorowy folklor Stryjeńskiej, traktowany zarówno jako temat, jak i materiał dekoracyjny sam w sobie, przetrwał w polskiej świadomości, kształtując kolejne pokolenia i oddziałując na postrzeganie historii i ludowości jako tajemniczych, baśniowych i egzotycznych, a przez to cennych dla dziedzictwa narodowego.

Z cyklu „Rzemiosła”, 1929, rysunek ze szkicownika pochodzi z archiwum rodziny Stryjeńskich

Kilka słów o tajemnicy „Rzemiosł”

Cykl „Rzemiosła”, w skład którego wchodzą cztery obrazy malowane gwaszem na sklejce: „Ceramika”, „Snycerstwo”, „Prządka” i „Tkactwo”, to prawdopodobnie najbardziej tajemniczy, choć jednocześnie dobrze znany cykl Zofii Stryjeńskiej, przede wszystkim za sprawą reprodukcji w formie pocztówek produkowanych przez Galerię Polską w Krakowie w latach 30. XX wieku. Popularyzacja motywu rzemiosł sprawiła, że dziesięć lat później Stryjeńska ponownie podjęła ten temat w technice gwaszu na papierze (Światosław Lenartowicz, „O cyklu ‘Rzemiosła’, [w:] ed. red. Marta Kołpanowicz, Anna Kowalczyk, Krystyna Stefaniak, „Zofia Stryjeńska 1891 – 1976, wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, październik 2008 – styczeń 2009”, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2008, s. 260). W twórczości artystki, obejmującej szereg mediów malarskich, rysunkowych jak i sztuk użytkowych, można wyróżnić dwoiste podejście do tematu folkloru, zespolonego z wizerunkiem Słowian, wzorowanych na ludycznych bożkach lub podhalańskich chłopach. Wielko i małoformatowe prace stworzone przez Stryjeńską w charakterystycznym dla niej wyrazistym stylu po około 1917 roku, cechują dwa modele kompozycji. Pierwszy, to gęsto wypełniona sylwetkami ludzkimi płaszczyzna, zwykle z widokiem krajobrazu lub dekoracyjnymi elementami wnętrz. W obu tych przypadkach, zabiegi kompozycyjne i formalne są bezpośrednio podporządkowane warstwie narracyjnej, umożliwiając Stryjeńskiej opowiadanie historii jak gdyby scena po scenie, w ramach prac przynależących do poszczególnych większych narracyjnych cykli. Doskonałymi przykładami takiego ujęcia tematu jest chociażby para obrazów „Woda” i „Ogień” przeznaczona do siedziby Poselstwa Polskiego w Sofii z 1928 roku. Jedna z najbardziej rozpoznawalnych prac artystki to cykl panneaux personifikacji miesięcy, stworzony do pawilonu polskiego na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Współczesnego w Paryżu w 1925 roku, który stanowi swoiste uosobienie umiejętności łączenia elementów narracyjnych i dekoracyjnych, jednolitego tła i dynamicznych sylwetek, otoczonych spójnymi motywami zaczerpniętego z podhalańskiej przyrody i ludowych wycinanek.

Drugie podejście do kompozycji to pojedyncze lub podwójne sylwetki, wyalienowane z otoczenia, przedstawiane na jednolitym, zazwyczaj ciemnym tle, nieodwracającym uwagi od dekoracyjnej formy postaci. Do tej właśnie kategorii przynależy cykl „Rzemiosła", który ukazuje poszczególne tradycyjnie rzemieślnicze zawody jako personifikacje. Każda z postaci, dwóch kobiecych i dwóch męskich, została przedstawiona z profilu lub półprofilu, z odpowiadającym poszczególnym zawodom rekwizytem, szczelnie wypełniając kompozycję. Sposób ich ujęcia przywodzi na myśl egipskie płaskorzeźby, z jednej strony statyczne i w swej prostocie dekoracyjne, a z drugiej wystarczająco wyraziście oddające istotę rzemieślniczej pracy, jej wyważone tempo, czyniąc z krosna czy tkackiego kołowrotka mistyczne narzędzia. Stroje postaci, w charakterystyczny dla stylu Stryjeńskiej sposób,

Z cyklu „Rzemiosła", 1929, rysunek ze szkicownika pochodzi z archiwum rodziny Stryjeńskich

Z cyklu „Rzemiosła", 1929, rysunek ze szkicownika pochodzi z archiwum rodziny Stryjeńskich

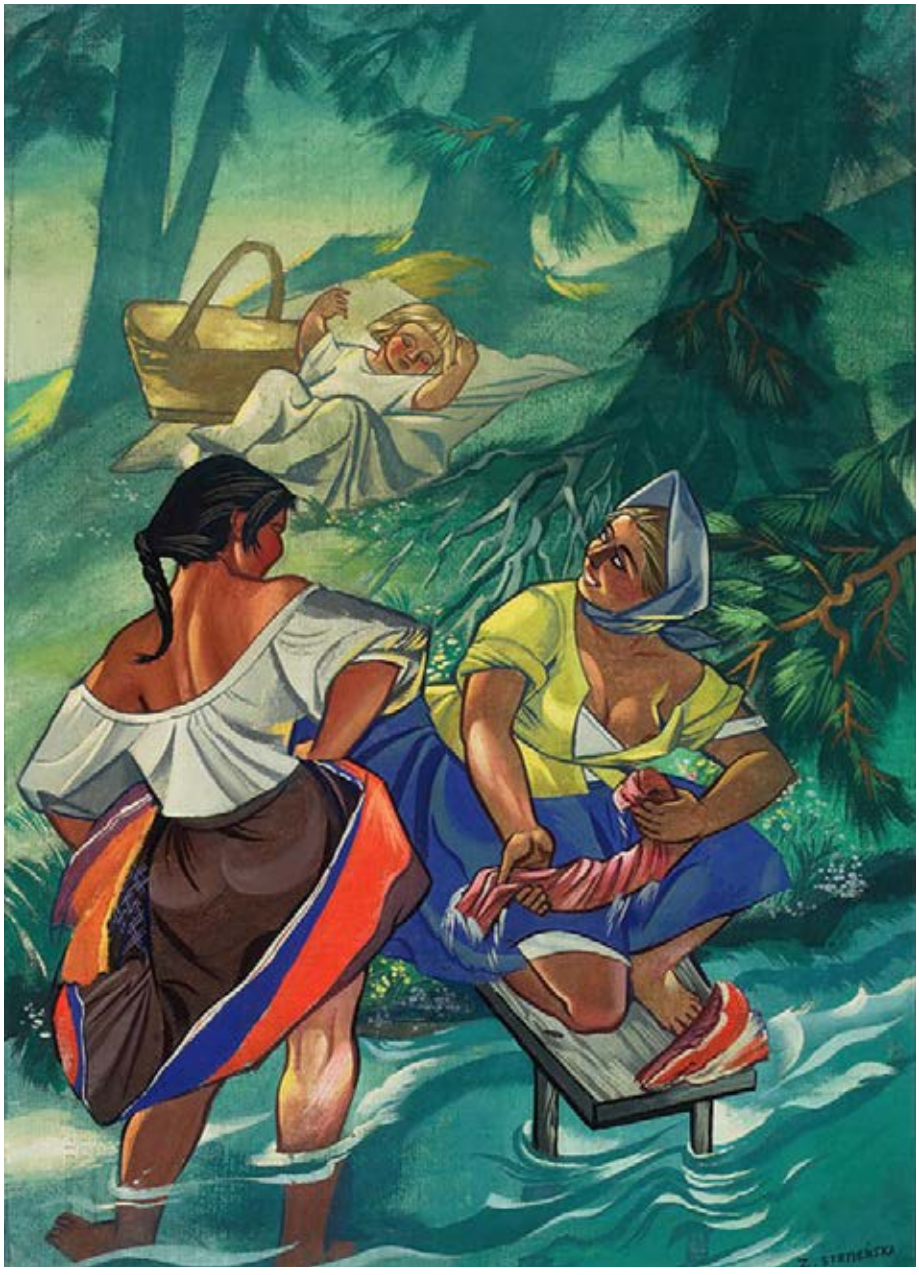
czerpią z ludowego ubioru, przeplatając go z elementami zaczerpniętymi z historycznych przedstawień, co ugruntowuje wrażenie ponadczasowości i egzotyczności. Umiejętne ukazywanie wyindywidualizowanych bohaterów w cyklicznie spójny sposób to bez wątpienia talent, który Stryjeńska wykorzystywała także w innych formach artystycznych, takich jak ilustracja książkowa i litografia.
„Rzemiosła" stanowią zagadkę przede wszystkim z powodu braków w dokumentacji ich dziejów, jak i niewyjaśnionych okoliczności powstania. Światosław Lenartowicz, czołowy znawca twórczości malarki identyfikuje cykl jako powstały między 1929 a 1930 rokiem, jako że pokazywany był na

Zofia Stryjeńska, „Tkactwo" z cyklu „Rzemiosła", pocztówka wydana przez Galerię Polską w Krakowie, lata 30. XX wieku, źródło: archiwum prywatne, rysunek ze szkicownika pochodzi z archiwum rodziny Stryjeńskich

Zofia Stryjeńska, „Prządka", 1953, gwasz na płótnie, 70 x 98 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

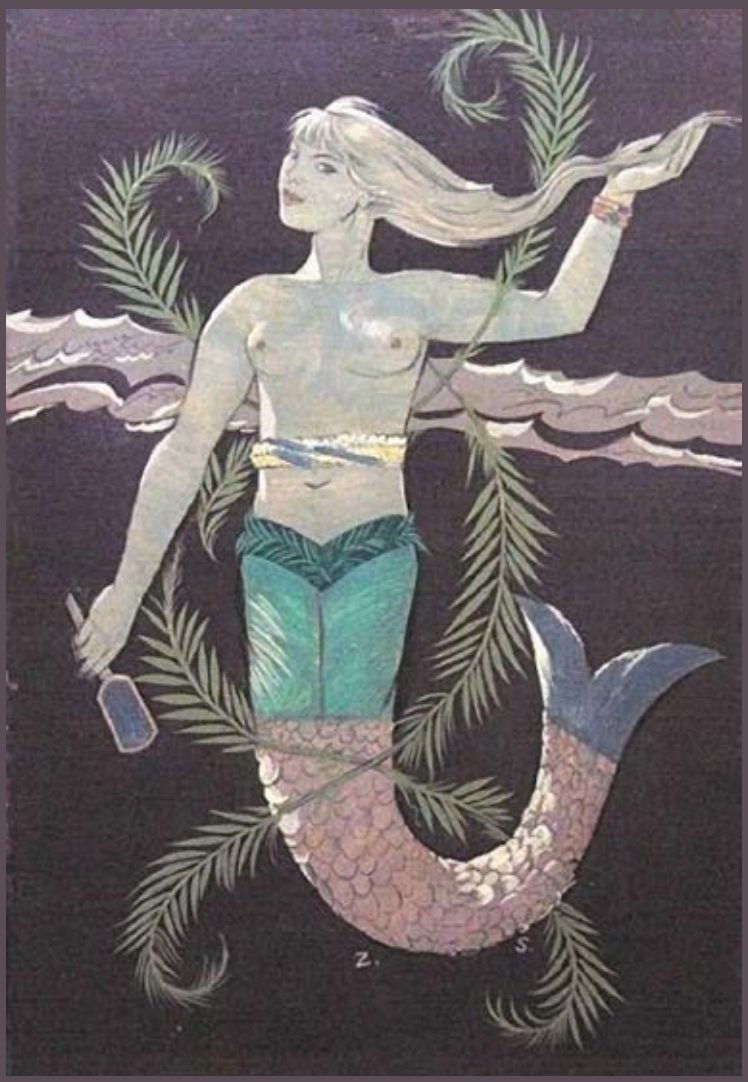
ważnej dla późniejszej kariery artystki wspólnej wystawie z Henrykiem Kuną w listopadzie 1930 roku, w salonach Philipsa w Warszawie, o czym artystka pisała w pamiętnikach. Następnie, cykl gościł we Lwowie, na większej, zbiorowej wystawie Stryjeńskiej w Miejskim Muzeum Przemysłu Artystycznego. Jak pisze Lenartowicz, cykl pojawił się w katalogach obydwu tych wystaw, a prace opatrzone były dopiskiem „własność artystki, do sprzedania", co sugeruje, że prace nie powstały na konkretne zamówienie, co w twórczości Stryjeńskiej stanowiłoby raczej ewenement (Światosław Lenartowicz, Zofia Stryjeńska 1891-1976, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2008-styczeń 2009, s. 260). Po lwowskiej wystawie „Rzemiosła" trafiły do kolekcji Lubomirskich we Lwowie, a później słuch po nich zaginął.

Lenartowicz sugeruje, że technika gwaszu na sklejce jest charakterystyczna dla powstałego pięć lat później cyklu, który zdobił wnętrza transatlantyku m/s ‚Batory" (Tamże). Na statku płyty sklejki wpasowywały się w wydrążone dla nich zagłębienia w płycinach architektonicznych drewnianych płaszczyzn. Okres ich powstania jest również zbliżony, prace z transatlantyków i „Rzemiosła" dzielą zaledwie cztery lata. Być może „Rzemiosła" mogą być postrzegane jako prototypy paneli, które znalazły się na „Batorym", co sugeruje ten sam styl ujęcia pojedynczej figury na ciemnym tle.



Zofia Stryjeńska, „Praczki", po 1945, gwasz na płótnie, 97 x 70.5, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Ludowa dama na oceanie



Prawdopodobnie największym sukcesem Stryjeńskiej w latach 30. były zamówienia na dekoracje wnętrz dwóch polskich transatlantyków m/s „Batory" i „Piłsudski" budowanych przez Gdynia-Ameryka Line w latach 1934-35. Do dekoracji budowanych we Włoszech statków zaangażowano prawie 80 polskich artystów, architektów, między innymi Antoniego Kenara, Franciszka Strynkiewicza, Lecha Niemojewskiego, Wojciecha Jastrzębskiego, Alfonsa Karnego i zakłady rzemiosła i przemysłu artystycznego, takie jak zakład porcelany w Ćmielowie. Nadrzędną ideą był koncept „sztuki wszędzie", propagowany przez warszawską Akademię Sztuk Pięknych w pierwszej połowie dwudziestego wieku. Stąd też projekty Stryjeńskiej obejmowały nie tylko wystrój wnętrz, ale także drobniejsze elementy, takie jak karty menu pokładowego.
Jak pisze Monika Jankiewicz-Brzostowska, głównymi założeniami projektu wnętrz było stworzenie komfortowych warunków w stylu art déco, prawdopodobnie inspirowanych stylem włoskich i francuskich transatlantyków. Francuski statek „Normandie" wyruszył w pierwszą podróż z Hawru do Nowego Jorku w 1935 roku, co zbiegło się czasowo z budową i wodowaniem m/s „Piłsudskiego" i „Batorego". „Normandie" był

Zofia Stryjeńska, „Syrena czesząca włosy", wystrój salonu turystycznego na m/s „Batory", 1935, Muzeum Morskie w Gdańsku, źródło: Wirtualne Muzeum Morskie

„MIMO ŻE NAJWIĘKSZE SUKCESY ODNOSIŁA DEKADĘ WCZEŚNIEJ, NADAL NAZYWANO JĄ KSIĘŻNICZKĄ SZTUKI POLSKIEJ. TYTUŁ TEN NADAŁ JEJ W CZASACH DWUDZIESTYCH MIECZYSŁAW GRYDZEWSKI Z 'WIADOMOŚCI LITERACKICH' I TAK JUŻ ZOSTAŁO. ZLECENIE DEKORACJI SALONÓW I KABIN NA BLIŹNIACZYCH TRANSATLANTYKACH POZWOLIŁO STRYJEŃSKIEJ PRZEZ JAKIŚ CZAS NIE GŁODOWAĆ. LATA TRZYDZIESTE BYŁY DLA NIEJ WYJĄTKOWO TRUDNE – MROCZNY CZAS SAMOTNOŚCI I SMUTKU".

Bożena Aksamit, Batory. Gwiazdy, Skandale i miłość na transatlantyku, Agora SA, 2015, s. 82

powszechnie uważany za najbardziej luksusowy, i do 1940 największy, statek pasażerski na świecie. Zdjęcia wnętrz statku, wykonane w nowojorskim porcie na zakończenie słynnego pierwszego kursu, obiegły świat, ukazując skalę rozmachu głównego salonu, jego kolosalnych rzeźbionych paneli i przepych francuskiego art déco, widoczny w najmniejszych szczegółach, od poręczy poprzez oświetlenie sali kinowej. Jednak tym, co odróżniało „Piłsudskiego" i „Batorego", był nacisk na cechy narodowe, co prowokowało porównania statków do „pływających ambasad polskiej kultury". Stryjeńska, która dziesięć lat wcześniej triumfowała na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa, była naturalnym wyborem. Jej prace znalazły się na obu transatlantykach, na „Piłsudskim" tempery „Wędrowcy" i „Grajek" oraz kilim z tanecznymi motywami, a na „Batorym" cykl obrazów na sklejce do salonu turystycznego, łączący motywy antyczne i morskie, a swoją kompozycją przypominający powstały nieco wcześniejszy cykl „Rzemiosła". Charakterystyczną pracą jest zestaw syren i trytonów z różnorodnymi rekwizytami, który zdobił salon. Na „Batorym" znalazła się także większa kompozycja z Apollinem, Amorem i Bachusem, przedstawiająca scenę rozniecania ognia.

„PRACE STRYJEŃSKIEJ POZA SALONAMI OZDABIAŁY TAKŻE KABINY KLASY DE LUXE. W CZYTELNIACH ZREZYGNOWANO Z OBRAZÓW I ZAWIESZONO NA ŚCIANACH FOTOGRAFIE LOTNICZE POLSKICH ZABYTKÓW, WYKORZYSTANO TAM FOTELE, KRZESŁA I STOŁY Z RUR GIĘTYCH WYKONANE W FABRYKACH THONETA".

Bożena Aksamit, Batory. Gwiazdy, Skandale i miłość na transatlantyku, Agora SA, 2015, s. 86

Pocztówka przedstawiająca wnętrza statku m/s „Batory", 1935 lub po 1935, źródło: Wikipedia Commons

Pełny zakres wyposażenia bywa kwestią sporną z powodu burzliwych losów okrętów w trakcie drugiej wojny światowej, gruntownego remontu, który m/s „Batory" przeszedł w 1946 roku, jak i ograniczonym dostępem do archiwalnych fotografii. Wystawa „Sztuka Wszędzie. Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie 1904-44" z 2012 roku przyczyniła się do odnowienia zainteresowania wystrojem polskich transatlantyków i ich rolą w rozwoju sztuki i polskiego wzornictwa.

6

MAGDALENA GROSS
1891-1948

Popiersie kobiety z medalionem, 1925

obrąz patynowany, wys. 59,5 cm
wymiar podstawy: 23,5 x 27 cm
sygnowany i datowany na podstawie: 'M. GROSS 1925'

estymacja:
120 000 - 160 000 PLN
27 000 – 36 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„W dwudziestoleciu międzywojennym piękną kartę rzeźbiarstwa zapisały artystki polskie, które w tym czasie ‘wyroiły się’ tak obficie, jak nigdy dotąd, podejmowały wszystkie zadania należące do tej gałęzi sztuk, tworzyły rzeźby figuralne, płaskorzeźby, obiekty sakralne i architektoniczne oraz projekty pomników – dzieła kameralne i monumentalne realizowane w glinie, gipsie, kamieniu, brązie i drewnie. Wszystkie rozpoczęły naukę i działały jeszcze przed odzyskaniem niepodległości. Pracowały zawodowo w różnych ośrodkach, reprezentowały rozmaite kierunki i tendencje, zdobywały znaczenie, szacunek i uznanie”.

cyt. za Aleksandra Melbechowska-Luty, Posągi i ludzie. Rzeźba polska dwudziestolecia międzywojennego, Warszawa 2015, s. 235

Magdalena Gross przyszła na świat w Warszawie w 1891 roku w inteligenckiej rodzinie mieszczańskiej. Dziadek ze strony matki wydawał „Gazetę Handlową”, natomiast brat matki, Leon Okręt, był sławnym adwokatem i dziennikarzem, słynącym ze swoich głośnych sprawozdań sądowych. Po zakończeniu szkoły średniej Zofii Kurmanowej, zachęcona przez jednego z najważniejszych rzeźbiarzy doby dwudziestolecia międzywojennego, Henryka Kunę, rozpoczęła studia w Szkole Sztuk Pięknych. Następnie kontynuowała naukę we Florencji pod kierunkiem Filadelfa Simi, pod okiem którego szlifowała umiejętności z zakresu rzeźby i malarstwa. Ogromny talent Gross został dostrzeżony dość wcześnie. Już w wieku 22 lat zaczęła wystawiać swoje odlewy. W 1913 roku na Salonie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zostały zaprezentowane trzy studia portretowe z brązu, przy czym jedna z fotografii została zreprodukowana w katalogu, co było ogromnym wyróżnieniem dla młodej artystki. W kolejnych latach wielokrotnie wystawiała prace, a w styczniu 1926 roku miała swoją wystawę zbiorową obejmującą 18 rzeźb – głównie kompozycje portretowe, akty czy motywy rodzajowe. „Owa wczesna twórczość Magdaleny Gross jest wszakże dziś dla nas mało uchwytna. Bodaj żadne z jej dzieł ówczesnych nie trafiło do zbiorów publicznych. Pozostały w posiadaniu artystki lub jej rodziny i przepadły w zawierusze drugiej wojny światowej. Większość z nich nie była reprodukowana, a nawet fotografowana. Po pracach wystawionych pozostały ślady w postaci danych w katalogach wystaw. Dane te są jednak przeważnie tak ogólnikowe, że nieraz nie pozwalają nawet na ustalenie, czy mamy do czynienia z tym samym utworem, czy z dwoma utworami różnymi. Jedno, co możemy powiedzieć z całą pewnością, to to, że wśród tych wczesnych dzieł przeważały portrety” (cyt. za Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, s. 11). Prezentowane w katalogu „Popiersie kobiety z medalionem” należy do zaginionej grupy rzeźb, stanowiąc tym samym absolutną rzadkość na rynku aukcyjnym.

Twórczość Magdaleny Gross obejmowała dwa główne nurty – portrety ludzi i rzeźbę animalistyczą. „Od portretów artystka rozpoczęła swą działalność rzeźbiarską. Pierwsza praca wystawiona przez nią w 1915 r. była portretem. Krąg osób portretowanych obejmuje po części osobistości wybitne i znane (portrety konferansjera Fryderyka Jaroszy'ego, adwokata i literata Leona Okręta, filozofa kawiarnianego Franciszka Fiszera, śpiewaka operowego Ignacego Dygasa) po części przyjaciół i znajomych (portrety doktora T. Tonchu-Ru, Jadwigi Rendznerowej, Ryszarda Żabińskiego). Niektórych osób portretowanych przez artystkę nie udało się zidentyfikować. Pod względem formy cechuje portrety Magdaleny Gross duża rozmaitość ujęcia. W głowie kobiecej z brązu ostra charakterystyka indywidualna – niskie czoło, wystające kości policzkowe, pełne wargi – łączy się ze śmiałymi uproszczeniami, z syntetycznym, niemal geometryzującym ujęciem kształtu. Głowa jest tu niemal sprowadzona do jaja, szyja do walca itd. Natomiast głowa męska z gipsu z 1929 r. – subtelna głowa intelektualisty – jest ujęta realistycznie. Charakter i wyraz są tu wydobyte za pomocą starannego i delikatnego modelunku powierzchni” (op. cit. s. 20). Prezentowane „Popiersie kobiety” należy do bardziej realistycznego nurtu dzieł rzeźbiarki. Mimo pewnego syntetycznego ujęcia Gross posługuje się dość realistycznym modelunkiem rzeźbiarskiej bryły. Na powierzchni brązu pozostały odciski dłoni artystki, które ukierunkowują stylistykę portretu w stronę twórczości przełomowego rzeźbiarza Augusta Rodina. Portretowana kobieta trzyma w dłoni medalion z wizerunkiem greckiego bóstwa. Ów gest wywołuje pewną dozę tajemniczości i niepokoju. Przybliża to popiersie do twórczości wybitnego artysty Xawerego Dunikowskiego, który za pośrednictwem portretu psychologicznego próbował ukazać pojęcia metafizyczne nurtujące duszę człowieka.

7

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY

1885-1939

Portret mężczyzny, 1928

pastel/papier naklejony na tekturę; 63,5 x 48,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Witkacy 1928 31 VIII | NTT64 G.h. (T.B+d)'

estymacja:
140 000 – 180 000 PLN
32 000 – 40 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Europa

Witkacy 1928 37/VIII

8

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ / WITKACY
1885-1939

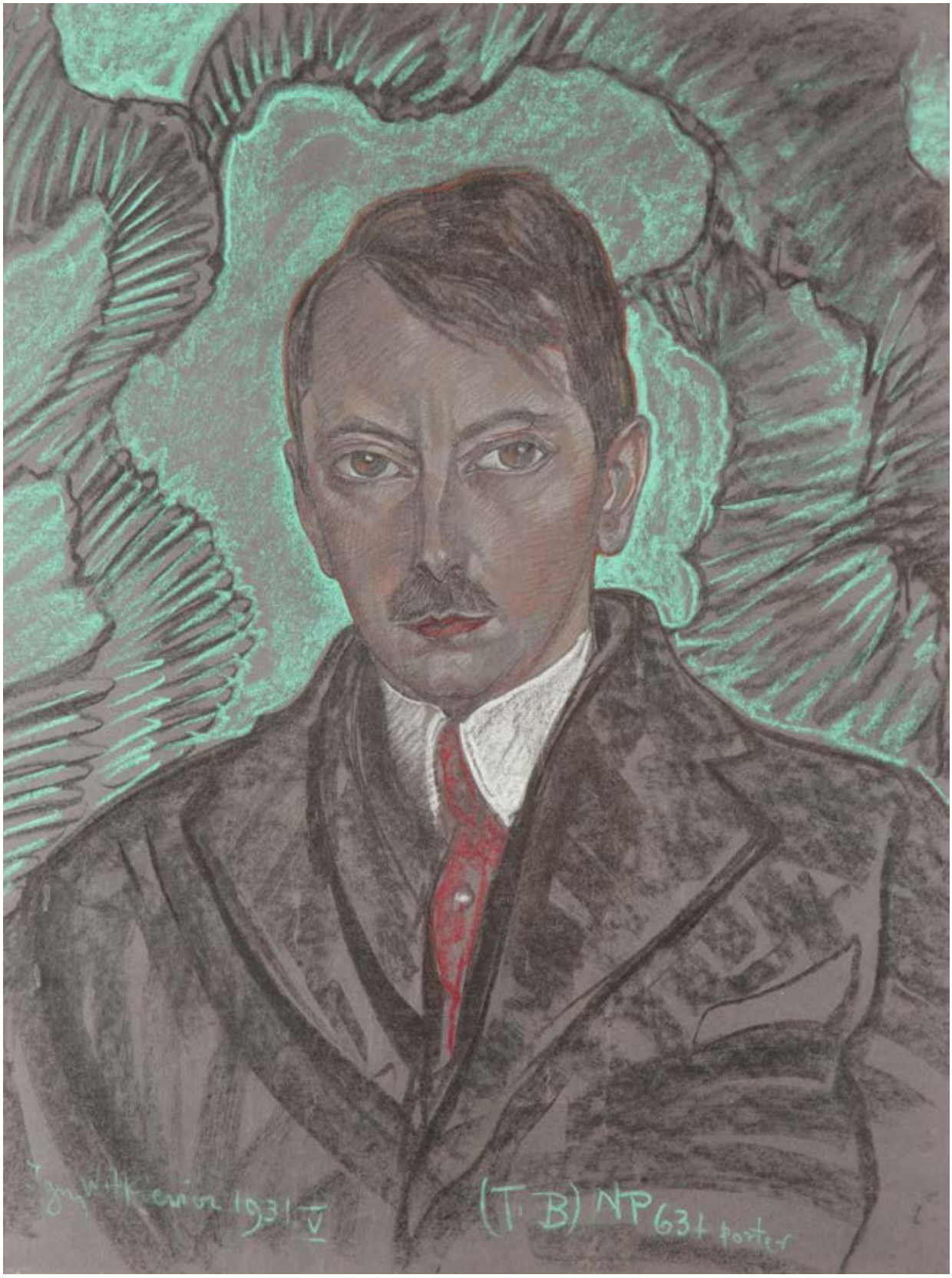
Portret Artura Schroedera (?), 1931

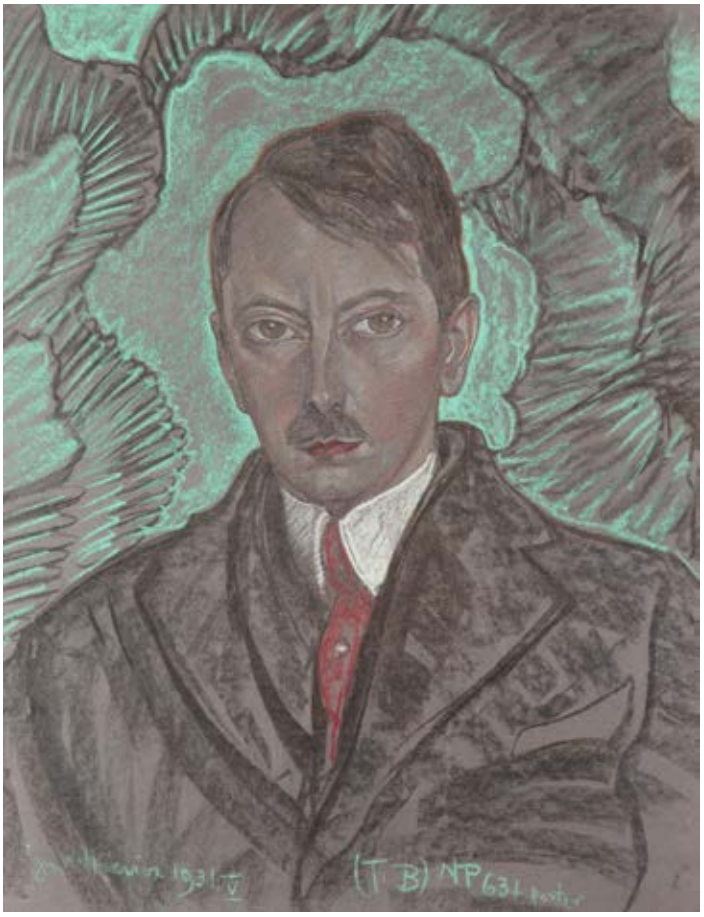
pastel/papier, 62,2 x 46,7 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany oraz datowany l.d.: 'Ignacy Witkiewicz 1931 V', opisany p.d.: '(T.B) NP 63 + porter'

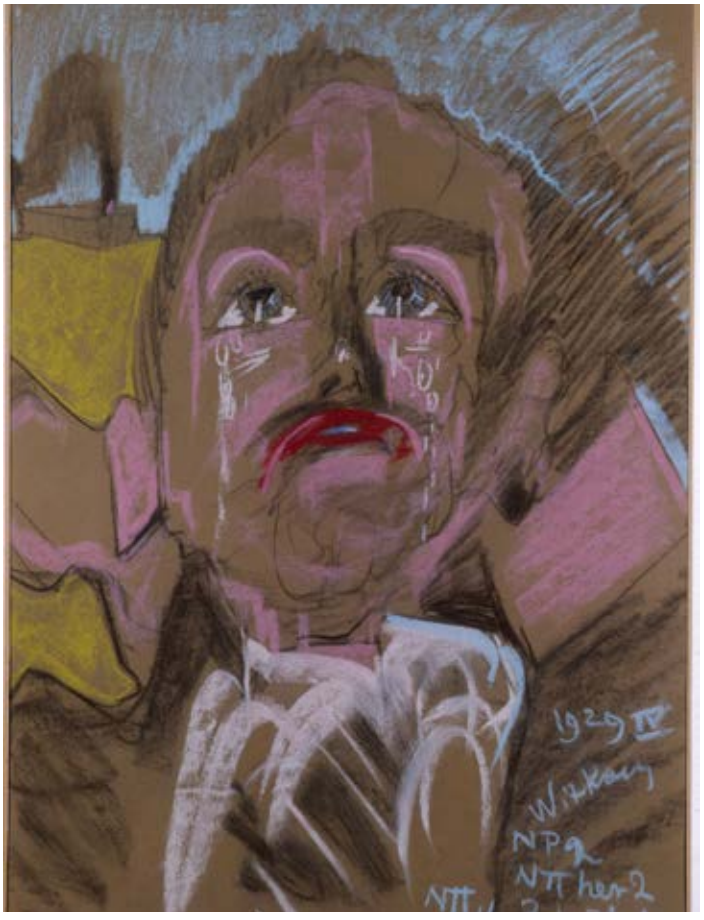
estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 400 - 27 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:
por. Irena Jakimowicz, Witkacy. Malarz, Warszawa, 1985, poz. kat. 187, nlb. (il.)


1931
(T. B) NP 631 porter





Witkacy. Demoniczny portrecista?

Stanisław Ignacy Witkiewicz to artysta-instytucja – filozof, pisarz, eksperymentator i łamacz konwenansów, często postrzegany jako twórca niemal demoniczny. Te wizję artysty umacniają chociażby jego szaleńcze fotograficzne autoportrety, takie jak „Autoportret w mundurze oficera piechoty rosyjskiej" (ok. 1917). Forma portretu jest dla twórczości artysty absolutnie kluczowa i definiuje Witkacego jako bacznego obserwatora ludzkich charakterów. Tułając się po świecie w depresji spowodowanej samobójstwem narzeczonej, Jadwigi Janczewskiej, Witkiewicz trafił najpierw na Cejlon i do Nowej Gwinei, gdzie zabrał go ze sobą jego przyjaciel, wybitny antropolog Bronisław Malinowski, a następnie do Rosji, gdzie zaciągnął się do carskiej armii. Po wojnie, w Rosji, zaczął malować portrety dla zarobku. Natomiast przenosiny do Zakopanego pod koniec drugiego dziesięciolecia XX wieku, były impulsem do symultanicznego rozwoju jego dorobku w różnych kierunkach – poetyckim, dramatycznym, filozoficznym, rysunkowym.

„System historiozoficzny Witkacego i oparta na tym między innymi twórczość powieściowa, jak „Pożegnanie jesieni" czy „Nienasycenie", nie jest efektem umysłowej spekulacji podejmowanej w zaciszu gabinetu i biblioteki zachodniego intelektualisty, lecz przede wszystkim – rezultatem przeżyć doznanych w czasie narodzin „nowego wspaniałego świata" (Piotr Piotrowski, „Stanisław Ignacy Witkiewicz", Krajowa Rada Wydawnicza, Warszawa, s. 10).

Wzmożone zainteresowanie Witkacego teorią sztuki w latach dwudziestych przełożyło się na sformułowanie, wypracowanych na dynamicznych kompozycjach, zasad Czystej Formy, które od połowy lat dwudziestych aplikował niemalże wyłącznie do portretów. Z tego też powodu, w 1925 roku, powstała słynna Firma Portretowa S.I. Witkiewicz, z jednej strony prześmiewcza, przyjmująca zamówienia na prywatne portrety, a z drugiej pozwalająca na ujęcie człowieka jako tematu wymykającego się konwencji „działa sztuki", jak pisze Piotr Piotrowski. „Firma" portretowa, jak określał siebie Witkiewicz, miała ścisły, jasno określony regulamin definiujący konkretne typy przedstawień (A, B, C, D, E), przedziały cenowe, udział narkotycznych substancji jak i absolutny brak ingerencji ze strony pozujących w finalny produkt, który mógł być oglądany dopiero po ukończeniu, nigdy wcześniej. „Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwania zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować" – pisał Witkacy w „Regulaminie".

Psychodeliczne portrety od samego początku powstania firmy były wysoko cenione i cieszyły się powodzeniem, zwłaszcza wśród bogatej klienteli. Portretowani, choć zazwyczaj ukazywani jako siedzący, zdają się wibrować, ich oczy szukają spojrzenia widza, a w otaczającą ich na portrecie przestrzeń głęboko wnikają ich cechy osobowości, dodatkowo uwidocznione przez krążące w żyłach Witkiewicza substancje odurzające. Artysta malował więc komercyjne portrety na zamówienie, jak i bardziej swobodne, bliższe Czystej Formy, podobizny otaczających go przyjaciół, członków bohemy artystycznej, literatów i aktorów, które w większości zaliczają się do typu C, powstającego pod wpływem kokainy i domieszek innych substancji.

Sportretowany mężczyzna to prawdopodobnie Artur Schroeder, publicysta, literat i krytyk, od 1927 roku sekretarz krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, zmarły tragicznie w 1934 roku.
Popełnił samobójstwo z powodu fałszywych oskarżeń o oszustwa podatkowe. Portret pastelem powstał najprawdopodobniej 3-ego maja 1931, o czym świadczą opisy dotyczący abstynencji od palenia papierosów, w mieszkaniu Schroedera, gdzie w podobnym okresie Witkacy narysował także Tadeusza Kudlińskiego. Błękitne, biomorficzne elementy budujące tło przywodzą na myśl liście lub płatki kwiatu, które współgrają z ciemniejszą, grafitowo szarą kolorystyką całości portretu. Ten typ przedstawienia ma wiele silnie realistycznych cech, brak wyraźnych deformacji twarzy i sylwetki. Kolorystyka, w której utrzymana jest sama postać pozującego jest jednolita. Zachowanie proporcji sugeruje, że portret plasuje się gdzieś między, głównie komercyjnymi, typami A i B, które cechował względny naturalizm, podkreślenie niektórych cech „ładności" (zwłaszcza u kobiet), i jak określał to Witkacy, pewna „gładkość".

Artur Schroeder, przed 1934, źródło: NAC online

9 †

LEONID FRECHKOP

1897-1982

"Dans l'atelier" / Autoportret w pracowni, 1927-1928

olej/płótno, 120 x 60 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'L. Frechkop 1927-28'

estymacja:
130 000 - 160 000 PLN
29 500 - 36 200 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
Galeria Vincent Lécuyer, Paryż
kolekcja prywatna, Warszawa

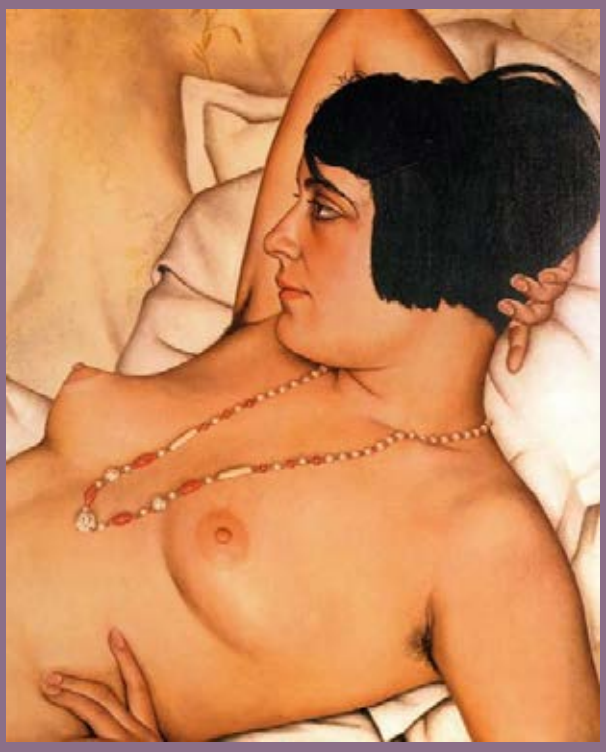
WYSTAWIANY:
Nouvelles Acquisitions. Pavillon des Antiquaires, Galerie Vincent Lécuyer, Paryż, marzec-kwiecień 2006

LITERATURA:
Nouvelles Acquisitions. Pavillon des Antiquaires, Galerie Vincent Lécuyer, Paryż, poz. kat. 10, s.10-11 (il.)

Leonid Frechkop

Leonid Frechkop, malarz Rosyjskiego pochodzenia, wykształcony w prywatnej szkole artystycznej w Moskwie, był przez większość życia związany z Belgią, do której docierały zarówno francuskie jak i niemieckie wpływy. Jego twórczość obejmowała malarstwo, rysunek, scenografię i ilustrację, a ulubionymi tematami był portret, akt i scena rodzajowa, co wpisywało się w obowiązujące wtedy w Europie, zwłaszcza Francji, trendy w malarstwie. Jego twórczość nosi znamiona niemieckiego nurtu znanego jako „Nowa Rzeczywistość" lub „Nowy Obiektywizm", który w odróżnieniu od niemieckiego ekspresjonizmu, miał swoje podstawy w faktycznej, obiektywnej rzeczywistości, a nie czysto indywidulanych, wewnętrznych przeżyciach artysty. Był to jednak naturalizm w charakterystyczny sposób brutalniej traktujący bryłę, o przeważnie przytłumionej, jakby przydymionej kolorystyce – naturalizm pozostawiający miejsce na satyryczna krytykę zjawisk socjo-politycznych. Jedną z czołowych figur „Nowego Obiektywizmu" był Niemiec Christian Schad, którego dekadenckie, często erotyczne portrety oddające odradzający się przepych powojennych Niemiec i Austrii znajdują się między innymi w prestiżowej madryckiej kolekcji Muzeum Thyssen-Bornemisza. Bohaterkami płócien Shada są przeważnie kobiety, niekiedy w otoczeniu mężczyzn, o charakterystycznie nieprzeniknionych, odległych spojrzeniach, którymi zdają się diagnozować ówczesne społeczeństwo. Ten sam zachwyt nad nowym glamour europejskich miast emanuje z obrazów Leonida Frechkopa. „W Atelier" podzielone jest na dwa

Christian Schad, „Autoportret", 1927, farba olejna na drewnie, Tate Modern, Londyn, www.tate.org.uk/art



Christian Schad, „Autoportret", 1927, farba olejna na drewnie, Tate Modern, Londyn, www.tate.org.uk/art

plany – bezpośrednią przestrzeń pracowni artysty, której okna wychodzą na fragment miejskich zabudowań widzianych przez szybę. Uderzający jest przede wszystkim nastrój niedopowiedzenia, wykreowany poprzez kontrast wspomnianych dwóch planów, jak i napięcie odczuwane pomiędzy portretowanymi. Widz obserwuje scenę z perspektywy wchodzącego do pracowni, stąd dwie jasnowłose modelki Frechkop ukazał siedzące tyłem do obserwatora, umieszczając je w odseparowanej od świata przestrzeni, tym samym oddając hołd idei sztuki wysokiej, przemyślanej, powstającej w atmosferze pietyzmu w atelier artystów. Dwie męskie postaci, stojące po prawej stronie, blisko okna, to prawdopodobni kupcy malowanego przez artystę podwójnego aktu, którzy zgodnie z ówczesną modą, należeli do grona kolekcjonerów lubiących obcować artystami i obserwować ich przy pracy. Jednak pomiędzy artystą w nieskazitelnie białym fartuchu malarskim, a potencjalnymi kupcami odczuwalny jest wyraźny dystans, wręcz separacja tych dwóch światów – sztuki wysokiej i procesów jej komercjalizacji. Chłodny krajobraz urbanistycznych zabudowań za oknem, sygnalizujący gwałtowny rozwój przemysłu przyspieszony przez niedawną wojnę zdaje się być uzasadnieniem oddzielenia dwóch nieprzystających do siebie światów, które współegzystują w przestrzeni miejskiej. Przytłumiona, niemal przydymiona, paleta barw pozwala na wydobycie iście rzeźbiarskich cech ludzkiej anatomii, wpisując się w artystyczną manierę twórców czerpiących inspiracje z włoskiego Renesansu. Styl Frechkopa jest w podobny sposób „wygładzony” co płótna Christiana Schada, nadając jego oeuvre rodzaj melancholijnej zadumy.

10 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Personage dans la ville", 1927

olej/papier naklejony na płytę, 29 x 22 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'J. Lambert-Rucki | 27'

estymacja:
42 000 - 55 000 PLN
9 600 - 12 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
por. Mistrzowie École de Paris. Villa La Fleur, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 150 (il.)

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. Prezentowana kompozycja przedstawia postaci, które zjawiają się w barwnym, fantazyjnym architektonicznym 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 rygory geometrii jako właściwą formę organizacji życia i przestrzeni.

I. Lambert - Ruchi
27

11 † Ω

MELA MUTER

1876-1967

"Les Enfants" (verso) / "Collioure" (recto), lata 20. XX w.

olej/płótno, 90 x 73,5 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
na odwrociu nalepka Galerie Gmurzynska z Kolonii
na poprzecznej belce krosna papierowa nalepka z wystawy w Carnegie Institute:
'Exposition de Pittsburgh [dalej nieczytelnie]'

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
116 000 - 163 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Szwajcaria

WYSTAWIANY:
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska,
Kolonia, 21 października – 1 grudnia 1967
Mela Muter, Galerie Jean-Claude Bellier, Paryż, 26 kwietnia – 27 maja 1966
28th International Exhibition of Paintings, Carnegie Institute, Pittsburgh,
17 października – 8 grudnia 1929

LITERATURA:
Mela Muter. Retrospektiv-Ausstellung, Gallerie Gmurzynska, Kolonia 1967, poz. kat. 9, nlb. (il.)
Mela Muter, katalog wystawy, Galerie Jean-Claude Bellier, Paryż 1966, poz. kat. 9 (il.)
28th International Exhibition of Paintings, Carnegie Institute, Pittsburgh 1929, poz. kat. 210

Mela Muter

Tworząca pod pseudonimem Mela Muter, Maria Melania Mutermilch (z domu Klingsland) należy do grona największych polskich artystek. Jako malarka z powodzeniem może być porównywana z takimi nazwiskami swoich czasów jak Mojżesz Kisling czy Włodzimierz Terlikowski. Obok Olgi Boznańskiej uchodzi za najważniejszą artystkę tego okresu. Mela Muter wychowała się w zamożnej warszawskiej rodzinie, a jej ojciec wspierał finansowo środowisko literackie, między innymi Leopolda Staffa i Władysława Reymonta, co przełożyło się na artystyczne zainteresowania córki i podjęcie przez nią nauk w Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. Z Polski przeprowadziła się do Paryża, gdzie kontynuowała naukę i zetknęła się z École de Paris, pozostając w kontakcie z innymi polskimi artystami we Francji. Przyjaźniła się także z kluczowymi dla XX wieku postaciami jak Reiner Maria Rilke i Diego Riviera. W Paryżu zaczęła także wystawiać, od 1902 roku w Salonie Towarzystwa Narodowego Sztuk Pięknych, równocześnie wysyłając niektóre z prac na wystawy krajowe w Polsce.

MELA MUTER W PARYSKICH KRĘGACH ZASŁYNĘŁA JAKO PORTRECISTKA, CHOĆ NIE OGRANICZAŁA SIĘ TYLKO DO TEGO TEMATU, MALUJĄC RÓWNIE CHĘTNIE SCENY RODZAJOWE ORAZ CZASEM MARTWE NATURY I PEJZAŻE. MALOWAŁA WIZERUNKI AMBASADORÓW, ARCHITEKTÓW (AUGUSTE

PERRET), POETÓW, ARTYSTÓW I MARSZANDÓW (AMBROISE VOLLARD), A JEJ POSTIMPRESJONISTYCZNY STYL PRZYPADŁ WIELU DO GUSTU. BEZ WĄTPIENIA ISTOTNY DLA PRZEDSTAWICIELI ÉCOLE DE PARIS BYŁ WPŁYW AMADEO MODIGLIANIEGO, JEGO CHARAKTERYSTYCZNYCH, WYDŁUŻONYCH MALARSKICH SYLWETEK I TWARZY, KTÓRE ZNALAZŁY TEZ ODZWIERCIEDLENIE W TWÓRCZOŚCI MELI MUTER. RÓWNOLEGLE, MUTER WYKAZYWAŁA EWIDENTNE ZAINTERESOWANIE ZMIANAMI I TRENDAMI W SZTUCE - JEJ MARTWE NATURY NOSZĄ W SOBIE PIERWIASTEK CEZANNE'OWSKIEGO UJĘCIA RELACJI PRZESTRZENNYCH MIĘDZY PRZEDMIOTAMI, A PEJZAŻE FRANCUSKICH MIASTECZEK WSKAZUJĄ NA KUBISTYCZNE TENDENCJE ZACZERPNIĘTE OD PICASSA I BRAQUE'A. WPŁYWY BARDZIEJ AGRESYWNEJ PALETY ZNANEJ Z PŁÓCIEN GAUIGUIN'A CZY FOWISTÓW HENRI'EGO MATISSE'A I ANDRÉ DERAIN'A, MIMO IŻ WIDOCZNE W SPOSOBIE OPEROWANIA PLAMAMI BARWNYMI OSTATECZNIE USTĄPIŁY MIEJSCA NIECO BARDZIEJ STONOWANEJ KOLORYSTYCE, NA KTÓRĄ WPŁYW MOGŁY MIEĆ PROBLEMY ZE WZROKIEM ARTYSTKI.

„Rybaczki”, Mela Muter, lata dwudzieste XX wieku, akwarela i ołówek na papierze, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

MUTER MALOWAŁA ZACHŁANNIE, CZĘSTO ZAMALOWUJĄC DWIE STRONY PŁÓTNA LUB PO LATACH PRZEMALOWUJĄC SWOJE WCZEŚNIEJSZE PRACE NA WIĘKSZE FORMATY. POMIMO PREFERENCJI DLA TECHNIKI OLEJNEJ, NIE STRONIŁA OD RYSUNKÓW OŁÓWKIEM I AKWARELĄ.

Podczas gdy obrazy Modiglianiego często określane są jako tajemnicze, prace Muter cechuje raczej rodzaj bezwzględności w ukazywaniu zarówno charakteru portretowanej postaci jak i okoliczności społecznych, w których na co dzień funkcjonowali portretowani. Jako artystce, Meli Muter, podobnie jak wielu malarkom w tamtym czasie, bliższe były „domowe” tematy – portrety i drobne sceny rodzajowe, zazwyczaj z udziałem kobiet i dzieci, co przyczyniło się do kreacji Muter jako artystki wrażliwej i empatycznej, operującej raczej wyważoną kolorystyką, która w żaden sposób nie przyćmiewa portretowanych osób. Pozujący i tło zbudowani są z tej samej malarskiej tkanki. Mela Muter, pomimo akademickiego wykształcenia w dziedzinie sztuki chętnie przedstawiała siebie jako samouka, niezwiązanego ze środowiskiem akademii. Takie podejście zdaje się sygnalizować pewną solidarność ze środowiskiem kobiet-artystek, dla których pobieranie praktycznych i teoretycznych nauk na uczelniach artystycznych była w dużej mierze nieosiągalna. Z tego też powodu, o czym pisała Linda Nochlin w słynnym eseju „Dlaczego nie było wielkich artystek”, częściej szukały inspiracji w swoim bezpośrednim otoczeniu, co jest prawdą także w przypadku Muter. Wizja artystki-samouka znalazła odzwierciedlenie w technice malarskiej – chropowatej, teksturalnej, zawierającej w sobie grudki farby. „Technika jej wydawała mi się dość szczególna – zauważał krytyk Roger Rey – Między jednym dotknięciem a drugim rozciągała się przestrzeń surowego płótna, która mogła być wypełniona przez nieuchronne zmiany. Wobec tego po co ją było wypełniać? Dlaczego nie pozostawić troskę wypełniania tej pustej przestrzeni automatyzmowi rozumu? (….) Technika ta, trzeba stwierdzić, nie ma nic wspólnego z dywizjonizmem Seurata, Signaca czy też Grossa. Pozwala ona natomiast Meli Muter tworzyć obrazy niezwykle silne w wyrazie, skoro są na nich zaznaczone same, choćby tylko drobne akcenty” (Roger Rey, Mela Muter, „Art et Decoration” 1927, nr 303, s. 65 – tłum. Bolesław Nawrocki).

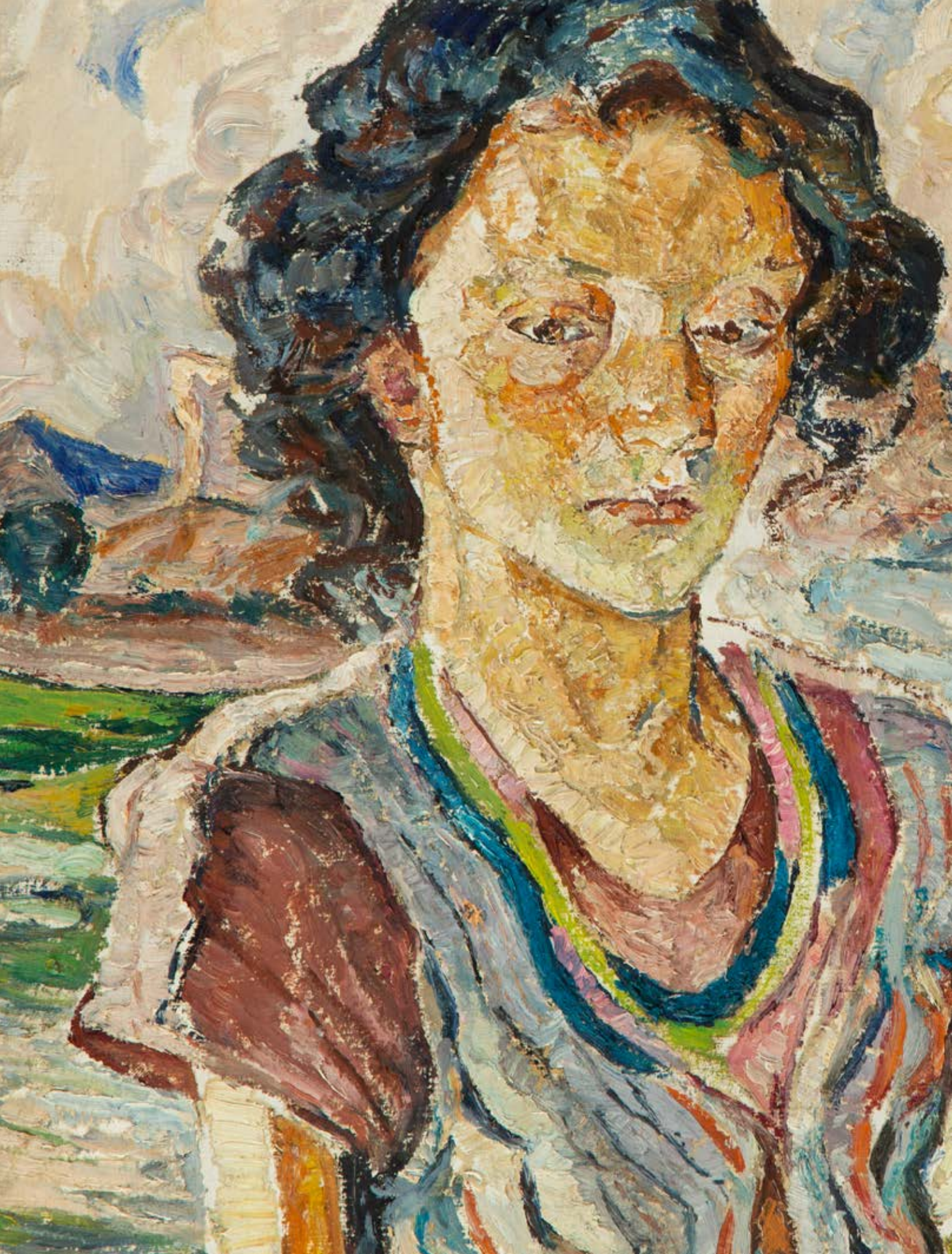
„Dzieci” (fr. „Les Enfants”) Muter łączy elementy charakterystyczne dla portretu – ujęcie trzech-czwartych sylwetki w sposób czyniący dwie dziewczynki bohaterkami płótna, z elementami sceny rodzajowej plażowego krajobrazu małej francuskiej miejscowości. W latach 20. XX wieku artystka podróżowała po Francji, między innymi do Bretanii, która już od jakiegoś czasu cieszyła się zainteresowaniem francuskich artystów szukających kontaktu z prymitywnym, nietkniętym przez miejskie obyczaje światem. Postacie kąpiących się plażowiczów majaczą na horyzoncie, ale dziewczynki wydają się być pogrążone w zadumie, w swoim własnym świecie. Jedna z nich, trzymająca na rękach niemowlę, zwrócona profilem do widza, wpatruje się w punkt poza przestrzenią obrazu. Pomimo dziecięcej postury bije od nich powaga. Poczucie odpowiedzialności za młodsze rodzeństwo, tym silniej odczuwane w pobliżu mogącej stanowić zagrożenie morskiej

André Derain, Łodzie rybackie, Collioure, 1905, olej/płótno, 81 x 100,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, źródło: metmuseum.org

wody ma w sobie coś z zapowiedzi przyszłych obowiązków dziewczynek, wynikających z roli matek. Macierzyństwo bowiem jest jednym najbardziej wyrazistych tematów podejmowanych przez Melę Muter, a wplecenie go w statyczną scenę rodzajową z udziałem dzieci dowodzi doskonałej znajomości ludzkich charakterów i ról społecznych, tak trafnie wydobywanych przez artystkę.

Choć niezagruntowany i niezamalowany rewers obrazu zazwyczaj nie wzbudza szczególnych emocji i z praktycznych przyczyn bywa nieeksponowany, w przypadku płócien Meli Muter jest odwrotnie. Również „Dzieci", jak wiele z jej płócien, skrywają całkowicie odrębny i autonomiczny obraz – pejzaż miasteczka położonego nad zatoką. Sposób ujęcia krajobrazu, widzianego jak gdyby ze wzgórza zdaje się nawiązywać do sposobu, w jaki Paul Cezanne namalował Mont St. Victoire. Formy budowli mają kubizujące tendencje, wprawdzie nie tak ewidentne jak „Domy na wzgórzu" (1909) Pabla Picassa, jednak nie mniej sugestywne jeśli chodzi o oddanie zwartości architektury całego miasta. Widziana w oddali zatoka z żaglówkami sugeruje, że obie strony płótna to różne spojrzenia na te samą nadmorską francuską miejscowość: spojrzenie artystki świadomej współczesnych jej kanonów i stylów oraz spojrzenie bardziej socjologiczne i empatyczne.

Paul Cézanne, Droga na górę Sainte-Victoire, około 1898-1902, olej/płótno, 78 x 99 cm, Ermitaż, Sankt Petersburg, źródło: Wikipedia Commons



12 †Ω

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Dziewczyna z lokami" ("Jeune fille à la boucle"), około 1930

olej/płótno, 55 x 38 cm
sygnowany l.g.: 'Kisling'

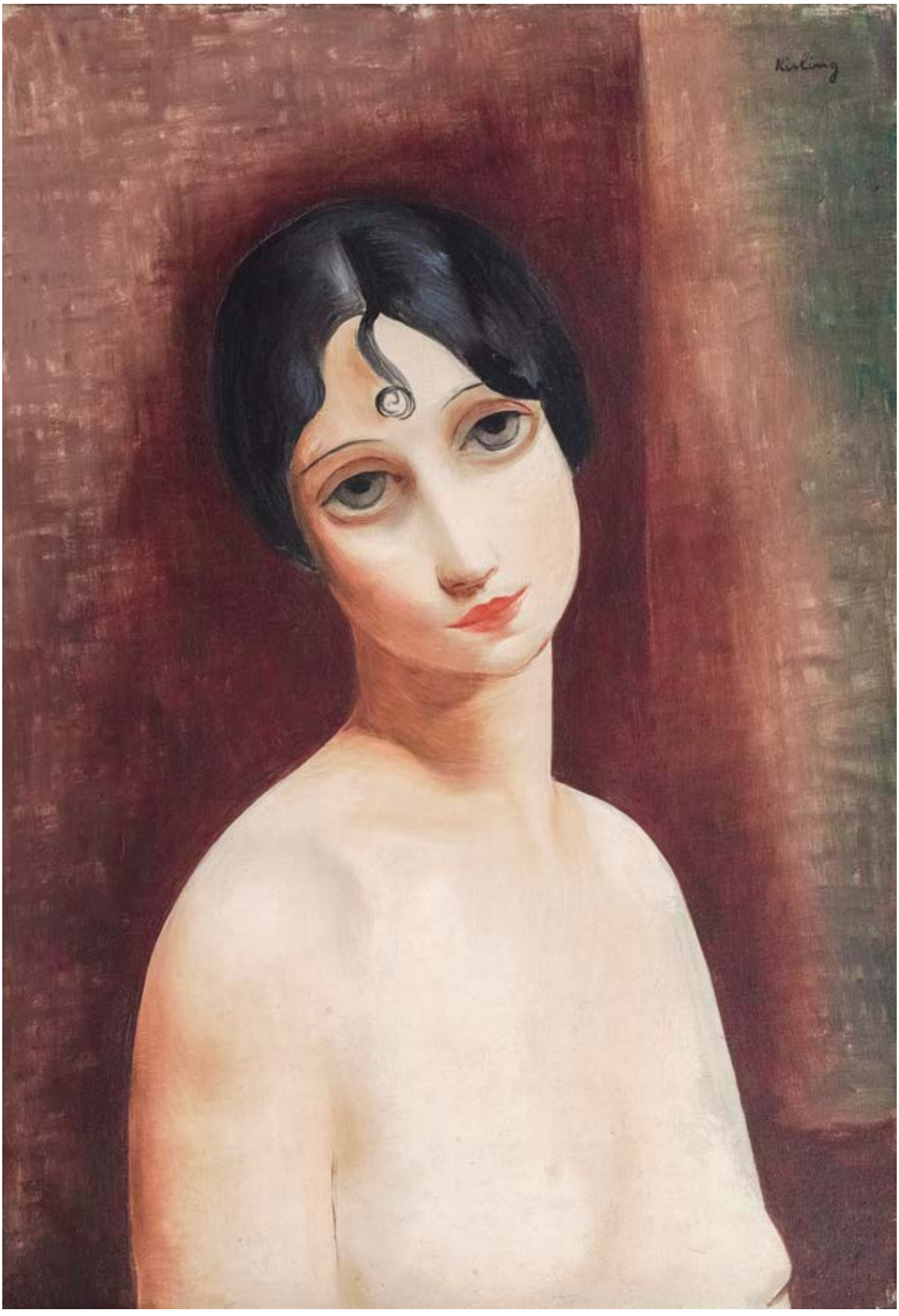
estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
135 800 - 181 000 EUR

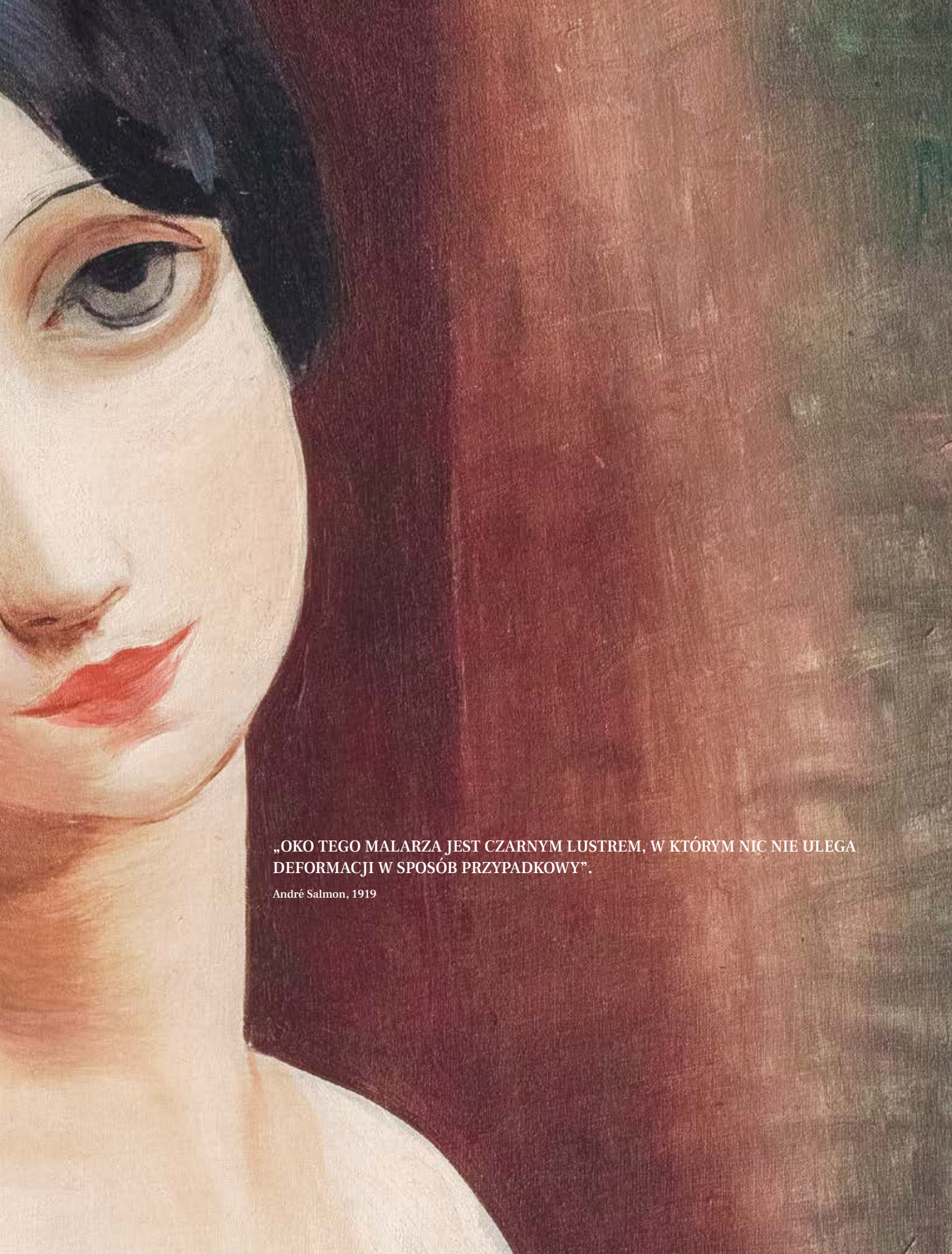
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż
dom aukcyjny Million et Associes, Paryż, czerwiec 2018
kolekcja prywatna, Europa

LITERATURA:
dzieło zostanie opublikowane w IV tomie katalogu raisonné Mojżesz Kislinga aktualnie przygotowywanego przez Marca Ottavi

„OBRAZ POWINIEN ŚPIEWAĆ! CZYŻ BAUDELAIRE NIE TWIERDZI, ŻE KOLORYSTA JEST POETĄ EPICKIM?".

Mojżesz Kisling, 1935


Kisling



„OKO TEGO MALARZA JEST CZARNYM LUSTREM, W KTÓRYM NIC NIE ULEGA DEFORMACJI W SPOSÓB PRZYPADKOWY”.

André Salmon, 1919

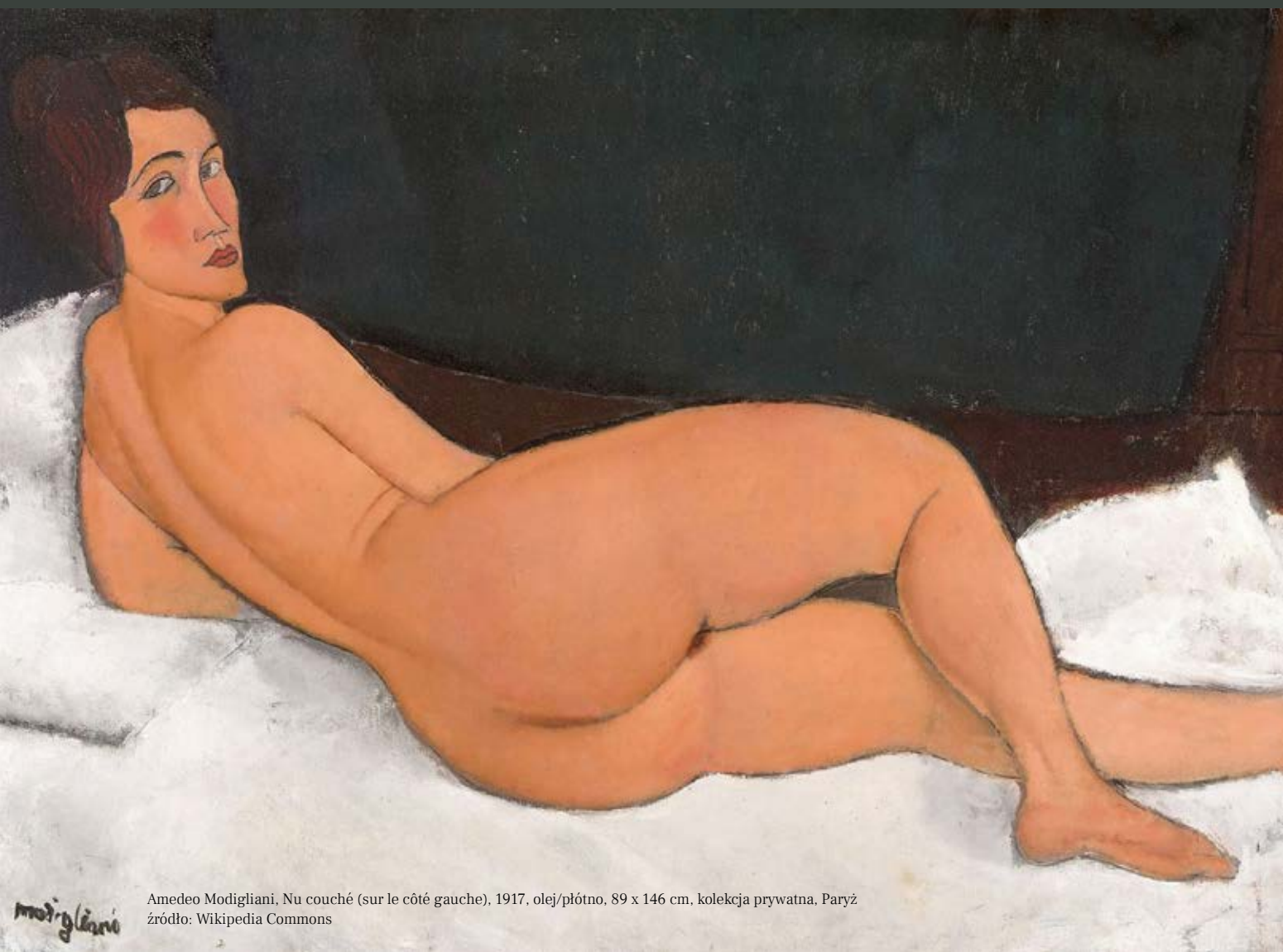
Mojżesz Kisling. Książę Montparnasse'u

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 wyrażeń), 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 Picassem i Grisem).
W 1914 postanowił się pojedynkować z 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 ustatkować. Za namową przyjaciół w ponurym listopadzie 1919 pokazał swoje prace w Galérie Druet. Błyskawicznie zdobył rozgłos. Wkrótce zainteresowali się nim amerykańscy kolekcjonerzy, a jury Salonu Jesiennego zaprosiło go, aby oceniał „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.

„Dziewczyna z lokami”: Kislinga nowy kanon piękna

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

Twórczość Kislinga, wyrosła na gruncie krakowskiej sztuki po 1900 roku, mimo eksperymentów kubistycznych artysty w drugiej dekadzie XX wieku, zachowała ściśle klasyczny pierwiastek. „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmienne, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską” – mówił artysta w wywiadzie dla „L'Art Vivant” 15 czerwca 1925 roku.



Amedeo Modigliani, Nu couché (sur le côté gauche), 1917, olej/płótno, 89 x 146 cm, kolekcja prywatna, Paryż
źródło: Wikipedia Commons

Twórczość Kislinga bywała jednak intepretowana różnorodnie. Raz podkreślano jego umiłowanie rysunku i harmonii, innym razem zauważono potęgę stosownych przezeń barw i określano go ekspresjonistą. „Kisling zastanawia ogromnym swoim natężeniem psychologicznym (...). Ekspresjonizm i jego derywaty cieszą już chociażby dlatego, że są naładowane istotnym życiem ludzkim. (...) Kisling wstrząsa w swoich płótnach właśnie intensywnością tego życia i zmusza do przeżywań". Słowa skreślone przez Anatola Łunczarskiego (wg Plastyka polska zagranicą. Łunaczarski o Kislingu, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 37) wskazują inną drogę interpretacji dzieła malarza – już nie twórcy nowej rzeczowości czy nowego klasycyzmu, ale ekspresjonisty, który nasyca swoje tematy uczuciem i emocją, zniekształca formę, aby widz lepiej mógł w nich odczuć doznanie życia. Podobna wizja portretowego ekspresjonizmy czytelna jest w dziele przyjaciela malarza, Amedeo Modiglianiego, którego prace, bliskie formalnie sztuce prymitywnej, kładły w drugiej dekadzie stulecia podwaliny pod nowy, uniwersalny kanon obrazowania nagiego ciała – bliskiego obserwowanej rzeczywistości, ale zmienionego przez pasję artysty.

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

Prezentowana „Dziewczyna w lokach" bliska jest twórczości Modiglianiego: Kisling ujął jej wizerunek frontalnie, kobiety patrzy się bezpośrednio w oczy widza. Rozwiązanie to znane jest z licznych portretów malarza z Livorno przedstawiających partnerkę malarza Jeanne Hébuterne i innych modelek. Kisling z precyzją odtworzył oczy modelki, jej włosy oraz opadający frywolnie na czoło kosmyk oraz subtelnie zarysowane usta. W obrazach artysty echem odbiją się jego słowa: „Piękna kobieta w akcie napełnia mnie radością, pragnieniem miłości, bycia szczęśliwym i uczyniłbym kawałek materiału, tło, na którym pozuje wyrazem mojej rozkoszy".

Afrodyta z Knidos, renesansowa kopia pracy autorstwa Praksytelesa wykonana przez Ippolita Buzzi, marmur, kolekcja Ludovisi, źródło: Wikipedia Commons

13 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Portret długowłosej dziewczyny, 1942

olej/płótno, 38 x 30 cm
sygnowany p.g.: 'Kisling'
na krośnie malarskim nalepka opisana liczbą: '558'

estymacja:
340 000 – 500 000 PLN
77 000 – 114 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Santa Fe, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Nowy Jork, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Matsart, Jerozolima, grudzień 2010
kolekcja prywatna, Londyn
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, maj 2019
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Jean Kisling, Henri Troyat, Kisling, katalog raisonné, Torino 1982, t. II, nr 196, s. 150 (il.)

Kisling

Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929, fot. Thérèse Bonney
źródło: The Bancroft Library, University of California, Berkeley

14

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Akt kobiety na schodach", około 1925

olej/płótno, 120,5 x 64,5 cm

estymacja:
200 000 – 300 000 PLN
45 000 – 68 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

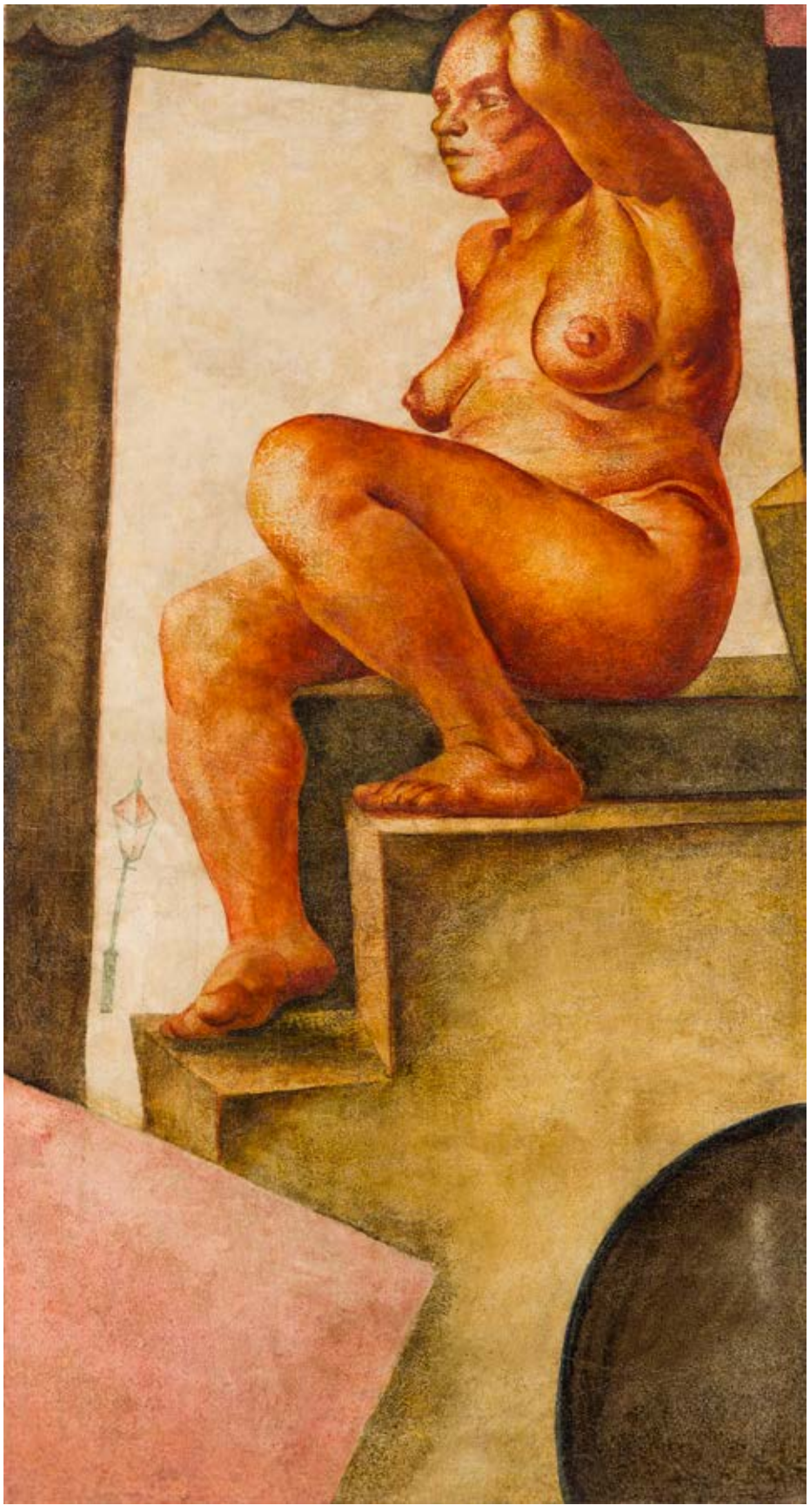
WYSTAWIANY:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002
Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 75 (il.), nr kat. I/6

W pracach Bolesława Cybisa powstałych w latach 20. i 30. XX wieku uwidaczniają się silne inspiracje i wpływy, jakie wywarła na sztuce malarza twórczość artystów z kręgu Neue Sachlichkeit. Ten kierunek w sztuce niemieckiej nazwany został mianem Nowej Rzeczowości. Twórcy z nim związani dokonywali w swych pracach silnej krytyki otaczającej ich rzeczywistości. Świeżość spojrzenia przekładała się również na samą formę dzieł, ponieważ ukazywane kształty nabierały cech realizmu czy wręcz naturalizmu. Przepełnione atmosferą powojennego bezsensu i pustki umysły artystów kreowały przestrzenie na poły realistyczne, jak także i fantastyczne. W prezentowanej pracy widoczne są wciąż młodzieńcze doświadczenia awangardy. Istotną rolę odgrywa tutaj geometryzacja i uproszczenie form. Pewnego rodzaju analogię odnajdujemy w „Kompozycji architektonicznej z fryzjerem" czy w „Tragarzach". To kompozycje, w których artysta rozbija zupełnie ukazywaną przez siebie przestrzeń. Widoki miast stają się barwną mozaiką form. Wszystko zdaje się walić, niczym podczas trzęsienia ziemi. Czy są to portrety miasta po katastrofie, a jeśli tak to jakiej, wojennej, czy moralnej?

Moralizatorski aspekt pojawił się u Cybisa już bardzo wcześnie, bo zaraz na początku jego drogi twórczej w Stambule. Dawny Konstantynopol jako ówczesna stolica Turcji i miasto o wielowiekowej i silnie zróżnicowanej kulturze dostarczało Cybisowi zarówno licznych „obrazków" z życia wielkiej metropolii, jak i niszowego półświatka. Zubożały artysta był stałym bywalcem portowych knajp i spelun, a także domów publicznych. Z właściwą sobie ciekawością i reporterskim zacięciem zaczął przedstawiać otaczającą go rzeczywistość. Kompozycje z tego czasu zapełniają postacie prostytutek i marynarzy oddających się cielesnym przyjemnościom w miejskich przybytkach.

Podobnie tutaj, sportretowana, naga kobieta przedstawiona została niczym wulgarna ulicznica. Jest ona niczym prostytutki z obrazów Ernsta Ludwiga Kirchnera czy Otto Dixa. Siedzi na schodach, które stanowią część większej, niezidentyfikowanej kompozycji. Kształty zlewają się ze sobą i nachodzą jeden na drugi. Jak przystało na ucznia Tadeusza Pruszkowskiego, w pracy Cybisa nie brakuje również odwołań do sztuki dawnych mistrzów. Masywna postura i ekspresyjna poza kobiety zaczerpnięta została z renesansowych postaci ignudi Michała Anioła, które to Cybis wykształcony w warszawskiej pracowni przesiąkniętej duchem minionych epok zapewne dobrze znał.



15

BOLESŁAW CYBIS
1895-1957

Popiersie młodej kobiety w ciemnej tonacji (recto) / Szkic nagiej kobiety (verso), 1925-1928

olej/sklejka, 44,7 x 35,8 cm

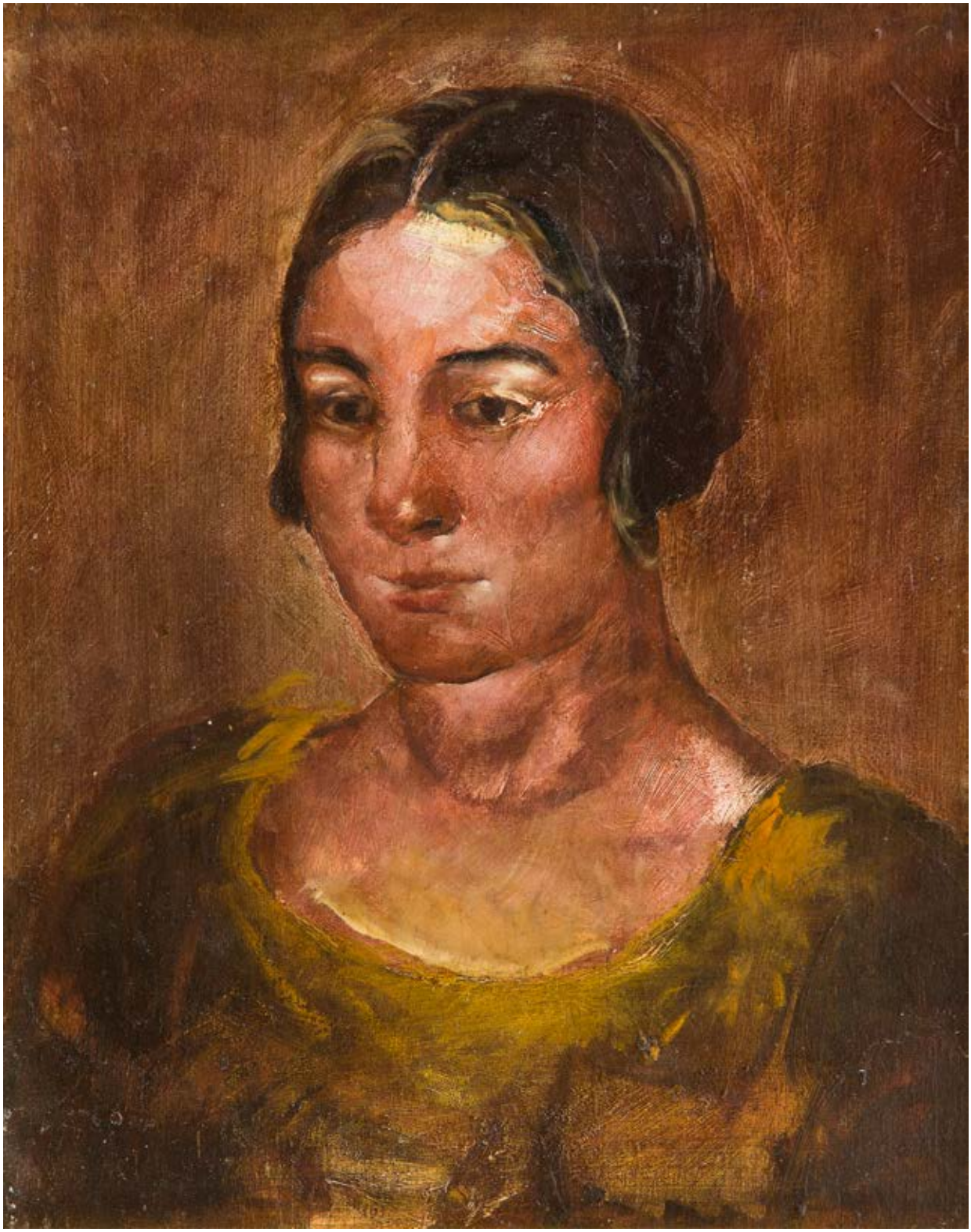
estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 400 - 18 100 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 121 (il.), nr kat. I/17

Twarz portretowanej modelki zwrócona jest nieznacznie w lewą stronę. Młoda dziewczyna nosi charakterystyczną dla lat 20. krótką fryzurę. Ciemnobrązowe włosy opadają symetrycznie po obu stronach jej głowy. Obok wyraźnie zarysowanych ust oraz nosa artysta zwrócił szczególną uwagę na oczy kobiety. Jej wzrok utkwiony jest gdzieś daleko poza obrazem. Cybis zastosował tu delikatny, płynny kontur przechodzący w plamę barwną, swobodnie szkicując wizerunek dziewczyny. Dzieło to jest zapewne utrwalonym wizerunkiem jednej z postaci z kręgu Cybisa, który w okresie warszawskim chętnie i często podejmował tematykę portretu. Praca ukazuje talent artysty do odtwarzania rzeczywistości i fizjonomii modela nawet przy wykorzystaniu szkicowej, syntetycznej techniki. Hieratyczna twarz wydaje się jakby zastygła na moment, nie ukazując żadnych emocji. Cybis pilnie studiował w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego oprócz samej praktyki również teoretyczne zagadnienia z zakresu historii sztuki. Fakt ten łączy właściwie wszystkich artystów kręgu tego wybitnego profesora nazywanego powszechnie przez swoich podopiecznych „Pruszem". W prezentowanej pracy zauważyć można interesujące odwołania do malarstwa portretowego dawnych mistrzów. W owym czasie modele przedstawiani byli zarówno na pejzażowym tle, jak i w obrębie jednolitej przestrzeni.



Nie wiadomo dokładnie, jak Bolesław Cybis znalazł się w Warszawie. 11 lipca 1922 roku, polski konsulat w Chicago wydał dokument, w którym krewny artysty – Charles J. Miller – zapraszał go do Stanów Zjednoczonych Ameryki. W dokumencie wymieniona została narodowość artysty (polska), wyznanie (rzymskokatolickie) i wiek (21 lat). Faktycznie miał już wówczas 27 lat. Cybis nie dotarł tym razem do Ameryki i od lipca 1923 roku wiemy o jego obecności w Warszawie. Jego ojciec, inżynier, brał udział w odbudowie mostu ks. Józefa Poniatowskiego, w przęśle którego Bolesław zamieszkał potem z żoną (Maria Tym, poślubiona w 1925 roku). Rozdział warszawski trwał w jego życiu do 1939 roku i złożyły się na niego studia artystyczne (w latach 1923-26 oraz 1933-34).

Zaraz po przyjeździe Cybis złożył podanie o przyjęcie jako wolny słuchacz do Szkoły Sztuk Pięknych. Ten ukształtowany już wówczas artysta, który współtworzył rosyjską awangardę o rodowodzie kubistyczno-futurystycznym, zapisał się do pracowni prof. Tadeusza Pruszkowskiego. To miejsce mogłoby się wydawać ostatnim dla artysty takiego jak on. Darzono w niej szczególną estymą malarzy włoskiego renesansu i niderlandzkich tzw. Złotego wieku. Nieufność Pruszkowskiego dla tego, co artystycznie działo się w Paryżu, nie zraziła Cybisa. Jego nowy nauczyciel miał w sobie magnetyczne właściwości, które przyciągały ludzi oraz niezwykłe zdolności wiązotwórcze. Uczniów traktował w sposób bezpośredni, nie starając się wytworzyć bariery towarzyszącej relacji nauczyciel-uczeń. Był jednak wymagającym nauczycielem, uczącym rzetelnie malarskiego

rzemiosła. W jego pracowni zebrała się grupa zdolnych uczniów, którzy przeszli do historii sztuki pod wybraną dla siebie nazwą – Bractwo św. Łukasza. Do grona założycieli tej grupy należeli: Tadeusz Pruszkowski – noszący tytuł „mistrza", Bolesław Cybis, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Eliasz Kanarek, Edward Kokoszko, Antoni Michalak, Janusz Podoski, Mieczysław Schulz, Czesław Wdowiszewski, Jan Wydra oraz Jan Zamoyski. Nazwa nawiązywała do średniowiecznej i nowożytnej tradycji rzemieślniczej i akcentowała przywiązanie do myśli o sztuce jako świadomym, zgodnym z regułami, wytwarzaniem przedmiotów. Św. Łukasz, patron malarzy, był tradycyjnie (pierwsza wzmianka o tym pochodzi z VI wieku) uważany za malarza.

Okres warszawski w życiu Bolesława Cybisa skończył się wraz z wyjazdem do Ameryki w 1939 roku. Te lata w twórczości artysty charakteryzują się przywiązaniem do tradycji z jednej strony i wybuchami nieokiełznanej artystycznej energii z drugiej. Trudno powiedzieć, by akces do grupy zrzeszonej wokół Pruszkowskiego zniewolił go do czegoś. Przez cały ten okres, twórczość Cybisa była bogata zarówno pod względem technicznym, jak i formalnym. Był artystą, któremu bliski był postulat skupienia na technice, będącej warunkiem koniecznym do realizacji artystycznych zamierzeń. Być może bardziej wymowne niż śledzenie stylistycznych fluktuacji jest wskazanie na kilka realizacji w różnych mediach i przypomnienie na koniec, że ich autorem był ten sam twórca.

16

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Postać kobieca z zielonym szalem (szkic do plafonu "Polskie niebo"), około 1938

akwarela, ołówek/papier, 55,5 x 33 cm

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 6 800 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
WBolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002
Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, Grupa Czwarta, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień-październik 1978

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 114 (il.), nr kat. II/127
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomularska, Grupa Czwarta, wstęp Jerzy Zanoziński, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, poz. 31

17 †

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Portret kobiety, 1931

węgiel/papier, 56,5 x 45 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Berlewi 31'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 900 EUR

Henryk Berlewi reprezentował najbardziej radykalny nurt polskiej awangardy lat 20. XX wieku. Był członkiem Grupy Kubistów, Konstruktywistów i Suprematystów „Blok", a także związany był z artystyczną awangardą europejską - m.in. Theo van Doesburgiem, Viktorem Eggelingiem, M. van der Rohe, László Moholyem Nagyem. W latach 1922-23 gdy przebywał w Berlinie, znalazł źródło inspiracji w wykorzystaniu nietradycyjnych materiałów w collage'ach dadaisty Kurta Schwittersa, oraz estetyce rosyjskiego konstruktywizmu i holenderskiego neoplastycyzmu, co zaowocowało sformułowaniem nowatorskiej teorii mechanofaktury, dzięki której artysta jest uznawany za prekursora op-artu. W 1928 roku Berlewi osiadł na stałe w Paryżu i zwrócił się w stronę „nowego klasycyzmu". Odtąd artysta uprawiał przede wszystkim malarstwo portretowe, w którym ogniskował się na precyzyjnym rysunku i kunsztownie odtworzonym, syntetycznym detalu. Prezentowany rysunek pochodzi właśnie z tej fazy twórczości artysty, którą należy łączyć z szerszym zjawiskiem w sztuce dwudziestolecia międzywojennego, tj. „powrotem do porządku".

H. Berleur 31.

18 †

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

"Praca", 1922

pastel/papier, tektura, 74,8 x 94,55 cm
sygnowany p.d.: 'W[...] Borowski'
na odwrociu nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie z opisem: 'SALON DOROCZNY 1922/23 | AUTOR Borowski Wacław | TYTUŁ DZIEŁA „Praca" | RODZAJ DZIAŁA pastel', na nalepce sygnatura: 'W Borowski'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 100 - 22 700 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Salon doroczny 1922-1923, grudzień 1922 – styczeń 1923

LITERATURA:
Salon doroczny 1922-1923, grudzień – styczeń, Katalog Ilustrowany Nr 1, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1922, nr kat. 24 (Praca), s. nlb.

Chłodny klasycyzm Wacława Borowskiego

Wacław Borowski, obok Eugeniusza Zaka, był głównym klasycyzującym artystą polskiego dwudziestowiecza międzywojennego. Jednak, w odróżnieniu od Zaka, aż do niedawna pozostawał artystą mniej znanym i wystawianym, choć docenianym przez kolekcjonerów. W latach 1905-09 Borowski studiował pod okiem Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego, jednak obrał odmienny od nich kierunek artystyczny, na który wpływ miała formatywna podróż do Paryża (1909-13), gdzie jego nauczycielami zostali wielcy mistrzowie malarstwa europejskiego, których dzieła pokazywane były szerokiej publiczności odwiedzającej Luwr. W tym kontekście natychmiast nasuwa się porównanie Borowskiego z Cézanne'em, który nawiązując do swoich wizyt w Luwrze, powiedział, że pragnie stworzyć z impresjonizmu sztukę godną muzeów. Podobny cel zdawał się przyświecać polskiemu malarzowi, jednak w odróżnieniu od Cézanne'a nie interesowały go martwe natury.
Wśród paryskich muzeów szczególną uwagę Borowskiego zwróciło Musée de Cluny, gdzie prezentowane są zbiory sztuki średniowiecznej i wczesno-renesansowej. To właśnie tam

Wacław Borowski, „Polowanie", ok. 1935, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„IDYLLICZNY WYRAZ I LIRYCZNY NASTRÓJ KOMPOZYCJI ARTYSTA PODBIJA AURĄ MILCZENIA I NIEDOPOWIEDZENIA, TAJEMNICZEGO SPOKOJU I TĘSKNOTY, ZADUMANIA I BEZCZASU, FORMĘ PODDAJE NATOMIAST SYNTEZIE I STYLIZACJI. PRZEZWYCIĘŻAJĄC NATURALIZM, INTELIGENTNIE KORZYSTA Z DOŚWIADCZEŃ SZTUKI DAWNEJ (TEMATY ZACZERPNIĘTE Z HISTORII, MITOLOGII, POEZJI), AWANGARDY (KUBIZUJĄCA GEOMETRYZACJA KSZTAŁTÓW), ALE I ŚWIATA PRZYRODY. STOSUJE PŁYNNĄ I WYTWORNĄ LINIĘ OBWODZĄCĄ MIĘKKIEZCZONE FORMY, WYDŁUŻA PROPORCJE POSTACI I ARCHITEKTURY, WYKORZYSTUJE TZW. GOBELINOWE TONY UTRZYMANE W HARMONII BARW DOPEŁNIAJĄCYCH".

Monika Nowakowska, Chłodny klasyk Wacław Borowski, „Spotkania z Zabytkami", 3 - 4 2012, s. 40

po raz pierwszy zobaczył renesansowe gobeliny, których uproszczone, ale wyraziste kompozycje pozwalały na ukazanie narracji w wymowny metaforyczny sposób. Z Paryża Borowski udał się do Włoch, tym samym jeszcze bardziej zbliżając się do kolebki klasycyzmu. Biorąc pod uwagę wielopłaszczyznowe zainteresowanie antykiem, ilustracje Borowskiego do wydań Iliady i Odysei Homera doskonale wpisują się w charakter projektu obranego przez artystę. Dla Borowskiego i Zaka istotnym źródłem inspiracji byli mistrzowie włoskiego Quattrocento.
„Idylliczny wyraz i liryczny nastrój kompozycji artysta podbija aurą milczenia i niedopowiedzenia, tajemniczego spokoju i tęsknoty, zadumania i bezczasu, formę poddaje natomiast syntezie i stylizacji. Przezwyciężając naturalizm, inteligentnie korzysta z doświadczeń sztuki dawnej (tematy

zaczerpnięte z historii, mitologii, poezji), awangardy (kubizująca geometryzacja kształtów), ale i świata przyrody. Stosuje płynną i wytworną linię obwodzącą miękkie, jakby spłaszczone formy, wydłuża proporcje postaci i architektury, wykorzystuje tzw. gobelinowe tony utrzymane w harmonii barw dopełniających" (Monika Nowakowska, Chłodny klasyk Wacław Borowski, [w:] „Spotkania z Zabytkami", 3-4 2012, s. 40).
Podczas pobytu w Paryżu Borowski zetknął się z malarstwem artystów takich jak Maurice Denis, André Derain i Henri Matisse (Irena Kossowska, „Wacław Borowski", culture.pl). Wpływem Deraina na twórczość artysty było pogłębienie zainteresowania klasycyzmem i ugruntowanie statycznych kompozycji inspirowanych sielankowymi scenami rodzajowymi jako esencji stylu Borowskiego. Monika Nowakowska zwraca uwagę na sposób, w jaki klasycyzm Borowskiego i Zaka zaczyna kształtować narodowe cechy stylu polskiego, zwłaszcza poprzez nawiązania do malarstwa monumentalnego, ważnego dla polskiej tradycji, a także sięganie po wątki alegoryczno-symboliczne. Prace Deraina z pierwszej dekady XX wieku są stylistycznie najbliższe Borowskiemu, który sięgał po wyważoną paletę barw, osadzoną w kolorystyce kubistów – Pabla Picassa i Georges'a Braque'a, jednak nieco bardziej liryczną i tajemniczą, mniej ujednoliconą. Podobne ujęcie klasycyzmu poprzez czerpanie z form geometrycznych charakteryzowało grupę paryskich kubistów Section d'Or (Złota Sekcja), dzięki którym styl ten zyskał rozgłos na francuskich salonach. Miano „chłodnego klasyka" nadane Borowskiemu przez Tadeusza Dobrowolskiego jest więc wyjątkowo trafne, ponieważ obejmuje zarówno harmonię klasycznych tematów, jak i wykorzystanie koloru przez malarza. Derain wspólnie z Matisse'em badali relacje między linią a barwą, co ostatecznie zaowocowało narodzinami fowizmu. Nurt ten, cechujący się intensywnymi, neonowymi niemal kolorami, sprawiał, że płótna artystów miały wręcz chorobliwie gorączkowy wygląd. Kolorystyczny syntetyzm był daleki od poszukiwań Borowskiego, niemniej artysta pozostał wierny malarstwu świadomemu linii. Irena Kossowska pisze o „światłocieniowym meldunku, bogatej gradacji walorów dopełniającej opisową funkcję konturów i linii", które w „Pracy" widoczne są w sposobie, w jaki ciemniejsze i jaśniejsze tony pomagają widzowi rozróżnić zarysy postaci, wydobywając przy tym przestrzenne cechy architektury stanowiącej tło rozgrywającej się sceny (Irena Kossowska, „Wacław Borowski", culture.pl). Robotnicy ukazani w trakcie rozładunku wozu są w pełni zintegrowani z kompozycją, umiejscowieni centralnie. Stanowią też jedność ze strukturą miasta, o czym świadczy nie tylko obecność kobiety z dzbanem (być może żony jednego z pracowników) i bawiącej się na ziemi dziewczynki, ale przede wszystkim – kolorystyczna spójność ich sylwetek z otaczającymi wąskimi domami. Pomimo, że Borowski podjął w „Pracy" temat bardziej prozaiczny i codzienny niż w innych z jego otwarcie klasycyzujących płócien, poprzez zdywersyfikowanie póz postaci i statyczną kompozycję, to nadał obrazowi harmonijny i ponadczasowy charakter. Koncepcja stylu obranego przez Borowskiego była jednakowo efektowna w wielkiej skali (malarstwo monumentalne w sali obiadów czwartkowych w Zamku Królewskim i w kawiarni Ziemiańska), jak i małym formacie (litografie i ilustracje czasopism „Skamander" i „Wiadomości Literackie"). Stowarzyszenie Artystów „Rytm", do którego Borowski należał razem z twórcami takimi jak Eugeniusz Zak, Władysław Skoczylas i Zofia Stryjeńska, reprezentowało artystyczny kompromis między nowoczesną awangardą a bardziej tradycyjną, narodową sztuką, skłaniając się ku dekoracyjnym i użytkowym formom.

Wacław Borowski, „Polowanie", ok. 1935,
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Sala wystawowa z ekspozycją. Widoczny komisarz wystawy artysta malarz Wacław Borowski, 1937, źródło: NAC online

19

ALICJA HOHERMANN

1902-1943

Portret dziewczynki, 1938

olej/płótno, 33 x 24 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Alice Hohermann 38'

estymacja:
12 000 – 18 000 PLN
2 700 – 4 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

Alicja Hohermann była malarką, której twórczość miała osobisty charakter na tle ekspresyjnokolorystycznego „stylu" Szkoły Paryskiej.
Malowała najczęściej postaci kobiece ubrane w nowoczesne stroje z epoki, a także kompozycje rodzajowe o tematyce religijnej. Forma artystyczna jej obrazów zdradzała wpływy nowej figuracji, która pojawiła się w Europie po I wojnie światowej, lecz także kierunków awangardowych. Jej pełne wdzięku formy malarskie zdradzają inspirację płynnością kształtów syntetycznego kubizmu drugiej dekady XX stulecia, a stylizacja jej prac bliska jest płótnom Eugeniusza Zaka. Prezentowany „Portret dziewczynki" to urokliwy przykład pełni stylu malarstwa Hohermann. Modelka z ukosa patrzy niemo w przestrzeń melancholijnym wzorkiem. Artystka ukazała dziecko w popiersiu, szczelnie wypełniając powierzchnie podobrazia otokiem głowy modeli. Malarka użyła wyrafinowanego połączenia zieleni, błękitu i ugru. Krytyk Waldemar George pisał o obrazach Hohermann przedstawiających młode kobiety: „Alicja Hohermann z Warszawy (...) malowała subtelne sceny ukazujące życie rodzinne. Jej portrety młodych dziewczyn świadczą o wybitnie kobiecym temperamencie artystki jako kolorystki, artystki obdarzonej wyczuciem stylu i umiejętnością wykonania eleganckiego projektu" (cyt. za: Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 169).

Alice Hohermann 38

20 †

MAREK WŁODARSKI / HENRYK STRENG

1903-1960

"Pali papierosa" (recto) / Głowa mężczyzny (verso), około 1927

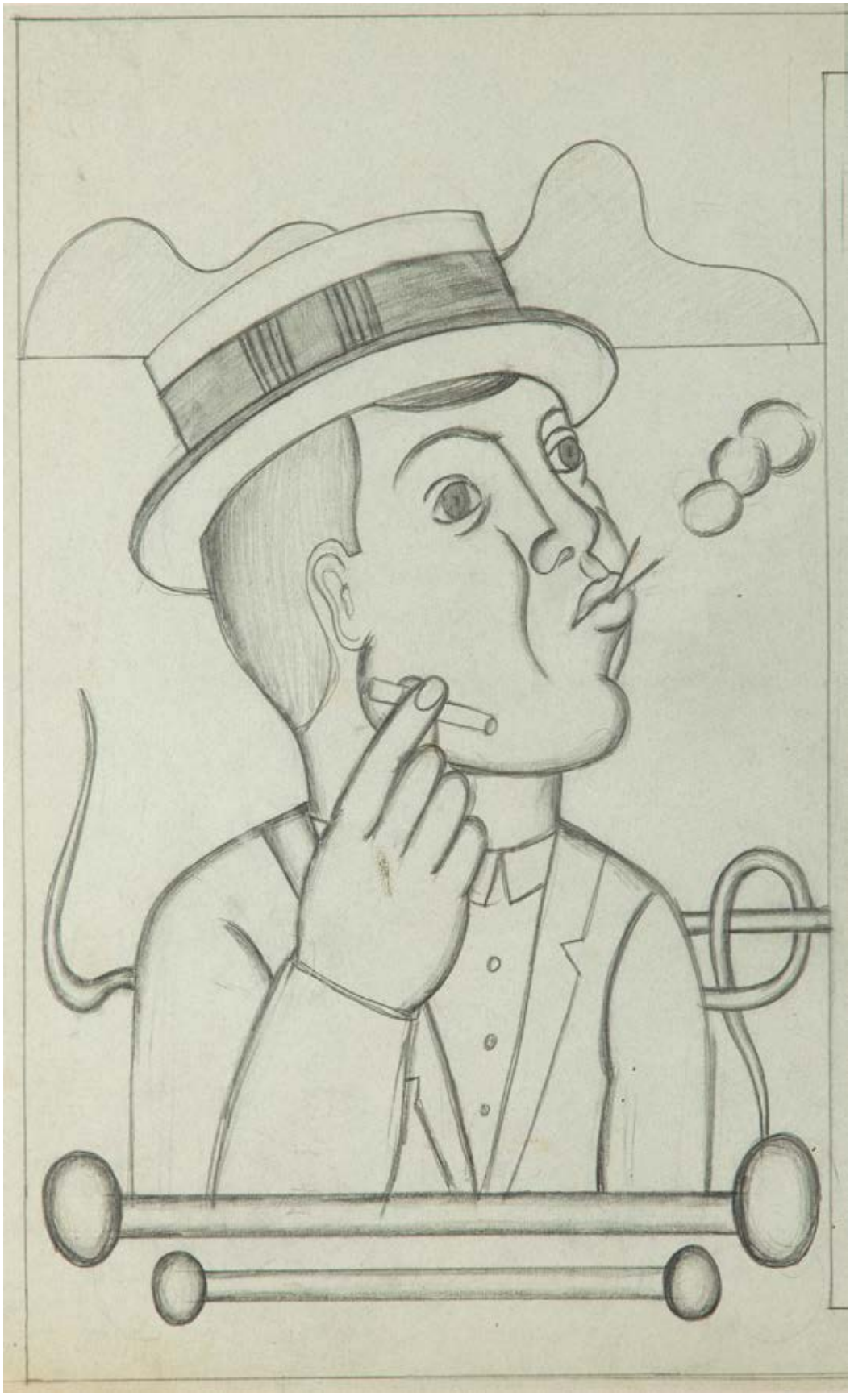
ołówek/papier szary, 48 x 32,2 cm (w świetle passe-partout)
znak wodny papieru: 'PM FABRIANO'
wymiary rysunku na odwrociu: 25,7 x 18,4 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:
30 000 – 40 000 PLN
6 800 - 9 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory żony artysty Janiny Brosz-Włodarskiej
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, listopad 2016
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, wrzesień 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1981 – styczeń 1982

LITERATURA:
Marek Włodarski (Henryk Streng) 1903-1960, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1981, nr IV/320



Eugène Atget, Sklep, Avenue des Gobelins, 1925 Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, źródło: wikimedia commons

Eugène Atget, Sklep, Avenue des Gobelins, 1925, Minneapolis Institute of Arts, źródło: wikimedia commons

Prace Marka Włodarskiego w zwierciadle fotografii Eugène'a Atgeta

Francuski fotograf urodzony w 1857 roku i awangardowy lwowski artysta, który przyszedł na świat 46 lat później – przedstawiciele innych światów, pokoleń, tradycji artystycznych. Eugène'a Atgeta i Marka Włodarskiego łączy jednak osobliwa nić. W 1925 roku fotograf, na dwa lata przed śmiercią, wykonywał ostatnie dojrzałe obrazy paryskich ulic. Wtedy też nad Sekwanę przybył Henryk Streng (który posługiwał się nazwiskiem Marek Włodarski dopiero od czasów II wojny światowej), młody chłopak żydowskiego pochodzenia z największego miasta Galicji, student lwowskiej Wolnej Akademii Sztuk Pięknych i Państwowej Szkoły Przemysłowej. Z dzisiejszej perspektywy obydwu zbliżyło zainteresowanie kulturą ulicy, wystawą sklepową czy manekinem.

„Atget jest wielkim samotnikiem w historii fotografii: od 1898 do 1927 roku przemierzył, robiąc ok. 8500 zdjęć, stary Paryż, dzielnice, które po brutalnym odnowieniu miasta w XIX wieku jeszcze się zachowały, ale były już skazane na zagładę. Jego zdjęcia ukazują uliczki, wejścia domów, podwórka, sklepy wystawowe, wszystko bez ludzi, dojmująco opuszczone. (…) Często stosowano metaforę ‚miejsca przestępstwa', bo cóż innego właściwie miałoby motywować tak zdeklarowane zainteresowanie tymi miejskimi martwymi naturami, niż – co najwyżej jeszcze w jakichś śladach widoczny, a właśnie – niewidoczny incydent?" – precyzyjnie opisuje twórczość Atgeta Wolfgang Kemp (Wolfgang Kemp, Historia fotografii. Od Daguerre'a do Gursky'ego, przekład Mariusz Bryl, Kraków 2014, s. 49). Jego życie obrosło w wiele legend. Urodził się w Libourne nieopodal Bordeaux, został marynarzem na statku handlowym, potem w Paryżu uczył się i uprawiał aktorstwo. Porzucił je dla malarstwa, aby poprzestać na fotografii. Jako fotograf swoje dzieła nazywał „dokumentami", chcąc zapewne podkreślić reporterski wymiar swojej pracy, która miała stanowić pomoc dla artystów czy architektów („Documents pour artistes" – jak napisał na drzwiach swojego mieszkania), a dopiero interpretowana dzisiaj w symbolicznym wymiarze – zachować pamięć o przyziemnym obliczu i publicznych przestrzeniach Paryża XIX stulecia i belle époque. Pracował na zlecenie urzędów, bibliotek, muzeów, wydawnictw, grafików lub malarzy, mimo że nie miał żadnego wykształcenia z zakresu fotografii. Pod koniec życia młodzi ar tyści-fotografowie rozpoznali prekursorski charakter jego twórczości. Man Ray opublikował zdjęcia Atgeta w periodyku „Révolution surréaliste" – w ten sposób ulice Atgeta stały się przestrzenią nadrzeczywistości. Amerykańska fotografka Berenice Abbott zdążyła poznać Paryżanina krótko przed śmiercią, a wkrótce potem nabyła część jego archiwum i wywiozła do St anów Zjednoczonych, gdzie od 1968 roku znajduje się w nowojorskiej MoMA.

Około 1925 roku Atget sportretował paryską Avenue des Gobelins, ulicę przecinającą 5 i 13 dzielnicę Paryża na lewym jego brzegu. Znajduje się przy niej dawna królewska Manufaktura Gobelinów, a fotografa zainteresowały istniejące przy Avenue des Gobelins okna sklepów odzieżowych i zakładów krawieckich. Niektóre z manekinów na zdjęciach Atgeta ubrane są tak samo jak postaci z paryskich rysunków Strenga! Można na nich zaobserwować modne natenczas jasne, inspirowane sportowym stylem marynarki z kamizelkami, wzorzyste krawaty, słomkowe kapelusze. Podczas gdy manekiny wydają się niepokojąco żywe – poprzez malowane oczy, włosy, brwi, doczepione wąsy – gentlemani z rysunków Strenga, na przykład z prezentowanego pt. „Pali papierosa" – wydają się, przeciwnie, stworzone przez artystę na wzór anemicznego manekina.

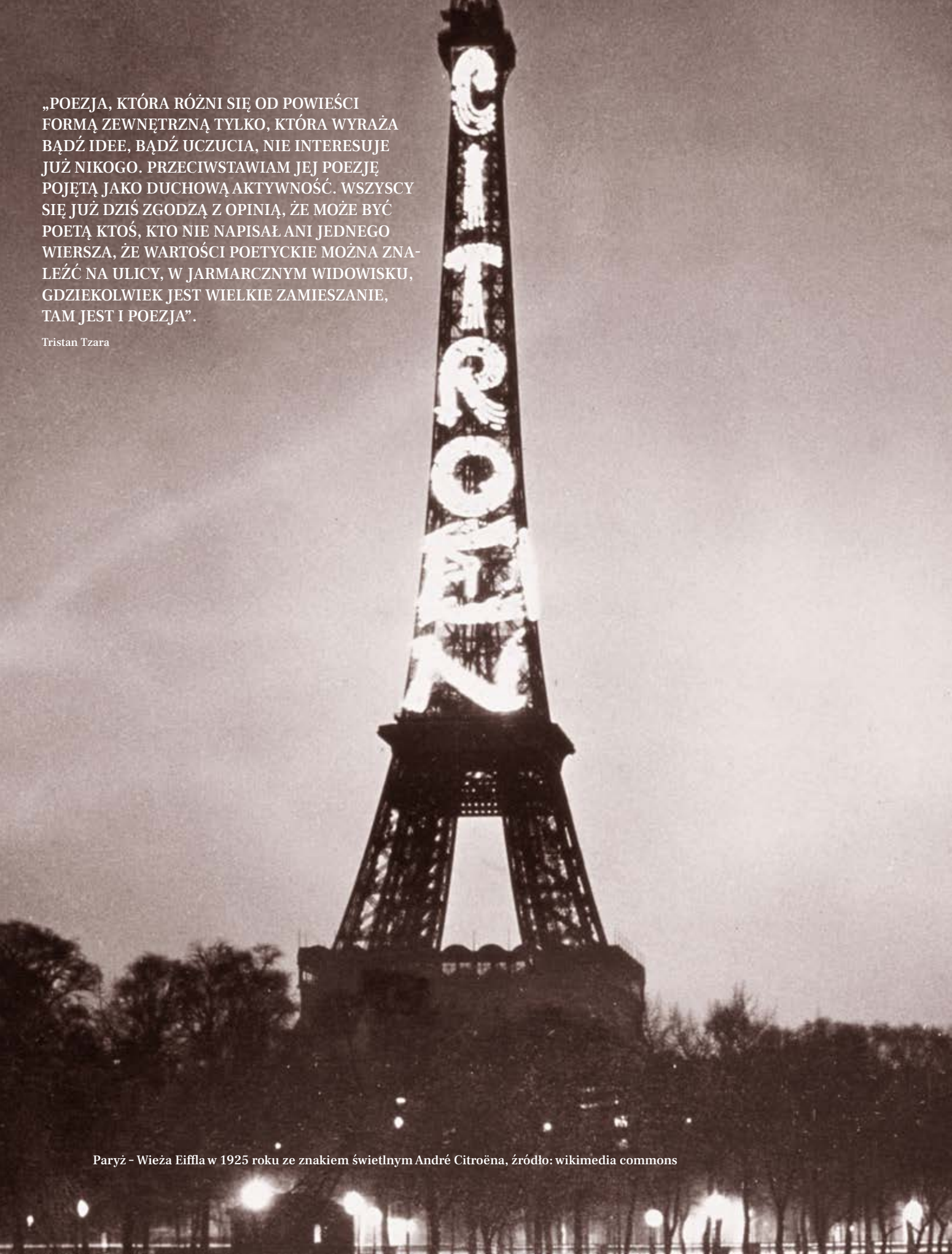
„Marek Włodarski, jeden z najbardziej nieprzeciętnych polskich artystów XX wieku, jeden z tych, którzy sztuce polskiej wyznaczali nowe horyzonty, jeden z nielicznych w okresie międzywojennych 'modernistów', jeden z tych artystów pierwszej awangardy, którzy dokonali w naszym malarstwie najgłębszego przewrotu" – pisał w emfazie Ignacy Witz. Twórczość Strenga dojrzewała w orbicie sz tuki paryskiej. Tam przyjechał w czasie, gdy Atget fotografował manekiny na Avenue des Gobelins, aby studiować w Académie Moderne u Fernanda Légera. Uczy się tam z Margit Reich, Otto Hahnem, Stanisławem Grabowskim, Wandą Chodasiewicz i Wandą Wolską. Według Légera, chcąc namalować przedmiot, twórca musi odkryć jego potencjał i zasadę, „uwolnić go". Wtedy dopiero może zyskać autonomiczne znaczenie w obszarze sztuki. Problematyka przedmiotu, odnalezionego obiektu w przestrzeni prywatnej czy publicznej, zajmowała Włodarskiego od lat młodzieńczych spędzonych we Lwowie. Inspirowały go szyldy reklamowe (nazywane w epoce „miejskim prymitywem") Lwowa i mniejszych miast regionu – Drohobycza czy Jarosławia. W jego wyobraźni twórczej echem odbijały się jarmarczne sceny z festynów i lunaparków. To zainteresowanie zbliżało go do paryskich surrealistów, którzy w fabrykowanych przedmiotach kultury popularnej widzieli rzeczy bez sensu stanowiące obiektywizację ludzkich pragnień. Nieco inaczej postępował z nimi Streng – próbował widzieć je realistycznie, dostrzegając w nich ukr ytą poezję. Naśladował je z podziwem dla niezwykłej prowincjonalnej rzeczywistości. W rysunkach artysty z lat paryskich pojawiają się dziwne syntetyczne kształty – ślady sprzętów codziennej użyteczności, mechanicznych instalacji – niczym obiekty znalezione w przestrzeni nowoczesnego miasta. Centralną figurą prac Strenga od 1924-25 roku jest jednak ludzka figura – manekin, swoisty człowiek bez właściwości i alegoria XX wieku. Postać manekina jednoczy Strenga, Atgeta, ale też wielu innych wybitnych twórców: w literaturze Brunona Schulza, malarstwie twórców pittura metafisica, surrealistów i dadaistów, Francisa Picabię czy Marcela Duchampa. Atget, fotografując manekiny w witrynach sklepowych, przyglądał się wynalazkowi reklamy obdarzonemu osobliwym pięknem i znaczącemu nową cywilizacyjną epokę. Zastosowanie imitacji człowieka służyło artystom awangardowym jako środek do wynalezienia nowego modelu człowieczeństwa, który sprzeciwia się gwałtownym przemianom cywilizacji i każe zwrócić się ku głębi duszy czy psychiki ludzkiej. Włodarski używa manekina, podobnie jak Atget, przyglądając mu się z wnikliwością, lecz w sposób afirmatywny, nie zaś z melancholią za odchodzącym światem. Podoba mu się jego przaśna estetyka, która w malarstwie i rysunku stanowi oręż w bitwie o nowy rygor obrazu.

Eugène Atget, Witryna, Avenue des Gobelins, 1925, Getty Centre, Los Angeles, źródło: wikimedia commons

Eugène Atget, Manekin, 1926-27, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, źródło: wikimedia commons

„POEZJA, KTÓRA RÓŻNI SIĘ OD POWIEŚCI FORMĄ ZEWNĘTRZNĄ TYLKO, KTÓRA WYRAŻA BĄDŹ IDEE, BĄDŹ UCZUCIA, NIE INTERESUJE JUŻ NIKOGO. PRZECIWSTAWIAM JEJ POEZJĘ POJĘTĄ JAKO DUCHOWĄ AKTYWNOŚĆ. WSZYSCY SIĘ JUŻ DZIŚ ZGODZĄ Z OPINIĄ, ŻE MOŻE BYĆ POETĄ KTOŚ, KTO NIE NAPISAŁ ANI JEDNEGO WIERSZA, ŻE WARTOŚCI POETYCKIE MOŻNA ZNALEŹĆ NA ULICY, W JARMARCZNYM WIDOWISKU, GDZIEKOLWIEK JEST WIELKIE ZAMIESZANIE, TAM JEST I POEZJA”.

Tristan Tzara



Paryż – Wieża Eiffla w 1925 roku ze znakiem świetlnym André Citroëna, źródło: wikimedia commons

„Kiedy malarz chce zwrócić uwagę na zagadnienie czysto artystyczne, musi opanować zjawiska świata rzeczywistego. Dlatego, aby w jego wyobraźni mogły być zorganizowane pojęcia przedmiotów, figury czy też pejzażu. W inny sposób nigdy nie może dojść do tego co nazywamy grą artystyczną, a której podstawą jest abstrakcja".

Marek Włodarski

„Na płaszczyźnie harmonizuje się piękna gra proporcji, piony, poziomy, przekątne, płaszczyzny koloru nie degradowane powietrznym pyłem, czasem zawieszane jak płachtą, a czasem wtopione w płaszczyznę o harmoniach nasilonych i świeżych. Przedmioty brane są jako takie. Nie dajemy wrażenia o przedmiocie. Można by powiedzieć, że w malarstwie nowatorskim stwarza się właściwie przedmiot o przedmiocie".

Marek Włodarski

GAL i transatlantyki

Począwszy od roku 1918 gdy 28 listopada Marszałek Józef Piłsudski powołał do życia Marynarkę Polską po 123 latach zaborów, sprawy morskie nigdy nie były ważniejsze, niż w sytuacji świeżo odradzającego się państwa. Mimo iż formalnie Polska dostępu do wód nie posiadała, aż do 1920 roku gdy gen. Haller swoim marszem w stronę morza miał dopilnować opuszczenie ziem polskich przez obce wojska. Początkowo jedynie kilka jednostek pływających pod polską banderą oznajmiało na morzach istnienie Polski, sprawy uległy jednak przemianie po odzyskaniu niewielkiego, 140 kilometrowego odcinka wybrzeża. W celu zdyskredytowania pozycji i przejęcia wpływów wynikających z handlu i transportu morskiego, wtedy jeszcze, Wolnego Miasta Gdańsk, została podjęta decyzja o wybudowaniu nowoczesnego portu, będącego wstanie sprostać krajowym potrzebom. Założona na miejscu istniejącej wcześniej, niewielkiej wioski rybackiej, Gdynia, wsparta uchwalonymi na te potrzeby ustawami, zaczęła wieść prym wśród pozostałych portowych miast. Do ogromnych rozmiarów urosła wtedy skala emigracji, zamrożonej na lata wojenne, z której to potężne zyski czerpali dobrze do tego przygotowani, zagraniczni armatorzy. Początkowo nie stanowiło to dla spraw polskich wielkiego problemu, ponieważ pomimo, ponadmilionowej emigracji tamtych lat, większość z niej stanowili niewykształceni oraz ubodzy robotnicy i chłopi, którzy mogli stać się potencjalnym elektoratem komunistycznym, co stało w sprzeczności ze wszelkimi ideami odrodzeniowymi Polski. Dopiero chęć przejęcia zysków z przewozu tej wielkiej rzeszy ludzi, doprowadziła do powstania w 1930 roku Polskiego Transatlantyckiego Towarzystwa Okrętowego utworzonego z wykupionej wraz z całą infrastrukturą, duńskiej linii Baltic America Line. W skład pierwotnej floty PTTO wchodziły trzy statki zwodowane na początku drugiego dziesięciolecia XX wieku, wybudowane dla wspieranego przez wdowę po Aleksandrze III, rosyjskiego przewoźnika. Jednakże wielki kryzys z 1929 okazał się mocnym hamulcem dla polskiej inicjatywy, która w 1933 roku zmieniła nazwę na Gdynia America Line (GAL). W dużym stopniu osłabł ruch emigracyjny do Ameryki, która nie jawiła się już tak obiecująco, dodatkowo polskie statki nie odznaczały się nienaganną czystością i komfortem co często przeważało w wyborze między nimi a zagranicznymi armatorami. Gdy doszło do konieczności zmniejszenia liczby kursów o prawie 50 procent w 1933 roku, jedynie państwowe subwencje utrzymywały przedsiębiorstwo na powierzchni. Było to sygnałem do wdrożenia zmian w GALu, zaczęto poszukiwać nowych kierunków tras, m.in. do Palestyny dokąd wyjeżdżali europejscy Żydzi, jeszcze w tym samym roku podjęto decyzje o zamówieniu we Włoszech dwóch nowoczesnych transatlantyków, m/s Piłsudski i m/s Batory. Zostały one dostarczone kolejno dwa i trzy lata później, co Polska spłacała przez kilka lat dostawami węgla dla włoskich kolei. Oba wyróżniały się z reszty floty ładownością sięgającą ponad 14 000 ton, możliwością przyjęcia około 800 pasażerów oraz wielką ilością atrakcji rozmieszczonych na siedmiu pokładach takich jak baseny, bary czytelnie czy luksusowe jadalnie.

Zdecydowano by „udoskonalić" włoski projekt o wykończenie wnętrz we współczesnym polskim stylu, przy czym zaznaczano, iż jest to sprawa delikatna i z racji na międzynarodowych pasażerów, nie można nadać statkowi charakteru zbyt narodowego. Powołano do tego celu specjalną Podkomisję Artystyczną złożoną z postaci przewodniczącego Władysława Jastrzębowskiego oraz Lecha Niemojewskiego, Tadeusza Pruszkowskiego i Stanisława Brukalskiego, mającą czuwać nad smakiem i wyważeniem części dekoracyjnej. Pierwsze prace zaczęły się jeszcze we Włoszech, gdzie powstały m.in. wystrój niektórych kabin klasy turystycznej autorstwa artystów takich jak Wojciech Weiss i Wacław Borowski, czy pokoju dziecięcego Edwarda Manteuffla i Antoniego Wajwóda. Na dziobach umieszczone zostały ryngrafy autorstwa W. Jastrzębowskiego nawiązujące do tradycji legionowej. Z prac artystów możemy przypomnieć strzyżony dywan „Łosie" Władysława Zycha, projekt Salonu Wielkiego z udziałem Wacława Borowskiego, Tadeusza Breyera – autora medalu na XV-lecie odzyskania dostępu do morza, Wojciecha Jastrzębowskiego i Zofii Stryjeńskiej. Duża część pomysłów została zrealizowana we współpracy ze Spółdzielnią „Ład". W dekoracje pomieszczeń zaangażowane były ogromne rzesze artystów. Bar Amerykański znajdujący się na pokładzie łodziowym „Batorego" został

Witryna przedstawicielstwa GAL-u w Rydze, lata 30. XX w., źródło: Archiwum Cyfrowe. Gdynia w sieci

poz. 24 Pocztówka m/s „BATORY", 1939

[1] Grzegorz Rogowski, *Początki polskiej żeglugi transatlantyckiej*

[2] Jolanta Gola: Polskie transatlantyki - pływające salony sztuki. W: Sztuka wszędzie. Warszawa: Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, 2012

wykończony przez Bolesława Cybisa. W dekoracjach ścian i filarów użył wymyślonej przez siebie masy tworząc ciekawe formy, bogate w motywy afrykańskie jak cały wystrój baru. O efekcie jego pracy Zofia Czasznicka pisała tak: „W srebrnej tonacji malowidła podrzeźbiane, o przepysznej fakturze, wprzęgniętej dla spotęgowania wyrazu, dają pełne niespotykanej w naszej sztuce finezji zaoceaniczne wizje. Kształtowanie, uwarunkowane nowym tworzywem, daje dzieło sztuki przekonywujące i pociągające". [3] Innym ważnym elementem statków były jadalnie, klasy turystycznej i klasy III. Jadalnia klasy turystycznej, wyższa standardem od tej w klasie III mieściła do 180 gości, którzy zasiadali na krzesłach projektu Lecha Niemojewskiego, a których obicie zostało wykonane w pracowni „Ładu". Ściany zostały pokryte boazeriami z drewna cytrynowego, natomiast to co odróżniało te pomieszczania na obu statkach to dekoracje o tematyce morskiej projektowane przez Jerzego Skolimowskiego, Eugeniusza Szparkowskiego i Andrzeja Stypińskiego na m/s „Piłsudskim" i widoki miast polskich Zygmunta Kamińskiego na „Batorym". W jadalni klasy III, sponsorowanej przez Pocztową Kasę Oszczędności, meble wykonane były przez firmę Thonet-Mandus pomimo początkowych pomysłów zlecenia tego Niemojewskiemu. Dekoracje na „Piłsudskim" ryte były w linoleum koloru kości słoniowej, tym razem podobnie, Edward Manteuffel i Antoni Wajwód za motyw przewodni wzięli polskie miasta i miasteczka, natomiast na „Batorym" Wacław Borowski umieścił wykonane w fornirze różnego rodzaju scenki zwierzęce. Komisja podjęła decyzję by nawet zastawa stołowa odznaczała się swoją oryginalnością, większość zestawów wykonana przez firmę J. Frageta z Warszawy według projektu Julii Keilowej odznaczała się wielką praktycznością i nowoczesnym designem. Zostały opisane przez Agatę Szydłowską w następujący sposób: „Wszystkie elementy mają kuliste kształty, a ich jedynymi ozdobami są nieproporcjonalnie duże uchwyty oraz przyciski służące uniesieniu stabilnych, ciężkich pokrywek. Forma ewidentnie została podporządkowana warunkom morskiej podróży". [4]
Z racji swojej przestronności jadalnie otrzymały dodatkową funkcję, kaplic pokładowych, których ołtarze zostały ukryte za przesuwnymi drzwiami.

Unikalny design skutkował ogromnym upodobaniem pasażerów do tych konkretnych transatlantyków. Wszystkie te zabiegi spowodowały wytworzenie się tam specyficznej atmosfery o której Gombrowicz napisze – „Żegluga z Gdyni do Buenos Aires nadzwyczaj rozkoszna… i nawet niechętnie mnie się na ląd wysiadało, bo przez dni dwadzieścia człowiek między niebem i wodą, niczego nie pamiętny, w powietrzu skąpany, w fali roztopiony i wiatrem przewiany". [5] Gazety w całym kraju pisały o podróżach na tych statkach jakoby o rejsach dla elit, toteż właśnie jadalnie były tym miejscem, w którym te elity się spotykały i mieszały z pozostałą częścią pasażerów. Największym zaszczytem było otrzymanie zaproszenia na wspólny posiłek do stolika kapitańskiego przy, którym nie zasiadał byle kto. Kapitan Stankiewicz opisuje jeden z takich posiłków tak: „(…) przy stole kapitańskim w jadalni przewodził minister Jan Piłsudski, w usposobieniu zawsze pogodnym, zawsze uprzejmy dla pięknych pań. Przy tym samym stole siedziały panie ministrowe Rajchmanowa, Jedrzejewiczowa, Korsakowa, państwo Arciszewscy z Bukaresztu, dyrektorstwo Pliniusowe oraz dyrektor Gabinetu Prezydenta". Egzotyczne podróże oraz luksus panujący na statku przyciągały całą śmietankę II Rzeczypospolitej, wśród pasażerów wycieczek dookoła Europy znaleźć można było przedstawicieli świata kultury i sztuki m.in. Wojciecha Kossaka, wdowe po Stefanie Żeromskim z córką, aktorkę Irenę Eichlerówną-Stypińską czy okrytego wielką sławą Eugeniusza Bodo. Wieczorami całe towarzystwo zbierało się w salonach i barach, panie wkładały piękne suknie, a panowie smokingi lub fraki i tak spędzano całe godziny na rozmowach, zabawach i różnych grach towarzyskich.
Po wybuchu II wojny światowej flotę wykorzystano jako statki transportowe, „Batory" wywoził angielski złoto i wawelskie arrasy do Kanady, a m/s „Piłsudski" przystosowany do przewożenia żołnierzy zatonął w 1939 roku. Działania wojenne ukróciły bardzo obiecujący złoty okres polskiej żeglugi. W 1951 GAL został przejęty przez Polskie Linie Oceaniczne jednak wraz z wycofaniem ze służby TSS „Stefan Batory", następcy zezłomowanego w latach 70 „Batorego" praktycznie skończyła się era polskich statków pasażerskich.

Biuro przedsiębiorstwa żeglugowego Gdynia-America Line w Nowym Jorku, źródło: NAC online

Przystań linii okrętowej Gdynia America Line w Nowym Jorku, źródło: NAC online

[3] Zofia Czasznicka, M.S. „Batory", „Plastyka" 1936
[4] Agata Szydłowska, *Julia Keilowa*, grudzień 2017
[5] Witold Gombrowicz, *Trans-atlantyk*, 1953

21

PRZYCISK DO PAPIERU W FORMIE MODELU STATKU MS PIŁSUDSKI

okres międzywojenny

Warsztaty Modeli Okrętowych St. Hr. Ledóchowski (?), Warszawa
cyna, 3,5 x 18 cm
na obu burtach napis: 'PIŁSUDSKI'

estymacja:
1 200 ZŁ - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:
zarysowania powierzchni
ślady farby
zabrudzenia, ubytki

LITERATURA:
por. egzemplarz w zbiorach Narodowego Muzeum Morskiego w Gdańsku

22
MEDAL PAMIĄTKOWY XV-LECIA ODZYSKANIA MORZA
1935

brąz, śr.: 3,1 cm, wymiary książeczki: 11,3 x 7,7 cm, po rozłożeniu: 11,3 x 23,7 cm
Medal pamiątkowy wybity z okazji XV- lecia odzyskania dostępu do morza w 1935. Awers: Sylwetka statku w prawo, poniżej 'M/S "PIŁSUDSKI"', wokoło 'W XV-LECIE ODZYSKANIA MORZA', Rewers: Postać anioła w lewo z mieczem w dłoni, wokoło 'LIGA MORSKA I KOLONJALNA'.
Medal w książeczce imiennej wystawionej na Józefa Marzulaka z miejscowości Skańsko.

estymacja:
600 - 800 PLN
150 - 200 EUR

ZARZĄD GŁÓWNY
LIGI MORSKIEJ i KOLONJALNEJ
Warszawa, ul. Widok Nr. 10.

Morze niedość jest kochać –
trzeba umieć niem władać.
Gustaw Orlicz - Dreszer, gen. dyw.

MEDAL PAMIĄTKOWY

XV-lecia ODZYSKANIA MORZA

23

KUFER NA KAPELUSZE

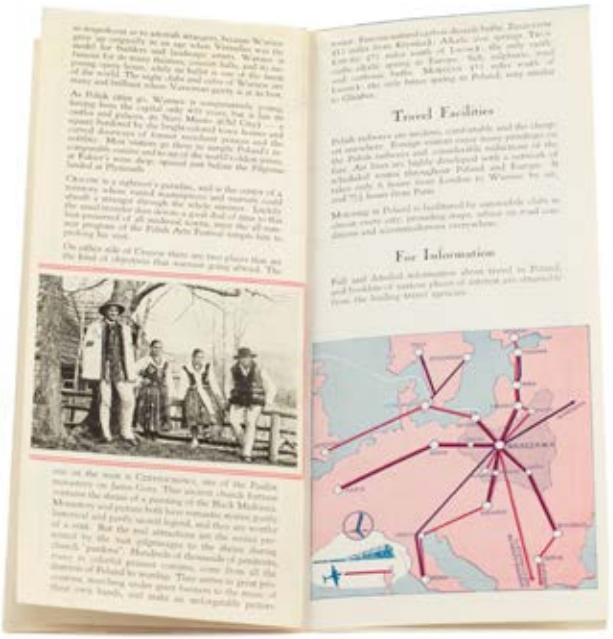
okres międzywojenny

F. Furmański (?), Warszawa
skóra, tkanina, 23,5 x 40,5 x 39 cm
Konstrukcja tekturowa obszyta skórą
Kufer transportowy na kapelusze uczestniczył w rejsie M/S Piłsudski
w dniach 28 VII – 5 VII 1937 „Trzy królestwa",
komplet naklejek bagażowych, w tym naklejki odprawy celnej

estymacja:
1 000 - 1 400 PLN
300 - 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:
spękania skóry
ślady korozji na metalowych elementach
przetarcia skóry

GDYNIA AM
SHIPPING LINES Ltd



24

ZESTAW PAMIĄTKOWYCH DRUKÓW ZWIĄZANYCH Z POLSKIMI TRANSATLANTYKAMI (MS PIŁSUDSKI, MS BATORY)

okres międzywojenny

Przedmioty związane z Polskimi Transatlantykami (MS Piłsudski i MS Batory) z lat 1931-1939
a. Odznak wpinana (mundurowa) GAL złocona, wymiary: 2 cm x 2 cm
b. Naklejki bagażowe: „FIESTA CRUISE" MS PIŁSUDSKI GAL, śr.: 11 cm, „GDYNIA AMERICA LINE CRUISES GAL", śr.: 12,8 cm, „E" GAL First Class, śr.: 11 cm, „G" GAL Third Class, śr.: 11 cm
c. Pocztówki:
• MS BATORY, 18 Czerwca 1939, wraz z znaczkiem (Piłsudski) i stemplem okazyjnym z pokładowej agencji pocztowej, druk: foto-offset Zakład Graficzny Straszewiczów, MS BATORY, wymiary: 15 cm x 10 cm (bez obiegu)
• MS BATORY POST CARD, druk: USA „ Copenhagen-Halifax-New York 8 days", wymiary: 14 cm x 9 cm (bez obiegu)
d. Przywieszki bagażowe:
• Duża GAL (Tourist Class) MS BATORY, druk: Stany Zjednoczone, wymiary: 16 cm x 8 cm
• Mała GAL (Tourist Class) MS BATORY, druk: Stany Zjednoczone, wymiary: 11 cm x 5 cm
• Wlepka dostawy kabinowej GAL, druk: Stany Zjednoczone, wymiary: 15 cm x 9 cm
e. Mapa – reklamująca Polskę wraz z jej ówczesną komunikacją, druk: C. S. Hammond & Co. New York na zlecenie Gdynia Ameryka Line Inc. Projekt okładki przypisany Atelier Grafiki Dekoracyjno-Reklamowej "MEWA", wymiary: wymiary 40,5 cm x 47 cm
f. Menu na dzień 5 Luty 1938 z restauracji pokładowej MS Piłsudski. Projekt okładki „Śląsk Cieszyński" Jadwiga Salomea Hładki -Wajwódowa (założyła Warszawskie Atelier Grafiki Dekoracyjno-Reklamowej "MEWA" związana także z Atelier „RYT"), druk: Z.G. Straszewiczów Warszawa, niski nakład, wymiary: 28 cm x 22 cm
g. Papier firmowy GAL (ze znakiem wodnym) list skierowany do Amstrong County Trust Co. Z dnia 2 grudnia 1931, druk: Stany Zjednoczone, wymiary: 21 cm x 28 cm
h. Bony odbioru przekazu pieniężnego osiem sztuk bonów posiadających znaki wodne. Bony wystawione przez GDYNIA – AMERICA LINE Service, przekazy "z pokładu" Inżyniera Jana Starczewskiego dla ojca Franciszka Starczewskiego mieszkającego w Warszawie (lata 1936-1937), wymiary: 27 cm x 10,5 cm

estymacja:
2 800 - 3 500 PLN
700 - 800 EUR

GDYNIA-AMERICA LINE
CRUISES

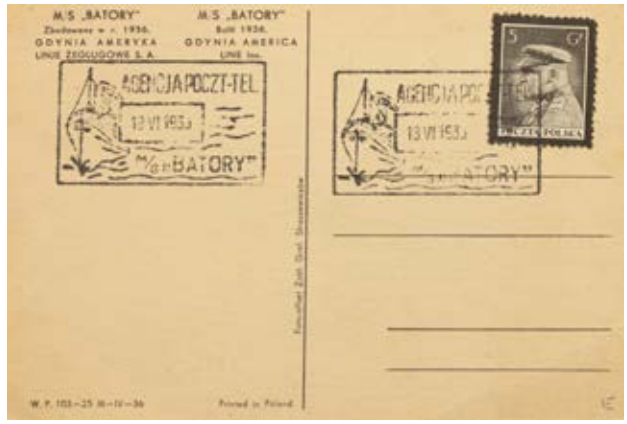
FIESTA
Cruise
M.S. PILSUDSKI
GDYNIA AMERICA LINE

GDYNIA AMERICA
SHIPPING LINES, LTD.
E
FIRST CLASS

GDYNIA AMERICA LINE
GA
TOURIST CLASS

GDYNIA AMERICA SHIPPING LINES LTD.
G
THIRD CLASS

GDYNIA-AMERICA LINE
UM 9504
MONEY ORDER RECEIPT
New York, N.Y. February 16th,
RECEIVED FROM Mr. Starzewski
c/o Office
SIXHUNDRED AND TWO DOLLARS AND 50/100
SIXHUNDRED DOLLARS IN FLOTT EQUIV.
$600.-zloty equiv.
TO Franciszek Starzewski
AT ul. Dygasińskiego 19, Warszawa
POLAND
GDYNIA-AMERICA LINE
BALTIC AMERICA LINE


M.S. „BATORY"
GDYNIA AMERYKA LINIE ŻEGLUGOWE S.A.
M.S. „BATORY"
GDYNIA AMERICA LINE Inc.
AGENCJA POCZT-TEL
13 VI 1935
M/S „BATORY"
POLSKA POLSKA
Printed in Poland

BATORY

POLAND
Facts about Poland
BOHEMIA
MORAVIA
SLOVAKIA

GDYNIA-AMERICA LINE
BALTIC AMERICA LINE, INC.
DIRECT PASSENGER, MAIL AND FREIGHT SERVICE
TO AND FROM
NEW YORK HALIFAX COPENHAGEN GDYNIA DANZIG
AND OTHER BALTIC PORTS
UNION TRUST BLDG., PITTSBURGH, PA.
December 2, 1931

25

SZAMPANIERA 'GAL'

okres międzywojenny

plater, 19,2 x 21 x 21 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'DANSK | FORSØLVNINGS | ANSTALT', znak firmy w postaci łabędzia z rozłożonymi skrzydłami oraz litera 'P', na korpusie logo GAL:
'GDYNIA - AMERICA LINE' w bordiurze

estymacja:
3 500 - 4 800 PLN
800 - 1 100 EUR

STAN ZACHOWANIA:
zarysowania powierzchni,
przetarcia srebrzenia,
wewnętrzne zniszczenia srebrzenia

26

LECH NIEMOJEWSKI

1894-1952

Cukiernica 'GAL', 1935-1936

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa
plater, 12,5 x 18 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: '3 | J BM F | J. FRAGET', na brzuścu logo: 'GAL'
nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem depozytu p482/02/3

estymacja:
8 000 - 14 000 PLN
1 900 - 3 200 EUR

STAN ZACHOWANIA:
rysy na powierzchni wewnątrz naczynia, naprawiany zawias od pokrywki

Piękno prostoty, czyli wszystkie formy Julii Keilowej

O Julii Keilowej mówi się jako o najbardziej znanej polskiej projektantce okresu międzywojennego i trudno się temu dziwić – jej bardzo charakterystyczne projekty, zaczęły stanowić symbol polskiego art déco w sztuce użytkowej. Zgeometryzowane, lecz niepozbawione elegancji i zdobności, stały się fenomenem kolekcjonerskim, który to cieszy się niesłabnącą popularnością.

Julia Keilowa, z domu Ringel, pochodziła z zasymilowanej rodziny żydowskiej. Urodziła się w 1902 w Stryju, na terenie dzisiejszej Ukrainy. Swoje pierwsze kroki w edukacji stawiała w gimnazjach we Lwowie oraz Wiedniu. W 1920 podjęła studia na Uniwersytecie Lwowskim w zakresie filozofii, jednak porzuciła je na rzecz nauki wzornictwa we lwowskiej Państwowej Szkole Przemysłowej, gdzie kształciła się w kierunku rzeźbiarstwa oraz snycerstwa. Po semestrze, wraz ze swoim mężem Ignacym, przeniosła się do Königshutte na Górnym Śląsku, które niebawem zostało przyłączone do Polski i funkcjonowało jako Huta Królewska. Już w 1923 Keilowa powróciła na studia do Lwowa, a w niedługim czasie, około 1925, wyemigrowała z mężem do Warszawy, gdzie zdecydowali się zostać na stałe. W Warszawie artystka podjęła studia na Akademii Sztuk Pięknych, ówczesnej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie miała sposobność uczyć się od członków Spółdzielni Artystów „Ład". Zajęcia Keilowej na warszawskiej ASP prowadzili tacy artyści jak Józef Czajkowski, Karol Tichy, Tadeusz Breyer, Karol Stryjeński czy Wojciech Jastrzębowski. Podczas studiów odbywała liczne podróże, była m. in. w Austrii oraz Niemczech, gdzie doskonaliła swój warsztat. Keilowa pierwsze sukcesy zaczęła odnosić jeszcze będąc studentką – w latach 1929-1930 zdobyła nagrody za prace w technikach metalowych pod kierunkiem Karola Stryjeńskiego, a w 1931 została nagrodzona za pracę powstałą w pracowni Tadeusza Breyera.
Artystka ponadto należała do spółdzielni rzeźbiarskiej „Forma" oraz była redaktorką „Bohêmaz". Po ukończonych studiach kariera Keilowej nabierała tempa. Od 1932 roku współpracowała z Instytutem Propagandy Sztuki, z którym była związana do 1938. Projekty Keilowej były bardzo cenione, cieszyły się popularnością do tego stopnia, że zaczęły być produkowane seryjnie m. in. przez firmę Norblin czy Fraget. Ukoronowaniem uznania twórczyni było zaproszenie do zaprojektowania zastaw stołowych wyprodukowanych przez firmę Fraget dla polskich transatlantyków m/s „Batory" i m/s „Piłsudski". Projektantka wzięła udział w III Salonie Zimowym (1932) oraz w międzynarodowej, paryskiej wystawie „Sztuka i technika w życiu współczesnym" (1937), gdzie zaprezentowano jej naczynia wykonane przez Frageta, w tym cukiernicę „Królewskie jabłko", która miała powstać specjalnie na to wydarzenie. W 1938 prace Keilowej doczekały się indywidualnej wystawy w Instytucie Propagandy Sztuki. Karierę artystki brutalnie przerwała II wojna światowa – Keilowa ukrywała się w okupowanej Warszawie i zginęła śmiercią tragiczną w 1943.

W „Kalendarzu dla kobiet na rok 1939" możemy przeczytać, że artystka „Zaczęła od portretów i głów. Jej „Norwid", rzeźbiony w drzewie ma dużo skupionego wyrazu. Obecnie wyspecjalizowała się w głowach i przedmiotach codziennego użytku, kutych ręcznie w blasze miedzianej i cynowej. Modele jej naczyń stoło¬wych, waz, pater są wykonywane masowo przez jedną z naszych fa¬bryk platerów." Rzeczywiście, Keilowa w swoim dorobku mogła pochwalić się pracami rzeźbiarskimi, których echa dało się odczuć w późniejszych jej pracach. Punktem wyjścia wszystkich projektów Keilowej były formy geometryczne – kula, stożek, prostopadłościan. Zgeometryzowanie i początkowa surowość dawały duże możliwości artystyczne, które Keilowa w pełni wykorzystywała. Powierzchnie swoich przedmiotów traktowała rzeźbiarsko, operując wypukłościami i wklęsłościami, bryłami i ich powierzchniami. W plastyczny sposób wykorzystywała napięcia powstające między zestawianymi bryłami, uzyskiwała zaskakujące kontrasty, sprawiając, że przedmioty codziennego użytku nabierały rzeźbiarskich wartości i stawały się niezależnym obiektem we wnętrzu, funkcjonującym na odrębnych zasadach. Prace Julii Keilowej cechuje niezwykła wizja przestrzenności i świadomość materiału, którym się posługiwała. Dzięki temu, zaprojektowane przez nią przedmioty są eleganckie, piękne w swojej prostocie i jednocześnie wysoce funkcjonalne. Najlepszym przykładem fuzji dekoracyjności i funkcjonalności są elementy zastawu dla transatlantyków m/s „Piłsudski" oraz m/s „Batory". Kuliste, proste formy naczyń zyskiwały ładunek dekoracyjny poprzez dołączenie do nich masywnych, acz wysmakowanych pokrywek oraz dużych, wygodnych uchwytów, które to poza byciem ozdobą pełniły funkcje balansowania przedmiotów oraz ułatwiały korzystanie z nich w warunkach morskiej podróży.

Dzisiaj projekty Julii Keilowej są poszukiwane przez kolekcjonerów i wszystkich miłośników polskiej sztuki użytkowej okresu międzywojnia. Obiekty te łączą najbardziej luksusowe wizje lat 20. i 30. XX wieku w Polsce – wyzwalają skojarzenia o nowoczesnej elegancji, splendorze nowatorskich rezydencji i apartamentów oraz o pełnych przepychu transatlantykach kursujących między Gdynią a Ameryką.

Benedykt Jerzy Dorys. Metalowy wazon i metalowa misa projektu Julii Keilowej, źródło: POLONA

27

JULIA KEILOWA
1902-1943

Podstawka na cytryny

plater, 8 x 10 x 10 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni:
'B. HENNEBERG | WARSZAWA | 3337'

estymacja:
2 600 - 3 500 PLN
600 - 800 EUR

28

JULIA KEILOWA
1902-1943

Koszyczek na cukier

Fabryka Wyrobów Platerowanych
i Brązowych Braci Henneberg, Warszawa
plater, 20,5 x 16 x 8,3 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni:
'B. HENNEBERG | WARSZAWA | 2380'

estymacja:
3 200 - 4 200 PLN
800 - 1 000 EUR

29

JULIA KEILOWA
1902-1943

Cukiernica art déco

Fabryka Wyrobów Platerowanych i Brązowych Braci Henneberg, Warszawa
szkło, plater, 23 x 13 x 12,5 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'B. HENNEBERG |
WARSZAWA | 779'
grawerowana dedykacja: 'Kochanej Wychowawczyni |
Przedszkola im. św. Barbary | w Klimontowie |
wdzięczne dzieci | 26 VI 36.'

estymacja:
2 600 - 4 000 PLN
600 - 1 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
przetarcia srebrzeń, zarysowania powierzchni

30

JULIA KEILOWA
1902-1943

Patera

plater, 11,5 x 26,3 x 20,9 cm

estymacja:
1 800 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

STAN ZACHOWANIA:
niewielkie przetarcia

31

KOMPLET SZTUĆCÓW W STYLU ART DÉCO DLA 12 OSÓB

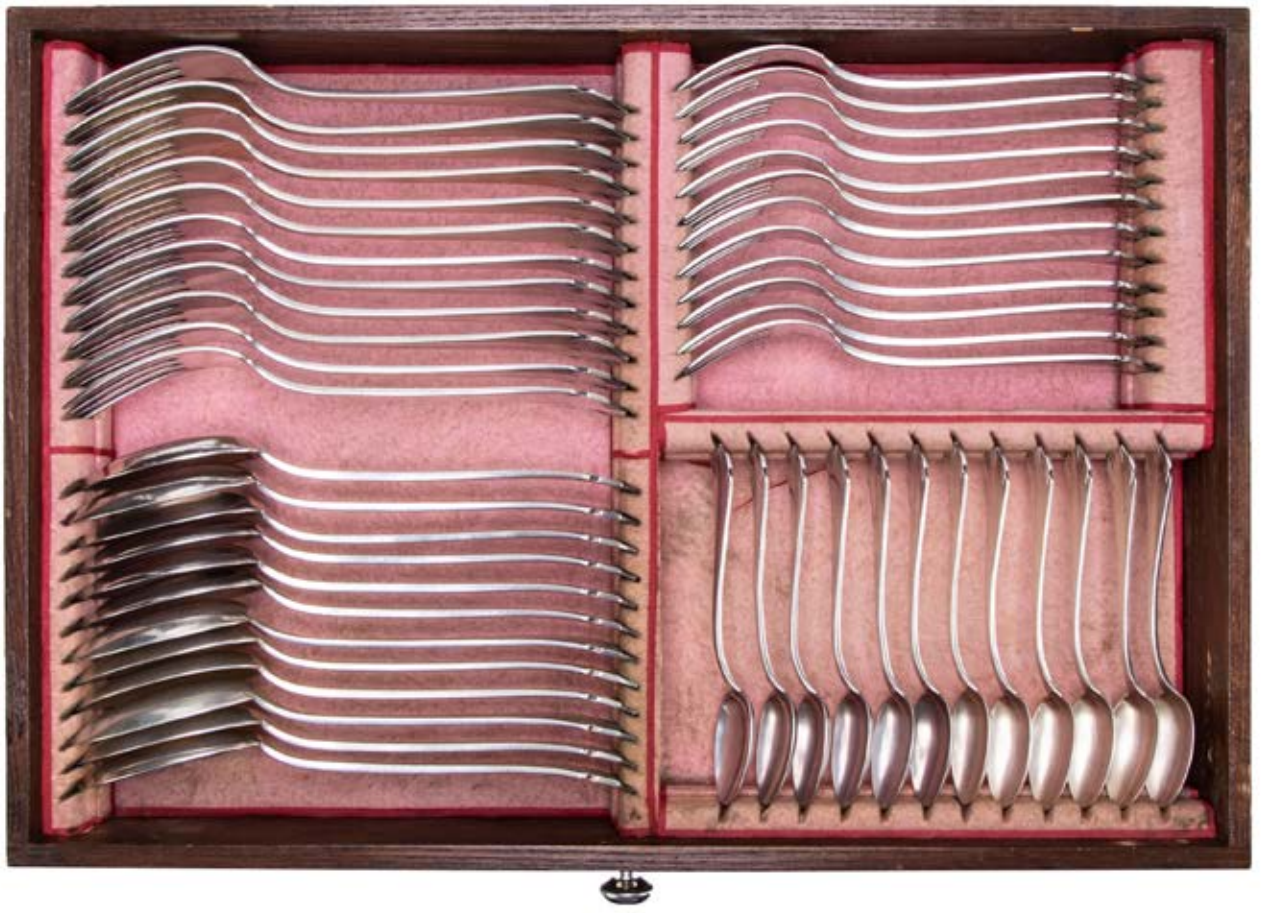
okres międzywojenny

Piotr Łątkowski, Warszawa
srebro, 24 x 49 x 38 cm
waga: 5003 g, próba: '800'
znaki złotnicze na trzonkach: złotnik 'PŁ', próba srebra
12 widelców obiadowych dł.: 21 cm, 12 łyżek do zupy dł.: 21,5 cm, 12 noży obiadowych dł.: 25 cm,
12 widelców do przystawek dł.: 18 cm, 12 noży do przystawek dł.: 21,5 cm, 12 łyżeczek do herbaty dł.: 14 cm,
12 łyżeczek do mokki dł.: 10,4 cm, 12 widelczyków do ciasta dł.: 14,8 cm, chochelka do sosu wym.: 18 x 8,5 cm,
łyżka półmiskowa wym.: 26,2 x 5,4 cm, widelec półmiskowy wym.: 26 x 2,8 cm, szufelka do cukru wym.: 14 x 3,5 cm,
widelczyk do cytryny dł.: 11 cm, łopatka do ciasta wym.: 21,2 x 4,5 cm, łyżka wazowa wym.: 30 x 8,5 cm
kantyna dębowa wyścielana tkaniną bawełnianą, wymiary: 25 x 48,5 x 37,5 cm,
na wewnętrznej stronie wieka nazwa firmy z adresem

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 000 - 6 800 EUR

STAN:
ostrze jednego noża do przystawek wypada z uchwytu, kilka jest obluzowanych

Fabryka Wyrobów Srebrnych
P. ŁĄTKOWSKI
Warszawa, Oleandrów 15



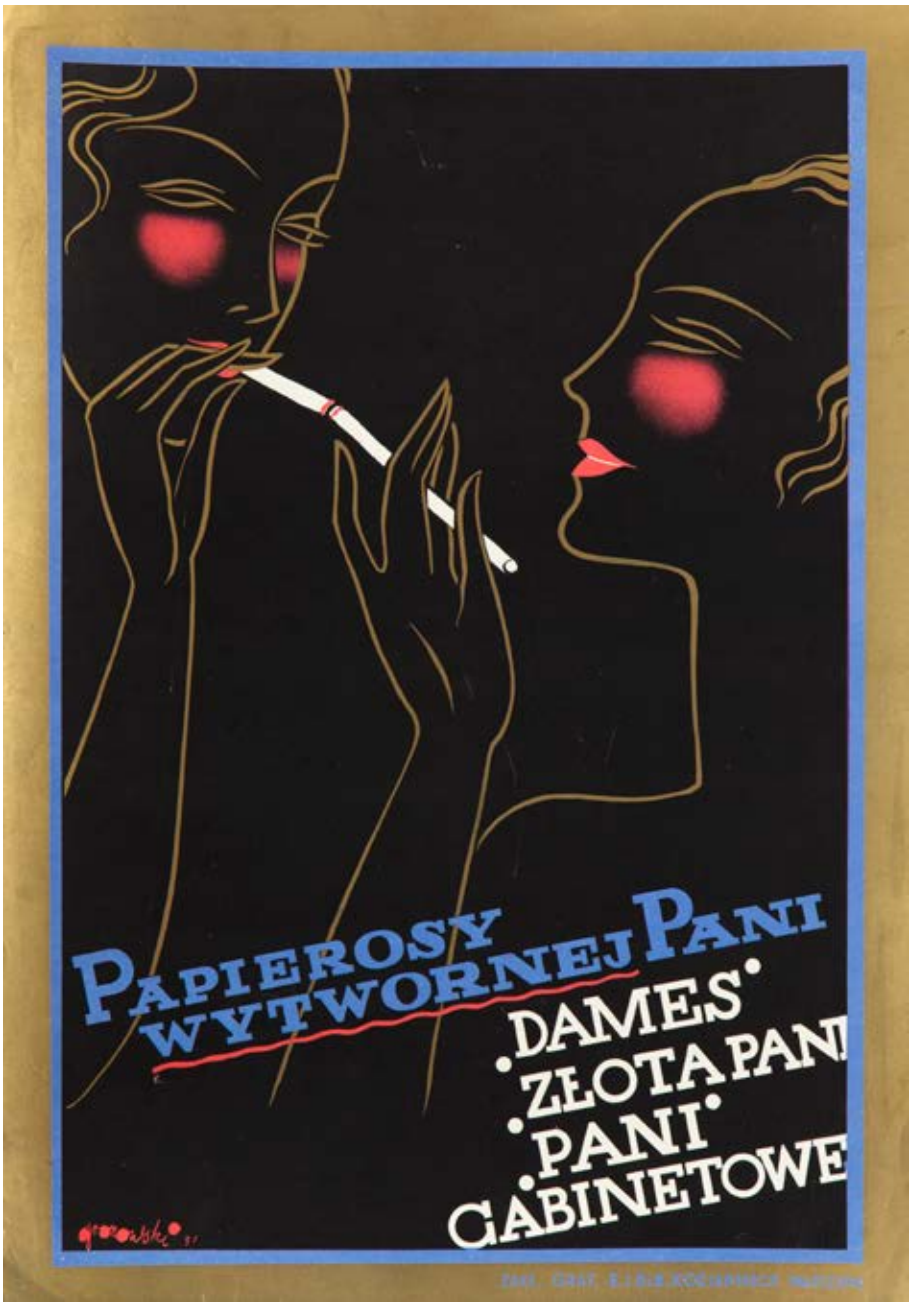
32

ZESTAW DO KAWY I HERBATY

lata 20.-30. XX w.

S.I.A.P., Aleksandria
srebro, 14 x 42 x 29 cm
waga: 1810 g, próba: '800'
dzbanek do kawy: 15 x 16 cm, dzbanek do herbaty: 10 x 20 cm, cukiernica: 7 x 13 cm, mlecznik: 7 x 11,5 cm, taca: 42,5 x 28,7 cm
na spodzie znaki złotnicze: znak firmy złotniczej 'SIAP',
próba srebra na pokrywkach i w lustrze tacy wygrawerowany herb Radziwiłłów 'Trąby'

estymacja:
6 500 - 8 000 PLN
1 500 - 1 900 EUR



33

TADEUSZ GRONOWSKI
1894-1990

"Papierosy wytwornej Pani", 1931

litografia barwna/papier, 35 x 29 cm
sygnowany i datowany w druku l.d.: 'gronowski 31'

estymacja:
7 500 - 10 000 PLN
1 700 - 2 300 EUR

LITERATURA:
W zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie.
Anna Agnieszka Szabłowska, Tadeusz Gronowski. Sztuka Plakatu i Reklamy, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2005

34

TADEUSZ GRONOWSKI

1894-1990

"Czekoladki cukry", 1930

litografia barwna/papier naklejony na płótno, 100 x 70 cm
Plakat naklejony na płótno
sygnowany i datowany w druku wzdłuż prawej krawędzi: 'gronowski 30'

estymacja:
10 000 - 14 000 PLN
2 300 - 3 200 EUR

LITERATURA:

Anna Agnieszka Szabłowska, Tadeusz Gronowski. Sztuka Plakatu i Reklamy, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2005

Tadeusz Gronowski był grafikiem, malarzem, ilustratorem, plakacistą, scenografem i projektantem wnętrz. Podczas studiów malarstwa w Paryżu zaprzyjaźnił się z polskim artystą Mojżeszem Kislingiem. Po powrocie do Polski najpierw zasłynął jako ilustrator „Skamandra" i „Życia Literackiego", a następnie jako twórca reklam i znaków graficznych dla doskonale prosperujących firm takich jak zakłady Wedla, biuro podróży Orbis, Fabryki Czekolady Fruzińskiego, a także logo dla Polskich Linii Lotniczych LOT. Jako dekorator wnętrz, był twórcą projektów kryształowych żyrandoli do niektórych sali sejmowych. Sukcesy odnosił także na arenie międzynarodowej. Na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925, na której polscy artyści święcili triumfy, został odznaczony Grand Prix za plakat. W 1939, za projekt polskiego pawilonu na Wystawie Światowej w Nowym Jorku otrzymał złoty medal. Był także nagradzany za projekty kostiumów i scenografii, a w 1935

Witryna sklepu firmowego Fruziński przy ulicy Marszałkowskiej 133, 1901, źródło: archiwum prywatne

Tadeusz Gronowski

Walerian Twardzicki, Wnętrze sklepu firmowego Parowej Fabryki Czekolady i Cukrów Jana Fruzińskiego przy ulicy Marszałkowskiej 133, 1901, źródło: ekatalog.muzeumwarszawy.pl

roku Gronowskiemu przyznano komandorię Leopolda II za projekt polskiego pawilonu na Międzynarodową Wystawę Sztuki Współczesnej. Początkowo nawiązywał przede wszystkim do stylu art déco, który w dwudziestoleciu międzywojennym był powszechny, zwłaszcza w przypadku reklam i innych użytkowych form graficznych. W latach 50. XX wieku stopniowo wprowadzał elementy kubistyczne, a później abstrakcyjne. Styl Gronowskiego cechuje doskonałe wyczucie rytmu, który porządkuje kompozycję i operowanie jednolitymi płaszczyznami barwnymi, często kontrastując ze sobą biel i wyraziste kolory. Pod koniec lat 20. Gronowski zaczął posługiwać się aerografem, który rozpylając drobny pigment pozwalał na modulację koloru i osiąganie delikatnego, pudrowego wykończenia. Równie charakterystyczne co użycie aerografu jest finezyjny podpis artysty, wkomponowany w każdy z zaprojektowanych przez niego plakatów.

Pudełko z dekoracją secesyjną firmy Jan Fruziński, początek XX wieku, Muzeum Warszawy, źródło: ekatalog.muzeumwarszawy.pl

Pudełeczko po drażetkach firmy Jan Fruziński, Muzeum Warszawy, źródło: ekatalog.muzeumwarszawy.pl

Zakłady cukiernicze Fruziński J. Fabryka Czekolady, założone przez Jana Fruzińskiego, funkcjonowały od lat końca XIX wieku w Warszawie. Fruziński, który od najmłodszych lat miał zdolności w kierunku cukiernictwa był także dobrym inwestorem, co pozwoliło mu bardzo wcześnie w karierze otworzyć fabrykę i własny sklep, którego elegancki wystrój przyciągał warszawską śmietankę. Fabryka Czekolady Fruzińskiego, oprócz czekolady produkowała także kakao, karmelki, marcepan i kandyzowane owoce. Pierwszy sklep, na ulicy Marszałkowskiej 133, szybko doczekał się kolejnych filii: na rogu Krakowskiego Przedmieścia i Traugutta, Senatorskiej 6 , Wierzbowej 11, i wreszcie, w pięknej kamienicy na Marszałkowskiej 75 (na rogu z ulicą Wilczą), która stała się wizytówką firmy Fruzińskiego. Pełne przepychu wnętrza, zaprojektowane przez Juliusza Nagórskiego i mieszczące oprócz sklepu i pobliskiego magazynu słodyczy także pijalnie czekolady, wypełniały kryształowe żyrandole, marmurowe kominki, złocone ramy luster i okucia, a do częstych gości należał Józef Piłsudski. Prosperujący biznes cukierniczy pozwolił na otwarcie kolejnych salonów w Kijowie i Moskwie, która była głównym rynkiem eksportowym produktów zakładów Fruzińskiego. Z tego powodu nie dziwi dbałość z jaką cukiernik podchodził nie tylko do standardu produktów sygnowanych jego nazwiskiem, ale także do ogólnej estetyki produktów, których opakowania projektowali między innymi Zofia Stryjeńska (która realizowała też projekty dla konkurenta Fruzińskiego, Wedla) i ilustrator Tadeusz Gronowski. Po śmierci Fruzińskiego cukiernie przejął jego syn, również Jan, który wprowadził do oferty pierniki, herbatniki i nugaty.

Kamienica Fruzińskiego, Marszałkowska 75, róg Wilcza 35, źródło: warszawa1939.pl

Przyjęcie u pana Fruzińskiego. Widoczni od lewej: Ayaz Khan, Muhammad Zafrullah Khan, Serbinowska, Czen Czik Czek, 1937, źródło: NAC online

35

TADEUSZ GRONOWSKI
1894-1990

"Pneumatyk", lata 30. XX w.

litografia barwna/papier, 70 x 50 cm
sygnowany w druku jako 'Spółdzielnia Plakat'

estymacja:
6 500 - 9 000 PLN
1 500 - 2 100 EUR

36

ANTONI WAJWÓD
1905-1944

"Gordon Bennett", 1936

litografia barwna/papier, 68 x 98 cm
sygnowany i opisany w druku p.g.: 'A. Wajwód | mewa'

estymacja:
9 500 - 14 000 PLN
2 200 - 3 200 EUR

LITERATURA:
W zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie. Tomasz Lachowski, Jonathan Weber, Nie tylko plakat. Polska grafika reklamowa Dwudziestolecia, Warszawa 2003

37

TADEUSZ GRONOWSKI

1894-1990

"Orbis", 1932

litografia barwna/papier naklejony na płótno, 100 x 70 cm
sygnowany i datowany w druku śr.d.: 'gronowski 32'

estymacja:
10 000 - 14 000 PLN
2 300 - 3 200 EUR

LITERATURA:

W zbiorach Muzeum Plakatu w Wilanowie.
Anna Agnieszka Szabłowska,Tadeusz Gronowski. Sztuka Plakatu i Reklamy, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2005

ORBIS
ZANIM RUSZYSZ W DROGĘ
POINFORMUJ SIĘ
ZAŁATW
FORMALNOŚCI
KUP BILET W
ORBISIE
ZAKŁ. GRAF.
E. i D. K. KOZIAŃSKICH
WARSZAWA

YOYAGES
ORBIS
AGES A FORFAIT
ISATION DE VOYAGES
UELS ET COLLECTIFS
VOYAGEZ

Biuro podróży Orbis , powstało we Lwowie w 1925. Założone zostało przez posłów, bankowców i arystokrację z zamiarem stworzenia organizacji o międzynarodowym zasięgu i standardzie obsługi, która pozwalałaby na podróże obywatelom nowo odradzającej się Polski. W ciągu trzech pierwszych lat otwarto prawie 30 placówek, a biuro uzyskało status państwowego i prężnie rozwijało się na rynku krajowym (gdzie otwarto także hotele Orbis) i zagranicznym (19 placówek) aż do wybuchu II wojny światowej, która położyła kres ekspansji biura i zredukowała liczbę jego placówek, zwłaszcza zagranicznych.

Przedstawicielstwo biura podróży Orbis w Paryżu,1934, źródło: Wikipedia Commons

Eugeniusz Bodo i Helena Grossówna na Balu Artystów w Warszawie, lata 30. XX w., źródło: NAC online

38

BOGDAN BARTŁOMIEJ NOWAKOWSKI

1887-1945

"Piętro wyżej", 1937

litografia barwna/papier naklejony na płótno, 110 x 88 cm
sygnowany w druku wzdłuż lewej krawędzi: 'NOWAKOWSKI'

estymacja:
7 500 - 12 000 PLN
1 700 - 2 800 EUR

39

BUTELKA Z KORKIEM

okres międzywojenny

metal, porcelana, szkło, 19,5 x 7 cm
na brzuścu napis: 'CUKIERNIA | ZIEMIAŃSKA | WARSZAWA'

estymacja:
300 - 600 PLN
100 - 200 EUR

40

GARNITUR DO LIKIERU, MODEL 119

lata 30. XX w.

Huta Szkła Gospodarczego "Hortensja" w Piotrkowie Trybunalskim
szkło, kieliszek: 7 x 2,5 x 2,5 cm, taca: 3 x 30 x 5 cm

estymacja:
600 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
liczne uszczerbienia u podstaw kieliszków

LITERATURA:
por. Katalog wyrobów Huty Hortensja, 1936

41

PODSTAWA DO KIELISZKÓW

okres międzywojenny

Fabryka Wyrobów Platerowanych i Brązowych Braci Henneberg, Warszawa
plater, 13,7 x 45,3 x 18,5 cm
sygnowany, datowany i pisany na odwrociu:
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'Br. HENNEBERG | W | WARSZAWIE | 1448'

estymacja:
1 500 - 2 600 PLN
400 - 600 EUR

42

POPIELNICZKA

okres międzywojenny

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa
plater, 11,3 x 10,5 x 10,5 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'FRAGET | BM | PLAQUE'
wygrawerowane napisy: 'J. Fraget | Warszawa' oraz 'LIPIŃSKI | KRAKÓW'

estymacja:
500 - 700 PLN
100 - 200 EUR

43

CZTEROCZĘŚCIOWY SZEJKER DO KOKTAILI

okres międzywojenny

Norblin i S-ka, Warszawa
plater, 21 x 8,5 x 8,5 cm
pod spodem oznaczenia wytwórni: 'NORBLIN i SKA | GALW | WARSZAWA',
z boku 'B.M.', pod spodem numery '6639 | 8'

estymacja:
1 000 - 1 600 PLN
300 - 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:
zarysowania powierzchni
lekkie przetarcia powierzchni

44

KUBEŁEK DO CHŁODZENIA WINA

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa
plater, 18,5 x 23 cm
pod spodem oznaczenie wytwórni: 'FRAGET | N | PLAQUE | 3053'
wewnątrz złocony

estymacja:
2 600 - 3 200 PLN
600 - 800 EUR

STAN ZACHOWANIA:
przetarcia złoceń

45

PARA SERWETNIKÓW

okres międzywojenny

L. Kardaszyński, Warszawa
plater, 18,5 x 7,5 x 7,5 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni:
'L. KARDASZYŃSKI | GALW. | WARSZAWA'

estymacja:
600 - 900 PLN
200 - 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
przetarcia złoceń

Uzdrowiska w dwudziestoleciu międzywojennym

Okres dwudziestolecia międzywojennego był etapem odrodzenia nie tylko polskiej kultury i folkloru, ale także czasem wzmożonego zainteresowania szeroko rozumianym samorozwojem osobistym, a szczególnym zainteresowaniem cieszyły się te miejsca, w których odwiedzający mogli połączyć aktywny wypoczynek z elementami sportu i bardziej stonowane, często czysto zdrowotne aktywności – picie wód źródlanych, spędzanie czasu na świeżym powietrzu, spacery po górach. Zakopane i Krynica Zdrój (Krynica Górska), w której znajdował się słynny pensjonat Patria, cieszyły się ogromnym zainteresowaniem polskich turystów, jednak turystyka wypoczynkowo-sanatoryjna zaczynał się dopiero rozwijać, powstawały lokalne uzdrowiska z dostępem do leczniczych wód, jednak prawdziwie luksusowa infrastruktura i wystrój, znany odwiedzającym innych europejskich miast, zwłaszcza Francji (Vichy) i Niemiec (Baden Baden), nie były jeszcze tak rozbudowane.

Ufundowany przez Jana Kiepurę, jak głosiła plotka, za zawrotna sumę, hotel Patria w Krynicy Zdrój onieśmielał swoim nowoczesnym wyglądem, a bryła miała więcej wspólnego z elegancką formą transatlantyków, niż z przepychem kojarzonym ze złoconymi kandelabrami. Posiadający centralne ogrzewanie, windy, eleganckie obrotowe drzwi i luksusową restaurację na parterze, Patria bez trudu zyskała miano najelegantszego budynku w Krynicy Zdrój i stała się indywidualnym celem odwiedzin. Kiepura był również zainteresowany zakupem działki w innej uzdrowiskowej miejscowości – Żegiestowie, jednak ostatecznie przypadła ona koncernowi naftowemu, który wybudował na jej terenie sanatorium „Wiktor".

Obok Krynicy Zdrój innym równie popularnym uzdrowiskiem był daleko położony Truskawiec. Kuracjuszy z Warszawy czekała trzynastogodzinna podróż pociągiem, wszystko po to, aby napić się wody ze słynnego źródła „Naftusia", która zdaniem wielu miała nieprzyjemnie intensywny aromat, co miało świadczyć o jej właściwościach leczniczych. Oprócz „Naftusi" oferowane były inne wody o wdzięcznych imionach „Józia" i „Zofia". Truskawiec cieszył się ogromnym zainteresowaniem podróżnych, a pensjonaty w małej miejscowości słynęły z chronicznego przepełnienia. Bez wątpienia do popularności kurortu przyczyniło się grono znamienitych gości, artystów i aktorów, do którego między innymi należeli Julian Tuwim i Kornel Makuszyński.

Namiastkę klimatu francuskiej riwiery zapewniał oczywiście Sopot, ale też oddalone na południe Zaleszczyki, położone w zakolu Dniestru, gdzie lato trwało dłużej niż w innych rejonach Polski, a iście śródziemnomorski klimat pozwalał na uprawę melonów, arbuzów i zbiory wina, które sygnalizowały koniec sezonu turystycznego.

46

PARA UCHWYTÓW NA SZKLANKĘ Z DOMU ZDROJOWEGO KRYNICA

okres międzywojenny

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa
plater, 6,5 x 9,5 x 7 cm
znakowany pod spodem oznaczeniem wytwórni:
'FRAGET | MB | PLAQUE | 4768',
powyżej herb korporacji kotlarskiej i brązowniczej
na boku wybity napis 'DOM ZDROJOWY | KRYNICA' w ozdobnym otoku

estymacja:
600 - 900 PLN
200 - 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
zarysowania powierzchni
przetarcia

47

PATERA Z HOTELU "PATRIA"

okres międzywojenny

Norblin i S-ka, Warszawa
plater, 12 x 26 x 26 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni:
'B.M. NORBLIN i SKA | GALW. | WARSZAWA | 1981',
u góry naczynia wiązany napis: 'PATRIA'

estymacja:
1 400 - 2 000 PLN
400 - 500 EUR

STAN ZACHOWANIA:
zarysowania powierzchni

Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu, 1929, źródło: polona.pl

Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu, Tereny wchodnie: widok z dziedzińca na wieżę, 1929, źródło: polona.pl

48

KOMPLET CZTERECH ŁYŻECZEK Z POWSZECHNEJ WYSTAWY KRAJOWEJ W POZNANIU Z 1929 ROKU

1929

Fabryka Wyrobów Platerowanych i Brązowych Braci Henneberg, Warszawa
plater, 14 x 2,7 cm
na trzonkach oznaczenie wytwórni: 'B (znak w formie wagi) H'
na trzonkach wybity napis: 'POZNAŃ | WYSTAWA 1929R.'

estymacja:
400 - 600 PLN
100 - 200 EUR

STAN ZACHOWANIA:
przetarcia
zarysowania powierzchni

49

NÓŻ DO KORESPONDENCJI

1929

Fabryka Wyrobów Srebrnych i Platerowanych Józefa Frageta, Warszawa
plater, 20,3 x 2 cm
na uchwycie napis: 'PAMIĄTKA | Z | P.W.K. | POZNAŃ | W 1929 R. | J. FRAGET' oraz herb Poznania
Pamiątka z Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu z 1929

estymacja:
500 - 800 PLN
100 - 200 EUR

50 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

"Couple au parapluie", 1923-25

brąz patynowany, 32,5 x 13,5 x 10 cm
sygnowany na boku cokołu: 'J. Lambert-Rucki'
sygnowany, numerowany 5/8, pieczęć odlewnika 'TEP Grèce' (ed. Posthume, data odl.: 20.)

estymacja:
42 000 - 55 000 PLN
9 600 - 12 500 EUR

WYSTAWIANY:
Jean Lambert-Rucki, Villa la Fleur, 12.-31.09.2017
„Les Parisiens et les Autres", Galerie Jacques De Vos, Paryż, 1993

LITERATURA:
Jean Lambert-Rucki, Jacques De Vos, Marc-André Ruan, Jean-Pierre Tortil, Ed. Galerie De Vos, Paryż, 1988, poz.kat 23, s. 30 (il.)

Jean Lambert-Rucki. Gwiazda rzeźby międzywojennego Paryża

Jean Lambert Rucki to jedna z najciekawszych postaci europejskiego dwudziestolecia międzywojennego i kolejny przykład bardzo żywej wymiany kulturalnej pomiędzy Francją a Polską. Artysta urodził się w Krakowie jako najmłodsze dziecko w licznej rodzinie. Gdy jego ojciec nagle zmarł, chłopiec zaczął zarabiać pieniądze wykonując na zamówienie portrety małopolskich mieszczan, co wywoływało zachwyt i zdumienie wśród przyszłych zleceniodawców. Po pewnym czasie postanowił podjąć studia na Akademii Sztuk Pięknych, gdzie poznał Mojżesza Kislinga. W trakcie studiów, zafascynowany środkowoeuropejskim folklorem i młodopolską chłopomanią, wielokrotnie przebywał w towarzystwie Cyganów i podróżował do Rosji, gdzie uczył się lokalnych tańców. W 1911 roku postanowił na stałe wyjechać do Paryża. Do podjęcia tej przełomowej decyzji życiowej skłoniła go wystawa prac Paula Gaugina, którą zobaczył w Krakowie, i chęć znalezienia się w centrum najważniejszych światowych wydarzeń artystycznych. Miał w kieszeni jedynie 17 franków i obiecany nocleg u polskich przyjaciół, jednak bardzo szybko włączył się w wir życia, które tak bardzo go fascynowało. W kawiarniach na Montparnasse poznał Chaima Soutine'a, Léopolda Survage'a, Tsuguharu Foujita, Blaise Cendrarsa, Maxa Jacoba i Amedeo Modiglianiego, z którym dzielił pracownię. Początkowo zarabiał na życie retuszując fotografie na Montrmartrze, jednak to zaspokajało jego potrzeby jedynie w bardzo skromnym zakresie. W 1913 roku przeniósł się do pracowni do 14 dzielnicy Paryża. Rok później dołączył do Legii Cudzoziemskiej, w ramach której wziął udział w I wojnie światowej. W Grecji dołączył do Służby Archeologicznej w Muzeum Archeologicznym w Tesalonikach, gdzie dowodził pracami konserwatorskimi. Wówczas wykonał również kopię mozaiki przedstawiającej świętą Zofię, która obecnie znajduje się w zbiorach Luwru. Podczas służby wojskowej zaprzyjaźnił się z rzeźbiarzami: Josephem Csakym i Gustavem Miklosem, który został ojcem chrzestnym córki artysty, Théano, powszechnie zwanej Marą. W 1918 roku, po zakończeniu walk, artysta wrócił do Paryża i zamieszkał przy ulicy du Moulin-deBeurre w dzielnicy Montparnasse. Właśnie wtedy, na początku dwudziestolecia międzywojennego, dzięki działaniom francuskiego marszanda Léonce'a Rosenberga, kubizm stał się najważniejszą ze wszystkich nowych awangard. Zafascynował Ruckiego, który od tej pory tworzył i wystawiał z takimi artystami jak: Fernand Léger, Alexander Archipenko, Georges Braque, Constantin Brâncuşi, Henri Laurens, Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Louis Marcoussis, Joseph Csaky, Léopold Survage. Chociaż Lambert już od drugiej dekady XX wieku interesował się nie tylko syntetyzmem Gauguina, ale także rzeźbą czarnej Afryki czy tradycjami sztuki chrześcijańskiej, dały one o sobie znać w jego twórczości dopiero w latach 30. Lambert-Rucki poświęcił się wtedy niemal całkowicie tematyce sakralnej. Od lat 30. Rucki stał się jednym z pionierów modernistycznej sztuki sakralnej. Zainteresowanie Lamberta-Ruckiego tematami religijnymi nie jest w tych latach zjawiskiem odosobnionym.
Na polskim gruncie poszukiwaniom rzeźbiarza najbliższa jest niewątpliwie formuła malarstwa religijnego wypracowana przez Antoniego Michalaka (który w 1925 roku przebywał zresztą w Paryżu, gdzie mógł zetknąć się z twórczością polskiego emigranta). Rucki od 1931 roku był aktywnym członkiem UAM, czyli Związku Nowoczesnych Malarzy (Union des Artistes Modernes), gdzie poznał i wystawiał swoje prace wspólnie z René Herbstem, Le Corbusierem, Georgesem-Henri Pingussonem i jubilerem Jeanem Fouquetem. W 1932 roku przyznano mu francuskie obywatelstwo.

51 †

FRYDERYK TOTH

1896-1982

Tosia

brąz, drewno, 34 x 16 x 16 cm
odlew współczesny
sygnowany i nr odlewu na podstawie: 'F. TOTH | 2/8'

estymacja:
11 000 - 15 000 PLN
2 500 - 3 400 EUR

52

MAGDALENA GROSS
1891-1948

Wielbłądziątko

brąz, 21 x 21 cm
sygnowany na podstawie: 'MAGDALENA GROSS'

estymacja:
45 000 - 75 000 PLN
10 200 - 17 000 EUR

LITERATURA:
Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957, poz. 14 (il.)

Mistrzyni małej formy. Zwierzyniec Magdaleny Gross

Wystawa rzeźb Magdaleny Gross w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1933, źródło: NAC online

Bażant koronowany, fotografia rzeźby Magdaleny Gross, 1936-1939, źródło polona.pl

Magdalenę Gross niewątpliwie można zaliczyć do najwybitniejszych rzeźbiarek dwudziestolecia międzywojennego w Polsce. Wizerunki stworzonych przez nią zwierząt zachwycają niezwykłym wyczuciem formy oraz elegancją i urokiem zwierzęcych modeli. To właśnie motywy zaczerpnięte ze świata zwierząt przyniosły jej ugruntowaną pozycję w historii sztuki i uratowały artystkę z twórczego marazmu po studiach w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych.

W 1930 roku Magdalena Gross, przeżyła wewnętrzny kryzys artystyczny. Według słów monografisty rzeźbiarki, Mieczysława Wallisa uważała, że się „skończyła, że nie ma już nic więcej do powiedzenia. Zwiedzanie otwartego na krótko przed tym Ogrodu Zoologicznego – zetknięcie się z fascynującym, wielokształtnym światem zwierząt – staje się punktem zwrotnym w jej twórczości i życiu. Odtąd poświęca się głównie rzeźbieniu zwierząt. [...] Proces powstawania jej utworów, [...], był długi i skomplikowany. Zaczynała od szkiców ołówkowych zwierzęcia z różnych punktów widzenia. Rzadko przy tym rysowała jakieś zwierzę w całości. Przeważnie ograniczała się do zarysów jakichś części trudniejszych, np. osady głowy lub skrzydła. Niekiedy obok rysunków robiła sobie notatki słowne. Później lepiła szkic rzeźbiarski ssaka lub ptaka z gliny, wciąż jeszcze w obliczu żywego zwierzęcia. Od szkicu glinianego przechodziła do odlewu gipsowego. Model gipsowy szedł do odlewni, gdzie robiono z niego odlew brązowy. Odlew ten następnie pod starannym nadzorem rzeźbiarki oskrobywano, cyzelowano, polerowano i wreszcie patynowano. W trakcie pracy nad modelem gipsowym artystka zwracała się niekiedy do dyr. Żabińskiego z prośbą o korektę jej dzieła z punktu widzenia anatomicznego. Nie posiadała ona specjalnego przygotowania w zakresie anatomii zwierząt, ale wyczuwała tak znakomicie budowę zwierzęcia, że nie popełniała pod tym względem jaskrawszych błędów. Toteż poprawki dyr. Żabińskiego ograniczały się przeważnie do rzeczy drobnych. Każdy posążek swój Magdalena Grass opracowywała długo, obmyślając starannie każdy szczegół, później zaś obrabiając go z niezmierną precyzją. Praca nad żubrem, pierwszym wyrzeźbionym przez nią ssakiem, trwała dwa lata. Długo, prawie dwa lata, trwała też praca nad kozłem. Praca nad lamką trwała stosunkowo krócej, trzy — cztery miesiące. Przeciętnie rzeźbiarka wykonywała jeden posążek rocznie" (cyt. za Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957).

Ogród zoologiczny, nie tylko ze względu na różnorodność wdzięcznych modeli, wpłyną na życie Magdaleny Gross. Również znajomość z dyrektorem prof. Janem Żabińskim – propagatorem animalistyki wśród artystów oraz jego żoną Antoniną z czasem przerodziła się w przyjaźń do końca życia. Zoolog zainteresował się Magdaleną, spotykając ją w ogrodzie, gdy z wielkim zaangażowaniem wykonywała szkic któregoś ze zwierząt. Wówczas przedstawił się, i zachęcał rzeźbiarkę do traktowania zwierzyńca jako wyjątkowego atelier. W czasie wojny, artysta ze względu na swoje pochodzenie, ukrywała się w willi dyrektorstwa warszawskiego ZOO. Państwo Żabińscy nazwali wówczas rzeźbiarkę „Szpakiem". Gdy ktoś zjawiał się w domu, Szpak, krył się na piętrze, a w niebezpiecznych sytuacjach – na strychu czy w szafie. Żona dyrektora warszawskiego ZOO we wspomnieniach przytaczała wieczną pogodę ducha Magdaleny, mimo trudnego położenia. „Gwizdała jak szpak na swoją ciężką sytuację" – pisała Antonina.

Jedną z charakterystycznych cech twórczości Magdalena Gross była mała forma zwierzęcych rzeźb. Wyróżnikiem jej twórczości był również dobór zwierząt – raczej łagodnych i uroczych. Dokonałbym przykładem definiującym styl rzeźbiarki jest prezentowany „Wielbłądek". W mistrzowski sposób artystka ukazuje bezbronność i lekką nieporadność zwierzęcia, poprzez jednocześnie syntetyzowanie bryły i zamknięcie jej miękkim konturem. Styl Magdaleny Gross doskonale podsumowuje Mieczysław Wallis, pisząc „Realizm polega na wielkim, zwięzłym, syntetycznym ujęciu postaci i kształtu danego zwierzęcia; na doskonałym wyczuciu jego budowy i rozczłonkowania, na nienagannym z punktu widzenia zoologicznego wydobyciu cech swoistych gatunku i odmiany, płci i wieku. Dalej – na znakomitym uchwyceniu postawy i ruchu zwierzęcia – jego sposobu trzymania głowy, ustawienia uszu, wyciągnięcia szyi, postawienia nóg, podniesienia lub opuszczenia ogona" (cyt. za Mieczysław Wallis, Magdalena Gross, Warszawa 1957).

Benedykt Jerzy Dorys, Magdalena Gross, źródło: POLONA

53

FIGURA – SIEDZĄCY PIES

okres międzywojenny

Wytwórnia Fajansu w Pacykowie
fajans szkliwiony, malowany, 14 x 21,3 x 15,5 cm
znakowany pod spodem oznaczeniem wytwórni: 'PACYKÓW | (P w owalu z porożem) | Handpainted | Poland', nieczytelne wyciski w masie

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 200 EUR

LITERATURA:
Chwała Pacykowianom. Katalog wystawy wyrobów Polskiej Fabryki Fajansów „Pacyków" w Pacykowie, Muzeum-Zamek Górków w Szamotułach, Szamotuły 2019, s. 75.

54

FIGURA – PEKIŃCZYK

okres międzywojenny

Wytwórnia Fajansu w Pacykowie
fajans szkliwiony, malowany, 13 x 26,5 x 7,5 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: wycisk w masie 'P' w trójkątnym obrysie,
pod spodem numery: '503 | 15' (?) oraz odręczny napis

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 200 EUR

LITERATURA:
Chwała Pacykowianom. Katalog wystawy wyrobów Polskiej Fabryki Fajansów „Pacyków" w Pacykowie, Muzeum-Zamek Górków w Szamotułach, Szamotuły 2019, s. 84.

Fabryka z Pacykowa

W 1912 roku, zachęcony sukcesem swojej rodzinnej firmy Aleksander Rogal-Lewicki założył fabrykę Erste Galizische Terrakota und Fayence Fabrik (wkrótce „Pierwszą galicyjską fabrykę artystycznych fajansów i terracotty Pacyków a./st.") produkującą fajanse i porcelanę. Początkowo w sklepie założonym jeszcze w XIX w. przez Kazimierza Lewickiego, prowadził działalność zajmującą się sprzedażą gotowych wyrobów z siedzibą znajdującą się we Lwowie. Fabrykę zlokalizowano w miejscowości Pacyków, niedaleko Stanisławowa. Było to uwarunkowane znajomością tamtejszej ludności z garncarskim fachem, co ułaatwiało proces szkoleniowy w fabryce oraz bliskim dostępem do przepływającej tamtędy rzeki. Firma prężnie działała na rzecz swojej promocji, już w rok po otwarciu zaczęła brać udział na wystawach w Lipsku, Kijowie oraz we Lwowie, gdzie wystawione przez nią wyroby zebrały świetnie recenzje, a zdobyty tam złoty medal utorował jej drogę na rynek zagraniczny. Jednak największym sukcesem był udział w Targach Wschodnich we Lwowie organizowanych w latach 1921-1939, a mających swoje początki w Powszechnej Wystawie Krajowej 1894. Fabryka została tam wyróżniona możliwością postawienia własnego pawilonu zaprojektowanego przez architektów Alfreda Zachariewicza oraz Eugeniusza Czerwińskiego. Z czasem wyroby z Pacykowa zaczęły pojawiać się także w Wiedniu i Nowym Jorku, a wysoka jakość i konkurencyjna cena względem zagranicznych producentów powodowały coraz większe zainteresowanie na scenie europejskiej.

Początkowo, dyrekcję nad zakładem sprawował Stanisław Czapek, absolwent wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. To pod jego zarządem powstały cenione przez kolekcjonerów najwcześniejsze dzieła z Pacykowa. Obiecujący początek przerwał jednak wybuch pierwszej wojny światowej, która spowodowała znaczące szkody.

Karolina Lubieńska jako Fioretta i pies w jednej ze scen filmu „Pałac na kółkach", 1932, źródło: NAC online

https://www.szukajwarchiwach.gov.pl/jednostka//jednostka/5988133/obiekty/337416#opis_obiektu

Schneider, francuska lotniczka w czapce pilotce wraz z psem, 1933, źródło: NAC online

Po wojnie fabrykę odbudowano i zmodernizowano. Sytuacja na stanowiskach kierowniczych ustabilizowała się wraz z wyborem na dyrektora rzeźbiarza i ceramika Wilhelma Tomascha, a fabryka zmieniła nazwę na Fabryka Fajansów w Pacykowie.
Większość modeli z tych lat stanowiły pomysły nowego dyrektora, tworzyli tam jednak również Władysław Adamiak z Krakowa, Luna Drexlerówna, Antoni Popiel czy Władysław Gąbkowski. Od 1921 fabryka zaczęła oznaczać wyroby dużą literą 'P', herbem Rogala i czasami napisem „Made in Poland", a w 1929 wraz z drobniejszymi zmianami dodano jeszcze napis „Pacyków". Po drugiej wojnie światowej, pomimo prób, nie udało się wznowić działalności.

Do dziś można zauważyć niepospolitą różnorodność tematów poruszanych w wyrobach z Pacykowa. „Pacykowianie" odkrywają przed nami świat krzykliwej mody międzywojnia, a damy w wybujałych fryzurach i strojach dają pełen przekrój tamtejszych trendów.

Automobilistka Halina Regulska za kierownicą. Na progu samochodu siedzi pies, „Światowid" nr 21/719 z 21.05.1938, źródło: NAC online

Rzeźbiarze opracowywali również szereg modeli związanych z folklorem m.in. Krakowa i Podhala czy też tematyką życia chłopskiego jak np. „Chłop z prosięciem". Do wielkich upodobań artystów obok postaci historycznych należał świat zwierząt, a szczególnie naszych czworonożnych towarzyszy. Był to okres rozkwitu zamiłowań do psów. Zmieniał się wówczas do nich stosunek, przestały być kojarzone tylko z polowaniami, a kobiety zaczęły traktować je jak swoich pupilków. Od 1918 roku organizowano psie wystawy na terenie całego kraju, a w 1925 roku odbyła się Pierwsza Ogólnopolska Wystawa Psów Rasowych. Niewątpliwie, zawarzyło to na ich obecności w życiu codziennym, co od razu zostało podchwycone przez twórców z Pacykowa.

Do sukcesu galicyjskiej fabryki przyczyniły się , unikalna produkcja m.in. fajansu delikatnego, wysoki standard wykonania, nienaganna jakość i różnorodność. Do dziś wyroby z Pacykowa są obiektami wielkiego pożądania kolekcjonerów.

Pierwsza galicyjska fabryka artystycznych fajansów i terracotty Pacyków a./St.

„PACYKÓW TAK POD WZGLĘDEM RZEŹBY, JAK I MALARSTWA STOI DZIŚ BARDZO WYSOKO, WYROBY JEGO ROZCHODZĄ SIĘ PO CAŁYM ŚWIECIE, SŁAWIĄC ZARAZEM SZTUKĘ POLSKĄ. A TRZEBA PRZYZNAĆ, ŻE WYROBY PACYKOWSKIE SĄ BARDZO GUSTOWNE I STOSUNKOWO DO FABRYK ZAGRANICZNYCH TANIE, TOTEŻ ZNAJDUJĄ LICZNYCH ODBIORCÓW”.

„Tygodnik Ilustrowany”, nr 40, 1922, s. 645

Pawilon fabryki fajansów i terakoty "PACYKÓW" K. Stanisławowa, źródło: NAC online

Władysław Skoczylas z adeptami grafiki, stoją od lewej: Konrad Srzednicki, NN, NN, Maria Dunin Piotrowska, Edward Czerwiński, Władysław Skoczylas, Tadeusz Cieślewski syn (?), Stanisław Ostoja-Chrostowski, źródło: NAC Online

„Grafika jest jedyną sztuką, bez której życie współczesne obejść się nie może. Zmiana nastroju dusz w okresie powojennym, charakteryzująca się mistycyzmem, sprzyja również rozwojowi grafiki, gdyż jest to ta sztuka, która najwięcej nadaje się do odtwarzania wewnętrznych nastrojów duszy ludzkiej".

Władysław Skoczylas, „Grafika Polska" 1926 nr 2, s. 1

Władysław Skoczylas i Pepiniera. Grafiki szalonych lat 20.

Grafikę dwudziestolecie międzywojennego można nazwać tak jak całą dekadę lat 20. – latami szalonymi. Była różnorodna, uprawiano ją w różnych ośrodkach, wśród których na pierwszy plan wybijały się: Warszawa, Kraków, Lwów, Wilno oraz Poznań. Po raz pierwszy, dzięki działalności ludzi, którzy wyznawali grafikę z gorliwością religijnych neofitów udało się z grafiki uczynić przedmiot nauczania w szkołach sztuk pięknych. Były to pracownie samodzielne, nieafiliowane, jak zdarzało się wcześniej, przy wydziałach sztuki użytkowej. Ludzie, którzy poświęcili się w tym czasie grafice, nie chcieli, by była postrzegana jako czyjkolwiek „sługa".
Dlatego, choć zdawano sobie sprawę z wagi praktycznej i propagandowej roli grafiki, dążono do przedstawienia tej dziedziny sztuki jako niezależnej i będącej samodzielnym polem dla artystycznych poszukiwań.
Były to problemy nurtujące środowisko krakowskie u początków XX wieku. Wytłumaczeniu ogółowi tej prawdy – grafika jest samodzielna i autonomiczna, poświęcił wiele godzin artykułów Feliks Manggha Jasieński.
Z tym, że w czasach, w których działał nie udało się jeszcze osiągnąć tak spektakularnych sukcesów instytucjonalnych.

Osobą, która odegrała największą rolę w umieszczeniu grafiki w jednym szeregu obok malarstwa, rzeźby i sztuki użytkowej był Władysław Skoczylas. Po studiach w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (rzeźba i malarstwo) przeniósł się na dwa lata do Lwowa, z którego z kolei trafił do Zakopanego. Jest to ważna cezura dla polskiej grafiki.
Skoczylas ze względu na stan zdrowia porzucił malarstwo i rzeźbę, zainteresował się techniką akwareli, by w końcu zająć się przede wszystkim grafiką. Zakopane, chętnie wybierane na miejsce zamieszkania czy przynajmniej częstych wizyt przez wielu wybitnych artystów różnych dziedzin, odegrało ważną rolę w życiu Skoczylasa i polskiej grafiki dwudziestolecia międzywojennego. Skonfrontowany nie tylko z wybitnymi osobistościami, ale też z miejscową ludnością i pięknem przyrody, doszedł do nierzadkiego wówczas wniosku, że tu bije serce Polski.
Warto przypomnieć, że Tatry budziły podobne uczucia w Słowakach, którzy za hymn mają pieśń pt.: „Nad Tatrami się błyska". Skoczylasa zachwyciła sztuka Podhala, która stała się dla niego inspiracją aktualną przez resztę życia. W latach 1910-1913 przemierzał z właściwą dla siebie systematycznością Podhale, szkicując zabytki architektury, elementy dekoracyjne, poszukując ludowych drzeworytów i obrazów na szkle. Słuchał historii opowiadanych przez miejscowych i szkicował starych górali. Było to żywe zainteresowanie, któremu towarzyszyło przeświadczenie, że sztuka polska musi mieć źródła w tym co dla Polski typowe. Skoczylas miał na szczęście dość instynktu samozachowawczego, by opuścić Zakopane w odpowiednim momencie (zbyt długie przebywanie pod Tatrami niejednemu nie wyszło ostatecznie na zdrowie) i przenieść się do Warszawy, by realizować się jako organizator życia artystycznego. Warto zaznaczyć, że ta rola była mocno osadzona w jego znaczeniu jako artysty. Był już wówczas utytułowanym grafikiem, laureatem licznych konkursów, artystą zdolnym połączyć wiele ról jednocześnie.

W latach 20. artysta zaczął organizować pracownię grafiki w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jak się później miało okazać, było to doniosłe wydarzenie dla polskiej grafiki w ogóle. Wśród uczniów Skoczylasa znaleźli się najwybitniejsi graficy dwudziestolecia międzywojennego: Tadeusz Cieślewski syn, Bolesław Cybis, Wiktoria Goryńska, Janina Konarska, Bogna Krasnodębska, Tadeusz Kulisiewicz, Stefan Mrożewski, Wiktor Podoski, Konstanty Maria Sopoćko, Konrad Srzednicki, Paweł Steller, Bolesław Surało i Ludwik Tyrowicz. Ci artyści nie tylko pozostawili po sobie wspaniałe prace, ale też niejednokrotnie sami przejęli zadanie kształcenia kolejnych pokoleń.

W Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych (1904-1920) nie było grafiki wśród głównych kierunków nauczania. Dlatego Władysław Skoczylas, którego powołano na stanowisko profesora, zaczynał pracę od podstaw.
Pierwszy pełny rok akademicki przypadł na lata 1923/24.
Niewyartykułowany w całości program jest teraz odtwarzany na podstawie rocznych sprawozdań oraz zachowanych prac studenckich, ukazujących co zadawano adeptom sztuki. Do pracowni grafiki trafiali studenci po odbytych czterech semestrach, które poświęcano na zapoznanie się z podstawami sztuki w ogóle. Po tym czasie, osoby, które były promowane na trzeci rok studiów, zaczynały zajmować się wybraną przez siebie dziedziną. Skoczylas podzielił tok studiów – cztery semestry, ze względu na techniki graficzne. Pierwszy semestr dedykowany był szczególnie bliskiemu artyście drzeworytowi (i technikom wypukłym), drugi litografii, trzeci miedziorytowi (i technikom wklęsłym). Ostatni, czwarty semestr poświęcano doskonaleniu się w wybranej przez studenta technice.
Władysław Skoczylas komentował ten sposób nauczania na łamach „Grafiki Polskiej" (1926, nr 2, s. 1-4): „Zadaniem tych studiów technicznych jest poznanie wszystkich technik i stylu, płynącego z materiału i narzędzi. Drugi cel nauki to przygotowanie uczniów do indywidualnej pracy twórczej i celowi temu służą kompozycje.
W każdej technice, oprócz studium na podstawie natury, uczniowie wykonują kompozycje na dowolny temat. Odrzucamy w studiach bezmyślne kopiowanie natury i kopiowanie wzorów".

MIEDZYNARODOWA
WYSTAWA
RZEWORYTOW
YCPP

55 †

BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA

1900-1986

Tulon, 1930

drzeworyt barwny/papier, 29 x 36 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'BGKrasno-Gardowska'
datowany l.d.: '1930'
na odwrociu nalepki Ruchomej Wystawy Sztuki i Instytutu Propagandy Sztuki z 1930 roku

estymacja:
9 000 - 12 000 PLN
2 100 - 2 800 EUR

WYSTAWIANY:
Instytut Propagandy Sztuki, Salon Listopadowy, 1930

56 †

BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA

1900-1986

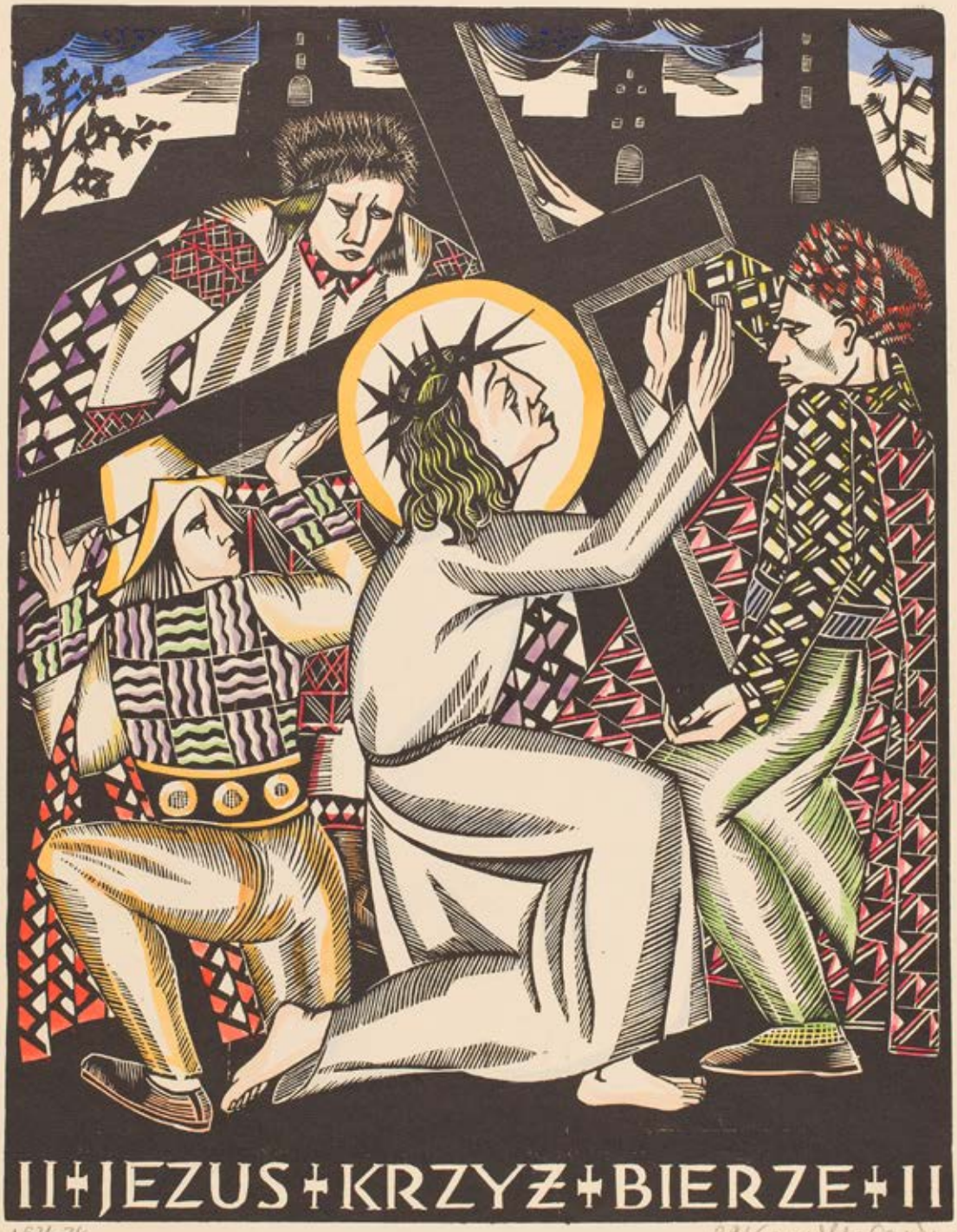
"Stacja II - Jezus krzyż bierze", 1926-1928

drzeworyt barwny/papier, 36 x 28 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'BGKrasnodębskaGardowska'
datowany l.d.: '1926-28'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 200 EUR

LITERATURA:

Agata Pietrzak, Mistrzyni współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska. Katalog prac ze zbiorów Biblioteki Narodowej, Warszawa 1999, nr kat. 13
Maria Grońska, Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1945, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, poz. 337
Katalog Działu Sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej, Poznań 1929, s. 186


II ✝ JEZUS ✝ KRZYŻ ✝ BIERZE ✝ II

57 †

BOGNA KRASNODĘBSKA-GARDOWSKA

1900-1986

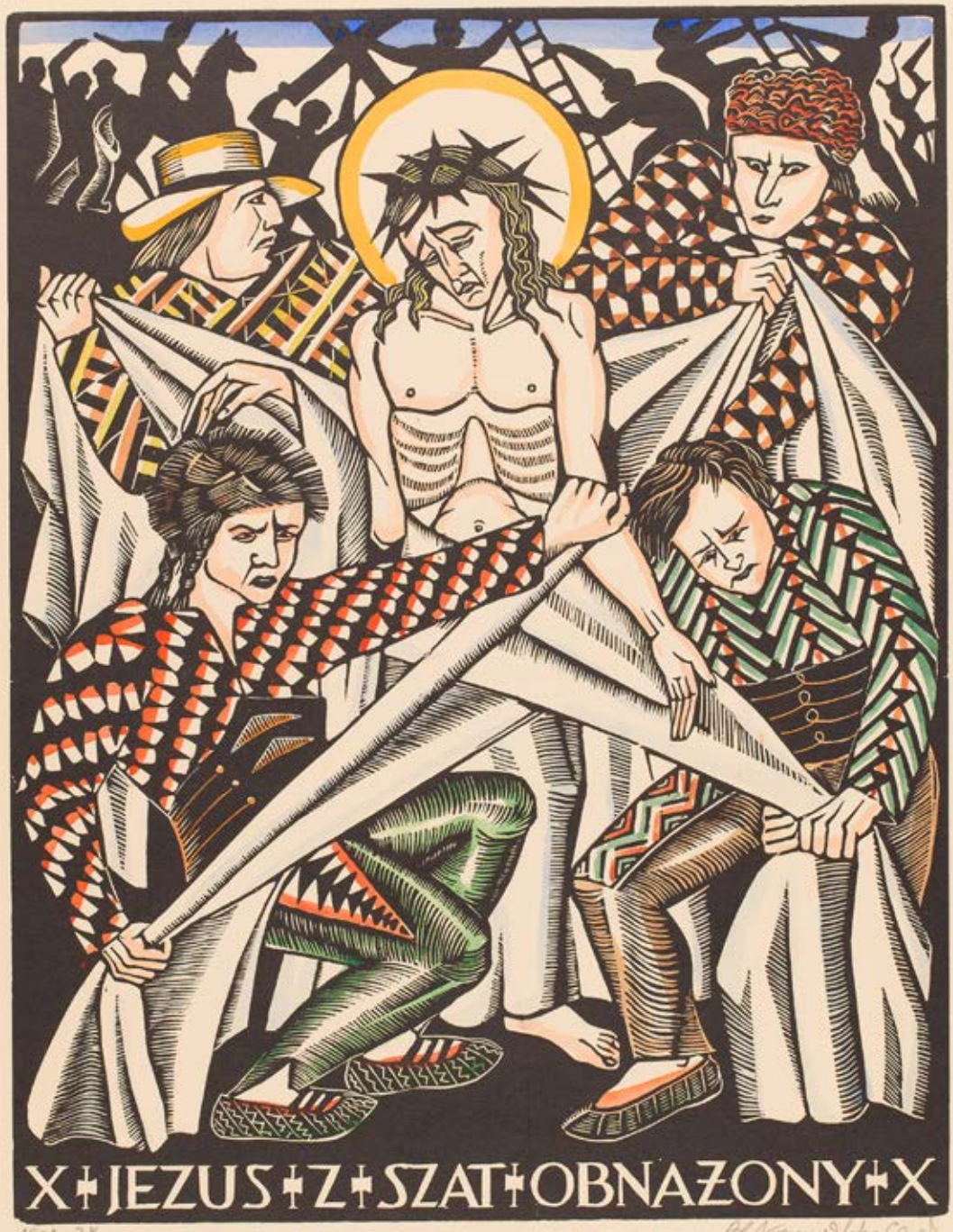
"Stacja X - Jezus z szat obnażony", 1926-1928

drzeworyt barwny/papier, 36 x 28 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'BGKrasnodębskaGard'
datowany l.d.: '1926-28'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 200 EUR

LITERATURA:

Agata Pietrzak, Mistrzyni współczesnego drzeworytu Bogna Krasnodębska-Gardowska. Katalog prac ze zbiorów Biblioteki Narodowej, Warszawa 1999, nr kat. 19, s. 50 (il.)
Maria Grońska, Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1945, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, poz. 337
Katalog Działu Sztuki Powszechnej Wystawy Krajowej, Poznań 1929, s. 186, poz. 2236



1926-28

58

JANINA KONARSKA
1902-1975

Procesja Bożego Ciała (?)

drzeworyt barwny/papier, 21,9 x 15,2 cm (zadruk)

estymacja:
3 000 - 6 000 PLN
700 - 1 400 EUR

59

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS

1883-1934

Motyw ze Starego Miasta (Ulica Nowomiejska), rycina 6. z teki Stare Miasto, Warszawa, 1929

drzeworyt/papier, 17,2 x 14,3 cm (zadruk)
sygnowany ołówkiem p.d.: 'WSkoczylas'

estymacja:
1 500 - 2 400 PLN
400 - 600 EUR

LITERATURA:

Maryla Sitkowska, Władysław Skoczylas (1883-1934), Warszawa 2015, nr kat. 194, s. 245 (il.)
Maria Grońska, Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1945, Wrocław-Warszawa-Kraków 1994, poz. 507
Tadeusz Cieślewski syn, Władysław Skoczylas, Inicjator i twórca współczesnego drzeworytu w Polsce, Warszawa 1934, nr kat. 176
Mieczysław Wallis, Stare Miasto Skoczylasa, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 3 (19 I), s. 4

60

TADEUSZ CIEŚLEWSKI (SYN)

1895-1944

"Koszmar", 1924

sucha igła/papier, 18,5 x 13 cm (w świetle passe-partout)
sygnowana l.d.: 'T. Cieślewski syn'
datowana p.d.: '1924'

estymacja:
3 800 - 5 000 PLN
900 - 1 200 EUR

LITERATURA:

Irena Rylska, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Katalog zbiorów gabinetu grafiki, tom I, Grafika polska w latach 1901-1939, Wrocław 1983, nr kat. 30
Ekspresjonizm w grafice polskiej, VI Międzynarodowe Biennale Grafiki w Krakowie, katalog wystawy, Kraków 1976, red. Zofia Gołubiew, poz. 36
Maria Grońska, Tadeusz Cieślewski syn, Życie i dzieło, Wrocław 1962, s. 179, poz. 558

1924

61 †

STEFAN MROŻEWSKI

1894-1975

Bitwa (Walka), 1925

akwaforta, sucha igła/papier, 23 x 28 cm (w świetle passe-partout)
sygnowana i datowana p.d.: 'StefMrożewski25'
Praca jest wielką rzadkością, artysta wykonał zaledwie kilka prac w technikach metalowych.

estymacja:
4 200 - 6 000 PLN
1 000 - 1 400 EUR

62

PUCHAR OFIAROWANY PREZYDENTOWI RP IGNACEMU MOŚCICKIEMU

lata 30. XX w.

srebro, wys.: 29,5 cm, śr.: 9 cm
waga: 378 g, próba: '3'
na krawędzi wylewu znaki złotnicze: polska punca państwowa, próba srebra, znak miejski 'W', znak złotnika
na korpusie pucharu wygrawerowany orzeł w koronie i dedykacja:
'KU PAMIĘCI | IGNACEMU | MOŚCICKIEMU | HONOROWEMU OBYWATELOWI | MIASTA WISŁY | 31.III.1931'

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 600 - 6 400 EUR

KU PAMIĘCI
IGNACEMU
MOŚCICKIEMU
HONOROWEMU OBYWATELOWI
MIASTA WISŁY
31. 01. 1934

63

HONOROWA BUŁAWA-PIERNACZ PŁK. ZYGMUNTA WENDY

Wilno, 1934

drewno, srebro, 45,7 x 3 cm
waga brutto: 341 g, próba: '2'
na okuciu ze srebra znaki złotnicze: polska punca państwowa, próba srebra, znak miejski 'V',
Trzon ze szlachetnego drewna, sześcioboczny, okucia ze srebra z wygrawerowaną dedykacją: 'Na pamiątkę XX- lecia | 1914-1934 | Pułkownikowi dypl. | Zygmuntowi Wendzie | Oficerowie i podoficerowie | 1 go p.p. Leg.'
Honorowa buława-piernacz wręczona pułkownikowi dypl. Zygmuntowi Wendzie przez oficerów i podoficerów pierwszego pułku piechoty Legionów na pamiątkę XX - lecia służby w latach 1914-1934. Pułkownik Zygmunt Wenda był adiutantem Marszałka Józefa Piłsudskiego w latach 1926-27. W 1938 był szefem Sztabu Obozu Zjednoczenia Narodowego, został posłem na Sejm I Kadencji i wicemarszałkiem Sejmu. Kawaler Orderu Virtuti Militari, czterokrotnie odznaczony Krzyżem Walecznych oraz Krzyżem Kawalerskim Legii Honorowej.

estymacja:
20 000 - 26 000 PLN
4 600 - 5 900 EUR

64 †

MARIAN KONARSKI

1909-1998

Projekt schodów II, 1937

gwasz/papier, 18,4 x 43,8 cm (w świetle passe-partout)

estymacja:
2 000 - 3 000 PLN
500 - 700 EUR

WYSTAWIANY:
Marian Konarski (1909-1998) – Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 11 kwietnia – 24 maja 2015

LITERATURA:
por. Marian Konarski: Szczepowy Rogatego Serca. malarstwo/rysunek/rzeźba, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2015, s. 82

65

EDWARD WITTIG

1879-1941

Redukcja Pomniku Lotnika w Warszawie, lata 30. XX w.

brąz, 33,50 x 16 x 11 cm

estymacja:
4 800 - 6 000 PLN
1 100 - 1 400 EUR

Pierwszy pomysł na pomnik upamiętniający lotników pojawił się w 1920 roku. Miał to być monument upamiętniający kapitana Stefana Bastyra, dowódcę 3. Dywizjonu Lotniczego we Lwowie. Edward Wittig wykonał szkic, ale do realizacji nigdy nie doszło. Ostatecznie idea pomnika, tym razem o charakterze ogólnonarodowym, wprowadzona została w życie przez generała Gustawa Macewicza z Ministerstwa Spraw Wojskowych, który powołał w 1922 roku Komitet Organizacyjny Budowy Pomnika ku czci Poległych Lotników. Protektorat honorowy objął Prezydent Rzeczypospolitej Stanisław Wojciechowski. Stworzenie projektu monumentem zlecono ponownie Wittigowi, który rozpoczął pracę w 1922 roku. Zharmonizowanie rzeźby z otoczeniem, jakie stanowił plac Unii Lubelskiej, wymagało precyzyjnego obliczenia wymiarów pomnika i określenia wzajemnych proporcji figury i cokołu. Na tym etapie prac Wittig korzystał z porad Antoniego Jawornickiego, architekta, który był członkiem Komitetu Budowy Pomnika. Model pomnika został zaprezentowany w 1929 roku na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu. W 1930 roku odlew pomnika wykonała firma „Kranz i Łempicki", która zrealizowała również cokół i schody z jasnoszarego granitu. Odsłonięcie ustawionego na placu Unii Lubelskiej monumentu nastąpiło 11 listopada 1932 roku, podczas obchodów Święta Niepodległości, a także po raz pierwszy obchodzonego Święta Lotniczego. Pomnik Lotnika przetrwał bombardowania miasta w 1939 roku i stał się jednym z wielu miejsc patriotycznych manifestów. W 1943 roku hitlerowcy zdjęli z postumentu figurę i przeznaczyli ją na przetopienie dla celów wojennych. Jej fragmenty znaleziono w fabryce Lilpopa na Woli, zaś fragmenty cokołu w jednym z parków na Grochowie. Pomnik został zrekonstruowany na podstawie zachowanych fragmentów oryginału, nielicznych fotografii i rysunków oraz niewielkiego modelu przechowanego w Muzeum Narodowym w Warszawie przez Alfreda Jesiona. W 1967 roku stanął w obecnym miejscu, u zbiegu ulicy Żwirki i Wigury i ulicy Wawelskiej.

„Przegląd mody", R.9, nr 1, 1931, karty 28-29

899 Wieczorowa suknia z czarnej Marocain. Szeroka oszowa spódnica z kloszową falbaną. Skrzyżowane części anika spięte kwiatem. Rozm. kroju 44 i 48.

J 5900 Wieczorowa suknia z deseniowej Crêpe-de-Chine. Na staniku bolero. Kloszowa spódnica z falbaną. Z przodu okrągłe wycięcie, spięte broszką. Rozm. kroju 42, 44, 46 i 48.

J 5901 Balowa suknia z zielonej Crêpe-Satin lub cain. Spódnica z przodu skrzyżowana. Na staniku kokarda. Rozm. kroju 44 i 48.

Największy wybór materiałów na powyższe modele znajdzie

J 5902 Wieczorowa suknia z deseniowej Crêpe-Satin lub Marocain. Na plecach głębokie wycięcie, przecięte plisą. Kloszowa spódnica, wycięta u góry w zęby. Wąski pasek. Rozm. kr. 44 i 46.

J 5903 Wieczorowa suknia z niebieskiej Crêpe-de-Chine. Przybranie tworzą frendzle. Stanik z przodu udrapowany i spięty, klamrą. Rozm. kroju 44 i 48.

J 5904 Balowa suknia z żółtego deseniowego Żakiecik-bolero i kloszowe falbany. Rozm. kro

* * *

66

TOREBKA ZE SREBRNEJ SIATKI

1920

srebro, 16 x 25,5 cm, dł. torebki z łańcuszkiem: 40,5 cm
przy zapięciu znaki złotnicze: próba srebra, waga: 287 g, próba: '800'
wygrawerowana dedykacja: 'Ukochanej Stefie - Rodzice Gwiazdka 1920 r.',
zapięcie dekorowane koralem

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

67

TOREBKA ART DÉCO

Moskwa, 1908 - 1926

waga: 215 g, próba: '84'
srebro, 6,4 x 12,7 cm
na wieczku znaki złotnicze: znak miejski, próba srebra, złotnik: 'WE' (pisane cyrylicą)
dekoracja grawerowana, zamek zdobiony niebieskim szkiełkiem, wewnątrz przegródki z materiału

estymacja:
1 600- 2 000 PLN
400 - 500 EUR

68

NASZYJNIK ART DÉCO

lata 20.-30. XX w.

złoto pr. 0,585, platyna ~ 950, 1 diament centralny ~ 0,19 ct,
17 diamentów w szlifach brylantowych i 8/8 ł. ~ 0,36 ct F-H/VS-P,
łańcuszek platyna, masa: 5,07 g,
wym. zawiesia: 3,3 x 1,4 cm, dł. łańcuszka: 44 cm

estymacja:
11 000- 15 000 PLN
2 500 - 3 400 EUR

69

PIERŚCIONEK ART DÉCO

okres międzywojenny

złoto pr. 0,585, srebro, 1 diament ~ 0,55 ct M/VS1, 2 diamenty w szlifach 8/8, 8 rozet diamentowych, masa: 2,03 g; rozmiar: 14

estymacja:
7 500 - 10 000 PLN
1 700 - 2 300 EUR

70

TABAKIERA

Austria, okres międzywojenny
waga: 83,39 g, próba: '3'
złoto moletowane, 2 x 7,5 x 5 cm
na krawędzi wieczka znaki złotnicze: austriacka punca eksportowa z lat 1922-1925
oraz importowa punca polska, próba złota '3'
wewnątrz wieczka monogram wiązany: 'MK'?

estymacja:
18 000 - 22 000 PLN
4 100 - 5 000 EUR

Kawiarnie w dwudziestoleciu międzywojennym

Kawiarnie i restauracje były głównym miejscem spotkań artystycznej śmietanki towarzyskiej w latach dwudziestolecia międzywojennego, co sprawiło, że z lokalu o pozornie gastronomicznym profilu urosły do rangi samodzielnego zjawiska kultury. Profesor Andrzej Makowiecki zwraca uwagę na fakt, iż pomimo wykształcenia się kawiarni jako przestrzeni spotkań w największych europejskich miastach już w XIX. wieku, to dopiero w pierwszych dekadach XX. wieku, zwłaszcza po I wojnie światowej, to zjawisko trwale przeniknęło do Polski. Paryskie Café de Flore i Les Deux Magots oraz Cabaret Voltaire w Zurychu trwale zapisały się w historii sztuki jako miejsca, w których spotykali się najbardziej awangardowi i odważni twórcy, dyskutowano o sztuce i literaturze, rodziły się przyjaźnie i miłości wśród bohemy. Makowiecki podkreśla, że ta wizja centralności kawiarni jest tylko połowicznie prawdziwa: pomimo swojej roli jako miejsca spotkań, kawiarnie nie zawsze były miejscem załatwiania interesów między artystami, a spotkania często nie miały z góry wyznaczonego celu. Kawiarnie były więc atrakcyjne przede wszystkim jako miniaturowe oazy wśród miejskiego zgiełku, miejsca oferujące swój własny, unikatowy klimat.

W powojennej Polsce pierwowzorem kawiarni rządzonej przez artystów było Pod Picadorem, otwarte w 1918 roku za sprawą grupy poetów przynależących do Skamandra. Na lokalizację wybrali Nowy Świat, aby pozostawać w ciągłym kontakcie z „ulicą". Rola Pod Picadorem dla rozwoju polskiej poezji w tamtym okresie jest ogromna – nie istniały jeszcze wydawnictwa literackie, a przestrzeń kawiarni zapewniała pole do popisu. Za wejście do kawiarni pobierano opłatę w wysokości 5 marek, a kontakt pomiędzy prezentującymi swoje utwory a odwiedzającymi był uregulowany precyzyjnym regulaminem. Pod Picadorem, przeniesione później do podziemi Hotelu Europejskiego, istniało tylko do 1919 roku, zwolniło miejsce na podium dla również istniejącej od 1918 kawiarni Ziemiańska. Położona na ulicy Mazowieckiej w Warszawie, Mała Ziemiańska wcale nie należała do niedużych kawiarni, wręcz przeciwnie.

„Mała Ziemiańska nie była znowu taka mała. Składała się z czterech części, a jeśli liczyć czynny latem ogródek w podwórzu, to z pięciu. Część pierwsza, znajdująca się u wejścia, była właściwie sklepem, gdzie uwijające się za kontuarem panienki sprzedawały słynne na cały kraj ciastka i pączki. Te ostatnie swoją kolosalną pokupność zawdzięczały nie tylko doskonałej jakości, ale i pomysłowości właściciela cukierni, który ogłosił, że w pewnej ilości sprzedawanych pączków znajdują się złote monety [...]. Na wprost od obrotowych drzwi wejściowych znajdowało się przejście z ciastkarni do właściwej kawiarni. Nad tym przejściem umieszczono wielki zegar z dwoma „cyferblatami'' wychodzącymi na obie sale. Zegar ten utkwił dobrze w pamięci każdego z nas, zerkaliśmy nań bowiem ustawicznie w tych ciężkich wypadkach, gdy umówiona osoba z nami osoba nie przychodziła o oznaczonej godzinie. Ta niepunktualność irytowała nas tym bardziej, że Ziemiańska nie była nigdy terenem naszych randek z panienkami, ale umawialiśmy się tam nieraz z osobami przedstawiającymi wartości bardziej konkretne, to znaczy z wydawcami, redaktorami, w ogóle z ludźmi, którzy zamierzali kupić nasze rękopisy, a przynajmniej wręczyć jakąś zaliczkę" (Janusz Minkiewicz cytowany w Andrzej Makowiecki, „Ta legendarna Ziemiańska" [w:] „Warszawskie kawiarnie literackie", Wydawnictwo Iskry, 2013, s. 114- 115).

Oprócz serwowanych specjałów, faworków i innych firmowych ciastek, luksusowy charakter lokalu odzwierciedlały utrzymane w europejskim stylu wnętrza i imponujące, obrotowe drzwi lokalu. Oprócz tego, Ziemiańska zaopatrzona była w telefony, co robiło wrażenie na klienteli. Była lokalem-instytucją i doczekała się filii, Dużej Ziemiańskiej. Dwupiętrowa Ziemiańska była miejscem szczególnym z racji swojej topografii i wyraźnej hierarchizacji miejsc. Na „górce", czyli półpiętrze nad głównym poziomem kawiarni zasiadali tylko najbardziej uznani poeci, aktorzy i artyści, do których należeli Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Jarosław Iwaszkiewicz, Tadeusz Boy-Żeleński, Adolf Dymsza. Znajdował się tam też scena przeznaczona do występów, a półpiętro było udekorowane pracami Wacława Borowskiego. Kawiarnia mieściła się w pobliżu Zachęty, której bardziej zachowawczy, akademicki profil różnił się od nastroju Ziemiańskiej. Feliks Topolski, Zdzisław Czermański, Jerzy Zaruba i Józef Rapacki uwiecznili Ziemiańską na rysunkach, a jej wizja inspirowała właścicieli późniejszych kawiarni.

„Ziemiańska zdobyła sobie Warszawę wstępnym bojem. Wszystko tu było znakomite i wszystkiego było w bród, nawet małych maślanych bułeczek i rogali [...]. Ziemiańska wprowadziła wiele nowości, między innymi pasztecik we francuskim cieście oraz wiele nieznanych dotąd herbatników" (Andrzej Makowski, „Ta legendarna Ziemiańska" [w:] „Warszawskie kawiarnie literackie", Wydawnictwo Iskry, 2013, s. 111)

Kawiarnia na wolnym powietrzu w Gdyni, 1932, źródło: NAC online

71

BOGDAN WENDORF

1904-1998

Zestaw "Płaski" do kawy dla 4 osób

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., lata 30. XX w.
srebrzenie/porcelana różowa
mlecznik: 12,5 x 15,5 x 5,7 cm, cukiernica: 14,5 x 15 x 8,2 cm,
4 filiżanki: 4,5 x 8 x 3 cm, 4 spodki: 1,3 x 11,3 x 11,3 cm
pod spodem znak wytwórni: 'Ć (w trójkątnym obrysie) obok litera 'N' | ĆMIELÓW | 2279'
oraz wycisk w masie 'Ć (w trójkątnym obrysie) | ĆMIELÓW', obok wycisk 'R'

estymacja:
4 800 - 6 000 PLN
1 100 - 1 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:
na mleczniku włosowate pęknięcie długości ok. 7 cm
delikatnie przetarte srebrzenia na rantach

72

BOGDAN WENDORF

1904-1998

Serwis "Płaski" do herbaty dla sześciu osób

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., lata 30. XX w.
porcelana malowana
dzbanek: 25,5 x 26,5 x 9 cm, cukiernica: 14,5 x 15,5 x 8,8 cm, mlecznik: 12,2 x 16,5 x 6 cm,
6 filiżanek: 6 x 11 x 9,6 cm, 6 spodków: 2 x 15,2 x 15,2 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'Ć (w trójkątnym obrysie) | ĆMIELÓW | 1010'
oraz wycisk w masie: 'Ć (w trójkątnym obrysie)'

estymacja:
3 500 - 5 000 PLN
800 - 1 200 EUR

STAN ZACHOWANIA:
jedna filiżanka pęknięta na całej długości czaszy
jedna filiżanka z wyszczerbioną krawędzią

73

GARNITUR DO CIAST

lata 30. XX w.

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A.
porcelana, kalkomania, złocenie
patera do ciast: 3,5 x 28 x 26,5
sześć talerzyków deserowych: 2 x 16,5 x 16,5
na spodzie oznaczenie wytwórni wyciskiem w masie: 'Ć' (w trójkątnym obrysie) | 'ĆMIELÓW'

estymacja:
2 600 - 4 000 PLN
600 - 1 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
przetarcia złoceń, delikatne przetarcia kalki na dwóch talerzykach

74

BOMBONIERKA

około 1920

Manufaktura Porcelany Friedrich Kaestner, Niemcy
złocenie/porcelana malowana, 14,5 x 10,3 x 10,3 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni: 'F (dwa skrzyżowane młotki) K'

estymacja:
600 - 1 000 PLN
200 - 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
delikatne przetarcia złocenia

75

FRANCISZEK KALFAS
1898-1968

Bombonierka z aniołkami

Fabryka Porcelany i Wyrobów Ceramicznych w Ćmielowie S.A., okres międzywojenny
porcelana malowana, 16,5 x 13,6 x 13,6 cm
na spodzie oznaczenie wytwórni w formie wycisku w masie: 'C' w trójkątnym obrysie

estymacja:
1 000 - 1 800 PLN
300 - 500 EUR

76

DEKANTER W FORMIE KULI, MODEL 764

lata 30. XX w.

Huta Szkła Gospodarczego "Hortensja" w Piotrkowie Trybunalskim
szkło, 16,5 x 16 x 12 cm

estymacja:
1 000 - 1 800 PLN
300 - 500 EUR

LITERATURA:
por. Katalog wyrobów Huty "Hortensja" z 1937 roku, s. B 34-35

77

KARAFKA DO LIKIERU, MODEL 1531

lata 30. XX w.

Huta Szkła "Niemen"
szkło prasowane, matowione, 24 x 11 x 7,5 cm
model 1531, tzw. "kłos"

estymacja:
1 000 - 1 400 PLN
300 - 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:
lekkie uszczerbienia korka
delikatne uszczerbienia wlewu
nieznaczne, punktowe ubytki zmatowienia

LITERATURA:
por. Paweł Banaś, Szkło Huty "Niemen", Płock 1984, s. 114
por. Huty Szklane J. Stolle "Niemen" Sp. Akc. Katalog,
komplety do likierów, s. 81

78

WAZON MODEL 1108

okres międzywojenny

Huta Szkła "Niemen"
szkło "cichodmuchane", malowane, rozalinowe, 24,5 x 14 cm

estymacja:
1 000 - 1 600 PLN
300 - 400 EUR

LITERATURA:
por. Paweł Banaś, Szkło Huty "Niemen", Muzeum Mazowieckie w Płocku 1984, s. 105 (il.)

79

KAZIMIERZ BRZOZOWSKI

okres międzywojenny

Kilim w stylu art déco

wełna, 248 x 145 cm
sygnowany monogramem śr. g.: 'KB'

estymacja:
12 000 - 16 000 PLN
2 800 - 3 700 EUR

713

Lata 20. XX wieku to okres wielkiego triumfu rodzimego kilimu. Modernistyczne hasła oraz młodopolskie poszukiwania stylu narodowego towarzyszyły powstawaniu pracowni rękodzielniczych oraz warsztatów kilimkarskich w całym kraju. Sztuka tkania dekoracyjnych kilimów urosła niejako do miana sztuki narodowej, a swoje projekty w tej dziedzinie tworzyli najwybitniejsi artyści tamtego czasu. Coraz chętniej eksponowany, zarówno we wnętrzach mieszkalnych, jak i w ośrodkach wystawienniczych kilim został był wielokrotnie doceniany i nagradzany podczas najważniejszych krajowych i zagranicznych wystaw a z pewnością należy tu wskazać Międzynarodową Wystawę Sztuki Dekoracyjnej, która odbyła się w Paryżu w 1925 roku.

Stowarzyszenie „Kilim", przekształcone kolejno w Warsztaty Kilimkarskie powstało w 1910 roku z inicjatywy Towarzystwa „Sztuka Podhalańska". Inicjatorom ośrodka przyświecała myśl powrotu do ręcznego wykonywania tkanin w opozycji do coraz popularniejszej wówczas półfabrycznej produkcji kilimów ruskich, które masowo kupowane we wschodniej Galicji, ale także poszerzenie repertuaru wzorów o ludowe motywy. Projekty kilimów dostarczali wybitni artyści, jak Jan Rembowski, Stanisław Gałek, Tymon Niesiołowski, Kazimierz Sichulski, ale także Kazimierz Brzozowski, którego autorski kilim prezentowany jest w niniejszym katalogu.

Kazimierz Brzozowski obok Jana Skotnickiego oraz Bogdana Tretera był jednym z pomysłodawców oraz inicjatorem powstania Stowarzyszenia „Kilim". Przez lata pełnił funkcję nie tylko dyrektora, ale również kierownika artystycznego. Jak wspomina Irena Huml Brzozowski był: „artystycznym inspiratorem oraz orędownikiem rozwoju artystycznego kilimu zakopiańskiego" (Irena Huml, Polska Sztuka Stosowana XX wieku, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 45). Kunszt artysty doceniono również podczas wspomnianej już Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu 1925 roku. Tkaniny autorstwa Brzozowskiego charakteryzują się niezwykle malarską formą, podkreśloną przez młodopolską, miękką linię oraz odważną, żywą kolorystyką.

Inną pracownią kilimkarską, czynną w okresie międzywojennym była pracownia „Grott" założona przez małżeństwo Wandę oraz Teodora Grottów w 1912 roku. Teodor – słynny malarz odpowiadał za stronę artystyczną. Żona Wanda zaś zajmowała się aspektami technicznymi, tkając niejako idee męża w format kilimów. W swoich projektach Grottowie opierali się na starych wzorach z XVIII i XIX wieku, wykonywanych na dworach polskich na Podolu i Wołyniu. Odznaczające się niezwykle solidnym warsztatem technicznym kilimy niejednokrotnie przywodziły na myśl repliki staropolskich kobierców. Cechą wyróżniającą pracownię Grottów było mieszanie odcieni jednych i tych samych barw, nierównomierne przędzenie oraz symetryczny rysunek, dzięki którym uzyskiwali oni efekt sztywnego, mechanicznego kilimu zbliżonego do tkaniny gobelinowej, co doskonale widać w prezentowanej pracy.

80 †

TEODOR GROTT

okres międzywojenny

wełna, 205 x 142 cm
sygnowany l.d.: 'GROTT'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 - 2 800 EUR

Nazwa nurtu art déco ma swoje początki w paryskiej wystawie z 1925 zwanej „Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industries Modernes". Zaprezentowano tam meble, których formy były uproszczone, ale niepozbawione geometrycznej gracji. W ich bryłach można było dostrzec aktualne nurty w sztuce – geometryczność kubizmu, wyjęte z wiedeńskiej secesji operowanie zgeometryzowaną dekoracyjnością czy fowistyczne podejście do barw. Sama estetyka „art décowskich" mebli może być odczytywana jako zdyscyplinowana odpowiedź na secesyjne formy, którym brakowało przestrzennego uporządkowania. Narodziny tego nurtu przypadły na czas, gdy zaczęła się tworzyć nowoczesna koncepcja projektowania masowych wyrobów, co widać w podejściu do projektu mebla – miał być funkcjonalny, przyjazny w użytkowaniu i integralny z wnętrzem.

Meble art déco, mimo pierwotnego założenia masowej produkcji, miały być wykonywane według dawnych, rzemieślniczych metod oraz z cennych materiałów, np. hebanu czy palisandru. Były one często zdobione intarsjowaniem, powlekane skórą węża czy rekina, tzw. szagrynem i wykańczane lakierowaniem. Wysokie koszty materiałów oraz produkcji sprawiały, że były to obiekty niezwykle luksusowe, zamawiane przez bogatą klientelę.

Cechami charakterystycznymi mebli art déco są prostota i zgeometryzowanie. Łączą w sobie syntetyczną bryłowatość i wyoblenie, co pozwala uzyskać wysoce dekoracyjne efekty, które dodatkowo podkreślają użyte materiały oraz szlachetne dekoracje. Pełne elegancji i nowoczesnego wdzięku są kwintesencją ówczesnego wyobrażenia wnętrza przyszłości. Dzisiaj meble art déco funkcjonują jako synonim wnętrzarskiego luksusu lat 20. ubiegłego wieku, stając się najbardziej reprezentatywnym elementem rezydencji i apartamentów przeszłości.

Wystawa „Jak mieszkać" w Krakowie – fragment ekspozycji, 1932, źródło: NAC online

Wystawa „Jak mieszkać” w Krakowie - fragment ekspozycji, 1932, źródło: NAC online

81

JULIAN PIETRZYK

Stół

konstrukcja sosnowa fornirowana drewnem palisandrowym, brąz, wys.: 78 cm, śr. blatu: 119 cm

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 900 EUR

STAN ZACHOWANIA:
na blacie ślady naprawy odspojeń forniru, zmatowiała politura na blacie

82

JULIAN PIETRZYK

Kredens

konstrukcja sosnowa fornirowana drewnem orzechowym, metal, 129 x 220 x 60 cm

estymacja:
6 000 - 10 000 PLN
1 400 - 2 300 EUR

STAN ZACHOWANIA:
pod politurą drobne skazy drewna, drobne rysy na politurze

83

ŁAWA ART DÉCO

okres międzywojenny

konstrukcja sosnowa fornirowana drewnem mahoniowym,
77 x 150 x 56 cm

estymacja:
3 000 - 4 000 PLN
700 - 1 000 EUR

STAN ZACHOWANIA:
ubytek forniru przy prawym podłokietniku i lewym boku (patrząc od czoła),
płytkie rysy i otarcia, punktowe odspojenia forniru

84

PARA LAMPEK NOCNYCH

okres międzywojenny

stal, 21 x 18,5 x 14 cm

estymacja:
1 000 - 1 500 PLN
300 - 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:
zarysowania powierzchni
przetarcia
drobne ślady korozji

85

PARA FOTELI ART DÉCO

okres międzywojenny

konstrukcja sosnowa fornirowana drewnem orzechowym, oparcia i siedziska tapicerowane, 78 x 55 x 50 cm

estymacja:
7 500 - 9 000 PLN
1 700 - 2 100 EUR

STAN ZACHOWANIA:
ślady użytkowania, wymieniona tapicerka

LITERATURA:
rep. Joanna Hubner-Wojciechowska, Art deco. Przewodnik dla kolekcjonerów, Warszawa 2013, s. 150 (il.)

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 1 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

JAN TARASIN
„Narodziny przedmiotów", 1997

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
21 września – 1 października 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

NOWE POKOLENIE PO 1989

AUKCJA 29 WRZEŚNIA 2020, 19:00

WILHELM SASNAL
Bez tytułu, 2002

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 29 września 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

HENRYK HAYDEN
Ilustracja do programu koncertu Ravel-Satie, 1916

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 października 2020

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 22 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

STANISŁAW JAKUB ROSTWOROWSKI
„Tannhäuser i Wenus", 1997

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

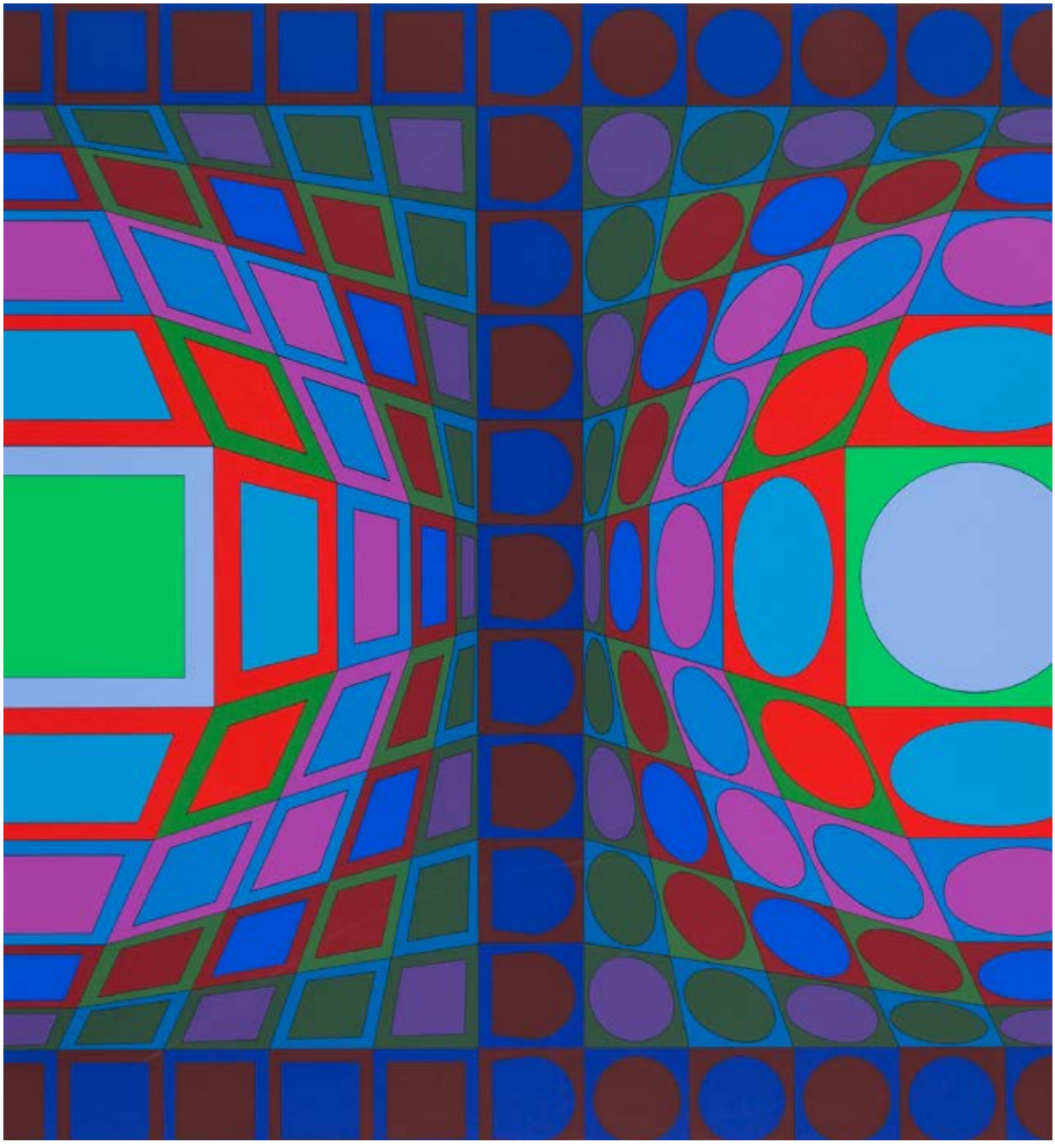
WYSTAWA OBIEKTÓW
12 – 22 października 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

VICTOR VASARELY
Bez tytułu, 1975



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 października 2020

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

IGOR MITORAJ
„Nudo", 2004

AUKCJA 29 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 29 października 2020

DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
22 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 14 WRZEŚNIA 2020

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

GRAFIKA ARTYSTYCZNA
27 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 WRZEŚNIA 2019

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

ART OUTLET SZTUKA DAWNA
3 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 30 WRZEŚNIA 2020

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

PRACE NA PAPIERZE
1 GRUDNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 29 PAŹDZIERNIKA 2020

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

DESA UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

KLASYCY AWANGARDY PO 1945
1 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 28 SIERPNIA 2020

kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
15 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 WRZEŚNIA 2020

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

PRACE NA PAPIERZE
17 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 7 PAŹDZIERNIKA 2020

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

NOWE POKOLENIE PO 1989
19 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 12 PAŹDZIERNIKA 2020

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

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 aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ – obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ – obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
Ω – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
○ – przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ – obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być 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 nieuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

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

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

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

6. Tabela postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

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

4. Reklamacje
Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

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

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

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

8. Zagrożone gatunki
Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralowiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, 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 uchybieniaw oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:
a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji", który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji", dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiekolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?" lub „(?)") po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib.";
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Lata 20. Lata 30. · 786KOL016 · 24 września 2020

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) PESEL/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

☐ Wpłacę na konto bankowe mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002,

☐ Wpłacę 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, faks 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.

DESA UNICUM

tel. 22 163 67 00, faks 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:

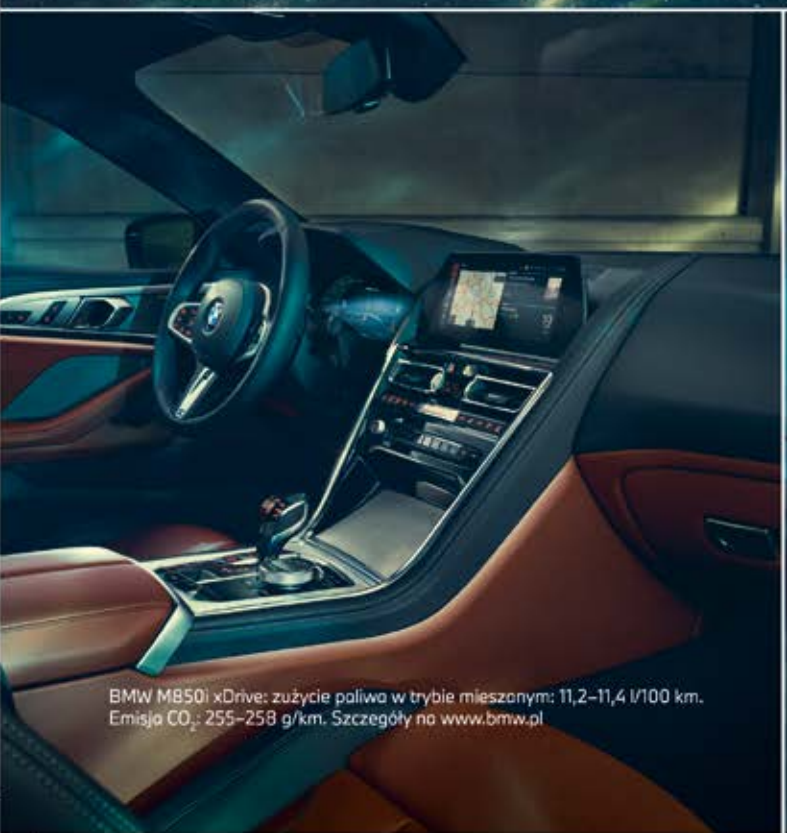
☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- 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. droit de suite) w terminie 10 dni od daty aukcji.
- 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.

Data i podpis klienta składającego zlecenie

THE 8



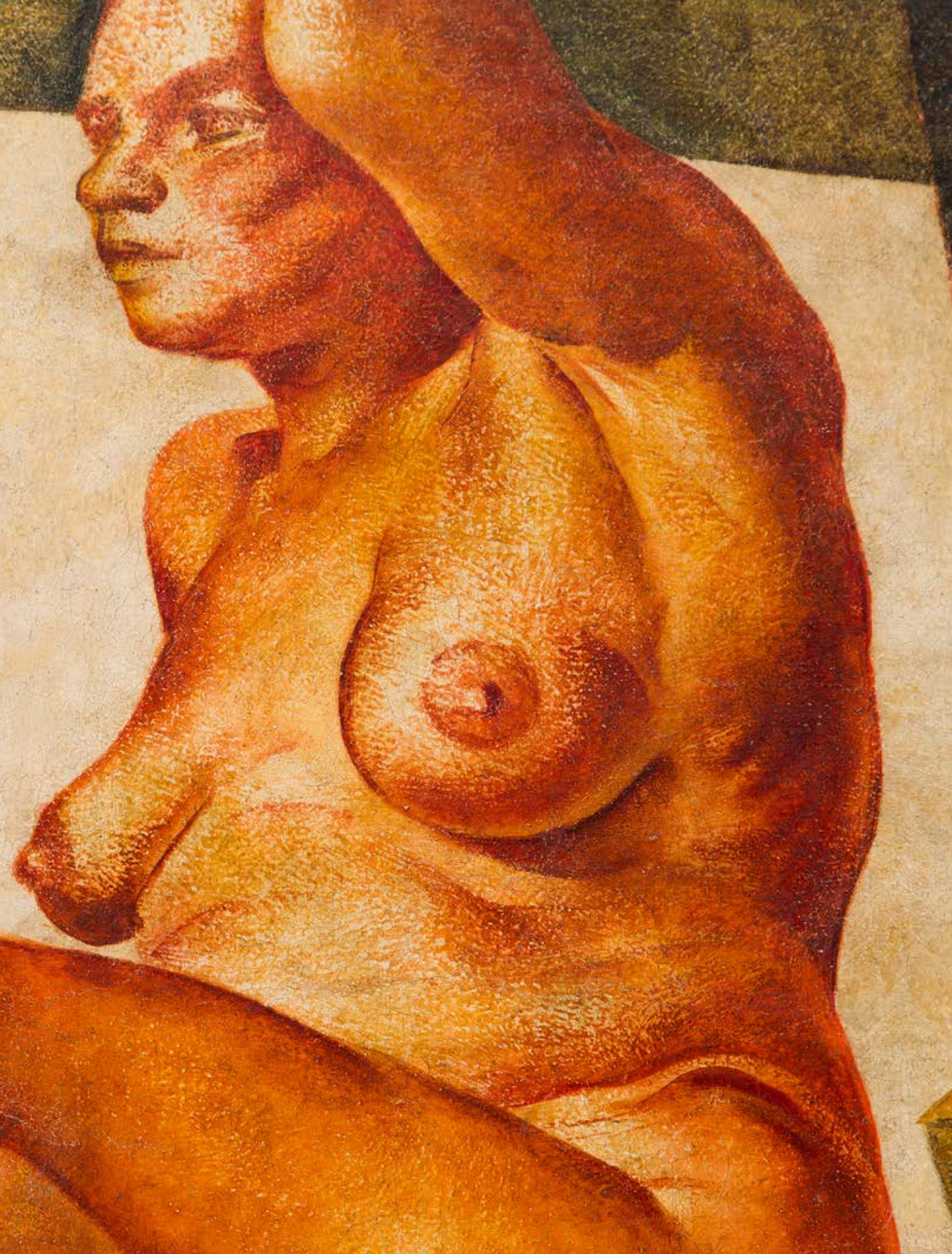
BMW M850i xDrive: zużycie paliwa w trybie mieszanym: 11,2–11,4 l/100 km. Emisja CO_2: 255–258 g/km. Szczegóły na www.bmw.pl

Jan Fruziński s.a.

OPONY I DĘTKI ROWEROWE

«PNEUMATYK»

POZNAŃ



UL. PIĘKNA 1A 00-477 WARSZAWA TEL.: 22 163 66 00 E-MAIL: BIURO@DESA.PL DESA.PL