



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX W. • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 19 MARCA 2020 WARSZAWA











3. 10. 1888

















SZTUKA DAWNA

XIX W. • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 19 MARCA 2020

CZAS AUKCJI

19 marca 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

9 - 19 marca

poniedziałek - piątek, 10:00 - 19:00

sobota, 12:00 - 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Tomasz Dziewicki

tel.: 735 208 999, 22 163 66 46

t.dziewicki@desa.pl

Aleksandra Łukaszewska

tel: 664 981 465, 22 163 67 05

a.lukaszewska@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgową



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Małgorzata Łysik
tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Czartoryska-Żak
Dyrektor Marketingu
m.czartoryska-zak@desa.pl
tel. 662 280 480

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

Maria Olszak
Specjalista ds. marketingu
m.olszak@desa.pl
tel. 22 163 67 61, 795 122 723

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

Katarzyna Krzyżanowska
Księgową
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 HR

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

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszkiwicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiwicz@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. 7 Wojciech Weiss, Półakt w berecie, około 1925 - **I okładka** - strona 1 poz. 40 Julian Fałat, Po polowaniu w Hubertusstock, 1898 - **strona 2-3** poz. 18 Józef Pankiewicz, Martwa natura - owoce, jarzyny i dzbanek, około 1921 - **strona 4-5** poz. 43 Stanisław Kaczor-Batowski, "Spalił był na ten czas ŚwidrygieHo...", 1899 - **strona 6-7** poz. 24 Eugeniusz Zak, Idylla rybacka - Zaproszenie do łodzi, 1914 poz. 13 - **strona 8-9** Józef Mehoffer, Kwitnące bzy w Jankówce, po 1907 - **strona 10-11** poz. 6 Wojciech Weiss, Festyn z lampionami - **strona 12** poz. 22 Mojżesz Kisling, "Katarzyna" ("Przed oknem"), 1928 - **strona 14** poz. 10 Olga Boznańska, Portret mężczyzny, około 1901 - **indeks** poz. 38 Zdzisław Jasiński, "Nabożeństwo świąteczne", 1891 - **okładka tył** poz. 20 Mela Muter, Port w Concarneau, około 1914 **tytuł aukcji** Sztuka Dawna. XIX wiek, modernizm, międzywojnie, 19 marca 2020 **ISBN** 978-83-66377-62-2 **kod aukcji** 703ASD212 **nakład** 2 500 egzemplarzy **konceptcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski **zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobylka

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



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



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



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



**KLARA CZERNIEWSKA
ANDRYSZCZYK**
P.O. Kierownika Działu
Sztuka Współczesna
k.czerniewska@desa.pl
22 163 66 41
664 150 866



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

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



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



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
Doradca Klienta
a.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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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



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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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



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



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY





INDEKS

- | | |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| Boznańska Olga 10-11 | Menkes Zygmunt Józef 31 |
| Chodowiecki Daniel, przypisywany 41 | Mędrzycki Maurycy 35 |
| Czajkowski Stanisław 4 | Morgenstern Carl Ernst 52-53 |
| Dadlez Paweł 37 | Muter Mela 19-21 |
| Epstein Henryk 23 | Niesiołowski Tymon 60 |
| Fałat Julian 40 | Pankiewicz Józef 17-18 |
| Gędek Ludwik 47 | Pressmane Joseph 32 |
| Hayden Henryk 26, 34 | Rapacki Józef 51 |
| Hofman Wlastimil 14-15 | Rudzka-Cybisowa Hanna 57 |
| Jasiński Zdzisław 38 | Sichulski Kazimierz 16 |
| Kaczor-Batowski Stanisław 42-46 | Stanisławski Jan 2 |
| Kamocki Stanisław 3 | Stasiniewicz Jan 58 |
| Kanelba Rajmund 29, 33 | Sypniewski Feliks 39 |
| Kisling Mojżesz 22 | Szczygliński Henryk 1 |
| Kossak Wojciech 48-49 | Ślewiński Władysław 5 |
| Kramsztyk Roman 25 | Taranczewski Wacław 56 |
| Krzyżanowska Michalina 55 | Terlikowski Włodzimierz 27-28 |
| Lambert-Rucki Jean 30 | Wawrzeński Marian 59 |
| Lille Ludwik 36 | Weiss Wojciech 6-9 |
| Lindemann Emil 54 | Wygrzywalski Feliks Michał 50 |
| Malczewski Jacek 12 | Zak Eugeniusz 24 |
| Mehoffer Józef 13 | |

1

HENRYK SZCZYGLIŃSKI

1861-1944

„Brzozy” („Z Tyńca”), przed/lub 1906

olej/plótno, 129 x 105,5 cm

sygnowany i nieczytelnie opisany p.d.: 'H. Szczygliński (...)'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

7 000 - 11 700 EUR

LITERATURA:

„Świat” 1906, nr 47, s. 7 (24 listopada; il.)

Emmanuel Świejkowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 281

pocztówka H. Szczygliński, „Z Tyńca”, od 1903, źródło: Biblioteka Polona

„Wspólne wyprawy plenerowe ‘małych mistrzów’ ze szkoły Stanisławskiego powodowały pojawianie się w ich twórczości zbieżności tematycznych: malarze nie tylko podejmowali identyczne tematy, ale i podobnie je interpretowali, a także stosowali niekiedy – wzorem Majstra – niewielkie formatowo tektury” – pisała Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska. Najważniejszym obszarem działania artystów kręgu Jana Stanisławskiego były podkrakowskie wsie i Małopolska. W twórczości mistrza Wiśla pod Tyńcem i zabudowania opactwa Benedyktynów powracają wielokrotnie (m.in. „Księżyc – Tyniec”, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Henryk Szczygliński, inaczej niż Stanisławski, szczególnie we wczesnym okresie twórczości posługiwał się dużych formatów płótnami, czyniąc z prowincjonalnych krajobrazów „rasowe”, salonowe dzieła. Prezentowane „Brzozy” bliskie są w zagaszonej, nokturnowej tonacji barwnej krakowskim nokturnom malarza („Kościół Dominikanów w Krakowie w nocy”, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie). Za ścianą drzew i chałupami mający na horyzoncie sylwetę opactwa w Tyńcu. Z 1904 roku pochodzi najbardziej znany obraz Szczyglińskiego, wykonany w tym samym „obszarze tworzenia”: „Galary na Wiśle pod Tyńcem” (1904, Muzeum Narodowe we Wrocławiu).

W „Brzozach” wyrafinowana mozaika barwna dyskretnie skrzy się odcieniami zgaszonych fioletów, brązów, szarych błękitów rozświetlanych bladymi bielami pni brzozowych, bielonych ścian chałup i romańskich murów klasztoru. Artysta zastosował smukłe, płaskie, jakby „lejące się” pociągnięcia pędzla, ewokując tajemniczy wyraz krajobrazu. Prezentowane dzieło należy do grupy wczesnych, wybitnych prac Szczyglińskiego. W epoce było wystawione w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, reprodukowane w czasopiśmie „Świat”, jak również spopularyzowane w formie pocztówki.

Szczygliński był przede wszystkim malarzem, lecz również grafikiem, jednym z głównych reprezentantów krakowskiej szkoły pejzażu. Malarstwa uczył się w Szkole Rysunkowej u Witolda Wołczaskiego w Łodzi. Następnie kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1898-1905) pod kierunkiem Jana Stanisławskiego, Leona Wyczółkowskiego i Jacka Malczewskiego. Był uczniem Antona Ažbėgo w Monachium. Należał do Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Współtworzył kabaret Zielony Balonik, wykonywał m.in. plakaty reklamujące kolejne spotkania w Jamie Michalikowej. Dominująca w jego twórczości jest tematyka pejzażowa, specjalizował się w wiejskich motywach krajobrazowych.



JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

"Obłoki", przed/lub 1903

olej/tektura, 12,3 x 18,3 cm (w świetle oprawy)

sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu papierowa nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z 1903 roku
oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 400 - 14 000 EUR

LITERATURA:

dom aukcyjny Rempex, listopad 2003

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903

Jan Stanisławski uznawany jest za twórcę „krakowskiej szkoły pejzażowej”. Jako profesor krakowskiej akademii zreformował on radykalnie sposób nauczania, wyprowadzając swych uczniów z pracowni w plener; zajęcia prowadził w Ogrodzie Botanicznym i w Parku Jordana, malował wraz ze studentami widoki Tyńca, Tenczynka, Krzemionek i Dębnik, wyjeżdżał do Zakopanego. Ucząc bezpośredniego stosunku do natury i zarazem poszukując pod zmienną powierzchnią zjawisk przyrody metafizycznej esencji bytu, Stanisławski odcisnął niezatarte piętno na polskim malarstwie pejzażowym. Wiele z systematycznych wyjazdów na plenery pozostaje stałą praktyką na krakowskiej ASP do dziś. Stanisławski sam kształcił się pod kierunkiem Wojciecha Gersona w Warszawie oraz Emila Carolus-Durana w Paryżu. Na artystyczny korpus Stanisławskiego niewątpliwie wpłynęły liczne podróże po Europie, które sprzyjały formułowaniu credo artysty. Znamienne słowa o twórczości tego modernistycznego pejzażysty

wypowiedział Zenon Przesmycki, z którym Stanisławski współpracował przy okazji tworzenia ilustracji dla elitarnego warszawskiego czasopisma literacko-artystycznego „Chimera” redagowanego przez Zenona Przesmyckiego właśnie: „Synteza (...) – pisze o dziele Przesmycki – jest całokształt twórczości Stanisławskiego, gdyż dziwi! Całe te szeregi drobnych rozmiarów obrazków, będących niekiedy pozornie notacją tylko pewnych szczegółów czy momentów, zostawiają w duszy widza nie wspomnienie sumy poszczególnych wrażeń, lecz jakąś jednolitą wizję czy to bezbrzeża stepowego, czy jakiegoś morza światłości, czy wielkiego, obejmującego wszystko zmierzchu widziadlanego. Świadczy to o zdolności Stanisławskiego do tego, co jedynie należałoby nazwać symbolizowaniem, to jest do zamykania w pojedynczym szczególe przecucia całej natury. Te drobne obrazki są wielkimi oknami na przyrodę” (cyt. za: Wiesław Juszcak, Jan Stanisławski, Warszawa 1972, s. 6).



STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Pejzaż letni ze snopkami

olej/sklejka, 40 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'StKamocki'

estymacja:

20 000 - 25 000 PLN

4 700 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

W 1891 ukończył Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka, Józefa Unierzyckiego, Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego i Jana Stanisławskiego. Dzięki stypendium kontynuował naukę w Paryżu. Odwiedził również Włochy, Niemcy i Szwajcarię. W 1919 objął katedrę pejzażu na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jako pedagog kontynuował program Stanisławskiego, organizując plenery pejzażowe. Stanisław Kamocki uznawany jest za najzdolniejszego ucznia Jana Stanisławskiego. Właśnie od Stanisławskiego przejął umiłowanie przyrody, wrażliwość obserwacji, uczuciowy stosunek do krajobrazu wsi polskiej. Stąd często pojawiające się w jego malarstwie motywy: łany zboża, zagony ziemniaków, stogi siana, drzewa, dworki, wiejskie kościółki oglądane o różnych porach roku. Tematów tych szukał, wędrując po wsiach Podola, Wołynia, Spisza, a szczególnie ziemi podkrakowskiej i podhalańskiej. Obrazy malował w plenerze. W pierwszym okresie twórczości (1900-15) malował gęstą pastą olejną, którą nakładał obficie, uzyskując efekt konkretnej materialnej powierzchni malarskiej. Operował przy tym niezbyt szeroką gamą barw. W krajobrazach letnich stosował ciężkie zielenie o niezbyt silnym napięciu walorowym. Posługiwał się na ogół barwami lokalnymi i pozostawał wierny przedmiotowi. W późniejszym okresie farba kładziona była pobieźnie, szerokimi pociągnięciami pędzla, nadając obrazom matową powierzchnię. „Istotną, rdzenną cechą Kamockiego, filozofią jego sztuki jest dążenie do jasności i pogody, akcentowanie tego, co życiu sprzyja, co czyni je radosnym i pełnym, co je upiększa i podnosi, i nuta ta drga silnie w całej jego twórczości” (Antoni Chołoniewski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11, s. 4).





4 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI
1878-1954

“Świątki nad Wisłą”, 1921

olej/piótno, 54 x 172,5 cm
sygnowany i datowany l.d.:
‘STANISŁAW CZAJKOWSKI. 1921.’
na odwrociu muzealne nalepki depozytowe
oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

LITERATURA:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Malarstwo polskie z kolekcji prywatnej,
Muzeum w Łowiczu, 1998 (poz. 14)
Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt, do 1992
Stanisław Czajkowski (1878-1954), Centralne Biuro
Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa,
grudzień 1980 – styczeń 1981

LITERATURA:
Stanisław Czajkowski (1878-1954), katalog wystawy,
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”,
Warszawa 1980, nr kat. 201 (il.)



„Świątki nad Wisłą” to przykład monumentalnego malarstwa pejzażowego o dużym ładunku tak plastycznym, jak metafizycznym. Namalowana przez jednego z najważniejszych reprezentantów nurtu młodopolskiego symbolizmu i umiarkowanego realizmu kompozycja z motywem religijnej rzeźby quasi-ludowej wpisuje się w ówczesny kulturowy nurt wywyższający tradycję ludową, prostotę i obyczaj, stojące w opozycji do mieszczańskiego konwenansu. Świątki niezaprzeczalnie fascynowały artystów polskiego modernizmu. Autor opracowywał kompozycję kilkakrotnie. Predylekcję do pejzażu Stanisław Czajkowski zawdzięczał artystycznej formacji otrzymanej w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem

Jana Stanisławskiego. W pierwszych latach XX wieku wokół profesora zgromadziło się grono studentów zwyczajowo nazywanych „szkołą Stanisławskiego”. Uczniowie wraz z mistrzem odbywali plenery pejzażowe, podczas których podejmowali motywy rodzimej przyrody czy architektury. Stanisławski był promotorem „nowej sztuki” – modernistycznego sposobu tworzenia zdradzającego osobiste odczuwanie natury. „Świątki nad Wisłą”, zrealizowane w duchu estetyzmu Stanisławskiego, to szczególnie rodzaj plastycznej manifestacji oraz intelektualnego określenia się w opozycji do wypieranego malarstwa ducha pozytywizmu.

5

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

Brzeg morski, po 1910

olej/piótno, 38 x 55 cm

na odwrociu pieczęć:

'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ | E.Ślewińska'

estymacja:

180 000 - 240 000 PLN

42 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

ze spuścizny pośmiertnej Władysława Ślewińskiego

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Władysław Ślewiński, 1854-1918, Wystawa monograficzna,

oprac. Władysława Jaworska, poz. kat.: 256, 269, 302, 306

„Ale ja czuję, żem z tym morzem jedno,
że mnie jak fale wyrzuciły głębie,
i tkwię w nich duszą, w więc patrzeć muszę
nie okiem w pianę, ale w toń – przez duszę”.

Jerzy Żuławski, Cieniom Asnyka, w: Pokłosie 1894-1904, Kraków 1904





Ślewiński z żoną w salonie „zameczku” w Doëlan, około 1915, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 19

W pierwszej chwili prezentowana kompozycja sprawia wrażenie abstrakcyjnej. Dolną część płótna zajmują czerwono-brunatne plamy, górną - biele i błękity. Wyraziste pociągnięcia pędzla, ślady energicznych gestów sugerują szybką pracę i zdecydowanie malarza. Po chwili mózg rozpoznaje wizualne impulsy i przed oczami widza układ plam zmienia się nagle, jak w optycznych sztuczkach, w wizerunek morskiego brzegu. Rdzawe skały obmywane falami, ciemna woda w szczelinach, piana rozbijających się o brzeg fal, a za nimi zielonkavo-błękitna woda zlewająca się na horyzoncie z niebem - cały ten nadmorski krajobraz ukazuje się nagle z całą wyrazistością. Artyście udało się w tym hipnotyzującym płótnie uchwycić ulotne efekty atmosferyczne - zmienne kolory kamiennego brzegu, barwy odbijające się w morzu i chmurach; przede wszystkim zaś zmienność wody, w krótkiej chwili przechodzącej z płaszczyzny fal w białe piany, a następnie miniaturowe, ciemne jeziorka, lśniące na mokrych kamieniach. Wszystko to zostało przedstawione bez dosłowności i drobiazgowego odtwarzania pojedynczych błysków i cieni, a zabieg taki stanowi raczej syntezę wrażeń niż notowanie kolejnych elementów. W jaki sposób wybrzeże Bretanii zawładnęło w pełni wyobraźnią artysty? Warto powrócić do kluczowych wydarzeń z 1888 roku, kiedy to Ślewiński porzucił źle zagospodarowany majątek i rodzinną ziemię, aby wyruszyć do światowej stolicy

sztuki, niejako śladem swojego krewnego, Józefa Chełmońskiego, który w tym samym okresie powrócił do Polski. Władysław Ślewiński, liczący wówczas 32 lata, wyjechał do Francji, właściwie nie odebrawszy uprzednio wykształcenia artystycznego, chociaż być może, jak głosi rodzinna legenda, szkicował w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Rezydując w latach 90. XIX stulecia w Paryżu, Ślewiński uczynił jednak swą główną inspiracją Bretanię. Północno-zachodnią część Francji została w tym czasie odkryta jako kraina pierwotna, zamieszkała przez ludzi żyjących w zgodzie z naturą i żarliwie wyznających wiarę. Dzięki bliskości oceanu, specyfice pejzażu i barwności folkloru przyciągała już nie tylko wielu Francuzów, lecz także obcokrajowców, którzy, zyskawszy znakomite miejsce plenerów, mogli się również tanio utrzymywać. Ślewiński początkowo rezydował właśnie w Pont-Aven, a także w małej wiosce Le Pouldu. Akces Polaka do malarstwa zachodniego nastąpił gwałtownie. Jednym z wydarzeń artystycznych, których stał się świadkiem, przybywszy nad Sekwanę, była wystawa Grupy Impresjonistów i Syntetystów, odbywająca się w 1889 roku podczas paryskiej wystawy światowej w Café Volpini. Prezentowali na niej dzieła malarze, których twórczość pozostawała nowoczesną alternatywą dla popularnego naturalistycznego i akademickiego malarstwa końca wieku. Twórcom, takim jak Louis Anquetin, Émile Bernard czy Émile Schuffenecker, przewodził

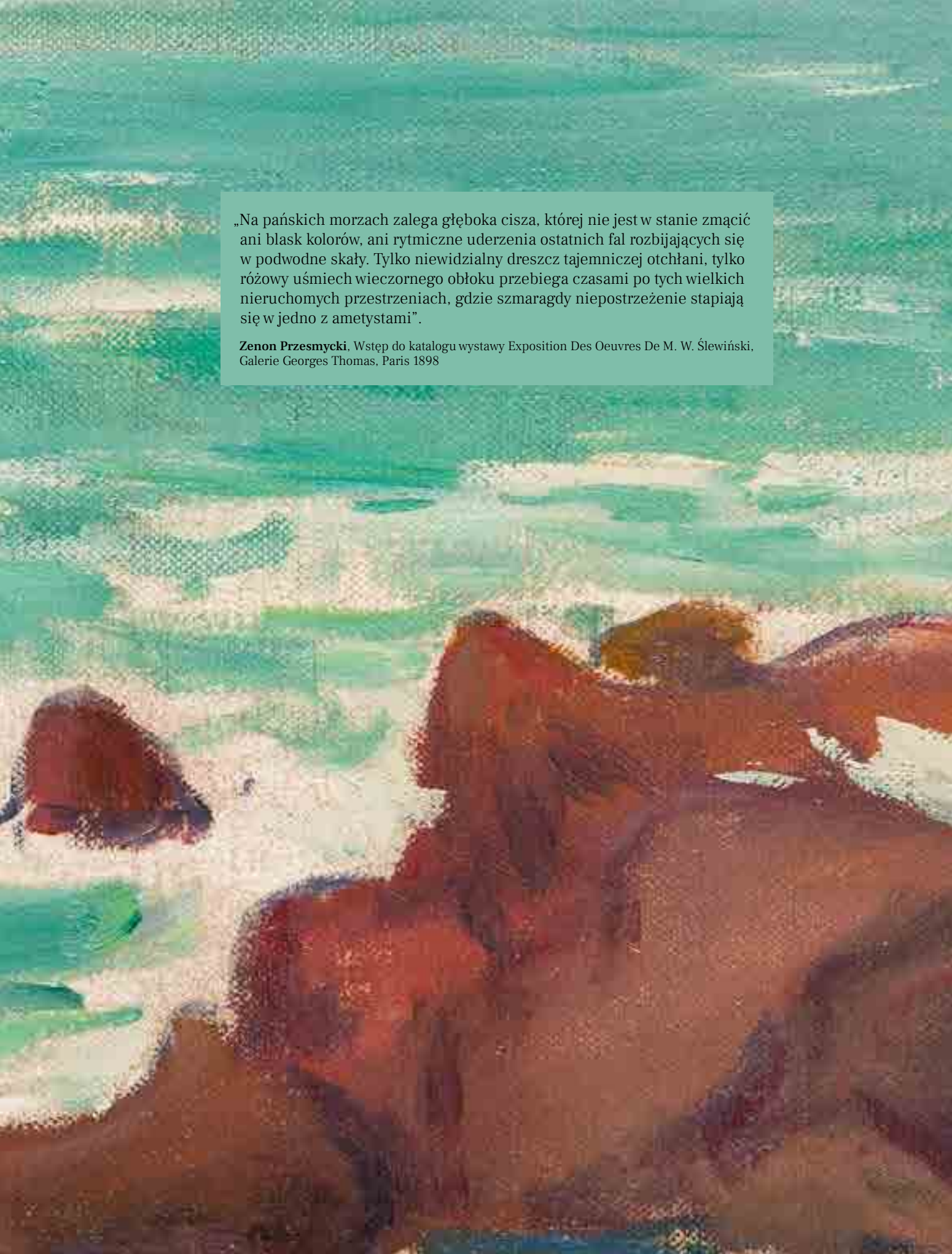


Zameczek w Doëlan, fotografia 1957, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 18

wtedy Paul Gauguin, postać, wokół której już wcześniej gromadzili się szukający szczytów życia i sztuki adepci modernizmu. Działo się to w bretońskiej kolonii artystycznej w Pont-Aven, wtedy właśnie przeżywającej renesans. Ślewiński już na początku swojej drogi zetknął się więc z awangardą twórców epoki. Zawarta z Gauguinem znajomość i fascynacja jego twórczością zaprowadziła nadal poszukującego malarza z Polski do zaadoptowania jego manieri malarskiej. W twórczości Gauguina i jego kręgu można obserwować dwie kluczowe tendencje - syntetyzm, w myśl którego malarz winien wrażenia wzrokowe zaklinać w antynaturalistycznych, sugestywnych plamach barwnych oraz cloisonizm, nakazujący kształt ująć ciemnym stylizowanym konturem na wzór komórkowej emalii (z franc. cloisonné), wykorzystywanej w rodzimym, starożytnym rzemiośle. Sztuka kręgu Pont-Aven często zalecała się barwnością, dekoracyjnością, ale i statycznością. W dziele Ślewińskiego odnajduje się wskazane twórcze metody, lecz przyjęte nie bez refleksji i osobiście przetworzone. W swoich pejzażach morskich, mimo holdowania modom, uzyskiwał na przekór im efekt żywiołowości i zmienności natury. O zetknięciu z idyllicznym regionem tak pisze Tytus Czyżewski: „Ślewiński obiera sobie Pouldu i Pont-Aven za quartier général swej pracy artystycznej, aż wreszcie w r. 1896 przenosi się tam na stałe. Ten okres jego twórczości - aż do powtórnego powrotu na stałe

do Paryża - jest bardzo obfity i płodny. Tutaj, w ciszy wioski bretońskiej, wobec majestatu i powagi morza, Ślewiński dojrzewa artystycznie zupełnie. Tu powstają jego 'morza' pełne liryzmu, a zarazem żywiołowej grozy. Oczy malarza przyzwyczajają się do tego specjalnego kolorytu i światła, właściwego wybrzeżom i skalom nadmorskim w Bretanii. Ślewiński kolor ten przeżył malarsko i zbudował sobie swój własny styl - morskiego krajobrazu. Dziwne to, jak Ślewiński, wychodząc z założeń stylu Gauguina, stworzył sobie swoją materię koloru, materiał farby, coś zupełnie nowego i oryginalnego. Dziś, gdy po latach tyłu ogląda się te płótna, przychodzą na myśl współczesne poszukiwania światła i materiału 'najmłodszych' Francuzów, jak Derain, Utrillo i de Varoquier. Materiał obrazów Ślewińskiego przypomina jakby materiał zakrzepłego wosku, z którego budowane są formy, owiane atmosferą łagodnego i dyskretnego światła. Dodaje to obrazom niezwykłego malarskiego czaru (zrozumiałego może na razie tylko dla malarzy) i jest oznaką wielkich i wybrednych wartości jego środków malarskich. Syntetyczność formy w obrazach Ślewińskiego i światło, uzyskane za pomocą tonów subtelnych i wyszukanych, ustosunkowanie kolorów lokalnych, zbliża go do wysiłków i poszukiwań malarzy najmłodszych" (Tytus Czyżewski, Władysław Ślewiński, Warszawa 1928, s. 9, [cyt. za:] Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 166).





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

Zenon Przesmycki, Wstęp do katalogu wystawy Exposition Des Oeuvres De M. W. Ślewiński, Galerie Georges Thomas, Paris 1898

6

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Festyn z lampionami

olej/piótno (dublowane), 82,5 x 109 cm
sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'WW'

estymacja:

240 000 - 300 000 PLN

56 000 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, kwiecień 2004


kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2017

kolekcja prywatna, Polska







Wojciech Weiss urodził się 4 maja 1875 w Leordzie w Rumunii jako syn Stanisława i Marii z Kopaczyńskich. Przyszły artysta uczy się początkowo w Gimnazjum św. Józefa we Lwowie, a po przeprowadzce rodziny do Płaszowa kontynuuje edukację w Gimnazjum św. Anny w Krakowie.

Już około 1890 znajduje się w kręgu krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a w 1892 zostaje oficjalnie studentem uczelni. Weiss kształci się pod kierunkiem swoich profesorów - Jana Matejki i Leona Wyczółkowskiego. Od 1896 regularnie podróżuje po Europie i przebywa na różnorodnych stypendiach. Najchętniej odwiedza Włochy i Francję. W 1898 artysta zostaje członkiem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i podejmuje współpracę z krakowskim periodykiem „Życie”. Rok 1905 to czas, kiedy Weiss wstępuje w szeregi członków międzynarodowego stowarzyszenia Wiener Secession. Malarz, oprócz działalności naukowej w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, wyjeżdża na liczne plenery m.in. do Zakopanego, Poronina, Strzyżowa, Płaszowa czy Kalwarii Zebrzydowskiej. Wczesna twórczość Weissa to prace o charakterze silnie ekspresyjnym powstałe pod wpływem głęboko symbolicznych dzieł Edwarda Muncha i dekadencek tekstów Stanisława Przybyszewskiego.

Od 1907 malarz działa w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1908 żeni się ze swoją uczennicą - Ireną Silberger, artystką znaną pod pseudonimem Aneri, z którą będzie miał dwójkę dzieci - Annę i Stanisława. Lata 1906-12 to tzw. biały okres w twórczości mistrza. Jak wielu artystów młodopolskich, tak i on ulega inspiracji Japonią. Na taką przemianę wpływają kontakty z Feliksem „Mangghą” Jasięńskim - działającym w Krakowie miłośnikiem Kraju Kwitnącej Wiśni. Weiss dostrzega nową drogę rozwoju dla swojej sztuki, którą zawdzięcza Jasięńskiemu, ale także swojej żonie, do której po latach napisze w liście: „Piękno do mnie przyszło, opłotło się dokoła mnie. (...) z Pięknem chodzę, (...) Piękno pieszcze, z Pięknem idę w daleką drogę życia”.

W okresie międzywojnia piastuje funkcję rektora krakowskiej akademii i prowadzi pracownię, w której kształci się grono wybitnych uczniów. Weiss odbywa wówczas regularne podróże na południe Francji i do Włoch, gdzie tworzy kolorystyczne, przesycone słońcem pejzaże. Wówczas zauważalne stają się w jego twórczości również wątki klasycyzujące. Powstają zarówno prace o tematyce mitologicznej, jak i liczne akty i martwe natury, które artysta maluje w swojej krakowskiej pracowni. Dzieła takie jak „Kryzys” czy „Ecce Homo” są wyrazem głębokiej zmiany w oeuvre malarza i narastającego kryzysu egzystencjalnego.

W czasie II wojny światowej, jak również po jej zakończeniu wciąż działa w kręgu Akademii Sztuk Pięknych. W stan spoczynku przechodzi dopiero w 1946. Powstają wówczas ostatnie prace malarza o silnym zabarwieniu społecznym związanym z zachodzącymi w Rzeczpospolitej przemianami politycznymi. Płótna „Strajk” czy „Manifest” zamykają działalność artystyczną Wojciecha Weissa i jednocześnie pozostawiają otwarte pytanie o dalsze losy ojczyzny. Artysta umiera 7 grudnia 1950 w Krakowie, z którym był związany przez większą część swojego życia. Praca zatytułowana „Festyn z lampionami” mogła powstać w okresie międzywojennym, kiedy artysta posiadał już ugruntowaną pozycję w świecie sztuki i cieszył się dużym uznaniem. Wielofiguralna kompozycja ukazuje bardziej klasyczne i uspokojone podejście malarza do świata form. Nie pozostało tutaj bowiem już nic z przepelnionych ekspresjonistycznym szaleem wczesnych płócien Weissa, takich jak „Opętanie” (1899, Muzeum Literatury w Warszawie) czy „Taniec” (1899, kolekcja prywatna). Struktura dzieła zbudowana została poprzez teatralną wręcz kulisowość. Kolejne plany jawią się jako strefy wydzielone za pomocą kształtów, kolorów i światła. Zajmujący całość pierwszego planu korowód postaci przechodzi swobodnie w głąb. Brzozy zgrupowane po bokach flankują te rozgrywające się w oddali sceny niczym rozchylona, teatralna kurtyna. Tam z kolei dostrzegalne są już tylko zarysy bawiących się wokół jeziora ludzi i zamykającej kompozycję gęstwiny drzew. Oprócz czysto formalnych zabiegów warto zwrócić uwagę również na eksperymenty ze światłem i kolorem przeprowadzone przez autora. Wyraźnie impresjonistyczny charakter nadany został pracy dzięki przenikającemu poprzez korony brzoź światłu słonecznemu. Rozedrgane i ślizgające się po powierzchniach refleksy tworzą zachwycające efekty luministyczne. W górze, wysoko ponad głowami spacerowiczów, wiszą poruszane podmuchami wiatru wielobarwne lampiony. Nie sposób nie zauważyć tu echa niegdysiejszych inspiracji Weissa kulturą Japonii tak silnie eksplorowaną w „białym okresie”.



Artysta malarz Wojciech Weiss w swojej pracowni, 1933, źródło: NAC Online



WOJCIECH WEISS

1875-1950

Półakt w berecie, około 1925

olej/ płótno, 80 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'WWeiss'
na odwrociu numer czerwoną kredką: '237'

estymacja:

130 000 - 180 000 PLN**30 400 - 42 000 EUR****POCHODZENIE:**

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2017

kolekcja prywatna, Poznań

Lata 20. XX wieku to w życiu Wojciecha Weissa okres stabilizacji rodzinnej i względnego spokoju. Przymiotnik „względny” staje się tutaj kluczowy, bowiem czas ten nie pozostaje oczywiście zupełnie wolny od artystycznych rozterek twórcy, a także narastającego powoli kryzysu egzystencjalnego. W 1921 na świat przychodzi pierwsze dziecko artysty – córka Anna. Rok 1927 to z kolei data narodzin syna – Stanisława. W międzyczasie małżeństwo Weissów wprowadziło się do specjalnie dla nich zaprojektowanej przez Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego willi zlokalizowanej przy ul. Krupniczej w Krakowie.

W owym czasie, obok słonecznych pejzaży z południa Europy, akt kobiecy stanowi silną dominantę tematyczną w twórczości Weissa. Zauważyć należy, iż to właśnie z tą tematyką kojarzy się głównie działalność malarza w okresie międzywojennym. Samo zainteresowanie aktem pojawiło się u artysty, rzecz jasna, już znacznie wcześniej, bo na samym początku drogi twórczej. Wówczas owa tematyka stanowiła jednak zaledwie jedną z wielu typowo akademickich inspiracji, które pozwalały na analizę modelu, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. W późniejszym okresie Weiss rozwija zdobyte doświadczenia, nadając im już nieco odmienny charakter. Tak pisał o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza Stanisław Świerż około połowy lat 20., czyli w czasie powstania prezentowanej pracy: „Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąt kanapy, z nonszalancją niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobyl nieskończone bogactwo motywu...” (Stanisław Świerż, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, nr 4).

„Akt w berecie” wpisuje się znakomicie w cały szereg wizerunków kobiet powstałych w pracowni artysty. Typowe, a zarazem oryginalne jest tutaj ujęcie modelki siedzącej na krześle na tle rozpiętej za nią kotary. Tak jak i inne, dziewczyna w rozluźnionej pozie poszukuje wyraźnie kontaktu z widzem bądź portretującym ją malarzem. Jej łono przystońnięte zostało jasną tkaniną, a z całości ubrania pozostał już tylko ciemnobrązowy beret.



8

WOJCIECH WEISS

1875-1950

"Pejzaż prowansalski II", przed/lub 1931

olej/plótno, 54,5 x 74,5 cm

sygnowany p.d.: 'Weiss'

na krośnie malarskim dwukrotnie numer:

'74' oraz nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, 1931

Wyjazd Wojciecha Weissa do Nicei w 1923 stanowi jedno z najważniejszych wydarzeń w karierze artysty. Zaważył on bowiem na jego twórczości i na wiele lat zdeterminował zarówno stylistykę prac malarza, jak i ich tematykę. Weiss, zafascynowany atmosferą południa Europy, będzie od tej pory wyprawiał się regularnie do Francji i Włoch. Na mapie Italii szczególnym miejscem stała się dla niego Wenecja, która zauroczyła go wyjątkowymi dla wszystkich artystów warunkami umożliwiającymi studiowanie światła i koloru. We Francji natomiast malarz mieszkał u siostry swojej żony – Marii Sperling, z którą dzielił wspólną miłość do sztuki i pasję malowania. To właśnie tam, w sercu Prowansji, Weiss stworzył większość swych dzieł. Region, w którym przebywał, dostarczał mu inspirujących widoków, które wybitny twórca z pasją przenosił do malarstwa, rysunku i grafiki.

Wówczas artysta znajdował się pod silnym wpływem sztuki Paula Cézanne'a. Podążając za mistrzem z Aix-en-Provence, kreuje pejzaż według zasad postimpresjonizmu i protokubistycznych założeń. Jak pisał Łukasz Kossowski, „pejzaże malowane w Nicei i Villefranche zadziwiają intensywnością kolorystyki i swobodną fakturą...”, a „cechą dominującą (...) staje się ich 'powietrzność'...” (Łukasz Kossowski, Pejzaże Wojciecha Weissa, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1985, s. 22). Prezentowany pejzaż wyróżnia się znacznie rozbudowaną partią nieboskłonu stanowiącą połączenie bieli i wyrazistych błękitów. Równie intensywne kolorystycznie elementy pól, zabudowań i drzew kontrastują z ukazanym zgodnie z zasadami perspektywy powietrznej zanikającym krajobrazem z majaczącą w tle sylwetą góry św. Wiktorii.



9

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Astry w wazonie, lata 30.-40. XX w.

olej/płótno, 63 x 48 cm
sygnowany l.d.: 'WWeiss'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty dla Jadwigi Muszanki Łąkomskiej (1920-1982)

zbiory spadkobierców artystki

W okresie międzywojnia zauważalne jest w twórczości Wojciecha Weissa szczególne przywiązanie do tradycyjnych wartości sztuki. Twórczość ta wykazuje bowiem znaczne skupienie na formie przedmiotu, jego strukturze i budowie. Nie bez znaczenia pozostają przekazywane w kompozycjach treści i ukryte symbole. Ta dążność do „mówienia” poprzez malarstwo jest mocno zakorzeniona w polskiej sztuce już od czasów romantyzmu, a kultywowana była w twórczości XIX-wiecznych mistrzów takich jak, chociażby Jacek Malczewski i jego nasycone symbolicznymi treściami malarstwo. Weiss opiera się awangardzie i pozostaje zdecydowanie na pozycji klasyka, a nie buntownika. W portretach czy martwych naturach artysta przemycia pewnego rodzaju pesymizm podkreślający ich wanitatywny charakter właściwy holenderskim mistrzom XVII wieku. I tak „począwszy od połowy lat 20. w sztuce Weissa rysuje się swoista dychotomia. Z jednej strony ścisły kontakt z naturą doprowadza (...) w latach 30. do postawy jawnie panteistycznej, z drugiej artysta coraz bardziej izoluje się w swej pracowni, gdzie powstają akty i martwe natury” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 79). Jak pisze dalej autor zostaje „malarz(...) pozbawiony słoneczności natury żywej, zamknięty w płytkiej przestrzeni atelier wśród piętrzących się płócien i blejtramów...”.

Martwa natura z astrami w wazonie powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedno z wielu tego typu przedstawień Weissa. W kompozycji ujawniają się wszystkie opisane powyżej aspekty estetyczne. Przygaszona mocno kolorystyka potęguje melancholijny nastrój. Co ciekawe, obok wrażliwego pojmowania rzeczywistości i rozmycia form, artysta zadbał również o realistyczne elementy, takie jak światło odbijające się na powierzchni wazonu czy subtelne płatki astrów – kwiatów, które twórca wielokrotnie przedstawiał na swoich płótnach w różnorodnych aranżacjach.



10

OLGA BOŻNAŃSKA

1865-1940

Portet mężczyzny, około 1901

olej/tektura, 77,5 x 53,5 cm
sygnowany p.d.: 'Olga Bożnańska'

estymacja:

380 000 - 480 000 PLN

88 600 - 111 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Sztokholm
antykwarjat Czesława Bednarczyka, Wiedeń, 1983
kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków
dom aukcyjny Polswiss Art, październik 2000
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Olga Bożnańska 1865-1940, Muzeum Narodowe w Krakowie, luty-maj 2015
Olga Bożnańska 1865-1940, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2014 – luty 2015
Polski Paryż, École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem – od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 8 lipca – 4 października 1998
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992, Muzeum Narodowe w Poznaniu 22 sierpnia – 25 października 1992

LITERATURA:

Olga Bożnańska 1865-1940, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, nr III.33, s. 198 (il.)
Polski Paryż, École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka/ Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem – od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 51 (il.)
Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 1998, s. 38
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 30. 31 (il.)





Olga Boznańska, Portret Paula Neuena, 1893, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: wikimedia commons



Olga Boznańska, Portret Józefa Czajkowskiego, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: wikimedia commons

„Ogólna tonacja szara będzie zawsze dominującą w obrazach panny Boznańskiej. Jest to zresztą bardzo malarska koncepcja, z którą tylko wielki wirtuoz umie sobie radzić. W szarudze mglistej, splukanej jakby deszczem, freskowe maski Boznańskiej rozpierają ramy swym uczuciem, przestrzeń życiem wypełniają, tworząc atmosferę niezwykle zadomowioną”.

Adolf Basler, „Sztuka” 1904, nr 8/9

Przyjazd Olgi Boznańskiej do Paryża w 1898 roku wyznacza nowe perspektywy jej twórczości. Talent artystki, wzrastający na gruncie monachijskiej areny artystycznej, w bliskości dzieł dawnych mistrzów oraz nowoczesnej sztuki niemieckiej i francuskiej, znalazł realizację w indywidualnym, nowoodkrytym stylu. Mimo że „wibryzm”, rozdręgnięcie materii malarskiej było obecne już w okresie monachijskim, to dopiero nad Sekwaną Boznańska poświęciła się głównie malarstwu portretowemu. Autorka organizowała powierzchwnie malarską, posługując się suchą farbą i drobnymi uderzeniami pędzla. Szlachetna matowość jej prac brała się z użycia niegruntowanej faktury oraz odrzucenia werniksowania. Jako portrecistka paryskiej elity szczególnie popularnością cieszyła się do I wojny światowej.

Stworzyła osobistą formułę portretu, wchodząc w dialog z mistrzami swojej epoki, Édouardem Manetem, Wilhelmem Leiblem czy Jamesem Whistlerem i odważnie łamiąc schematy sztuki portretowej. W prezentowanym „Portrecie mężczyzny” artystka zastosowała diagonalną kompozycję wyznaczaną przez ciało i strój modela. W „silnych” partiach malarka umieściła dłonie - ekspresyjnie opracowane w bielach i różach - oraz twarz. Mężczyzna patrzy na widza wprost, jego ciemne oczy stanowią symboliczny element ekspresji

ducha. Łagodnie opracowana twarz i wąsy ogniskują uwagę widza w górnej części podobrazia, kontrastując z delikatnym błękitem w tle. „Portret mężczyzny” wpisuje się w linię urokliwych, przesyconych emocją wizerunków męskich. Takie samo nasycenie ekspresją, przy jednoczesnej delikatności warstwy malarskiej odnajdziemy w arcydziełach Boznańskiej: „Portrecie Paula Neuena” (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz „Portrecie Józefa Czajkowskiego” (1894, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Twórczość artystki niekiedy bywała wiązana z oddziaływaniem francuskiego impresjonizmu. Choć „wrażeniowe” eksperymenty Boznańska rozpoczęła już w okresie monachijskim, to dopiero w Paryżu ugruntował się jej osobisty język wypowiedzi artystycznej. Wiesław Juszcak wiązał malarstwo portretowe Boznańskiej z pojęciem „intensywnizmu” zaczerpniętym z krytyki artystycznej Cezarego Jellenty. Portrety malarki, razem z twórczością Wyspiańskiego, Krzyżanowskiego czy Weissa, miały w myśli historyka sztuki wyznaczać perspektywy polskiego ekspresjonizmu. Drapieżny, psychologiczny charakter obrazów Boznańskiej miałby brać się ze „skoncentrowanego wyrazu” portretowanych ludzi i przedmiotów, zwielokrotnionego przez emocje samej artystki.





Olga Boznańska na Boulevard Montparnasse w Paryżu, ok. 1906, archiwum prywatne, Kraków



11

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Kościół Inwalidów w Paryżu, 1906

olej/tektura, 38,5 x 32,5 cm

sygnowany, datowany, opisany p.d.: 'Olga Boznańska | 9 II (?) 906 Pa (...)'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Krakowie
oraz Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

180 000 - 280 000 PLN

42 000 - 65 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Olga Boznańska 1865-1940, Muzeum Narodowe w Warszawie, luty-maj 2015

Olga Boznańska 1865-1940, Muzeum Narodowe w Krakowie, październik 2014 – luty 2015

LITERATURA:

Olga Boznańska 1865-1940, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,

Warszawa 2015, poz. 58, s. 155 (il.)

Olga Boznańska 1865-1940, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie,

Kraków 2014, nr V.10, s. 293 (il.)

Dorota Kudelska, Olgi Boznańskiej widoki Paryża,

"Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska" 2011, t. IX, 2, s. 44

Anna Król, Olga Boznańska, Wrocław 2002, s. 56, 57 (il.)

„Życzę, abyś tu choć na krótki czas przyjechała. (...) I widziałybyś Paryż, i poznałybyś życie tutejsze, ale to mniejsza o to, ale poznałybyś Paryż, jego wygląd taki cudowny, naprawdę jak marzenie. Takie obszerne place, tyle horyzontu, a wszystkie malownicze i wyglądające jak obraz wspaniały”.

Olga Boznańska w liście do Julii Gradomskiej, 2 grudnia 1903





Édouard Baldus, Hôtel des Invalides, fotografia 1858, The New York Public Library, źródło: wikimedia commons



Olga Boznańska, Widok z okna pracowni krakowskiej, około 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Olga Boznańska, Motyw z Paryża, 1903, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: wikimedia commons

„(...) Maluję, maluję, i ledwie widać że pracuję przy portretach, tak leniwie postępują one. Tyle, tyle pracy w każdym z nich! (...)” - opisywała malarka ferwor swojej pracy w liście do przyjaciółki i głównej powierniczki, Julii Gradomskiej 24 lutego 1906 roku. Boznańska po przybyciu do Paryża w 1898 roku była, w szczególności do I wojny światowej, uznaną portrecistką paryskiej elity i międzynarodowej kolonii istniejącej nad Sekwaną. Niejako na uboczu głównego nurtu jej malarstwa powstawały intymne pejzaże, malowane „dla siebie”. Pierwszego tego rodzaju dzieło zostało wykonane już w okresie krakowskim („Zabudowania miejskie”, 1885, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Jak twierdziła Boznańska „krajobrazu nie można posadzić na kanapie i kazać mu przychodzić kilkanaście razy do pracowni”, podkreślając trudność tego gatunku. Krajobrazy artystki to najczęściej pejzaże miejskie malowane z okna pracowni czy to w Krakowie, czy to w Paryżu. Obserwacja miasta z okien studia i jego wyludnienie w dziełach Boznańskiej bywało niekiedy odczytywane jako „oddalenie” samej artystki od życia, ekspresja „zamknięcia się” we własnej przestrzeni tworzenia. Niewielkie formaty jej pejzaży i szkicowy sposób potraktowania materii malarskiej tworzył z jej krajobrazowych dzieł „impresyjne notatki”, jak nazywała je Anna Król.

Datowany przez Boznańską na licu na luty 1906 roku (w literaturze podaje się, że sygnatura Boznańskiej jest nieczytelna) widok na kościół Inwalidów w Paryżu powstał w okresie, gdy artystka zamieszkiwała w pracowni przy 114 Rue Vaugirard. Malowała więc budowlę oddaloną od swojego atelier o około 2 kilometry. Kościół św. Ludwika (kościół Inwa-

lidów) ufundowany został przez Ludwika XIV dla weteranów wojennych. Projekt autorstwa Julesa Hardouina-Mansarta został ukończony na początku XVIII stulecia. „Kościół Inwalidów w Paryżu” Boznańskiej w literaturze zwyczajowo był datowany na 1899 rok.

Ewa Bobrowska przy okazji monograficznej wystawy artystki w Muzeum Narodowym w Krakowie zmieniła datę powstania na około 1906 rok, odwołując się do „słowiałej” barwy kopuły, pozłoczonej ostatni raz 30 lat wcześniej, w 1869 roku. Badaczka odnotowuje: „Widoczna na jej obrazie szara kopuła kościoła Inwalidów nie jest więc artystyczną wizją malarki, ale realistycznym widokiem, który miała ona przed oczami” (Olga Boznańska 1865-1940, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2014, s. 293). Malarka stworzyła mgławicową mozaikę barwną, posługując się bielą, szarościami czy ugiem i dodając śmiało akcenty zieleni, żółcieni czy błękitu.

Praca Boznańskiej otwarta jest na symboliczne odczytanie pejzażu jako obrazu psychiki samej artystki. Malarka w okresie paryskim dużo pracuje, co sprawia jej przyjemność, lecz jej stan ducha bywa nieco nadwątłony: „Nie mogę być inną niż jestem, jak podkład smutny, to wszystko, co na nim wyrośnie, smutnym być musi” (list do Julii Gradomskiej, wiosna 1908). W 1906 roku zmarł podczas pobytu w Paryżu ojciec artystki, Adam Nowina Boznański (8 stycznia 1906). Na Boznańską negatywnie wpływa również choroba psychiczna i alkoholowa jej siostry, Izy. „Szare” widoki z okna pracowni widziane mogą być jako popisowe, pełne wigoru malarskie notatki, ale również, w świetle biograficznych faktów i epistolografii malarki, ekrany jej duszy.

12

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Zadumanie. Na ganku w Lusławicach, 1920

olej/ płótno, 98 x 118,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'J. Malczewski 1920'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

70 000 - 93 300 EUR

OPINIE:

opinia Agnieszka Ławniczakowej z dn. 4 lipca 2008 roku

POCHODZENIE:

zakup w Salonie Sztuki Desa, Kraków

kolekcja prywatna, Kraków



LUSŁAWICE

Lusławice zostały wspomniane po raz pierwszy w korespondencji Jacka Malczewskiego w liście z 9 sierpnia 1919 roku. Od tego czasu aż do rozstania z tym ważnym miejscem (tuż przed Bożym Narodzeniem 1926 roku) artysta jeździ tam coraz częściej i zostaje coraz dłużej. Dom należał do Adolfa Vayhingera. Wraz z siostrami - Heleną Karczewską i Bronisławą Malczewską - wynajmował od właściciela trzy pokoje. Być może w te strony ściągnęła ich córka Jacka - Julia, która w tym czasie wyszła za mąż za właściciela dóbr w pobliskich Charzewicach. Dwór w Lusławicach dzielił los wielu współczesnych domów - niegdyś związany z ziemią i gospodarowaniem, teraz funkcjonował jako dom letniskowy. Dla artysty było to zapewne miejsce przywołujące

pamięć majątków znanych z dzieciństwa - Wielgie Karczewskich czy Gardzienice Heydlów.

Malczewski miał tu pracownię, którą monografistka artysty Dorota Kudelska - słusznie jak się zdaje - nazwała „budą”. W jej wnętrzu artysta sportretował się wraz z Mieczysławem Gąseckim w „Przekazaniu palety” (1922, Muzeum Narodowe w Krakowie). To rodzaj zbitego z desek pomieszczenia, który dawał starzejącemu się artyście minimum komfortu pracy. Komfortu, który był mu potrzebny, żeby utrzymać rodzinę. Na jego barkach spoczywało bowiem nie tylko utrzymanie żony i ich dużego krakowskiego mieszkania, ale również syna Rafała, który zbliżając się do 30. urodzin, stale potrzebował pomocy ojca.



Obchody 50-lecia pracy artystycznej artysty malarza Jacka Malczewskiego w Lusławicach, czerwiec 1925, przed dworkiem widoczny jubilat i delegacja komitetu obchodów, źródło: NAC Online

Gdy Jacek Malczewski był tu z siostrami sam - mógł skupić się na pracy. Kiedy „zjeżdżało się towarzystwo” praca się kończyła. Malczewski pisał w liście z Lusławic: „Tutaj Moja Żono Droga już się skończyły malowania dobre czasy, przyjechali Gospodarze więc bardzo i gwarno i wesoło a mnie tak trzeba zamknięcia i ciszy bym mógł robić (Jacek Malczewski do żony, Biblioteka PAU, rkps 4037, k. 140)”.

Powstające tu obrazy przedstawiają świat z przyrodą w stanie rozkwitu - wiosny bądź lata, albo łagodnej jesieni. Pobytu w Lusławicach to również czas tracenia życiowych sił przez artystę, który zapadał na zdrowiu. Gdy dawny uczeń Marcin Samlicki zdawał sprawę ze swojej

wizyty w Lusławicach w 1926 roku, notował, że źle już wyglądający nauczyciel dużo wspominał o śmierci.

Pracujący przez większość życia w seriach Malczewski, stworzył w tym okresie składający się z siedmiu obrazów cykl osnuty na lusławickich motywach. Dziś znane są trzy z nich: „Już łan zrzęty” (I), „Ogrodniczka” (II) - oba to własność prywatna (zob. Jacek Malczewski. Powrót, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, poz. 68 i 69). Trzeci z nich to „Uwolnienie” (dziś nazywany „Powrotem”; VII?), który pojawił się na rynku aukcyjnym w 2004 roku (DESA w Krakowie, 20 marca).









Na ganku w Lusławicach, obchody pięćdziesięciolecia pracy artystycznej Jacka Malczewskiego, 1925, źródło: NAC Online

CO DZIEJE SIĘ NA GANKU W LUSŁAWICACH?

Dwie postaci siedzą na ganku. Po czerwonym stroju można domyślać się osoby Dantego. Choć nie sposób mieć pewność, drugi mężczyzna bardzo przypomina Rafała Malczewskiego. Znajduje się w typowym dla portretowanych przez Jacka stanie - zamyślenia czy zadumania. Dookoła znajduje się wspaniała, świeża i zróżnicowana pod względem tonów roślinność. Delikatne światło przepelnia całą kompozycję, czyniąc zielenie świeżymi. Prawdziwym popisem malarskiego kunsztu jest sufit ganku, pod którym siedzą mężczyźni - gdzie mieszają się żółcień, róża i fiolety.

Dante być może jeszcze przynajmniej raz „odwiedził” dwór w Lusławicach. Na obrazie „Na drodze życia” (DESA Kraków, grudzień 2008) postać ubrana na czerwono schodzi z ganku ku gazonowi. Wiadomo, że artysta rozczytywał się w „Boskiej Komedii”, trudno jednak domyślić się, dlaczego jej autor odwiedził polską wieś. Być może poeta, który zo-

stał wybrany przez Boga, by odbyć podróż w zaświaty i poznać zakryte przed żyjącymi tajemnice, szczególnie w tym czasie interesował artystę. Dante wścibsko patrzy przez okno - granicę dzielącą świat zewnętrzny z wnętrzem, rozumianym też metaforycznie.

Czy wielki poeta to projekcja zamyślnego Rafała Malczewskiego? Zadumanie to podstawowy stan przedstawianych przez Jacka Malczewskiego postaci. To dyspozycja, która powoduje, że świat w tle zaczyna się rozwijać i zaludniać przez różne stworzenia. Tylko dlaczego Rafał, początkujący malarz, ma na głowie wieniec laurowy, wieńczący zwykłe skronie Dantego? Czy doszło do głosu zamilowanie Jacka do przedstawiania swoich malarskich modeli w chwili wolnej od pozowania. Siedzą na ganku, już jako ludzie - a nie postaci z malarskiego świata Malczewskiego. Ot, zwykła, rodzajowa scena? Jak to zwykle u artysty bywa - dużo niewiadomych i wspaniale malarstwo.



Rafał Malczewski, *Zaduma kilkanaście lat później*, Zakopane, źródło: NAC Online



Rafał Malczewski, *Portret Jacka Malczewskiego, ojca artysty*, około 1928, Muzeum Pomorza Środkowego, Słupsk

RAFAŁ MALUJE JACKA, JACEK MALUJE RAFAŁA

Przez całe życie dwóch artystów, ojciec i syn, prowadzili swoisty malarski dialog. Mały chłopiec namalował ojca, który, choć odmalowany po dziecięcemu, jest łatwy do rozpoznania (zbiory Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu). Gdy chłopiec dorastał, od 1915 roku zaczął się na dobre malarski dialog. Jak pisała Dorota Folga-Januszewska: „(...) obaj artyści prowadzili dialog malarski - dyskurs symbolicznego piękna z formalną czystością. Portretowali się wzajemnie, malowali podobne motywy otoczenia, wybierali niemal te same kadry do swoich kompozycji” (Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, Olszanica 2006, s. 32, 34). Ojciec przedstawiał syna od jego wczesnego dzieciństwa, poświęcając mu w malarstwie więcej uwagi niż w życiu. Spośród wielu innych portretów warto zwrócić uwagę choćby na „Rodzinę artysty (Portret

żony i podwójny portret Rafała)”, 1896-97, Muzeum Narodowe w Poznaniu, gdzie chłopiec pozostawiony sam sobie (Maria Malczewska czyta książkę) urządził maskaradę. To nie tylko doskonałe studium rodzinnego życia, lecz również przenikliwy portret syna.

Z początków wizyt w Lusławicach pochodzi portret Rafała, opartego o kolumnę ganku, stojącego i jakby niezdolnego wejść do środka (zob. Dorota Folga-Januszewska, *Rafał Malczewski i mit Zakopanego*, Olszanica 2006, il. 41). To też czas osobistych problemów syna i pogłębiającej się więzi między nim a ojcem. Stawali się sobie coraz bliżsi. Jacek wielokrotnie wspominał w listach, między innymi w tych pisanych z Lusławic o tym, że bądź to czeka na przyjazd Rafała, bądź tęskno mu już, bo ten właśnie wyjechał.

13

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Kwitnące bzy w Jankówce, po 1907

olej/piótno, 42,5 x 68,5 cm

sygnowany l.d.: 'Józef Mehoffer' (wtórnice?)

na krośnie malarskim fragment nalepki składu Róży Aleksandrowicz w Krakowie

estymacja:

200 000 - 280 000 PLN

46 700 - 65 300 EUR

OPINIE:

opinia Anny Zeńczak, wieloletniej kustosz Domu Mehoffera w Krakowie z dn. 29 listopada 2018

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

czarno-biała fotografia przedstawiająca obraz opisana „Jankówka – bzy”,
zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie







czarno-biała fotografia przedstawiająca obraz opisana „Jankówka – bzy”, zbiory Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

„Na naturę, tak, jak ją malarz pojmuje, składają się następujące czynniki: światło i barwy, linie i natura przedmiotów. Z tego stanowiska wychodząc, wszystko dla nas ma znaczenie równe: człowiek jest tak samo punktem zaczepienia dla światła, jak drzewo lub sprzęt jakikolwiek. Są to motywa czysto malarskie, które jednak przy wywieraniu artystycznego wrażenia działają razem z momentami innego rodzaju, już nie tak wyłącznie malarskimi: psychologią ludzką i nastrojem, na które to objawy czułym jest również malarz, jak poeta, lub muzyk”.

Józef Mehoffer, Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury, „Przegląd Polski” 1896-97, t. 4

Józef Mehoffer, po krakowskiej edukacji i doświadczeniu sztuki paryskiej, około 1900 zwrócił się w stronę osobistego stylu malarskiego naznaczonego duchem secesji i swoiście pojmowaną dekoracyjnością.

„Z czasem ważne miejsce w twórczości Mehoffera zyskały pejzaże: bukoliczne, rozpostarte w słonecznej ciszy sady, ogrody i pola. Wiele z nich powstało przed 1917 w jego posiadłości w Jankówce oraz w okresie międzywojnia, podczas wakacyjnych pobytów artysty w zaprzyjaźnionych ziemskich majątkach, m.in. Popielów czy Mycielskich” (Anna Zeńczak, Joanna Wapiennik-Kossowicz, Józef Mehoffer, Olszanica 2006, s. 8).

Osobowość artystyczna Mehoffera, ukształtowana pod wpływem secesji i postulatu przemiany życia poprzez sztukę, znalazła swoją manifestację w projekcie ogrodu malarza stworzonego przez artystę, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Jankówce koło Wieliczki. Barokowy drewniany dworek, w którym Mehoffer mieszkał od 1907 roku przez kolejną dekadę, stanowił rodzaj idealnej wiejskiej rezydencji. Artysta zaprojektował ogród obliczony na malarskość efektów krajobrazowych. W Jankówce powstał ogród kwiatowy, ale też park z usypanymi tarasami opadającymi ku pobliskiej rzece, widokiem na dolinę i pasma Beskidów. „Ta terasa, która służy obecnie jako maleńkie obserwatorium, prawie w całości przeze mnie usypana, jeszcze przed kilku laty była skromnym, nieforemnym stokiem. Dziękuję Bogu, za ten własny skraweczek ziemi, który mi daje kontakt z naturą, niezbędny

dla twórczej wyobraźni” – pisała żona artysty, Jadwiga (cyt. za: Beata Studzińska-Kubalska, Ogrody Mehoffera, niezlasztuka.net).

Z owego rajskiego ogrodu pochodzą najznakomitsze kreacje pejzażowe artysty, np. obraz „Czerwona parasolka” (1917, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz liczne prace zachowane w zbiorach publicznych oraz kolekcjach prywatnych. Niektóre z nich uważane są za zaginione. Prezentowane „Kwitnące bzy w Jankówce” pozostawały wcześniej nieznanymi badaczom i kolekcjonerom i stanowią ważne ogniwo w cyklu pejzażowym artysty. Anna Zeńczak, wieloletnia kustosz Domu Mehoffera w Krakowie poświęciła tej kompozycji opinię, w której wydobyla charakterystyczne dla autora wartości stylowe pracy. Artysta wyeksponował przede wszystkim kwitnące krzewy bzów flankujące dwór i użył charakterystycznych „kresiek” nasycionej liliowej i różowej barwy (analogicznie rozwiązanych w „Słońcu majowym”, około 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie) skonstrastowanych z płaszczyznowo rozwiązanymi pozostałymi elementami ogrodu.

Mehoffera jako symbolistę interesowały pory przejściowe. W „Kwitnących bzach w Jankówce” przedstawił bujne kwiecie krzewów w otoczeniu przyrody oczekującej jeszcze swojego rozkwitu. Mozaiki barwnej ułożonej z różu i zieleni ogrodu dopełniają ekspresyjne kształty sunących po niebie obłoków. Mehoffer rejestruje tutaj zaciśnięte oblicze swojego siedliska w momencie „przesilenia”.

14 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Wędrowiec i muza, 1921

olej/plótno, 86,5 x 123 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wlastimil Hofman | 1921'

na krośnie malarzkim nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

oraz nalepka salonu sprzedaży dzieł sztuki: 'L. BŁASIAK | KRAKÓW | STRADOMSKA 18 |

SALON OBRAZÓW I DZIEŁ SZTUKI | KUPNO SPRZEDAŻ KOMIS | obrazy, dywany, antyki,

kryształy | kilimy, meble'

estymacja:

100 000 - 130 000 PLN

23 400 - 30 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, data nieznana

Jiří Karásek – czeski pisarz i poeta, przyjaciel Wlastimila Hofmana – w 1918 roku ogłaszał z emfazą: „(...) dziś można powiedzieć z całą pewnością, że nie ma malarza polskiego więcej ‘polskiego’ nad V. Hofmana, malarza, który by wybitniej przedstawiał polską psychę i sięgał w polską mistykę, w tę, co płynnie z polskiej poezji, a głównie swe źródło ma w utworach Słowackiego, tak wielbionego przez Hofmana i tak mu bliskiego duchem” (Jiří Karásek, Wlastimil Hofman, „Maski” 1918, nr 27). Prezentowane dzieło dalekie jest od „widziadlanych”, „zimowych” obrazów artysty w oczywisty sposób dialogujących z „Anhellim” Juliusza Słowackiego. Wyobrażona scena znajduje za to swój pogłos w „Sonecie II” poety: „Zwarzyła jesień kwiaty nad brzegiem strumyka | Wiatr szumiąc zeschłych liści tumanami miota; | Błyszczą dąb

korolowy, błyszczą brzoza złota, | A jaskółkę wewnętrzny niepokój przenika. (...) Zrywa się – podleciała – mignęła i znika”. Alegoryczne figury starca i młodej dziewczyny mogą być tu nawiązaniem do postaci Petrarcki, poety wygnanego z Florencji i przez to wędrującego. Do jego ukochanej (i sonetów do niej), Laury, Słowacki nawiązuje wprost: „Lauro – ja nieszczęśliwy, idąc w kraj daleki, | Myślę, że wrócę kiedyś spocząc na twem łonie... | Próżne marzenia – żegnam, żegnam cię na wieki”. Poetycki kontekst dzieła znalazł w prezentowanym obrazie realizację w typowej dla artysty kompozycji opartej na antytetycznych figurach starości i młodości. Podobne rozwiązanie znane jest również z prac innych wybitnych śląskich artystów: Jacka Malczewskiego czy Teodora Axentowicza.









15 †

WŁASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Tryptyk - Strzała Amora, 1936

olej/sklejka, wymiary kwater: 26x34,5 cm, 26x25 cm, 26x34,5 cm

kwatery sygnowane i datowane l.: 'Władysław', śr. monogramem wiązany:

'WH', p.: 'Hofman 1936'

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, styczeń 2005

kolekcja prywatna, Wrocław



Prezentowany w katalogu tryptyk „Strzała Amora” to rodzaj artystycznej transwestacji płynącej ze szczytowego okresu polskiego modernizmu. Władimir Hofman, będąc pod wpływem sztuki swojego nauczyciela i przyjaciela, Jacka Malczewskiego, w subtelny sposób wprowadził symboliczno-alegoryczny rys do swojej twórczości. Koncepcję tryptyku z amorem artysta

obudował indywidualną interpretacją mitologicznego motywu. Poprzez baśniowe parafrazy malarz próbował zilustrować istotę miłości, która w jego ujęciu zamyka się w osobach dwóch pięknych kobiet. W dziele obecne są symptomatyczne dla twórczości Hofmana składniki – dekoracyjność, folklor i linearyzm, które budują nastrój sielankowości.

16

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Kompozycja symboliczna z wędrowcem, 1927

olej/tektura, 100 x 74 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'SICHVLSKI 1927'
na odwrociu studium kolorystyczne artysty

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

obraz Kazimierza Sichulskiego „Charon”, zdjęcie z 1938 roku, NAC Online

Prezentowana kompozycja Kazimierza Sichulskiego powtarza motyw Charona występujący na jego późniejszym obrazie. To drugie dzieło znane jest z reprodukcji fotograficznej zachowanej w archiwum ilustracji Koncernu Ilustrowanego Kuriera Codziennego (Narodowe Archiwum Cyfrowe) i przedstawia panoramicznie ujętą, wielopostaciową przeprawę przez Styks. W prezentowanym obrazie malarz na dużych rozmiarów wertykalnie zorientowanym podobrazie umieścił jedynie postać Charona – syntetycznie ujętą, niemal zdeformowaną. Na abstrakcyjnym tle mający skośnie przedstawioną postać starca, który trzyma wiosła. Jego fizjonomia jest nieczytelna: Sichulski, zgodnie z tradycją ikonograficzną, wyeksponował jego skąpą opaskę na udach, okrągły kapelusz, siwe włosy i długą brodę. Podobrazie przecinają żółte, klonowe liście – symbol nadchodzącego kresu życia. Powstałe w latach 20. XX stulecia dzieło to przykład dojrzałego stylu artysty, który w swych pracach osiąga jakości malarskie i artystyczne związane ze sztuką ekspresjonizmu.



17

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

Anemony w dzbanku, około 1921

olej/piótno naklejone na tekturę, 34,5 x 26,5 cm

sygnowany l.d.: 'Pankiewicz'

na odwrociu stempel: 'THE PARIS AMERICAN ART C° | 125, BOULd du Montparnasse | & | . / 2, Rue Bonaparte, 2 | PARIS | (...)' oraz nalepki depozytowe Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

16 400 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:

zakup Stefana Oderfelda z paryskiej pracowni artysty
spadkobiercy Stefana Oderfelda

WYSTAWIANY:

Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin,

Muzeum Narodowe w Warszawie, styczeń-marzec 2006

Exposition Joseph Pankiewicz, Galeria Bernheim-Jeune, Paryż, 22 czerwca – 5 lipca 1922

(prawdopodobnie)

LITERATURA:

Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, poz. 1.265, s. 116 (il.)

„Dłuższy podczas wojny pobyt w Hiszpanii wywarł niemały wpływ na ewolucję J. Pankiewicza. Z powodu niezwykle przejrzystości powietrza i operacji słońca w lecie tony barwne układają się w gamę kolorów czystych (np. czerwony i błękitny), mocnych, niemal bez odcieni przejściowych. Utrwalenie tej ciekawej właściwości w obrazie pozwala na oddanie niezwykle intensywnych wibracji, powiedzielibyśmy niemal – życia koloru w ruchu”.

Zygmunt Lubicz Zaleski, Poprzez sale wystaw paryskich, „Kurier Warszawski” 1922, nr 235



18

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

Martwa natura - owoce, jarzyny i dzbanek, około 1921

olej/piótno, 26 x 41,5 cm

sygnowany p.d.: 'Pankiewicz'

na odwrociu papierowe nalepki depozytowe Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:

zakup Stefana Oderfelda z paryskiej pracowni artysty
spadkobiercy Stefana Oderfelda

WYSTAWIANY:

Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyscie w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie,
styczeń-marzec 2006

Exposition Joseph Pankiewicz, Galeria Bernheim-Jeune, Paryż, 22 czerwca – 5 lipca 1922 (prawdopodobnie)

LITERATURA:

Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyscie w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Warszawa 2006, poz. I.264, s. 116 (il.)





Stefan Oderfeld z Józefem Pankiewiczem, lata 20. XX wieku, ze zbiorów spadkobierców Stefana Oderfelda

POTĘGA KOLORU MARTWE NATURY PANKIEWICZA Z KOLEKCJI ODERFELDÓW

Rodzina Oderfeldów stanowiła najważniejszy krąg protektorów Józefa Pankiewicza. Adam (1856-1910) był wziętym warszawskim prawnikiem, opiekunem artystów i twórcą salonu artystycznego, który stanowił jedno z najważniejszych miejsc wymiany idei artystycznych w Warszawie doby modernizmu. Na jego zamówienie młody Pankiewicz stworzył swoje wczesne arcydzieło, „Portret dziewczynki w czerwonej sukience” (1897, Muzeum Narodowe Kielce). Dzieło przedstawia Józefę Oderfeldównę, primo voto Olszewicz (1890-1954). W kolejnych latach Pankiewicz portretował członków rodziny, Adama, jego żonę Janinę (1864-1924) oraz pozostałe dzieci, Anielę, Karolę oraz Stefana. Stefan (1892-1944), syn Adama, był cenionym warszawskim adwokatem oraz, jak jego ojciec, mecenasem Pankiewicza. Od 1924 roku zajmował się interesami artysty w Warszawie oraz pośredniczył w transakcjach związanych z jego obrazami. W latach 1924-34 miał wyłączność na sprzedaż jego prac w Polsce.

Prezentowane na aukcji martwe natury pochodzą z rodzinnej kolekcji Oderfeldów i były nabywane bezpośrednio przez Stefana z paryskiej pracowni Pankiewicza w latach 20. XX stulecia. W owym czasie artysta cieszył się znaczącym uznaniem zarówno na polskiej, jak i francuskiej scenie artystycznej. Po okresie spędzonym w Hiszpanii podczas I wojny światowej rodzina Pankiewiczów powróciła do Paryża w 1919 roku. Malarz odnowił kontakty z przyjaciółmi – malarzem Pierre'em Bonnardem i krytykiem Félixem Fénéonem. Coraz częstsze stają się plenerowe wyjazdy na południe, przede wszystkim do Saint-Tropez.

„W Paryżu, gdzie osiadł na stałe – pisze Elżbieta Charazińska – tworzy martwe natury z kwiatami i portrety na wzorzystym, płaskim tle. Dojrzewają w nim również projekty zorganizowania w tym mieście Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, aby zapoznać młodych artystów z tradycją sztuki europejskiej i najnowszymi tendencjami w sztuce francuskiej. Z wiosennych plenerów w Saint-Tropez w 1921 i 1922 roku przywozi pejzaże i martwe natury z motywami kwiatów i ryb, wysmakowane w rozwiązaniach kompozycyjnych i barwnych, będące echem fowistycznego eksperymentu hiszpańskiego” (Elżbieta Charazińska, Józefa Pankiewicza batalia o czyste malarstwo, [w:] Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. XVIII).

Do opisywanej przez monografistkę artysty serii należą właśnie „Anemony w dzbanku” i „Martwa natura - owoce, jarzyny i dzbanek”, zapewne prezentowane na wystawie Pankiewicza w prestiżowej Galerii Bernheim-Jeune i nabyte przez Oderfelda bezpośrednio z atelier malarza. Niezwykle brawne, przesycone światłem płótno artysta obdarzył wibrującą tkanką malarską. W „Anemonach w dzbanku” główki kwiatów niemal rozsadzają pole obrazowe. Soczyste zielenie silnie kontrastują z intensywną czerwienią, podobnie jak żółcienie z błękitem. Kracisty obrus w drugiej kompozycji stanowi rytmiczne tło dla różnobarwnych połaci owoców, jakby wybuchających barwą. Dzieła stanowią niezwykle zapis eksperymentu malarskiego, który dokonał się w twórczości Pankiewicza na południu Francji.



19 †

MELA MUTER

1876-1967

Autoportret, około 1921

olej/plótno, 117 x 81,5 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
sygnowany ołówkiem na krośnie malarskim

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

116 600 - 163 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

„Mela Muter należy do wybitnych indywidualności artystycznych doby współczesnej. (...) Mocna, wielostronna, pełna rewolucyjnego entuzjazmu jest jej sztuka, bezpośrednio i wiernie odzwierciedlająca wszystkie duchowe wartości tej bardzo oryginalnej malarki”.

Zygmunt Lubicz Zaleski, U plastyków (Wystawcy polscy w Salonie [w Grand Palais]), „Kurier Warszawski” 1927, nr 221, s. 2





MELA MUTER: MALARKA PAR EXCELLENCE

Mela Muter, urodzona w 1876 w Warszawie, pochodziła z zamożnej warszawskiej rodziny. Jej ojciec był właścicielem domu handlowego oraz protektorem warszawskiego środowiska literackiego (w tym Leopolda Staffa, Władysława Reymonta czy Jana Kasprowicza), a brat Zygmunt - cenionym krytykiem literackim, działającym w Paryżu. Przyszła malarka od wczesnego dzieciństwa wzrastała w tętniącym życiem środowisku twórczym, które w niezastąpiony sposób wpłynęło na język jej wypowiedzi artystycznej. Edukację artystyczną rozpoczęła w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa dla Kobiet, prowadzonej przez Miłosza Kotarbińskiego. W 1901 jako jedna z pierwszych przedstawicieli École de Paris przeprowadziła się do Paryża wraz z mężem, Michałem Mutermilchem. We Francji studia kontynuowała w Académie de la Grande Chaumière i Académie Colarossi. Na rok 1902 przypada jej debiut na paryskim Salonie Towarzystwa Narodowego Sztuk Pięknych oraz podczas pokazu jej prac w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Od tego czasu, mimo przeprowadzki do Paryża, malarka starała się utrzymywać aktywny kontakt z polskim środowiskiem twórczym w ojczyźnie i na emigracji. Działała szczególnie prężnie w paryskim Towarzystwie Artystów Polskich. Kobieta o wyrazistej osobowości, nieprzeciętnych zdolnościach i niebywalej urodzie szybko zjednała sobie paryskie kręgi artystyczne. Publikę i krytykę fascynował talent Muter, która budowała swoje fantastyczne fakturalne płótna w oparciu o wyraziste plamy barwne, otoczone drgającym, jakby przerywanym konturem. Ciekawy był także proces twórczy autorki - malowała bezpośrednio na niezagruntowanym, grubym i chropowatym płótnie, które wchłaniało farbę, a często przez nią przebiegało. Czasem wykorzystywała jego naturalne walory: pozostawiała niektóre fragmenty obrazu niezamalowane. Mimo odbytej edukacji plastycznej i niezastąpionej intuicji malarskiej Mela określała siebie mianem samouka, co wpłynąć mogło na pewnego rodzaju beztrudną twórczość i łączenia różnych stylów (nawet w obrębie jednego dzieła, jako że często były to prace dwustronne), chęć eksperymentowania i artystyczną płodność. Pomysły na dzieła przychodziły w kawiarniach, parku czy w trakcie podróży, następnie autorka w oparciu o szkice dopracowywała obrazy w ich ostatecznej formie w swoim atelier. Była twórczynią niezwyklej kreacji portretowych, w których często sięgała po tematykę związaną z dzieckiem i macierzyństwem. Ujmowała postać ludzką w sposób bliski naturalizmowi, czasem eksponowała motyw brzydoty lub cierpienia, włączając się w nurt mizerabilizmu obecnego w twórczości artystów École de Paris. Ważny dział w jej dorobku stanowią portrety przedstawicieli międzywojennego polskiego i paryskiego środowiska artystycznego i towarzyskiego. Uwieczniła m.in. marszanda Ambroise'a Vollarda (1920), Romana Kramsztyka (ok. 1921) czy Stefana Żeromskiego (1924). Zygmunt Klingsland, brat Muter, tak pisał o spuściźnie portretowej siostry w „Wiadomościach Literackich”: „Obiektywne piękno modela nie tylko nie zatracą się wskutek tego zetknięcia z psychiczną indywidualnością artystki, ale raczej uzewnętrznia się w jeszcze wyraźniejszej, gdyż pozbawionej wszelkich przypadkowych naleciałości formie” (Zygmunt Klingsland, Sztuka Meli Muter, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 12, s. 2).

Początkowa twórczość autorki wiąże się z symbolizmem, następnie, do około 1910 - z syntetyzmem szkoły z Pont-Aven. Pierwszym kierunkiem jej malarskich wędrówek stała się Bretania, region wybierany wcześniej przez czołowych przedstawicieli modernizmu - na czele z Paulem Gauguinem. Praca podczas wyjazdów na plenery na południu Francji niewątpliwie rozjaśniła paletę artystki, dojrzał tam także jej oryginalny styl wypowiedzi. Charakterystyczne portrety, studia dzieci i kompozycje figuralne, które są rozpoznawane przez widza jednoznacznie jako obrazy Muter, powstały po 1910, natomiast w pejzażach z tego czasu widać krótkie okresy inspiracji fowizmem, łagodnymi formacjami ekspresjonizmu, sztuką Cézanne'a i wczesnym kubizmem. Na lata 20. XX wieku przypada największy sukces malarki. Wielokrotnie wystawiała w kraju i za granicą. Jedną z ważniejszych ekspozycji była wystawa zbiorowa w galerii Au Sacre du Printemps, należącej do polskiego marszanda Jana Śliwińskiego (1925). Obok dzieł Muter znalazły się tam prace wielu wybitnych twórców - Picassa, Pascina, Pankiewiczza, Gottlieba, Zaka, Kislina, Kramsztyka i Czyżewskiego. W ostatnich latach życia autorka miała wystawy indywidualne, m.in. w Gmurzyńska Galerie - Janiny Barger w Kolonii w 1965, w Galerie Jean-Claude Bellier w 1966 w Paryżu oraz w Hammer Gallery w Nowym Jorku w styczniu 1967. Kilka miesięcy po nowojorskiej wystawie artystka zmarła w Paryżu. W ostatnich latach duże zespoły prac Muter prezentowano na kilku ekspozycjach w warszawskim Muzeum Narodowym („Artystki polskie”, „Kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków”, a przede wszystkim na monograficznej wystawie obrazów artystki ze zbiorów Liny i Bolesława Nawrockich w latach 1994-95).



Mela Muter, Autoportret, 1924, kolekcja prywatna, za: Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 76



Mela Muter, Autoportret w turbanie II (z pędzlami), około 1919-20, Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu

Twórczość autoportretowa Meli Muter stanowi osobny wątek w jej dziele malarskim. Mimo że artystka stworzyła stosunkowo niewielką ilość wizerunków własnych to dzieło o tej tematyce jest jej najwcześniejszą zachowaną pracą („Autoportret w świetle księżycy”, około 1899-1900, kolekcja prywatna). Kolejne wizerunki własne powracają dopiero u progu trzeciej dekady XX stulecia, po Wielkiej Wojnie, gdy w życiu malarki nastąpił czas przełomów.

W 1915-16 roku u jej syna Andrzeja zostaje zdiagnozowana gruźlica kości. Rok 1924 przyniósł jej tragiczne wydarzenie - 10 grudnia podczas kąpieli umiera nagle syn artystki. W 1917 roku poznaje Raymonda Lefebvre'a (1891-1920) - 18-letniego francuskiego pisarza i intelektualistę, działacza socjalistycznego. Połączy ich uczucie, które w następnych latach rozwinię się w partnerski związek. Chory na gruźlicę Lefebvre znalazł w dojrzałej artystce opiekunkę, która troszczyła się o niego podczas terapii. Kariera polityczna Lefebvre'a nabiera rozpędu - na przełomie 1919 i 1920 roku zostaje deputowanym Partii Socjalistycznej, a także delegatem na kongres III Międzynarodówki w Moskwie. Do Rosji wyjedzie 7 sierpnia 1920 roku i więcej nie ujrzę Francji. W listopadzie do Meli przychodzi wiadomość o śmierci Raymonda na Morzu Białym koło Murmańska. Komplikacje uczuciowe oraz rodzinny kryzys doprowadził do rozvodu Meli i Michała Mutermilcha 3 września 1919 roku. Zapewne nieprzypadkowo w tym czasie pojawiają się w jej twórczości autoportrety. Wszystkie wymienione fakty budują obraz artystki doświadczonej życiowo, której życie wewnętrzne istotnie może stanowić

temat dla autorefleksji podejmowanej w malarstwie. Równocześnie umacniała swoją pozycję jako portrecistki paryskich wyższych sfer. W swoich autoportretach z tego czasu przypatrywała się przede wszystkim swojej twarzy. Muter w 1908 roku uległa poważnemu wypadkowi - artystka po romansie z Leopoldem Staffem wyjechała do Florencji, gdzie doskonaliła warsztat oraz, chcąc ratować małżeństwo, „zastanawiała się w samotności”. Podczas tego pobytu w jej mieszkaniu wybuchła kuchenska spirytusowa, która poparzyła artystce twarz. Choć nieznany pozostał faktyczny zakres obrażeń, to wydarzenie musiało mieć traumatyczny charakter. Czy refleksja na temat własnej cielesności przemienionej przez wypadek zawarta jest w prezentowanym „Autoportrecie”? Trudno to ocenić, zważywszy na bogaty „sztafaż” w wyobrażonej pracowni malarki, która w równym stopniu zaprzęga uwagę widza. Niektóre autoportrety Muter przedstawiają ją jako obdarzoną dużym urokiem dojrzałą kobietę z czarną, modną przepaską we włosach. Element egzystencjalnej refleksji jest w nich zupełnie nieobecny. Artystka przedstawia się jako „księżniczka” malarstwa, niekiedy w towarzystwie swoich „insygniów władzy”. Sztafuga, paleta i pędzle to standardowe rekwizyty tego typu malarstwa. W prezentowanym autoportrecie artystka szczególnie silnie wyeksponowała paletę, zwróconą ku widzowi, trzonek pędzla, ślizgający się po podobraziu, którego krosno zostało jasno wyrysowane. Muter nosi fartuch nałożony na granatową suknię. Nim artystka przeprowadziła się do willi przy 114 bis Rue Vaugirard zaprojektowanej przez Auguste'a Perreta (1925), od 1916 roku wynajmowała pracownię przy 51 Boulevard Saint-Jacques na terenie 14. dzielnicy



Paula Modersohn-Becker, Dziecięcy akt stojący z kula ze złotą rybką, 1906-07, Pinakothek der Moderne, Monachium, źródło: wikimedia commons



Henri Matisse, Złote rybki, 1911, Muzeum Sztuk Pięknych im. A.S. Puszkina, Moskwa, źródło: wikiart.org

cy. Atelier stało się miejscem spotkań elity intelektualnej i artystycznej, a przyjęcia urządzone przez artystkę opisywała prasa. W „Autoportrecie” widzimy wewnątrz wskazanej pracowni: malarzka wyeksponowała komodę z dzbankiem na wodę, krzesło, własny obraz pejzażowy oraz okno wychodzące na ulicę (widzimy zbiegającą się perspektywę dachów kamienic). Historyk sztuki skłonny byłby widzieć w zestawieniu obrazu i okna subtelną aluzję do bardzo wpływowej, renesansowej definicji malarstwa, której twórcą był Leone Battista Alberti („O malarstwie”, 1435). Architekt i teoretyk postrzegał perspektywę jako podstawowy składnik malarstwa, które dzięki niej staje się „finestra aperta” – otwartym oknem („otwarte okno, przez które mogę przeglądać świat, to malarstwo”).

Oparta na geometrii, renesansowa perspektywa był już w czasach Muter przeżytkiem. Malarzka przyjaźniła się z Albertem Gleizesem, malarzem kubistą i głównym teoretykiem tego kierunku (Jean Metzinger, Albert Gleizes, „O kubizmie”, 1912). Awangardowe pomysły reprezentacji przestrzeni echem odbijają się w dziełach artystki stworzonych po 1918 roku. W przypadku „Autoportretu” należy jednak myśleć o ekspresyjnej deformacji własnej przestrzeni tworzenia w zgodzie z własnym temperamentem artystycznym.

Podjęciem tematu złotych rybek w szklanej kuli, Muter zdaje się podkreślać rolę malarstwa jako sztuki, która na dwuwymiarowej przestrzeni podobrazia kreuje wrażenie wymiaru trzeciego. Połyskliwa kula (i odbicie w niej) stanowi klasyczny temat malarzki, podejmowany przez artystów jako popis techniczny. Jego kariera zaczyna się bodaj z artystami włoskiego renesansu (redakcja „Zbawiciela świata” Leonarda da Vinci

i jego kręgu), a znajduje swoje rozwinięcie w twórczości malarzy europejskiego baroku. Kula ze złotą rybką to temat na wskroś nowoczesny. Ten wdzięczny dodatek mieszczańskiego wnętrza stał się szczególną inspiracją dla Henri’ego Matisse’a. Artystka poznała Matisse’a, gdy ten odwiedził jej pracownię w 1918 roku.

„Polka z urodzenia - kreślił rys artystki Zygmunt Lubicz Zaleski - miłuje tradycję modlitewnych tęsknot ‘za waszą i naszą wolność’, bohaterskich ‘szaleństw’ o sybirskich epilogach. Paryżanka - od początku działalności artystycznej posiada dostojną ambicję wielkich wymagań w dziedzinie własnej twórczości, potęgujących się w toku walk o odrębny byt swojego malarstwa. Kobieta i pełna kobiecego wdzięku - głęboko odczuwa radości i smutki idealnej wiary w ludzi, szczęścia i nieszczęścia serdecznej miłości macierzyńskiej. Człowiek, a więc jednostka ‘stworzona na obraz i podobieństwo Boga’ - żywi religijny wprost kult dla twórczej potęgi, twórczego męstwa, twórczego buntu. Bogatym zasobem wiedzy rozporządza jej talent - z rzetelnością, godną najgorliwszych ymagiers średniowiecznych, prace nad każdym obrazem” (Zygmunt Lubicz Zaleski, U plastyków (Wystawcy polscy w Salonie [w Grand Palais]), „Kurier Warszawski” 1927, nr 221, s. 2). Cytowane słowa krytyka znajdują swój pogłos w kreacji prezentowanego „Autoportretu”: pewna siebie, ale i delikatna, malarzka ekspresjonistyczna, lecz także twórczyni erudycyjna, bywalczyni salonów, jak również pełna zapału artystka znajdująca samorealizację w swoim atelier.





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

20 †

MELA MUTER

1876-1967

Port w Concarneau, około 1914

olej/tektura, 80 x 56 cm
sygnowany p.d.: 'Mut'
na odwrociu stempel wywozowy

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

70 000 - 93 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Szwajcaria

kolekcja prywatna, Francja

W XIX stuleciu – wieku rozwoju etnografii, starożytnictwa, nauk społecznych – Bretania została odkryta jako kraj pozostający nieco poza czasem i postępek cywilizacji francuskiej. Jawiła się jako miejsce obecności kultur prehistorycznych (z pozostawionymi przez nie megalitami) i pobożna ziemia, której mieszkańcy żyją blisko wielowiekowej tradycji i czczą lokalnych, średniowiecznych świętych podczas odpustów i pielgrzymek do miejscowych sanktuariów. Mieszkańcy krainy pociągali przybyszów za sprawą odmiennej mowy oraz swojej niezależności od centralnej władzy – oporu szuanów podczas rewolucji francuskiej. Artystów inspirował tradycyjny ludowy strój, urokliwe wyroby z fajansu (słynna ceramika z Quimper), barwna grafika ludowa – images d'Épinal – kunsztownie zdobione meble i wyposażenie wnętrz. Regionowi uroku dodawało położenie w bliskości oceanu, konieczność bezpośredniego kontaktu z żywiołami wody i powietrza, surowość krajobrazu skalistego wybrzeża. Bretania jawiła się więc nowoczesnym jako kraina dzika, nieco przestarzała, która obiecywała przygodę, lecz też odkrycie pierwszej łączności człowieka z naturą i prymitywną duchowością.







Rybacki bretońscy przed schroniskiem żeglarskim w Passage-Lanriec, Concarneau, 1903, fotografia Jacquesa de Thézac, źródło: wikimedia commons

Pierwsi artyści docierali do Bretanii w XVIII stuleciu. Inspiracją stawał się dla nich lokalny pejzaż i malowali najczęściej porty morskie. Od czasów romantyzmu twórców zaczęła interesować także obyczajowość mieszkańców regionu. „Podróże do Bretanii, odległej w pierwszej połowie XIX wieku od Paryża o cztery dni drogi dylizansem, przy braku dróg w głąb półwyspu oraz na wybrzeże, miały posmak awanturniczych wypraw do dzikiego, nieznanego kraju. Na miejscu, na pagórkowatym terenie, w małych kotlinach, nad brzegami meandrujących rzek, wśród dębowych lasów, na fermach rozproszonych na granicy rozległych nieużytków sąsiadujących z polami uprawnymi i łąkami oddzielonymi kamiennymi murkami żyli ‘dzicy’ Bretońcy. Wyróżniali się wyglądem, strojem, obyczajowością, mówili innym językiem. Odizolowani od cywilizacji w swym surowym, twardym życiu podporządkowanym jednemu prawom natury i przykazaniom boskim, wydawali się bezpośrednimi spadkobiercami starożytnych Galów (Celtów). Dla przybyszów z Paryża, którzy w pogoni za egzotyką podążali do Afryki i na Wschód, było całkowitym zaskoczeniem, że mogli ją odkryć u siebie, na dalekim zachodzie” (Elżbieta Charazińska, Małgorzata Le Guellec-Dąbrowska, *Malarze w Bretanii*, [w:] *Bretania. Sztuka i tradycja*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 97). W czasach Gauguina do Bretanii można było dojechać łatwiej ze względu na otworzoną w 1862 linię kolejową łączącą Quimper z Paryżem. W ostatnich dekadach XIX wieku fala wyjazdów do Bretanii ulegała nasileniu - malarze stworzyli dwie główne kolonie artystyczne w Douarnenez i Concarneau. W pobliżu drugiej miejscowości powstała niewielka kolonia artystyczna w Pont-Aven zgromadzona wokół Paula Gauguina, który przebywał tam z przerwami w latach 1886-94 i okresowo zamieszkiwał w pobliskim porcie Le Pouldu. Za szczytowy okres dla tego środowiska uznaje się przełom lata i jesieni 1888, kiedy to Gauguin stworzył obrazy inspirowane folklorem bretońskim odrzucające tradycyjne formuły obrazowania. Do wybitnych dzieł tego okresu należy słynna „Wizja po kazanii” („Walka Jakuba z Aniołem” 1888, National Gallery of Scotland, Edynburg).

Kolonia artystyczna w Bretanii była środowiskiem międzynarodowym. Należeli doń twórcy francuscy, skandynawscy, angielscy, irlandzcy czy amerykańscy. Choć Polacy docierali do Bretanii od końca XVIII wieku, to liczące się w historii sztuki pobyty datuje się od lat 80. XIX stulecia. W połowie dekady Anna Bilińska malowała studia bretonek i morskie

pejzaże. Nieco później podobną tematykę rodzajową odnajdujemy w oeuvre Olgi Boznańskiej. Wtedy Bretania stanowiła atrakcyjne miejsce plenerów i kuszącą oraz tanią alternatywę dla zurbanizowanego Paryża. Im bliżej końca wieku, tym więcej polskich nazwisk wiąże się z Bretanią. Władysław Ślewiński po raz pierwszy odwiedził Pont-Aven w 1889. W kolejnych latach często odwiedzał Le Pouldu, Pont-Aven, Belle-Ile, od 1910 mieszkał w neostylowej willi Doëlan, w której okresowo mieszkali i tworzyli przedstawiciele wczesnej awangardy: Tadeusz Makowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Henryk Hayden.

Mela Muter dotarła do Paryża wcześniej, jako jedna z pierwszych polskich artystek, w 1901 roku. Już w tym samym roku spędza pierwsze wakacje w Concarneau i nawiązuje tam pierwsze artystyczne przyjaźnie: z Władysławem Ślewińskim oraz Charlesem Formuthem. Do Bretanii powraca w 1905, 1906, 1909, 1910 oraz, po ewakuacji ludności z Paryża, w 1914 roku. Przebywała najczęściej w Concarneau, niekiedy wyprawiając się do Audierne, Douarnenez czy Pont-Aven. Twórczość Meli Muter właściwie wyrasta na fascynacji bretońskim pejzażem i folklorem oraz mitycznymi artystami, którzy go opiewali (przede wszystkim Gauguinem). Stamtąd też pochodzą jej pierwsze wybitne dzieła („Smutny kraj”, 1906, kolekcja prywatna). Wielokrotnie podejmowała temat bretońskich rybaków z ich charakterystycznymi drewnianymi sabotami, szerokimi spodniami, swetrami i szerokimi nakryciami głowy, tak jak czyni to w prezentowanym „Porcie w Concarneau”.

Obraz ten posiada wysmakowaną, opartą na płaskich plamach barwnych kompozycję. Artystka piętrzy struktury, które zaczynają symfonicznie dialogować w górnej partii żagli i kamiennych domów. Rezygnuje, śladem Gauguina i artystów kolonii Pont-Aven, z iluzji przestrzeni na rzecz dekoracyjnej mozaiki zalecającej się swoistą ekspresją. Przytłumiona paleta barwna rozbrzmiewa akcentami czerwonych brązów, szmaragdowej zieleni i kobaltowego błękitu. W okresie poprzedzającym I wojnę Muter chętnie używała niegruntowanych podobraz, uzyskując efekt szlachetnej matowości. Tkanę malarską organizowała posługując się drobnymi, acz zdecydowanymi uderzeniami pędzla. W ten sposób powstał prezentowany „Port w Concarneau”, który, dzięki dojrzałemu stylowi malarskiemu wczesnego okresu twórczości artystki, wiązać można z jej pobytem w Bretanii w 1914 roku.

21 †

MELA MUTER

1876-1967

Pejzaż z okolic Avignonu (Villeneuve-lès-Avignon?)

olej/sklejka, 55 x 46 cm

estymacja:

120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 37 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Krajobrazy przedstawiające malownicze zakątki doliny Rodanu pojawiają się w twórczości Meli Muter od początku lat 40. XX wieku. Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wykladała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W tym samym czasie Muter opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich: „Kuchnię malarską” („La cousine de la peinture”) i powieść historyczną „Patriota”. Artystka do Paryża wróciła w 1945 roku. Zamieszkała wtedy na rue Boissonnade 40. Nie ucięła jednak kontaktów zawiązanych w Awinionie w czasie okupacji; malarka jeździła na południe jeszcze w okresie powojennym, spędzając tam głównie miesiące letnie. Władze Awinionu udostępniły jej nieodpłatnie małe mieszkanie położone na zboczach skarpy z ogrodami papieskimi. Już w okresie dwudziestolecia międzywojennego krytycy zwracali uwagę na jakość jej prac pejzażowych. W czasie swoich wyjść plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie pojawiają się widoki przedstawiające XIV-wieczny Fort Świętego Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon.



22 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

“Katarzyna” (“Przed oknem”), 1928

olej/ płótno, 81,3 x 60 cm
sygnowany l.d.: ‘Kisling’
na krośnie malarskim dwie nalepki wystawowe

estymacja:

650 000 - 900 000 PLN

151 600 - 209 800 EUR

POCHODZENIE:

Albert Croquez (1886-1949), prawnik i historyk, Paryż, do 1932

dom aukcyjny Christie’s, Nowy Jork, maj 1995

kolekcja prywatna, Rio de Janeiro

Galerie Charles-Auguste Girard, Paryż

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Sotheby’s, Nowy Jork, listopad 2003

kolekcja prywatna, Japonia

dom aukcyjny Christie’s, Nowy Jork, maj 2015

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2015

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

XVIII Biennale Sztuk Pięknych, Wenecja, lipiec-sierpień 1932, nr 359 (jako „Devant la fenêtre”)

LITERATURA:

Joseph Kessel, Jean Kisling, Kisling, katalog raisonné, t. I, Turin-Paris, 1971, s. 331, nr 48

Georges Charesol, Moise Kisling, Paris 1948, s. 47, 95





„KSIĄŻĘ MONTPARNASSE’U” BARWNY ŻYWOT MOJŻESZA KISLINGA

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 wyrażań), 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 mu to 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 Lavoire przeprowadził się do niebędącego wcale w lepszym stanie La Ruche. Antysemitką nagonkę i trudności w otrzymaniu obywatelstwa w 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 czasopiśmie międzywojnia (nie tylko w rozmaitych pismach plotkarskich, lecz także w „Vogue’u”), niewiele różni się od wizerunku Picassa - kolejnego kobieciarza z tego czasu. Na szczęście Kisling nie tylko wszedł w lata 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.

„Książę Montparnasse'u”, Mojżesz Kisling, wystawił ten portret na weneckim Biennale w 1932 roku. Włoska publiczność wtedy знаła już dobrze jego prace. Artysta brał bowiem udział w tej imprezie w 1921, 1928 i 1931 roku. Nazwisko Kislinga było również głośnie ze względu na jego przyjaźń z Amedeo Modiglianem (kiedy na Biennale w 1930 roku pokazano wystawę tego ostatniego, towarzyszyła jej książkowa publikacja „Omaggio a Modigliani”, w której zamieszczono wspomnieniowy tekst Kislinga). Wystawa polskiego artysty w 1932 roku nie była odkryciem debiutanta, ale potwierdzeniem wysokiej pozycji 40-letniego wówczas malarza. Obok „Katarzyny” z 1928 roku Kisling zaprezentował na Biennale kilka innych prac, m.in. „Kwiaty”, „Nagą kłęzącą”, „Holenderkę”, „Portret pani Croquez”. Większość z nich pozostaje do dziś w kolekcjach prywatnych, „Holenderka” („La olandese”) została zakupiona przez Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia.

Prezentowaną tutaj „Katarzynę” nabył znany paryski adwokat i historyk Albert Croquez. Maria Poprzęcka pisała, że akty Mojżesza Kislinga „dyszą pełnią nieskrywanego erotyzmu” (M. Poprzęcka, Akt polski, Warszawa 2006, s. 55). Patrząc na prezentowany obraz, łatwo zrozumieć, co wybitna historyk sztuki miała na myśli. Na obrazie artysta ukazał półpostać młodej kobiety o świetlistym, perłowym ciele. Za jej plecami widać płytkie wnętrza z jasną ramą okna. Wypełniają ją gęsto ułożone liście przypominające nieco deseń wzorzystej tkaniny.

Obraz jest malowany w charakterystyczny dla Kislinga sposób: kontury są miękkie i płynne, światłocien i modelunek podkreślają przestrzenność brył. Forma jest realistyczna, zakreślona stanowczo, detal malowany precyzyjnie. Kolor jest niekiedy intensywny (atramentowe czernie), niekiedy stonowany. Kisling nie waha się kłaść barwy płasko, tworzyć duże pola, które efektownie wtapiają się w taflę obrazu. Ciało modelki wydaje się dzięki temu szczególnie miękkie i ciepłe, a jednocześnie ma w sobie coś z powagi i stateczności antycznej figury. Właściwy Kislingowi jest również sam typ kobiecej urody. Jej duże, intensywnie czarne oczy, regularne brwi i drobne usta odnaleźć można na innych płótnach artysty, który na przestrzeni lat 20. i 30. opracował nowy ideał malarskiej piękności.

Nic dziwnego, że francuska prasa pisała o Kislingu jako o „malarzu kobiet” (por. obszerny artykuł Florent Fels, Kisling, „Vogue”, lipiec 1927, oraz tekst Rene Barotte, Kisling, peintre des femmes, „La vie artistique”, grudzień 1931). Interesująca jest również kompozycja obrazu. Gest kobiety, która ni to zakrywa, ni to odsłania piersi, Kisling mógł zaczerpnąć z płócien dawnych mistrzów - obrazów takich jak „Helena Fourment w futrze” Rubensa z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu albo renesansowego portretu „Fornariny” Rafaela z Palazzo Barberini w Rzymie. Jak zwrócił na to uwagę Janusz Jankowski, obrazy Kislinga z lat 20. często wykorzystują motywy zaczerpnięte ze sztuki dawnej - artysta trawestował m.in. „Venus Anadyomene”, „Źródło” Ingesa, „Odaliskę” Bouchera oraz obrazy pompierów (Janusz Janowski, Wczesna twórczość Mojżesza Kislinga, [w:] Sztuka lat 1905-1923; malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej, Toruń 2005, s. 54-55).

„Katarzyna” należy do stworzonego przez Kislinga melancholijnego typu portretu, który w latach 30. został przekształcony w model mizerabilistyczny. Posmutniałe, zastygłe w bezruchu postacie malowane przez artystę miały charakterystyczne wyolbrzymione, zamknięte oczy. Kislingowski typ portretu melancholijnego wykazuje analogie z obrazami polsko-paryskich malarzy Eugeniusza Zaka i Tadeusza Makowskiego. Niemiecki krytyk Franz Roh widział w 1925 roku w sztuce tych trzech artystów „postekspresjonizm” i „magiczny realizm”. Ostatecznie przyjęła się zaproponowana przez Gustava Hartlauba nazwa „nowa rzeczowość”, która w przypadku malarstwa Kislinga wydaje się szczególnie trafna. Emaliowa faktura i dekoracyjna polyskliwość jego płócien odsyłają bowiem właśnie do namacalnej konkretności rzeczy.

Przyjaciel artysty, poeta i krytyk André Salmon pisał o stworzonej przez artystę formule „naturalizmu zorganizowanego”: „Sztuka Kislinga pragnie być całkowicie awangardowa i zasługiwać w najwyższym stopniu na miano kontynuatorki dzieła jego wielkich poprzedników. Idąc za przykładem dawnych mistrzów i żyjąc pełnią życia, jakie jest mu dane w jego epoce, Kisling marzy o luksusie, bogactwie i sile, lecz nie pozostaje głuchy na głos rozsądku. Nie chcąc skończyć równie marnie jak niektórzy realisci, od początku wyznacza materii nową rolę, podporządkowuje ją sobie, wskrzeszając stary poetycki mit. Można zatem pokusić się o zdefiniowanie jego osobowości za pomocą określenia: naturalizm zorganizowany. (...) Zwraca uwagę fakt, że Kisling w młodości odnosił się dość obojętnie do wzorców, jakie miał wokół siebie. Jest nawet coś swoiście wspólnego z pogardą do przyjęcia „pewników” - akceptowanych przez dygnitarzy, czeladników i terminatorów Szkoły uważanej aktualnie za najwyższy autorytet. Kisling odrzuca ich maniery 'medytowania nad geometrią'. Oko tego malarza jest czarnym lustrem, w którym nic nie ulega deformacji w sposób przypadkowy” (André Salmon, Wstęp do katalogu wystawy obrazów Kislinga, 27.10-7.11.1919, Galerie E. Druet, tłum. Anna Trznadel-Szczepanek).





„Znacie Kislinga. Wszyscy znają Kislinga. W barze La Coupole pewnego wieczoru powiedziano wam: ‘To ten, w rogu’. Żywioty mężczyzna, którego wam pokazano, to Kisling. Ma na sobie koszulę w kratę, tę z przedwojennego pojedynku z Gottliebem. To ten, który budził się dwa razy w tygodniu na posterunku policji, ten, który spacerował o piątej nad ranem po bulwarach Montparnasse’u i strzelał z rewolweru do mięsa, które rzeźnik właśnie wywieszał na swoim straganie. Ale jest też inny Kisling, Kisling, którego nie spotkamy w bistro ani w nocnych lokalach. Kislinga, tego, o którym chcę tutaj mówić, spotkać można tylko na rue Joseph Bara, w kamienicy, w której mieszkało kilku mistrzów Szkoły Paryskiej – Modigliani, Pascin i Per Krohg. Pracownia Kislinga mieściła się w tej kamienicy, kiedy go poznałem (...). Dziś jest inna niż dawniej; jasna i obszerna; widać w niej dwa czy trzy urocze fotele, bardzo ciekawy parawan, długi stół, na sztalugach: rozpoczęte płótno. Przy ścianie: inne obrazy, nieliczne, ponieważ Kisling skarży się zawsze, że amatorzy i marszandzi nie dają jego płótnom wyschnąć. Prawdziwego Kislinga zaczynamy widzieć dopiero, kiedy patrzymy na jego bibliotekę. Prosty regał gromadzi bardzo cenne pierwsze wydania książek i tomiki najlepszych poetów w luksusowych wydaniach (...). Tego prawdziwego Kislinga możecie też odkryć, patrząc, jak maluje, śledząc dukt jego precyzyjnego i szczerego pędzla, czujne oko, które stale kontroluje ruch ręki. Powie wam ono: Kisling lubi alkohol, kobiety, powroty nad ranem”.

Georges Charensol, *Un Montparnasoarrive*, „Vu” 1928,
cyt. za: Claude de Voorst, *Kisling*, Paryż 1996, s. 194

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Pejzaż z Bretanii, lata 30. XX w.olej/piótno, 55 x 75 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 400 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, nr kat. 68, s. 123 (il.)

„Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko odwiedzanie przez artystów – Połaga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycznych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii, na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ogrom Atlantyku, surowość krajobrazu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich górall” – zauważa Barbara Brus-Malinowska, *Artyści polscy w Bretanii*, w: *Malarze polscy w Bretanii (1890 – 1939)*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 37). Epstein, na stałe mieszkający w Paryżu, u progu lat 30. XX wieku rozpoczyna swój „błękitny okres”. Artysta wyjeżdża do Concarneau w Bretanii, maluje rybaków, porty, mariny. Jego prace, mimo zawężenia palety barwnej, nadal odznaczają się deformacją nadmorskiej przyrody i z tego pochodzącą emocjonalną ekspresją.



24

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Idylla rybacka - Zaproszenie do łodzi, 1914

olej/ płótno, 38 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'

na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa z Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

320 000 - 400 000 PLN

74 600 - 93 300 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Marek, Paryż

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Eugeniusz Zak, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2003

Galeria Marek, Paryż, 22 marca – 30 czerwca 1990

LITERATURA:

Mistrzowie École de Paris, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 50 (il.)

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 102 (il.)

Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Sejny 2003, s. 11 (il.)

École de Paris, katalog wystawy, Galerie Marek, Paryż, 1990, poz.16 (il.)





Henri Matisse, Przepych, spokój, rozkosz, 1904, Musée d'Orsay, Paryż, źródło: wikimedia commons

REKONSTRUKCJE ŚWIATA IDYLLE EUGENIUSZA ZAKA

Zainteresowanie sztuką renesansu oraz współczesnych mistrzów nowego klasycyzmu w twórczości Eugeniusza Zaka doszło do pełni głosu na początku drugiej dekady XX stulecia. Artysta osiadł na stałe w Paryżu od dziesięciu lat rozpoczął serię obrazów arkadyjskich, którą kontynuował do końca kariery. Pierwsze sielanki Zaka sprzed Wielkiej Wojny, w tym prezentowana „Idylla rybacka - zaproszenie do łodzi” z 1914 roku, charakteryzuje kontrastowa kolorystyka, niekiedy dosadne ujęcie postaci, czasem chropawa faktura.

Tradycja sielanki - a więc utworu literackiego, który sławi zalety wiejskiego życia, z dala od gwaru metropolii - sięga w kulturze europejskiej poezji greckiej i rzymskiej pierwszych wieków p.n.e. Inaczej nazywane idyllami albo bukolikami operowały obrazem błogiej egzystencji pasterzy, na łonie natury, w pełnej harmonii z przyrodą. Sielanki Teokryta, Owidiusz czy Wergiliusza odkryte w dobie renesansu stały się atrakcyjną propozycją kulturową dla ludzi rozwijających się ośrodków miejskich. Zaspokajały tęsknotę za „pierwszą” naturą i „prymitywnym” życiem. W dojrzałym renesansie rozwinęła się kultura „villeggiatury” - wypoczynku za miastem, a idylliczne wizje szeroko wkraczały do literatury czy malarstwa.

Tradycja malarskich sielank opartych na motywie „et in Arcadia ego” (inspirowanym „Ekolgami” Wergiliusza) rozpoczyna się w XVII stuleciu wraz z obrazami Guercina i Nicolasa Poussina. Swoistym reinterpretacjom poddawana jest przez rokokowych malarzy fêtes champêtres, znajduje kontynuację wśród XIX-wiecznych akademików, ale wracają do niej też nowocześni: Pierre Puvis de Chavannes, Paul Cézanne w serii „Kąpiących się”, Henri Matisse w arcydziełach „Przepych, spokój, rozkosz” (1904, Musée d'Orsay, Paryż) i „Radość życia” (1905-06, The Barnes Foundation, Merion, Pennsylvania, USA). Zainteresowanie modernistów początku XX wieku antykiem śródziemnomorskim było rodzajem poszukiwania idealnej przestrzeni życia i tworzenia, stanowiącej remedium na problemy stechnicyzowanej i przemysłowej rzeczywistości miasta. Malarska sielanka tamtych czasów pozwalała się przenieść w krainę poezji, uczucia, przyjemności i bliskości natury.



Antoine Watteau, *Odjazd na Cyterę*, 1717, Luwr, Paryż, źródło: wikimedia commons

Zak tworząc pierwsze sielanki korzystał z doświadczeń sztuki de Chavannesa i Cézanne'a, ale też nabistów, Pierre'a Auguste'a Renoira czy Pabla Picassa z jego okresu różowego. Barbara Brus-Malinowska, monografistka malarza, wskazuje na analogie z pracami Francuza Émile'a Othona Friesza, Katalończyka Joaquima Sunyera i Polaka, przyjaciela Zaka Jerzego Merkla. Krytycy z epoki podkreślali walory konstrukcyjne dzieł Zaka, ich dekoracyjność i rytm. Niekiedy surowość jego kompozycji można powiązać z archaiczną sztuką Śródziemnomorza, którą młodzi adepci sztuki studiowali w Luwrze. W repertuarze rekwizytów pierwszych Zakowskich idylli stałym elementem jest ulokowany nad zatoką albo na wzgórzu zamek. Staje się miejscem romantycznym, tajemniczym i nieswojskim. Tego rodzaju umieszczenie w pejzażu zagadkowej architektury rodzi skojarzenia z popularnymi na przełomie wieków dziełami Arnolda Böcklina („Wyspa umarłych” czy „Willa nad morzem”).

W „Idylli rybackiej - Zaproszeniu do łodzi” Zak umieścił na pierwszym planie parę. Mężczyzna trzyma za rękę dziewczyną, która podąża za nim do wnętrza łodzi. Kobieta ogląda się, nieco przestraszona spoziera na złowrogi zamek lub oczekuje przybycia tego, kto zniszczy sielankę. Obydwójce uciekną łodzią, która zanieś ich do szczęśliwszej krainy. Tego rodzaju sentymentalna interpretacja bazuje na odczytaniu sielank Zaka jako wizji zawsze podszytych nutą niepokoju. Malarz przemysłnie buduje w nich psychiczne napięcie rekwizytem, barwą, światłem i linią. Scena zaproszenia do łodzi jest właściwie sceną wyruszenia w nieznaną, w pogoni za szczęściem. Zak być może odwołał się tutaj do kanonicznej pracy Jean'a Antoine'a Watteau „Odjazd na Cyterę” (1717, Luwr), która przedstawia wyprawę towarzystwa na mityczną grecką wyspę miłości Cyterę.

25

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Widok Collioure

olej/piótno, 38,5 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'Kramczyk'
na odwrociu papierowe nalepki wystawowe i aukcyjne

estymacja:

200 000 - 280 000 PLN

46 700 - 65 300 EUR

POCHODZENIE:

własność rodziny Grussów, Nowy Jork
kolekcja Marka Kerama, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, luty 1994
kolekcja prywatna, Polska

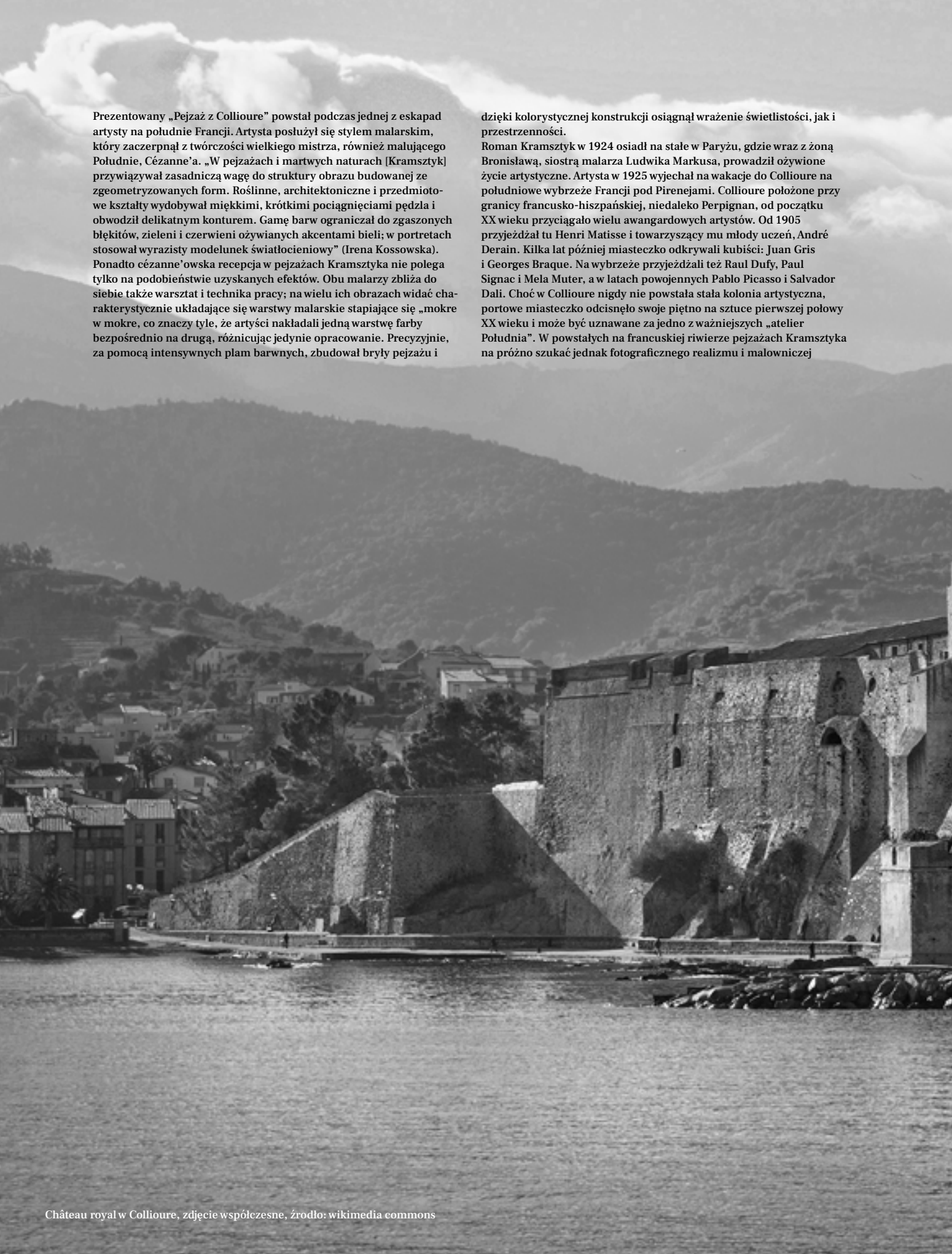
WYSTAWIANY:

Jewish Artists who Perished in the Holocaust. Memorial Exhibition, The Tel-Aviv Museum, 1968

LITERATURA:

Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em. Roman Kramczyk, Warszawa 2004, poz. I/142, il. 89
Roman Kramczyk 1885-1942, katalog wystawy, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s.153 (il.), poz. I/133, s. 200
Pola Eichenbaum, Jewish Artists who Perished in the Holocaust. Memorial Exhibition, katalog wystawy, The Tel-Aviv Museum, Tel-Aviv 1968, poz. 191





Prezentowany „Pejzaż z Collioure” powstał podczas jednej z eskapad artysty na południe Francji. Artysta posłużył się stylem malarskim, który zaczerpnął z twórczości wielkiego mistrza, również malującego Południe, Cézanne’a. „W pejzażach i martwych naturach [Kramsztyk] przywiązywał zasadniczą wagę do struktury obrazu budowanej ze zgeometryzowanych form. Roślinne, architektoniczne i przedmiotowe kształty wydobywał miękkimi, krótkimi pociągnięciami pędzla i obwodził delikatnym konturem. Gamę barw ograniczał do zgaszonych błękitów, zieleni i czerwieni ożywianych akcentami bieli; w portretach stosował wyrazisty modelunek światłocieniowy” (Irena Kossowska). Ponadto cézanne’owska recepcja w pejzażach Kramsztyka nie polega tylko na podobieństwie uzyskanych efektów. Obu malarzy zbliża do siebie także warsztat i technika pracy; na wielu ich obrazach widać charakterystycznie układające się warstwy malarskie stapiające się „mokre w mokre, co znaczy tyle, że artyści nakładali jedną warstwę farby bezpośrednio na drugą, różnicując jedynie opracowanie. Precyzyjnie, za pomocą intensywnych plam barwnych, zbudował bryły pejzażu i

dzięki kolorystycznej konstrukcji osiągnął wrażenie świetlistości, jak i przestrzenności.

Roman Kramsztyk w 1924 osiadł na stałe w Paryżu, gdzie wraz z żoną Bronisławą, siostrą malarza Ludwika Markusa, prowadził ożywione życie artystyczne. Artysta w 1925 wyjechał na wakacje do Collioure na południowe wybrzeże Francji pod Pirenejami. Collioure położone przy granicy francusko-hispańskiej, niedaleko Perpignan, od początku XX wieku przyciągało wielu awangardowych artystów. Od 1905 przyjeżdżał tu Henri Matisse i towarzyszący mu młody uczeń, André Derain. Kilka lat później miasteczko odkrywali kubiści: Juan Gris i Georges Braque. Na wybrzeże przyjeżdżali też Raul Dufy, Paul Signac i Mela Muter, a w latach powojennych Pablo Picasso i Salvador Dali. Choć w Collioure nigdy nie powstała stała kolonia artystyczna, portowe miasteczko odcisnęło swoje piętno na sztuce pierwszej połowy XX wieku i może być uznawane za jedno z ważniejszych „atelier Południa”. W powstałych na francuskiej riwierze pejzażach Kramsztyka na próżno szukać jednak fotograficznego realizmu i malowniczej

„pocztówkowości”. W obrazach artysty widać odejście od sielankowego sztafażu obecnego w jego wcześniejszych pracach. Kramsztyk, pracując na Południu, złagodził jednak na swoich płótnach kontrasty, wygładził kontur i zaczął wprowadzać bardziej rozświetlone barwy. Zręcznie balansował na granicy malowniczości i ostrości.

Południe Francji niosło wiele radości życia, lecz wkrótce także przyniosło bolesne doświadczenia. Bronisława, żona artysty, zginęła w katastrofie morskiej w okolicach Collioure w sierpniu 1925.

Roman Kramsztyk naukę malarstwa rozpoczął w Warszawie, gdzie uczył się rysunku i malarstwa u Zenona Stankiewicza, Adolfa Edwarda Hersteina i Miłosza Kotarbińskiego. Studia kontynuował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera (1903/1904) oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Po 1918 uzupełniał artystyczne studia w pracowni Hersteina w Berlinie. Lata 1910-14 spędził w Paryżu, gdzie wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i reaktywano w 1915 Polskiego Towarzystwa Literacko-Artystycznego. W 1917

przyłączył się do I Wystawy Ekspresjonistów Polskich zorganizowanej w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, będącej manifestacją pierwszej fali polskiej awangardy. W 1918 został członkiem Nowej Grupy, którą utworzył m.in. z Tadeuszem Pruszkowskim i Eugeniuszem Zakiem. Brał udział w pokazach sztuki polskiej w Barcelonie, Paryżu, Sztokholmie, Brukseli, Pittsburgu i Moskwie. Uczestniczył ponadto w Międzynarodowej Wystawie Sztuka i Technika w Paryżu w 1937 i Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939. W kraju ekspozycje swe prace w warszawskiej Zachęcie (w okresie 1909-24), TPSP we Lwowie, Krakowie i Poznaniu oraz uczestniczył w salonach paryskich. W 1922 osiadł na stałe w Paryżu, gdzie związany był ze środowiskiem artystycznym Ecole de Paris. Poślubił siostrę Ludwika Marcoussisa, Bronisławę. W 1925 został współzałożycielem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm” reprezentującego w sztuce polskiej lat 20. nurt klasycyzujący. W 1939 wrócił do Polski. Początkowo ukrywał się po stronie aryjskiej, ale w 1940 zdecydował się przejść do ogrodzonej dzielnicy żydowskiej. Zmarł w getcie warszawskim w 1942.



26 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Pejzaż wiejski, lata 30. XX w.

olej/plótno, 60 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 500 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 65, s. 144 (il.)

Pejzaże Henryka Haydena z lat 20. i 30. XX stulecia balansują pomiędzy dekoracyjnym syntetyzmem, a „lekkim” malarstwem Auguste’a Renoira i jego francuskich kontynuatorów. Z oboma kierunkami Hayden zetknął się w Paryżu jeszcze przed wybuchem pierwszej wojny światowej. Na obecności syntetyzmu w jego kompozycjach zaważył jednak nie tylko Paryż i panujące tam artystyczne mody, lecz także wyjazdy do Bretanii i kontakt z działającą tam barwną kolonią artystyczną. W latach 20. artysta porzucił definitywnie kubizm i zwrócił się ku klasycznej formule przedstawieniowej. Plamy zaczął kłaść miękko, operował subtelnymi i szybkimi pociągnięciami pędzla i laserunkami. Wydobywał walorowe subtelności. Artur Winiarski pisał w monografii artysty, że w okresie międzywojennym „Hayden wpisywał się w ogólne tendencje (...), które zwykło się nazywać powrotem do porządku. Wśród rzeczników tej tendencji wymieniany jest André Derain. Warto wspomnieć, iż owe idee powrotu do klasycznego porządku figuracji wraz z ponownym namysłem nad problemami naśladownictwa natury, światła i formy urzeczywistniały się wówczas także w twórczości bliskich przyjaciół Haydena: Simona Mondzaina oraz Mojżesza Kislinga” (Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s 63).



27 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Pejzaż z południowej Francji

olej/plótno, 53 x 72 cm

sygnowany i datowany trudno czytelnie p.d.: 'Terlikowski | (...)'

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 000 EUR

Zamieszkawszy na stałe w Paryżu, Terlikowski stał się częścią międzynarodowego i prężnie działającego środowiska artystycznego, które to określone zostało mianem École de Paris. Nie było to formalne ugrupowanie. Twórców znajdujących się w jego orbicie nie łączyły żadne programy, zasady czy odgórnie narzucone założenia. Jedyną zupełnie słuszną sprawą stała się niczym nieograniczona swoboda twórcza i daleko posunięta indywidualizacja sztuki. Terlikowski założył swoje studio w dzielnicy wielkich mistrzów – na Montparnasse. Żyjąc i tworząc nad Sekwaną, nie zrezygnował z częstych podróży. Wielokrotnie odwiedzał malownicze zakątki Francji czy Włoch, ale nie zrezygnował również ze znacznie dalszych eskapad. Prezentowana praca jest znakomitym przykładem stosowanej przez malarza techniki. Terlikowski bowiem znany jest ze swoich strukturalnych kompozycji o bogatej, dynamicznej fakturze. Malarz wielokrotnie wykorzystywał obok pędzla także szpachlę, dzięki której uzyskiwał owe malownicze efekty. Omawiany pejzaż ukazuje jeden z odwiedzanych przez twórcę zakątków Francji. W centrum znajdują się zabudowania śródziemnomorskiej willi osłoniętej gęstwiną drzew. Otaczające ją pola o jasnym, różowawym kolorycie i zróżnicowanej fakturze silnie kontrastują ze stosunkowo gładką, błękitną partią nieba. Silnie scentralizowana kompozycja dąży wyraźnie do uzyskania efektu symetrii, który zostaje lekko zaburzony poprzez wyrastającą po prawej stronie aleję drzew.







28 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Portret orientalny

olej/płótno, 92 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'Terlikowski'

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 000 EUR

Włodzimierz Terlikowski, znany szerzej w kręgu paryskim jako Vladimir de Terlikowski, urodził się w 1873 w Poraju. Już w młodości opuścił rodzinne strony i ukończył studia w zagranicznych Akademiach Sztuk Pięknych w Monachium i w Paryżu. Liczne podróże, które wówczas odbywał, rozbudziły w nim ciekawość świata i ludzi. Artysta zyskał dzięki nim specyficzną wrażliwość na kolor, światło i kompozycję. Często przemieszczając się, Terlikowski raz po raz pojawiał się w światowej stolicy sztuki, jaką stanowił Paryż. Miasto z bogatymi zbiorami muzealnymi i specyficznym klimatem jak magnes przyciągało twórców z całej Europy pragnących zakosztować wielkomięjskiego blichtru francuskiej bohemy artystycznej. Kariera Terlikowskiego potoczyła się spektakularnie. Rok 1900 to samo apogeum europejskiego fin de siècle'u, czas legendarnej wystawy światowej i moment, w którym artysta debiutuje ze swoją indywidualną wystawą w galerii Bernheim-Jeune. Już jedenaście lat później malarz zamieszka w Paryżu na stałe. To ta położona nad Sekwaną metropolia ukształtuje jego indywidualny styl i technikę operującą grubo kładzionymi za pomocą szpachli warstwami farby. Prezentowany „Portret orientalny” stanowi w twórczości Terlikowskiego bardzo interesujący przykład inspiracji orientalnych. Wizerunek Arabki w burce ukazuje siedzącą kobietę z odsłoniętymi dłońmi i fragmentem twarzy z oczami. Artysta zainteresowany tem kulturowym i religijnym odwiedzanych krajów we właściwy sobie sposób ukazał konwencjonalny, damski strój muzułmanek, który mógł zaobserwować podczas podróży po Afryce.



29 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Martwa natura z wazą i kwiatami, 1929

olej/plótno, 81,5 x 54 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
datowany na odwrociu: '1929'

estymacja:

32 000 - 40 000 PLN

7 500 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

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

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



30 †

JEAN LAMBERT-RUCKI

1888-1967

Kompozycja kubistyczna z mężczyzną w kapeluszu, 1919

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

estymacja:

55 000 - 70 000 PLN

12 900 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Po powrocie do Paryża w 1919 roku Jean Lambert-Rucki (artysta posługiwał się tą formą od początku lat. 20) znalazł się w kręgu oddziaływania sztuki kubizmu. „Zanim jeszcze zwierzęta czy sylwetki ludzkie zaczęły żyć w twórczości Lamberta, tworzył on kompozycje geometryczne, bliższe abstrakcji. W tych pracach wyraźnie zapisała się inspiracja Légerowską filozofią komponowania i pojmowania obrazu” (Jean Lambert-Rucki, tekst Artur Winiarski, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września – 31 grudnia 2017, Warszawa 2017, s. 34). Prezentowana praca „Mężczyzna w kapeluszu i bryły” nosi wyraźny ślad wpływu sztuki Fernanda Légera. Malarz ten, luźno związany z kubizmem, lecz będący członkiem neokubistycznego ugrupowania „Section d'Or”, przed wybuchem I wojny światowej realizował serię obrazów, które zwykle 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. Prezentowane dzieło przedstawia postać, która zjawia się w nokturnowym pejzażu. Środek pola obrazowego zajmuje konstrukcja budynku, którego przestrzenie i płaszczyzny widziane są symultanicznie z różnych punktów widzenia. Malarz organizuje obraz podług własnej logiki, a podważając utarte schematy percepcji, wskazuje na rygory geometrii jako właściwą formę organizacji życia i przestrzeni.



L'ambasciatore Ruschi 1919

31

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z liliami i owocami

olej/plótno, 55 x 39 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 700 EUR

Zygmunt Menkes, artysta związany z paryską bohemą École de Paris oraz nowojorskim środowiskiem artystycznym, tworzył kompozycje figuralne, portrety, akty, martwe natury i pejzaże. Pracując nad obrazami, wykorzystywał repertuar środków właściwy ekspresyjnemu koloryzmowi i fowizmowi. W syntetycznie potraktowanej martwej naturze z liliami i owocami wyraźnie widać recepcję plamy barwnej Henri Matisse'a. Menkes obrazem tym nawiązał nie tylko korespondencję z najlepszą tradycją malarską, ale także udowodnił, iż jest twórcą wielu środków wyrazu. Tym razem skoncentrował się nie na linearnej kompozycji, a przede wszystkim na subtelnej deformacji dynamizującej kolorem zmysłową kompozycję. „Menkes kocha materię. Linią, kolorem, światłem wydobywa jej soczystość, sensualność. To służy mu zarówno do wyrażenia zachwyty dla natury, w którą jest ciągle wsłuchany, jak i dla dramatu ludzkiej kondycji. Tęsknota i nigdy nienasycony niepokój, szukanie coraz głębszych pokładów psychicznych i biologicznych tchną z każdego dzieła. Każdy przedmiot, na pozór codzienny, zwyczajny, żyje samodzielnym życiem. Martwa natura nigdy nie jest martwa, ma swoje utajone 'ciche życie'”.

(Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 19).



32 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

Kościół w okolicach Betz, Oise, 1958

olej/plótno, 48 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Pressmane 58'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Artur Winiarski, Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2019, nr kat. 68, s. 136 (il.)

„Różnorodność i bogactwo malarstwa Pressmane’a najpełniej przejawiały się w tematyce pejzażowej. Większa mobilność artysty od lat pięćdziesiątych doskonale temu sprzyjała. Tak jak Utrillo odnalazł kunszt swojej sztuki w paryskich przedmieściach, tak też Pressmane niestrudzenie opisywał piękno małych miasteczek Île-de-France”.

Artur Winiarski, Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2019, s. 123



33 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Chłopiec z kotkiem

olej/płótno, 61 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'kanelba'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba urodził się w Warszawie i uczęszczał do tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Studia kontynuował w Wiedniu i Paryżu, w którym osiadł na stałe w 1926. Artysta w międzynarodowym kręgu oddziaływań École de Paris należał do Cercle des Artistes Polonais. Pojawiał w artystycznej dzielnicy Montparnasse i prezentował swoje prace na licznych wystawach, m.in. w galerii Leopolda Zborowskiego, polskiego marszanda, poety i opiekuna wielu artystów. Kanelba wyjeżdżał często na plenery malarskie. Czerpał liczne inspiracje z otaczającej go natury i przetwarzał ją według własnych wizji. Wartościowych doznań estetycznych dostarczył mu zapewne wyjazd do artystycznej kolonii w Pont-Aven, którą odwiedził w 1927.

W dojrzałym, londyńsko-amerykańskim okresie twórczości malarze częsty motyw stanowią portrety, a wśród nich nastrojowe wizerunki dzieci. Artysta daje się w nich poznać jako wnikliwy obserwator dziecięcej natury z właściwą sobie troską oddający niewinny świat małych istot. Dzieci Kanelby zatopione są jakby we własnej rzeczywistości. Prezentowany portret chłopca wyróżnia się delikatnością tematu skonstruowaną z ekspresyjną, fakturalną techniką twórcy. Dziecko ukazane w ruchu podąża w lewą stronę, trzymając w niezgrabnym uścisku wyrwijącego się kota. Scena ta nabiera dość groteskowego charakteru, który potęguje jeszcze bardziej zadumany, tajemniczy wyraz twarzy chłopca.



34 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

“Niebieska karafka” (“L’Huillier bleu”), 1964

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany i datowany l.d.: ‘Hayden | 64’

na krośnie malarskim papierowa nalepka firmy transportowej Gerlach
oraz nalepka wystawowa Musée Thomas-Henry w Cherbourg

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

WYSTAWIANY:

Henri Hayden 1883-1970, Musée Thomas-Henry, czerwiec-październik 1997

LITERATURA:

Philippe Chabert, Christophe Zagrodzki, Hayden, Paris 2005, s. 151 (il.)

Wielu krytyków za najciekawszy i najbardziej zaskakujący etap twórczości Henryka Haydena uważa okres przypadający na lata 50. i 60. XX wieku. „Dzbanki na oliwę” to bez wątpienia jeden z reprezentatywnych przykładów języka plastycznego wypracowanego wtedy przez artystę. Twórca, pozostający do lat 50. w kręgu sztuki figuratywnej i postkubistycznej, jako człowiek 70-letni zwrócił się ku kompozycjom niepokojąco różnym od wcześniejszych. W swoich późnych płótnach – tak jak w prezentowanym tutaj – traktował przedmioty sumarycznie; formy i bryły oddawał w swobodny sposób, nie siląc się na akademickie wykończenie i modelunek walorowy. Dukt pędzla stał się miękki, barwy – bardziej świetliste. Malarz, oszczędny w środkach wyrazu, komponował jakby w oderwaniu od

przedmiotu, skupiał się na atmosferze. Pracę cechuje również minimalizm. Nie dziwi więc, że sformułowane przez artystyczne credo autora brzmiało: „Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem. (...) Trzeba ująć tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić, (...) pozostawić tylko to, co istotne”. Czasy pracy nad „Dzbankami na oliwę” były w życiu twórcy ostatnim szczęśliwym etapem. Na przełomie lat 50. i 60. wystawiał m.in. w Paryżu, Londynie, Turynie, Lyonie oraz Krakowie i Warszawie; cieszył się powszechnym uznaniem. W 1962 ukazała się pierwsza monografia mu poświęcona. W tym samym czasie artysta z żoną Josette zdecydował się na zakup domu poza Paryżem. Wybrał Reuil-en-Brie, położone nad Marną, do którego jeździł na wakacyjne plenery jeszcze w latach 50.



35 †

MAURZYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Portret mężczyzny, 1928

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

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Maurycy Mędrzycki to jedna z najbarwniejszych postaci bohemy pierwszych dekad stulecia, stacjonującej w paryskiej 14. dzielnicy. „Dawno temu w heroicznym czasach jego nazwisko odbijało się echem po całym Montparnassie. Pokładano w nim nadzieję, że zapoczątkuje nową szkołę w malarstwie. Mędrzycki miał prawdziwy talent do tworzenia sztuki, która ani trochę nie próbowała schlebiać mieszczańskim gustom, toteż zaskarbił sobie entuzjazm wielu przyjaciół, często plasujących się z dala od głównego nurtu. (...) Mędrzycki, mówiono, 'jest na najlepszej drodze'. Zamaron i inni 'poszukiwacze młodych talentów' byli niezwykle podekscytowani" – pisał wybitny krytyk sztuki Maximilien Gauthier (Wstęp do katalogu wystawy w Galerie Kleinmann, 1931). Wsławił się nie tylko talentem malarskim, lecz także przyjemną fizjonomią i szelmowskim uśmiechem, umiejętnościami aktorskimi i muzycznymi oraz związkiem z królową Montparnasse'u, Kiki.

U progu lat 20. Mędrzycki odniósł pierwsze większe sukcesy – paryska Galerie Lorenceau organizuje indywidualną wystawę artysty opatrzoną katalogiem wybitnego poety i krytyka, przyjaciela Picassa – André Salmona. W tym okresie rozwija przede wszystkim twórczość pejzażową, szczególnie pod wpływem pobytu na południu Francji. Jego pejzaże i akty, zbliżone formalnie do twórczości Cézanne'a, budowane są przez kontrastowo zestawiane plamy barwne. Dziwić może, że w 1922 roku Mędrzycki postanawia zniknąć, wyjeżdżając ze stolicy na południe Francji i dystansując się od poczyznań paryskiego środowiska artystycznego. W ten sposób odcina się od świata galeryjnych zależności oraz udziału w wystawach i na salonach, i co za tym idzie wsparcia paryskich krytyków sztuki. Można w tym dopatrywać się powodów, dla których późniejsza twórczość Mędrzyckiego wydaje się być zapomniana. Prócz podpisanego kontraktu ze znanym policjantem i kolekcjonerem sztuki, Léonem Zamaronem, który gwarantuje malarzowi stabilność finansową oraz wystawy w Galerie Kleinmann, Paryż nie usłyszy o Mędrzyckim przez blisko dziesięć lat. Ma to znamienny wpływ na twórczość malarza, który z dala od stolicy, jakże inspirującej, ale czasem też ograniczającej, wykształca indywidualny styl.



36 †

LUDWIK LILLE

1897-1957

Toaleta panny młodej, około 1946-48

olej/piótno, 24,2 x 16,5 cm
sygnowany trudno czytelnie l.d.
na odwrociu szkic olejnej kompozycji z postaciami

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 700 - 2 100 EUR

POCHODZENIE:

własność Ireny Lille, Saint-Cloud, Francja

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Ludwik Lille 1897-1957, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1985, nr kat. 54 (3)

W młodzieńczych latach Ludwika Lille znaczny wpływ na jego twórczość miały idee ekspresjonizmu i jego polskiej odmiany, jaką stanowił formizm. Artysta znalazł się na początku lat 20. w kręgu oddziaływań awangardowego czasopisma „Zdrój” wydawanego w Poznaniu oraz tworzonego w Krakowie pisma „Formiści”. Zdobyte doświadczenia rozwijał w szkole o międzynarodowym charakterze, jaką był wówczas weimarski Bauhaus. Zapewne tam twórca nabył przekonanie, że „Kształt i barwa, ich wzajemny stosunek względem otoczenia, mówią o wszystkim...” (Piotr Łukaszewicz, *Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929-1935*, Wrocław 1975, s. 20). Malarz po stosunkowo długim pobycie we Lwowie osiadł na stałe w Paryżu, do którego przeprowadził się w 1937.

Prezentowane płótno pochodzi z późnego okresu w twórczości artysty i datowane jest na drugą połowę lat 40. Przebywający wówczas we Francji Lille, czerpiąc ze swoich artystycznych doświadczeń, tworzył kompozycje, które wypełniają anonimowe, ukazane bez twarzy postacie zgromadzone wokół stołów, kołosek czy łóżek. Innym razem malarz łączył owe sylwetki w widmowe korowody podążających gdzieś, niczym senne mary, ludzi. Tutaj artysta przedstawił scenę rozgrywającą się podczas wesela. Panna młoda podczas oczepin, jak również zgromadzeni wokół stołu goście, zatopieni zostali pomiędzy jawą i snem w przestrzeni przepelnionej oniryczną atmosferą.



37

PAWEŁ DADLEZ

1904-1940

“Uliczka w Collioure”, po 1928

olej/tektura, 33 x 40 cm

sygnowany l.d.: 'Dadlez'

opisany na odwrociu: 'DADLEZ | ULICZKA W COLLIOURE'

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

Paweł Dadlez to polski malarz i grafik urodzony w 1904 w Rawie Ruskiej. Swoją artystyczną karierę rozpoczął na początku lat 20., kiedy to w 1922 zaczął studiować w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uczył się m.in. w pracowniach Władysława Jarockiego i Jana Wojnarskiego. Przełom w jego karierze nastąpił jednak dopiero w 1927, kiedy ukończył studia i przeniósł się do Paryża. Znalazł się wówczas w kręgu kapistów – grupy młodych, utalentowanych twórców skupionych wokół osoby wybitnego malarza i pedagoga Józefa Pankiewicza. Związany cztery lata wcześniej Komitet Paryski, od którego skrótu (K. P.) powstała nazwa kierunku, stawiał sobie za główne zadanie pomoc poszukującym swej drogi twórczej młodym adeptom sztuki. Pobyt Dadleza w stolicy Francji zaowocował skupieniem malarza na kolorze i budowaniem struktur za pomocą barw, a nie rysunku. Nastrojowy pejzaż ukazujący malowniczą uliczkę francuskiego miasteczka Collioure nawiązuje do kolorystycznych doświadczeń twórcy rozwijanych pod kierunkiem Pankiewicza. Wielobarwne fasady kamieniczek skonstrastowane zostały ze znacznie ciemniejszą, monochromatyczną strukturą wzgórze i umieszczoną na jego szczycie sylwetą fortu Saint-Elme górującego nad miastem. Pewnego rodzaju dominantę stanowi tutaj wyrastająca po prawej stronie dorodna agawa będąca wyrazem zainteresowania bogatą florą regionu. Podobny widok z Collioure z agawą odnaleźć można na archiwalnej fotografii obrazu artysty z 1935 (NAC Online, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, sygnatura: 1-K-2601). Wczesna śmierć artysty, który zmarł w 1940, w czasie wojny, znacznie podnosi wartość prezentowanej pracy, ponieważ dzieła autora stanowią rzadkość na rynku sztuki.



38

ZDZISŁAW JASIŃSKI

1863-1932

“Nabożeństwo świąteczne”, 1891

olej/piótno, 208,3 x 290,8 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Z. JASIŃSKI | MONACHIUM | 1891'

na krośnie malarskim nalepka Jahresausstellung w monachijskim Glaspalast

estymacja:

260 000 - 350 000 PLN

60 700 - 81 600 EUR

POCHODZENIE:

Bonhams & Butterfields, San Francisco, Stany Zjednoczone, maj 2007

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

California Midwinter International Exposition, San Francisco, Los Angeles, 1894

World's Columbian Exposition, Chicago, 1893

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1892

Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalaste, 1891

LITERATURA:

Janina Wiercińska, Jasiński Zdzisław Piotr, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. III, Wrocław [i in.] 1979, s. 261

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Warszawa 1969, s. 137

Apoloniusz Kędziński, Zdzisław Jasiński 1863-1932, Warszawa 1934, s. 4, 5 (il.), 6

Przewodnik 93. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Ś.P. Zdzisław Jasiński przez Jana Kleczyńskiego. Wystawa pośmiertna Zdzisława Jasińskiego (...), kwiecień 1934, Warszawa 1934, s. 4

William Walton, Art and Architecture. World's Columbian Exposition MDCCCXCIII. Official Illustrated Publication, Philadelphia 1893, s. 74 (il.), 76

World's Columbian Exposition 1893. Official Catalogue. Part X. Departament K. Fine Arts., Edited by the Departament of Publicity and Promotion, Chicago 1893, s. 174, nr kat. 42

Czesław Jankowski, Konkurs malarski. „Tygodnik Ilustrowany” 1892, nr 107, s. 38, s. 40 (il.)
Illustrierte Katalog der Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen im kgl. Glaspalaste 1891, nr 692, s. 114 (il.)





„Duży talent, wielka, osobista i fachowa kultura, wysokiej miary kunszt używania farby olejnej, wykwint i żywość kolorytu, polot i fantazja...” – tak scharakteryzował twórczość i sedno artystycznej postawy Zdzisława Jasińskiego w 1932 roku, tuż po śmierci artysty, Jan Kleczyński na łamach Kuriera Warszawskiego.

Zdzisław Piotr Jasiński urodził się 18 stycznia 1863 roku w Warszawie jako syn Aleksandra i Petroneli z Litwinowiczów. Droga artystyczna młodego adepta sztuki rozpoczęła się w pracowni jego ojca, gdzie zaznajomił się on z elementarną wiedzą z zakresu sztuki. W latach 1877-82 Jasiński uczęszczał już do Klasy Rysunkowej wybitnego warszawskiego pedagoga i malarza historycznego - Wojciecha Gersona. To tam oprócz kontaktów z mistrzem poznał zapewne wielu przyszłych malarzy skupionych wokół jego osoby. Przynosił sobie wówczas wpajane uczniom przez Gersona zamilowanie do ojczyzny i wartości patriotycznych. W roku 1882 ukształtowany już w pewnym stopniu młodzieniec przeprowadził się do Krakowa i rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych. W pracowniach Feliksa Szynalewskiego, Leopolda Löfflera oraz Floriana Cynka przebywał do roku 1884. Przełomowym wydarzeniem w karierze malarza było przyznanie mu

przez Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych stypendium, dzięki któremu Jasiński wyjechał do Monachium. Ta bawarska metropolia cieszyła się w owym czasie szeroką sławą wśród wielu artystów z całej Europy, którzy ścigali tam licznie przede wszystkim ze względu na wysoki poziom tamtejszej akademii. W monachijskiej uczelni spędził twórca lata 1885-89. Swoją warsztat kształcił m.in. w pracowni Aleksandra Wagnera. Lata studiów na niemieckiej ziemi znacznie wpłynęły na twórczość artysty i zdeterminowały jego twórczą postawę, dzięki czemu śmiało umieścić można jego postać w czołówce przedstawicieli tzw. „szkoły monachijskiej. Zwieńczeniem nauki Jasińskiego była namalowana w ostatnim roku studiów w Monachium przejmująca kompozycja zatytułowana 'Chora matka' wyróżniona wówczas wielkim srebrnym medalem i nagrodzona dwa lata później złotym medalem w Berlinie. Rok 1890 spędził artysta podróżując po Francji. Podziwiał piękno krajobrazu i monumentalne zabytki kraju. W roku 1894 powrócił do Warszawy. W późniejszych latach jeszcze często podróżował, m.in. do Petersburga czy Włoch. Wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania, pozostając jednak niezmiennie w okolicach miasta. Brał czynny udział w warszawskim życiu artystycznym i kulturalnym. Był członkiem komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz współudziałowcem



Spółki Zjednoczonych Artystów Malarzy, Rzeźbiarzy i Architektów. Współtworzył również miejscowe ugrupowanie Pro Arte.

Prezentowany podczas aukcji obraz „Nabożeństwo świąteczne” powstał w roku 1891 i od razu został przeznaczony na doroczną wystawę w monachijskim Glaspalast. Praca wystawiona w 1892 roku w Zachęcie przyniosła malarzowi duże uznanie i pierwszą nagrodę przyznaną przez jury konkursu. Kompozycja zaprezentowana została jeszcze na wystawie światowej w Chicago (1893) oraz w Los Angeles i San Francisco (1894) zdobywając kolejno złoty i brązowy medal. Arcydzieło ze Stanów Zjednoczonych już nie powróciło. Najprawdopodobniej zakupione zostało do jednej z tamtejszych kolekcji prywatnych i na wiele lat popadło w zapomnienie. Od końca XIX wieku pojawiło się po raz pierwszy na rynku sztuki w San Francisco dopiero w 2007 roku. Kompozycja prezentowana jest teraz w Polsce po prawie stu trzydziestu latach nieobecności w kraju. W kontekście międzynarodowych sukcesów dotyczących omawianego obrazu, jak i innych prac artysty znamienne stają się słowa Jana Kleczyńskiego, który pisał następująco „(...) artysta (...) mniej uznania znajdował w Polsce, niż na szerokim świecie - zapewne dlatego, że jego nadzwyczaj szlachetna postawa

wobec świata utrudniała mu wchodzenie na drogi taniej sławy...”.

Styl i forma płótna zdradza ewidentne wpływy werystycznego podejścia szkoły monachijskiej, które tak zachwycało ówczesnych odbiorców. Ukazana scena rozgrywa się w kościele, u stóp ołtarza, który choć niewidoczny zapewne znajduje się po prawej stronie. Rozrzucone na posadzce w nieładzie liście sugerują celebrowaną właśnie liturgię Niedzieli Palmowej. Święto to stanowi w kalendarzu chrześcijańskim ważny element rozpoczynający Wielki Tydzień i prowadzący do przeżycia świąt Wielkiej Nocy. Poprzez obserwację ludowych strojów kobiet okrytych barwnymi płaszczami, z głowami przyozdobionymi czepkami i chustami zlokalizować można poniekąd miejsce, w którym ma miejsce przedstawiona scena, a którym jest prowincjonalna, wiejska świątynia. Jasiński zafascynowany był rodzimą, ludową kulturą, stąd wielokrotnie pojawiają się w jego pracach motywy związane z polską wsią. W omawianej kompozycji szczególną uwagę zwraca tłum modlących się wiernych zobrazowanych z właściwą im żarliwością i pokorą. Mistyczny charakter obrzędu uzyskał malarz natomiast dzięki ukazaniu w mistrzowski sposób, wypełniającym całe wnętrze oparami kadzidła potrząsanego przez młodego ministranta kłęczącego po prawej stronie.

draped in red, and the rising full moon forms a sort of halo behind his head. Next this is a simpler and more beautiful nocturne, a shepherd boy "astronomer" gazing up at the stars, with the crescent moon lower in the sky. This is by another Warsaw painter, Kedziński, and immediately around the corner, on the north wall, is a large and dramatically grouped canvas, by MALEZEWSKI, of Cracow, the "DEATH OF AN EXILED WOMAN IN SIBERIA." The couch of the dying one, covered with skins, has apparently been placed in a stable, beyond her may be seen the antlers of the reindeer in a strange red light that streams through a little window; three or four men in long, gray caftans stand weeping at the foot of the bed while another mourner bows himself upon the couch, and the tyranny of the Russian oppressor is personified by the figure of an official in uniform who enters hastily and irreverently into this death chamber. This painting is reproduced for this publication in a full-page plate.

Over the central doorway in this north wall—apparently placed there only because it was sufficiently small—hangs the Pasini-like composition by Waclaw Pawlczak, of Warsaw, entitled "Before the Gateway of Mingi Ginzay Khan, in Bahtschí Serai,"—or, as the official catalogue spells it, "Zhan Margil Tivez." This sunny, well-arranged picture is marked by more charm of color than are most of its compatriots, the luminous shadows and the accents of blue and vermillion in the garments and housings of the cavaliers all contributing to the pleasantness of this glitter. On the other side of this doorway, on the line, hangs another good picture by the painter of the "Kastic Astronomer," a "Return from Iowa," and two canvases by another Warsaw artist, F. ZMERKO, of which the better is probably the smaller, a decoratively arranged head of a lady in a wilderness of gray fur. The larger picture, entitled "THE FREEDAL LAW," gives the interior of a mediæval chamber, a nude sleeper starting up in her couch as though suddenly awakened, and on the stand by her side, among other furniture, a sword. Possibly the "law" here illustrated may be the *Droit du Seigneur*. M. Zmurko sends several other works, none of them as worthy as these two, and all of them marked by a peculiar grayness and dryness of quality. In this same gallery hangs another head, a "Pieta," a conventional meek-eyed young girl in velvet; up on the third floor of the West Court is a long canvas, two young women on a divan "under the



HOLIDAY UNDER SEVENS. L. Jaiski.



Nabożeństwo

Jednym z tych, którzy pracą olbrzymią zajęli w sztuce miejsce zaszczytne. Już w szkole rys. Gersona poznano się od razu na talencie, umiejętności 18-letniego adepta sztuki malarstwa. Wyróżniał się ambicją, zapalem. Nadewszystko imponowały nam, kolegom, studia świetnie wykonywane w rozmiarach niebywałych, na płótnach jak żagle olbrzymich, z poza których widniał malarz pełen animuszu, jakby do ataku z paletą, pędzlami w garści. A wraz i koledzy przejmowali ten rozmach, nie zdmijając fantazji młodzieńczej. Lecz pracownia zbyt wązka – pomieścić natłoku nie była wstanie i nieraz waliło się wszystko przy lada odrochnu. Nic to – robota szła rączo, zuchwale.

Wiadomo czym był nieoceniony prof. Wojciech Gerson dla szkoły marnie wyposażonej, bez środków możliwości odpowiedniego dokształcania. Wspomniały atlas anatomii wydany został przy współpracy wychowanków szkoły wraz z profesorem, twórcą i kierownikiem imprezy pedagogicznej. Wkrótce ukazały się w przekładzie Gersona myśli

i twagi Leonarda da Vinci o malarstwie, jako charakterystyka czasu i doświadczeń arcyministra renesansu sztuki.

Niestusznie pomijana bywa pamięć o prof. A. Kamińskim, sekundującym w szkole na zmianę z prof. Gersonem. Wielce sympatyczny oryginalny, entuzjasta kultury włoskiej, garibaldeczyk z legii Mickiewiczowskiej. Pełen zabawnych przenośni, wskazań moralnych: «nadewszystko trzeba być człowiekiem, a wtedy i artystą». W Jasińskim cenil znaczny profesor prawosć charakteru i pracę rzetelną.

Po paru latach studiów w Warszawie przemił się Jasiński do Krakowa, do szkoły profesora Loefflera, wybitnego i poważnie wykształconego artysty-malarza. Było to wstępny drogą dla dalszych zdobyczy artystycznych.

W roku 1880 – spotkaliśmy się z Jasińskim na wyjeździe do Monachium, pełni troski i obawy wobec środowiska wówczas bardzo cenionego i mocno przeludnionego kształcącej się młodzieżą

FELIKS SYPNIEWSKI

1830-1902

“Św. Jadwiga godzi Konrada Mazowieckiego z Henrykiem Brodatym Śląskim”, 1873

olej/plótno, 104 x 88 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'F. Sypniewski | 1873'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim,

Warszawa, 1873 (nagrodzony II nagrodą na konkursie z zapisu hr. St. Kossakowskiego)

LITERATURA:

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 358

„Kłosa” 1874, t. XVIII, nr 464, s. 325 (il.)

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1873, Warszawa 1874, s. 10-11

Feliks Sypniewski to zapomniany mały mistrz sztuki warszawskiej II połowy XIX stulecia. Malarz w latach 1849-52 odebrał edukację artystyczną w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Jego talent wzrastał w otoczeniu Wojciecha Gersona i należał do grupy artystycznej skupionej wokół tego malarza oraz malarza, fotografa i dziennikarza Marcina Olszyńskiego. W 1857 wyjechał na studia do Paryża. Od 1860 regularnie wystawiał swoje dzieła w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Domeną twórczości Sypniewskiego było idealizowane malarstwo historyczne, w którym podejmował wątki z dawnych dziejów Polski. Prezentowane dzieło to unikalny dokument sztuki warszawskiej doby historyzmu i realizmu. Reprodukowany w „Kłosach” obraz zdobył II nagrodę w konkursie Zachęty w 1873 (I nagrodę za dzieło również związane z historią Konrada Mazowieckiego otrzymał Adrian Głębocki). Sypniewski przedstawił epizod z XIII-wiecznej historii Polski. Mąż Jadwigi, książę wrocławski i krakowski Henryk, w 1229 po wiecu w Spytkowicach trafił do niewoli Konrada, księcia mazowieckiego. Konrad chciał, aby książę zrzekł się praw do Małopolski. Jadwiga pieszo i boso poszła z Wrocławia do Czerska, chcąc wyjednać łaskę dla męża. Po pozornej rezygnacji z praw do Małopolski, Henryk został księciem krakowskim w 1231.



40

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Po polowaniu w Hubertusstock, 1898

olej/piótno, 99,8 x 200,3 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jul Fałat 1898'

na odwrociu napis: 'Własność | Zygmunta Suszczykiewicza'

oraz trzy stemple: 'WŁASNOŚĆ PRYWATNA | Z. SUSZCZYKIEWICZA'

estymacja:

800 000 - 1 000 000 PLN

186 500 - 233 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Zygmunta Suszczykiewicza, Radom

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Julian Fałat, Pamiętniki, wyd. II, Katowice 1987, s. 194-5

„Od tego drzewa można zapalić cygaro”.

**Cesarz Wilhelm II o obrazie „Po polowaniu
w Hubertusstock” w „Pamiętnikach” Juliana Fałata**





CESARSKI FAŁAT

Jako wzięty twórca epoki Julian Fałat pośród artystów polskiego modernizmu zajmuje miejsce szczególne. Jego dzieła, wyrosłe na gruncie realizmu, nie poddają się łatwym klasyfikacjom i nie ulegają powierzchownym stylizacjom. Ukształtowało je autentyczne doznanie natury, a ich nowoczesny charakter wynikał z osobistej odpowiedzi na impulsy, niesione autorowi przez przemiany świata ostatnich dekad XIX stulecia.

Prawdziwym przełomem w twórczości malarza była wyprawa na początku 1886 do Nieświeża, na kresy dawnej Rzeczypospolitej, gdzie odbyło się polowanie zorganizowane przez Antoniego Radziwiłła, ówczesnego pana na tamtejszym zamku. Książę, przywracający wówczas miejscowości rangę magnackiej stolicy, zapraszał do siebie europejską arystokrację. Szerokim echem odbił się w rzeczonym roku przyjazd do dóbr Radziwiłłów księcia Wilhelma Pruskiego, dwa

lata później koronowanego na cesarza niemieckiego jako Wilhelm II. Fałat wyruszył wówczas z Warszawy, aby zdać relację z polowania na łamach warszawskiej prasy jako malarz i ilustrator, zaopatrzonej w listy polecające.

W swoich pamiętnikach barwnie opisał artystyczne przeobrażenie, jakie dokonało się w nim po wizycie w Nieświeżu dzięki tamtejszej dzikiej przyrodzie. Przyniosło mu ono sukces w świecie sztuki. Twórca zaczął się cieszyć uznaniem Antoniostwa Radziwiłłów, którzy zapraszali go na włości także w kolejnych latach, a nawet samego księcia Wilhelma. O spotkaniu z nim pisał w ten sposób: „Kiedy zostałem mu przedstawiony dnia 15 lutego 1886 roku na polowaniu u skuzynowanego z Hohenzollernami księcia Antoniego Radziwiłła w Nieświeżu, uderzyła mnie jego pogodna twarz, patrząca niebieskimi oczyma, pełna młodzieńczej radości i podziwu dla niezwykłej zimy i



dziewiczych lasów” (Julian Fałat, Pamiętniki, wyd. II, Katowice 1987, s. 192). Jeszcze w tym samym roku Fałata powołano na prestiżowe stanowisko: książę uczynił go nadzwyczajnym malarzem, przez co artysta rezydował w Berlinie do 1895.

W tym okresie jego dorobek wzbogacił się o przedstawienia polowań w łowieckich dobrach Hohenzollernów w Schorfheide, na północ od stolicy, w których od połowy XIX wieku znajdował się pałacyk łowiecki Hubertusstock. Twórca bywał tam rokrocznie, ostatni raz w 1900. Często towarzyszył monarsze w cesarskich polowaniach w Romintach Wielkich w Prusach Wschodnich. Pojawiał się także na łowach w majątkach arystokracji, by uwiecznić w akwareli lub technice olejnej powroty myśliwych, nagonki czy powaloną zwierzę. Nie odstępował od weryzmu obserwacji, lecz jego warsztat ulegał przemianom dzięki zaadoptowaniu środków impresjonizmu i nowych tendencji sztuki europejskiej. Krytyka odnotowywała: „Sceny te tętnią życiem, są jakby żywcem przeniesione ze świata, wycięte i ręką czarodzieja przeniesione

na płótno” (Czesław Jankowski, Ze sztuki i teatru, „Kraj” 1895, nr 13, s. 31). W okresie berlińskim artysta cieszył się wielkim uznaniem. Eksponował swoje dzieła w Europie Środkowej - w Warszawie, Krakowie, Pradze, Berlinie czy Monachium, a także poza nią, w Paryżu, Madrycie i Chicago.

Prezentowana „cesarska” praca została opisana w Fałatowskich „Pamiętnikach”: „Cesarz nabył kilka moich obrazów większych i - zaraz po polowaniu - wiele mniejszych; natomiast najlepszy mój obraz, zaprezentowany mu w roku 1898, skrytykował słowami ‘Zu modern!’ [‘Zbyt nowoczesny’]. Mówiąc o nim, spoglądał na malowane kasztany w jesiennym ubarwieniu czerwono-żółtym i w oświetleniu słonecznym; wskazując na jedno z najczerwieńszych drzew, powiedział: ‘An diesem Baum kann man ja die Zigarre anzünden’ [‘Od tego drzewa mogę cygaro zapalić’]. Odpowiedziałem, że jest to dla mnie największy komplement - i zaczęła się dyskusja nad różnicą krajobrazów, malowanych przed i po latach siedemdziesiątych. (...) Obraz wspomniany pozostał więc moją



Max Marschalk, wystawa Edvarda Muncha w Equitable-Palast w Berlinie, grudzień 1892, fotografia w zbiorach Munch-museet w Oslo

własnością - i dzisiaj patrzę z radością na te śliczne pejzaże jesienne z Hubertusstock, malowane modernistycznie. (...) O niekupieniu obrazu nie miałem najmniejszych pretencji, bo w gruncie rzeczy malowałem zawsze dla siebie i miałem nagrodę w radości tworzenia” (Julian Fałata, dz. cyt., s. 194-95).

„Po polowaniu w Hubertusstock” Fałata pozostawało dlań dziełem mistrzowskim. Malarz pozostawił pracę w swojej pracowni, nie zważając na krytykę ze strony cesarza. Na berlińskim dworze Fałata okazał się rzecznikiem modernizmu i - mimo zachowawczego smaku mocodawców - swoją twórczością propagował luministyczną technikę malarską. Był wszakże członkiem Wiedeńskiej Secesji, a partia pejzażu w prezentowanej kompozycji odpowiada spontaniczną i barwną konwencją dziełom artystów czerpiących z dokonań francuskich impresjonistów. Oficjalna sztuka Berlina w ostatniej dekadzie XIX stulecia pozostawała pod wpływem realizmu i historyzmu, przede

wszystkim malarstwa Antona von Wenera. W dobie Wilhelmińskiej zaczęły się jednak tworzyć tendencje modernistyczne. Pierwszy pokaz prac Edvarda Muncha na zaproszenie Vereín Berliner Künstler (1892) i wystąpienia malarzy Waltera Leistikowa, Franza Skarbiny i Maxa Liebermanna, które doprowadziły do utworzenia Secesji Berlińskiej (1898). Max Liebermann, przewodniczący Secesji, po doświadczeniu francuskiego impresjonizmu, śmiało promował dywizjonistyczny sposób malowania, skupiony na ewokacji światła i przestrzeni w obrazie dzięki czystej barwie. Jego dzieła wiodły młodsze pokolenie malarzy ku postimpresjonizmowi i ekspresjonizmowi. Praca Fałata, w luministycznej partii pejzażu, wydaje się zaskakująco zbliżona z krajobrazami Liebermanna.

Fałata odwiedził Paryż parokrotnie, począwszy od wizyty w marcu 1884, kiedy to francuski impresjonizm stawał się już kierunkiem kanonicznym, obecnym w kolekcjach publicznych i szeroko w



Julian Fałat w pracowni, Berlin, około 1897, kolekcja prywatna, za: Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 209

prywatnych galeriach. W dziele malarza trudno klarowana jest recepcja francuskiego impresjonizmu. Fałata interesowały podobne efekty świetlne, co pokolenie Moneta, mianowicie plenerowy sposób pracy, technika pointylnizmu czy dywizjonizmu.

To co jednak zaskakująco łączy Fałata i francuskich malarzy, to fascynacja sztuką Wschodu. Śmiało zarysowane wertykalne i horyzontalne podziały przywodzą na myśl przestrzenną konstrukcję wielbionych przez mistrza japońskich drzeworytów ukiyo-e, które w swej istocie miały być obrazami swobodnie przepływającego świata. Podobnie płótno Fałata stanowi rodzaj kontemplacji i zachwyty nad pięknem natury. Motyw z „cesarskiej” kompozycji z 1898 znajduje swoją kontynuację w akwareli, która wiernie powtarza prawą część płótna („Po polowaniu w Hubertusstock”, dawniej depozyt w Muzeum Sztuki w Łodzi).

Fałat powtórzył 20 lat później w formie grafiki jako jedną z plansz „Teki myśliwskiej” (1919-20), wydanej nakładem Zakładu Graficznego „Sztuka” w Toruniu. Do tego zespołu prac należy dodać akwarelę, która przed kilkunastu laty pojawiła się na rynku aukcyjnym („Polowanie w Hubertusstock”, 1899, kolekcja prywatna). W dziele z 1898, przedstawiającym zdobycz z polowania w Hubertusstock, artysta umieścił swój autoportret. Ujęty całopostaciowo, odwrócony tyłem, rozmawia z cesarzem Wilhelmem i pokazuje mu efekty swojego wysiłku. Fałat dokonuje więc swoistej autokreacji. Ukazuje się bowiem jako osobę cieszącą się sympatią władcy. Dodatkowo uwydatnia mecenat Wilhelma i przedstawia nie tylko jako zapalonego myśliwego, lecz także opiekuna sztuk. Autor podejmuje tu dawny topos, mający swe źródło w historii Aleksandra Wielkiego i jego malarza, Apellesa z Kos, opisanego przez Pilińskiego Starszego (24-79) w „Historii naturalnej”. Unikalność tej klasy olejnych kompozycji Fałata, historyczny charakter płótna oraz pierwszorzędne wartości artystyczne czynią z obrazu „Po polowaniu w Hubertusstock” mistrzowskie osiągnięcie polskiego modernizmu.

41

DANIEL CHODOWIECKI
PRZYPISYWANY

1726-1801

Lekcja rysunku

olej/deska, 25 x 35 cm

estymacja:

18 000 - 25 000 PLN

4 200 - 5 900 EUR

OPINIE:

dzieło opiniowane przez Stéphane'a Pinta, Cabinet Turquin, Paryż

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Curmanów, Szwecja

kolekcja prywatna, Szwecja

dom aukcyjny Stockholms Auktionsverk, grudzień 2019

kolekcja prywatna, Szwecja

Daniel Chodowiecki przyszedł na świat w zamożnej rodzinie kupców 16 października 1726 na Pomorzu, a dokładniej w Gdańsku. Kontynuując tradycję dziadka i ojca, przyszły artysta trudnił się początkowo handlem. Po śmierci Gotfryda Chodowieckiego wraz z młodszym bratem udał się w 1743 roku w podróż do Berlina, gdzie rodzeństwo zatrzymało się u swego wuja. Antoine Ayrer, zauważając talent artystyczny młodzieńca, posłał go na naukę do augsburskiego mistrza Johanna Jakoba Haida zajmującego się emalierstwem. Przełomowym dziełem twórcy jest namalowana w roku 1767 kompozycja „Pożegnanie Calasa”, która przyniosła artyście rozgłos i sławę. O uznaniu, jakim cieszył się w środowisku berlińskim Chodowiecki, zaświadczać mogą zajmowane przez niego stanowiska w tamtejszej Pruskiej Akademii Sztuki – od roku 1790 był jej wicedyrektorem, a już siedem lat później piastował posadę dyrektorską. Artysta ten znany jest jednak przede wszystkim ze swojej działalności na polu grafiki. Szczególnie upodobał sobie on technikę akwaforty, w której to stworzył wiele uznanych ilustracji wykorzystanych w książkach i różnego rodzaju publikacjach. Prezentowana praca przypisywana jest Danielowi Chodowieckiemu.

Stanowi ona obiekt tym bardziej wartościowy z racji na stosunkowo niewielką ilość zachowanych dzieł olejnych wiązanych z tym autorem. Ukazana scena rozgrywa się w pomieszczeniu. Postacie zgromadzone wokół stołu to dwaj uczniowie i nauczyciel podczas lekcji rysunku. Pewnych analogii dostarczają w tym kontekście olejna kompozycja przypisywana Chodowieckiemu ukazująca towarzystwo zebrane wokół stołu oraz dwie inne ryciny. Jedną z nich, „Cabinet d'un Peintre”, datowaną na rok 1771, ukazuje lekcję czytania przeprowadzaną we wnętrzu eleganckiego salonu. Kolejną, zatytułowaną „Modlitwa”, przedstawia podobną sytuację. Wszystkie wymienione prace prezentują przestrzeń rozwiązaną w analogiczny sposób. Widz ma do czynienia, niczym w teatrze, z postaciami otaczającymi stół po bokach oraz od tyłu, kiedy zaś sam front odsłania się przed nim. Nie sposób nie wspomnieć w tym miejscu o losach dzieła, które prezentują się równie dostojnie co i jego forma. Od XIX wieku obraz znajdował się w kolekcji Adolpha Napoleona Curmana – burmistrza miasta Skänninge i rycerza zakonu Vasa. W tej znamienitej szwedzkiej rodzinie pozostawał on aż do początku XXI wieku.



42

STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI

1866-1946

“Wkrótce w roku 1410 wysłał go...”, 1899

olej/piótno naklejone na tekturę, 42,5 x 73,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany l.d.: ‘Batowski | 99’

na passe-partout papierowa nalepka z opisem dzieła: ‘.,Wkrótce w r. 1410 wysłał go (Stanisława | Ciołka z Żelechowa podkanclerzego koronnego | później biskupa poznańskiego) król Władysław Ja- | giełło z Nowego Sącza do cesarza Zygmunta Lu- | ksemburczyka do Węgier a to staraniem się o utrzymanie przyjaźni sąsiedzkiej. | W poselstwie tem jedzie z nim Zawisza z Ole- | śnicy. | Z powrotem przynosi wiadomość że Zygmunta chce utrzymać zawsze przyjaźń i pokój między Pol- | ską a Krzyżakami i że tenże Zygmunta przyobiecał, że w tym celu zjedzie do Prus i prosi o przystanie| mu od króla listy bezpieczeństwa. | Zaraz z listem tym powrócił Stanisław do Węgier i wtenczas zaczął Zygmunta naprawdę | kręcić a król Władysław Jagiełło musiał znów wy- | śłać Ścibora ze Ściborzyc na nowe zabiegi”. | (Długosz - Bielski) (Okolski - Paprocki)’

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

spadkobiercy rodziny Żelechowskich







Stanisław Kaczor-Batowski był istotnym przedstawicielem lwowskiego środowiska artystycznego, malarzem popularnych dzieł batalistycznych cieszących się dużym powodzeniem w pierwszych dekadach XX stulecia. Jego twórczość kojarzona jest przede wszystkim z zamiłowaniem do polskiej historii, którą wielokrotnie obrazował. Malarz był wielkim admiratorem pisarstwa Henryka Sienkiewicza, do którego powieści wykonał liczne ilustracje. Artystyczna działalność Kaczora-Batowskiego nie ograniczała się jednak wyłącznie do tematyki historycznej. Dobrze czuł się też w tematyce religijnej (zrealizował projekt witraży dla katedry łacińskiej we Lwowie) i malarstwie ściennym (dekoracje foyer Teatru Miejskiego we Lwowie). Kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Władysława Łuszczkiewicza i Floriana

Cynka (1883-85). Kolejnym etapem jego artystycznej edukacji była Akademia Wiedeńska, gdzie studiował w latach 1885-87 oraz Akademia w Monachium. W latach 90. wiele podróżował, zwiedził wówczas Paryż, Włochy, Hiszpanię, Maroko i Krym. Prezentowany cykl pięciu dzieł powstał na zamówienie Stanisława Żelechowskiego i pozostawał w rękach jego spadkobierców. Każdy z epizodów został opisany na passe-partout komentarzem i cytarami pochodzącymi z kronik. Wszystkie sceny wyobrażają ważne historyczne epizody z dziejów rodziny Żelechowskich herbu Ciołek. Ich zakres historyczny jest rozpięty między 1410 (poselstwem Stanisława Ciołka z Żelecha, podkanclerzego koronnego do Zygmunta Luksemburczyka) a 1588 rokiem (bitwą pod Buczyną).

43

STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI

1866-1946

“Spalił był na ten czas Świdrygiełło...”, 1899

olej/piótno naklejone na tekturę, 43 x 73,5 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany l.d.: 'Batowski | 99'

na passe-partout papierowa nalepka z opisem dzieła: '(r. 1431.) | „Spalił był na ten czas Świdrygiełło chełmskam ziemię ale | wojsko jego Andrzej Ciołek z Żelechowa podówczas podstarości | chełmski (późniejszy generał Wielkopolski) tylko we trzydzieści Ko- | ni najechawszy na głowę poraził trzysta nieprzyjaciół zabił, czter- | dzieści zaś chłopów żywych pojmał” | (Paprocki: Herb. król. poł. stp 791)”

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

spadkobiercy rodziny Żelechowskich



44

STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI

1866-1946

“Posłał więc dalej Stanisław Ciołek z Żelechowa...”, 1899

olej/papier naklejony na tekturę, 43 x 74 cm (w świetle passe-partout)

na passe-partout papierowa nalepka z opisem dzieła: „Posłował więc dalej Stanisław Ciołek z Żelechowa - | (biskup poznański) znów na konsylium bazylejskie (r 1434), gdzie sam jeden z biskupów polskich zasiadł 'dokąd z pańską komi | tywą i splendencją i pompą się stawił, 'i' z niemniejszą egze- | kwie po zmarły podówczas królu Władysławie Jagielle tamże | w Bazylei sprawował i opis tychże uroczystości żałobnych po- | tomności do wiadomości podał. -” | (Długosz, Bielski - Okolski-Paprocki)

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

spadkobiercy rodziny Żelechowskich



45

STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI

1866-1946

“Był ten Stanisław (Ciołek z Żelechowa) zwany Łomignatem...”, 1899

olej/plótno naklejone na tekturę, 43 x 74 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany l.d.: 'Batowski 99'

na passe-partout papierowa nalepka z opisem dzieła: '„Był ten Stanisław (Ciołek z Żelechowa) | zwany Łomignatem, o wielkiej bowiem jego sile fizycznej wiele przeszło anegdot do potomności i tak | dzieckiem prawie będąc, dwóch chłopców na ręku | nosił, później w Krakowie dzwon największy na | niższą wieżę kościoła Panny Maryi sam w obec kró- | la Zygmunta Augusta i dworu wznosił, a którego | i czterdziestu ludzi nie mogło wyciągnąć, | mieczów długich dwanaście razem z koniec | ujawszy, w jednej ręce podnosił.” | (Długosz, Bielski, Okolski, Paprocki)'

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

spadkobiercy rodziny Żelechowskich



46

STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI

1866-1946

“Wyszli tedy z Byczyny...”, 1899

olej/piótno naklejone na tekturę, 43 x 63,2 cm (w świetle passe-partout)

sygnowany i datowany p.d.: 'Batowski | 99'

na passe-partout papierowa nalepka z opisem dzieła: 'Wyszli tedy z Byczyny: Stanisław Ciołek z | Żelechowa, (Łomignat), Aleksander Proński staro- | sta łucki i Erazm Lichtenstein..... do obozu Jana | Zamojskiego..... chcąc ułożyć kondycje podda- | nia się Maksymiljana.' | (Życie Jana Zamojskiego przez Franciszka Bohomolca - edyc. Tad. Mostowskiego r. 1805).'

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

spadkobiercy rodziny Żelechowskich



47

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Konie na puszczie

olej/deska, 37 x 58,5 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'L. Gedłek. Wien'

na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa z numerem: '7853'

estymacja:

40 000 - 50 000 PLN

9 400 - 11 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, grudzień 2012

kolekcja prywatna, Poznań

Prezentowana kompozycja to przykład charakterystycznego dla monachijczyków tematu „stepowego” pejzażu. Malarz wyspecjalizował się w widokach z targów, postojów, patroli oraz przydrożnych, wiejskich i małomiasteczkowych scenkach. Wykształcony przez niego typ obrazu był bliski kompozycjom malowanym w tym czasie w środowisku monachijskim przez Brandta, Wierusza-Kowalskiego czy Chełmońskiego. Malarze tego środowiska nie tylko poruszali podobną, „stepową” tematykę, ale posługiwali się również pokrewnym językiem form. Gędłek wytworzył swoisty typ melancholijnego, „bladeo” nizinnego pejzażu poprzecinanego zagajnikami z eksponowaną partią szarego nieba. W prezentowanych „Koniach na puszczie” malarz wyobraził dynamicznie ujętą grupę koni różnej maści, które naganiane są

przez wschodnich jeźdźców, prawdopodobnie na targ. Analogiczna tematyka naganiania czy chwytania koni obecna jest w twórczości Józefa Brandta od lat 70. XIX stulecia. Ludwik Gędłek studiował początkowo na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, potem od 1873 w Wiedniu u Eduarda Peithnera von Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Na stałe związał się z wiedeńskim środowiskiem artystycznym, ale utrzymywał też żywe kontakty z polskimi malarzami. Swoje prace o tematyce rodzajowej i historycznej sprzedawał zarówno w Austro-Węgrzech, jak i w Polsce. Wystawiał w warszawskim Salonie Krywulta, TPSP w Krakowie i salonach drezdeńskich. Jego prace znajdują się obecnie m.in. w Muzeum Narodowym w Warszawie, Lwowskiej Galerii Obrazów czy w Muzeum Polskim w Chicago.



WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Autoportret z koniem, 1922

olej/plótno, 80 x 57 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1922'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 700 EUR

„Kossak był niewątpliwie zadowolony ze swojej powierzchowności, czemu dał wyraz w licznych autoportretach malowanych w różnych okresach życia i w różnych rolach, które świetnie go charakteryzują. W najwcześniejszym znanym 'Autoportrecie w mundurze ułańskim' (1878) widzimy go jako urodziwego, lecz skromnego ułana-malarza debiutującego w zawodzie artysty. 'Portret własny z paletą' (1893) ujmuje naturalnością i swobodą, z jaką prezentuje się widzowi w roboczym stroju malarskim, z akcesoriami swoje profesji – paletą i pędzlami. Natomiast w 'Autoportrecie z koniem' (1924) przedstawia siebie w eleganckim stroju myśliwskim przy rasowym koniu i na tle umieszczonej w głębi lasu sceny polowania (...)” (Janina Zielińska, Juliusz, Wojciech, Jerzy Kossakowie, Warszawa 1988, s. 71). Podobny schemat kompozycyjny charakteryzuje prezentowany obraz z 1922. Artysta namalował siebie samego w mundurze 8. Pułku Ułanów im. ks. Józefa Poniatowskiego. Ów pułk wyodrębnił się w 1918 z 1. Pułku Ułanów Cesarza Franciszka Józefa. Kossak służył w nim od 1876, w momencie uzyskania przez Polskę niepodległości awansował na majora. Malarz pewnie patrzy przed siebie, pałac papierosa. Towarzyszy mu koń, którego łeb zgodnie skierowany jest w tę samą stronę, co głowa artysty. Początek lat 20. to okres prosperity Kossaka: na stałe mieszkał w Krakowie, lecz przy tym utrzymywał w Warszawie pracownię w hotelu Bristol, dzięki której mógł realizować liczne zamówienia. Prezentowany autoportret to wizerunek oddanego ojczyźnie żołnierza, lecz również nonszalanckiego artysty bon vivanta w towarzystwie emblematów swojej twórczości: munduru i konia. W „Autoportrecie z koniem” Kossak przedstawił się w typowym dla swojej formacji mundurze, z ciemnożółtym proporczykiem i otokiem czapki, w płaszczu i nieuszytwnionej rogatywce. W tle, pośród zimowego pejzażu, obecna jest grupa żołnierzy pułku w szaroniebieskich kawaleryjskich kożuszkach zimowych pochodzących jeszcze z armii austro-węgierskiej. Dzieło nie jest więc czystą kreacją artystyczną, lecz wynikiem wnikliwej, malarskiej notacji artysty, jak również sugestywnym dokumentem historycznym.







49

WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Ułan i dziewczyna, 1942

olej/ płótno, 77 x 59 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak 1942'

opisany na odwrociu: "To płótno jest jedną | z ostatnich prac | mojego śp. ojca | Wojciecha Kossaka | Magdalena | Kossak Starzewska | 22/12 42"

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, wrzesień 2013

kolekcja prywatna, Poznań

„Jest to niewątpliwie malarz bardzo polski przez swój temperament i rozmach, przez swą brawurę i werwę (...), przed swe umiłowanie życia, ruchu i pędu, przez swój kult konia, przed swe upodobanie do tematów rycersko-wojskowych i łowieckich”.

Mieczysław Wallis, Wystawa Wojciecha Kossaka, „Wiadomości literackie” 1936, nr 32



50

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

1875-1944

“Morele”

olej/plótno naklejone na tekturę, 46,2 x 66,8 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i opisany p.d.: “morele” | F.M. Wygrzywalski

estymacja:

24 000 - 30 000 PLN

5 600 - 7 000 EUR

Feliks Michał Wygrzywalski w latach 1893-98 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium pod kierunkiem Johanna Caspara Hertericha i Karla Marra. Studia uzupełniał w Académie Julian w Paryżu. W 1900 zamieszkał w Rzymie, gdzie poślubił Włoszkę Różę Imassa. W Rzymie zajmował się początkowo kopiowaniem dzieł Caravaggia, Rafaela, Guercina, Velázquezu i Tycjana. Malował też krajobrazy i akty. Dostarczał ilustracje do polskiego tygodnika „Wędrowiec” oraz do czasopism niemieckich i rosyjskich. W 1906 odbył podróż do Egiptu, co odcisnęło piętno na podejmowanej przez malarza tematyce – po podróży do Egiptu w jego malarstwie powtarzały się motywy i tematy orientalne („Modlitwa Arabów”, „Sprzedawcy dywanów”). W 1908 na stałe osiadł we Lwowie. W latach 1909-14 pracował w tamtejszym teatrze jako inspektor sceny, projektował kostiumy teatralne i witraże, otrzymał również zamówienie na ozdobienie wnętrz Izby Przemysłowo-Handlowej. W swojej sztuce Wygrzywalski wypowiadał się przede wszystkim realistycznymi obrazami, tworzył cieszące się

popularnością sceny nadmorskie i orientalne oraz przedstawiał wieśniaków przy pracy. Początkowo korzystał z repertuaru środków naturalizmu oraz silnej ekspresji barwnej i światłocieniowej.

Prezentowana w katalogu praca przedstawiająca dwie kobiety zbierające owoce jest najpewniej pokłosiem wczesnej twórczości artysty. Będąc pod wrażeniem włoskiego krajobrazu i obyczajowości tamtejszych mieszkańców, Wygrzywalski uległ żywej w jego epoce artystycznej tematyce obrzędowości prostego ludu. Konwencję takich wizerunków chętnie utrwalali również XIX-wieczni akademicy; szczególnie zainteresowaniem cieszył się motyw włoskiej rodziny lub włoskiej kobiety. Italia i jej lud kojarzone były bowiem z pięknem, szlachetnością i niewinną pobożnością. Ludyczny charakter kompozycji został wzbogacony przez malarza intensywnym efektem kolorystycznym, który doskonale koresponduje z ikonograficzną konwencją, czyniąc z dzieła manifest umiłowania prostoty życia.



51

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Zaduma, 1892

olej/piótno (dublowane), 108 x 143,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1892 r. | WARSZAWA | 1892 r'

estymacja:

100 000 - 140 000 PLN

23 400 - 32 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Art-B

dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2001

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Rapacki ucieleśniony. Wystawa prac Józefa Rapackiego. Obrazy, litografie, rysunki, fotografie, katalog wystawy, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, lipiec-grudzień 2010, s. 6



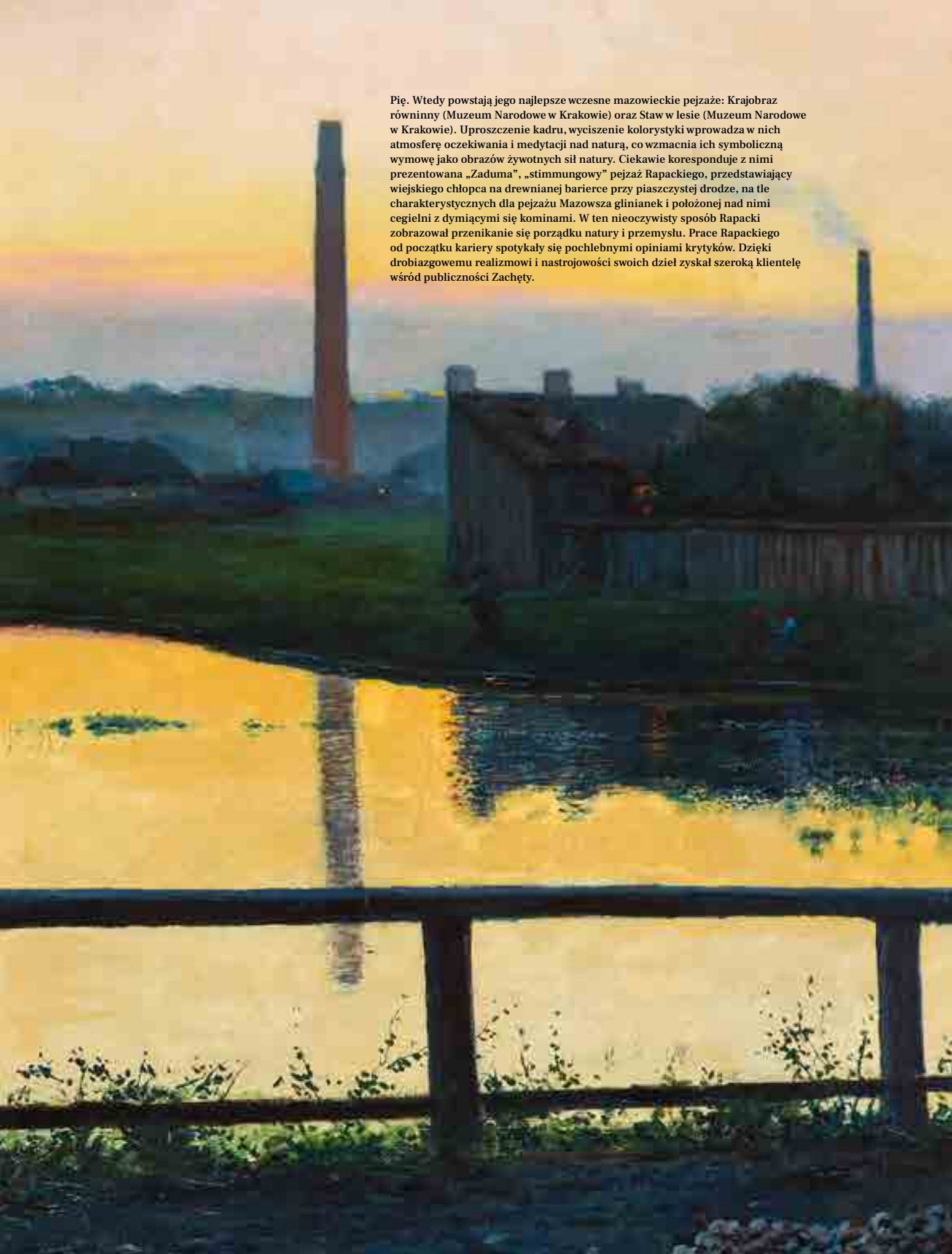
W 1891 roku Józef Rapacki powrócił do Warszawy ze studiów w Monachium. W tym okresie nawiązywał do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu - Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Zamieszkując w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Przez historię sztuki Rapacki został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu”. Wielokrotnie powtarzano zapisane przez Pię Górką sformułowanie o „malarzu brzoź i liliowych wrzosów” (Pia Górska, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39.). Mimo powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego dzieł w ostatnich latach twórczości, wczesne dzieło Rapackiego stanowi ciekawy eksperyment malarski wyrosły na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując

nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz odnaleźć można w śmiałym sposobie kadrowania wczesnych prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury.

Zaznajomiwszy się na gruncie warszawskim z impresjonizmem (luminizmem) Pankiewicza i Podkowińskiego, Rapacki podjął próby w tym zakresie. W 1891 roku po powrocie ze studiów w Monachium do Warszawy, tworzył kolejne pejzaże olejne. W rok później letnie miesiące spędził w Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie uczył malarstwa



Pię. Wtedy powstają jego najlepsze wczesne mazowieckie pejzaże: Krajobraz równinny (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz Staw w lesie (Muzeum Narodowe w Krakowie). Uproszczenie kadru, wyciszenie kolorystyki wprowadza w nich atmosferę oczekiwania i medytacji nad naturą, co wzmacnia ich symboliczną wymowę jako obrazów żywotnych sił natury. Ciekawie koresponduje z nimi prezentowana „Zaduma”, „stimmungowy” pejzaż Rapackiego, przedstawiający wiejskiego chłopca na drewnianej barierce przy piaszczystej drodze, na tle charakterystycznych dla pejzażu Mazowsza glinianek i położonej nad nimi cegielni z dymiącymi się kominami. W ten nieoczywisty sposób Rapacki zobrazował przenikanie się porządku natury i przemysłu. Prace Rapackiego od początku kariery spotykały się pochlebnyymi opiniami krytyków. Dzięki drobiazgowemu realizmowi i nastrojowości swoich dzieł zyskał szeroką klientelę wśród publiczności Zachęty.



52

CARL ERNST MORGENSTERN

1847-1928

Widok na Śnieżne Kotły

olej/plótno, 100,5 x 140 cm
sygnowany p.d.: 'Carl Ernst Morgenstern'

estymacja:

20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

Carl Ernst Morgenstern urodził się 14 września 1847 roku w Monachium, w rodzinie o artystycznych tradycjach. Jego ojciec Christian był malarzem i działał na dworze króla Ludwika I Bawarskiego. To w jego pracowni młody Carl zdobywał wczesne szlify i zaznajomił się z istotą sztuki. Wykazujący znaczne umiejętności manualne i talent młody twórca kontynuował naukę u miniaturzysty Carla Restallino, a następnie pod kierunkiem wybitnych pejzażyistów takich jak Josef Schertel, Eduard Schleich czy Theodor Kotsch. Od swoich mistrzów przejął precyzję rysunku, wrażliwość na piękno krajobrazu i umiejętność polegającą na dogłębnej obserwacji natury wraz z jej ułotnymi zjawiskami atmosferycznymi. Istotnym epizodem w jego życiu stała się odbyta po zakończonej nauce podróż, której trasa wiodła poprzez Francję, Belgię, Holandię i Szwajcarię. Artysta zetknął się wówczas z malowniczym krajobrazem zróżnicowanych pod wieloma względami krajów, co zaowoco-

wało licznymi szkicami i wykonywanymi później olejnymi kompozycjami. W roku 1869 odbyła się w Monachium jego pierwsza, indywidualna wystawa.

Przełomowym wydarzeniem w życiu artysty było objęcie w roku 1884 opieki nad nowo powstałą Klasą Malarstwa Krajobrazowego we wrocławskiej Szkole Sztuki. Morgenstern, który posiadał już znaczny dorobek i duże umiejętności rozpoczął wyprawiać się na plenery malarskie wraz ze swoimi uczniami. Odwiedzali oni przede wszystkim Karkonosze, malując i czerpiąc inspiracje z samej natury. Twórca odbywał również indywidualne eskapady w tych okolicach, które rozszerzył na początku XX wieku o region tatrzański. W 1887 roku uzyskał tytuł profesora na wrocławskiej uczelni oraz objął tamtejszą Klasę Akwaforty, którą prowadził przez następnych szesnaście lat.



53

CARL ERNST MORGENSTERN

1847-1928

Dolina Baryczy

olej/plótno, 66 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Carl Ernst Morgenstern'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław

Do znacznej popularności Morgensterna przyczynił się gwałtowny rozwój pamiątkowych pocztówek, które zdominowały rynek na przełomie XIX i XX stulecia. Olejne kompozycje przedstawiające górskie pejzaże posłużyły wydawcom jako pożądane przez odbiorców reprodukowane motywy dekoracyjne. Opinia publiczna okrzyknęła malarza nawet mianem „króla pocztówek”. Artysta spędził starość w swoim domu w Karpaczu, z dala od zgiełku miasta i w bliskim sąsiedztwie swoich ukochanych gór. Prezentowane podczas aukcji pejzaże Morgensterna ukazują wszechstronność twórcy, który znakomicie odwzorowywał różne typy krajobrazu, od równinnej przestrzeni z rozlewiskiem zatopionym w leśnej gęstwinie, aż po monumentalny w wyrazie obraz gór z ośnieżonymi szczytami osnutymi zasłoną z mgieł.



54

EMIL LINDEMANN

1864-1945

“Dzień zimowy”, przed/lub 1916

olej/ płótno, 60 x 90 cm

sygnowany l.d.: 'Emil Lindeman'

na krośnie malarskim nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1916

Emil Lindeman to nieco zapomniany, lecz popularny w epoce warszawski malarz. Edukację artystyczną odebrał w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, a następnie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Był jednym z uczniów Jana Matejki, którzy pomagali mistrzowi przy pracach nad polichromią mariacką. W 1890 wyjechał do Paryża, gdzie studiował w École nationale supérieure des beaux-arts, prywatnej Académie Julian i Académie Collarosi. Odbił podróż do Italii oraz Petersburga, aby w 1897 osiąść na stałe w Warszawie. Lindeman często zajmował się monumentalnym malarstwem naściennym o tematyce sakralnej. To jednak malarstwo sztalugowe stanowi najważniejszą gałąź jego twórczości. Tworzył pejzaże i sceny rodzajowe, głównie z Mazowsza, Wileńszczyzny czy Wołynia. Niejednokrotnie jego melancholijne, nizinne krajobrazy wypełniały postaci chłopek. W przypadku „Pejzażu zimowego” malarz oczyścił scenę z anegdoty. Widok znad niewielkiej rzeczki to urokliwe studium światła padającego na śnieg. Lindeman zbliżył się do problematyki reprezentacji światła w zimowym krajobrazie przede wszystkim podejmowanej w sztuce polskiego modernizmu przez Juliana Fałata.



55 †

MICHALINA KRZYŻANOWSKA

1883-1962

“Wnętrze II”

olej/tektura, 67 x 70 cm
na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy
oraz nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
kolekcja prywatna, Warszawa

Michalina Krzyżanowska – żona i ulubiona modelka Konrada Krzyżanowskiego – była uczennicą Miłosza Kotarbińskiego, a w latach 1904-09 kontynuowała naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem męża. W 1912 odwiedziła Londyn i Paryż, gdzie uczęszczała do Académie Ranson, malując pod kierunkiem Maurice’a Denisa. W latach 1919-21, wraz z mężem i uczniami prowadzonej przez niego szkoły malarskiej, wyjeżdżała na studia plenerowe do Płocka, Kartuz i Chmielna. Po śmierci męża (1922) poświęciła się całkowicie malarstwu i wystawiała m.in. z grupą Ars Feminae, Warszawskim Towarzystwem Artystycznym i Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Prezentowana w katalogu praca stanowi symptomatyczne połączenie indywidualizmu malarki oraz recepcji twórczości samego Konrada Krzyżanowskiego. Autorka płótna z właściwym sobie poczuciem swobody i przestrzenności oddała wewnątrz mieszczkańskiego salonu, choć zdaje się, że owo pomieszczenie było jedynie pretekstem do artystycznej analizy dekoracyjności przestrzeni wraz z jej barwami i fakturami. Michalina Krzyżanowska świadomie nawiązała w obrazie do swobodnej techniki warsztatowej męża oraz ekspresyjnej palety barwnej, której używał, czyniąc tym samym z dzieła sumaryczną obserwację niuansów materii i światła.



56 †

WACŁAW TARANCZEWSKI

1903-1987

„Martwa natura ze skrzypcami na zielonym tle”, 1933-34

olej/plótno, 73 x 97 cm

sygnowany monogramem l.d.: 'WT'

opisany autorsko na odwrociu, na krośnie malarskim nalepka wystawowa Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu oraz nalepka z opisem dzieła

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

własność artysty w Krakowie

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wystawa retrospektywna Wacława Taranczewskiego, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1958

Wystawa zbiorowa Wacława Taranczewskiego, Muzeum Wielkopolskie, Poznań, listopad 1949

Wystawa prac malarskich i rysunków Wacława Taranczewskiego, Salon 35, Poznań, jesień 1936 (poz. 1)

Wystawa grupy „Pryzmat”, Dom Plastyków, Kraków, zima 1934

LITERATURA:

Joanna Pollakówna, Malarstwo polskie między wojnami 1918-1939, Warszawa 1982, poz. 125 (il.)

Zdzisław Kępiński, Wacław Taranczewski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958,

poz. 4 (il.)

Wystawa zbiorowa Wacława Taranczewskiego, Muzeum Wielkopolskie, Poznań 1949, poz. 3

Wacław Taranczewski to jeden z najważniejszych reprezentantów polskiego koloryzmu. Malarz początkowo związany był ze środowiskiem artystycznym Poznania, gdzie po raz pierwszy zetknął się z awangardowymi tendencjami reprezentowanymi przez grupę „Bunt”, formistów i Augusta Zamoyskiego. W 1923 ukończył pierwszy rok studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, uczestnicząc w rozwijającym się wówczas ruchu futurystycznym. Kształcił się pod auspicjami Fryderyka Pautscha oraz Felicjana Szczyńskiego-Kowarskiego. Podążając śladem drugiego nauczyciela, przeniósł się w 1929

do Warszawy. Ten okres jego twórczości to czas wpływu nowoczesnego koloryzmu spod znaku Tytusa Czyżewskiego. „Martwa natura ze skrzypcami na zielonym tle” nosi wyraźny rys inspiracji nowoczesnym koloryzmem Czyżewskiego, czy szerzej, sztuką postimpresjonizmu popularyzowanego przez krąg kapistów. Młody Taranczewski eksplorował konstrukcyjny charakter barwy, podążając śladem wielkich, francuskich poprzedników, przede wszystkim Paula Cézanne'a.



57 †

HANNA RUDZKA-CYBISOWA

1897-1988

“Portret kobiety w czarnej sukni”, 1934-35

olej/plótno, 92 x 69 cm

sygnowany p.d.: 'H. Rudzka'

na krośnie malarskim nalepka ekspozycyjna Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

16 000 - 24 000 PLN

3 800 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

własność artystki

depozyt w Muzeum Narodowym w Poznaniu

kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

Malarstwo Hanny Rudzkiej Cybisowej, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1971

LITERATURA:

Malarstwo Hanny Rudzkiej Cybisowej, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1971, poz. 24

Artystyczne koncepcje istotnie dla środowiska kapistów wyłożono najpełniej we wstępie do katalogu pierwszej wystawy kapistów w warszawskim klubie artystycznym w 1931: „Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury, chcemy stworzyć płótno, które odpowiadałoby naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. (...) Płótno nie musi być wykonane, ale musi być rozstrzygnięte po malarsku” (cyt. za: Helena Blum, Hanna Rudzka-Cybisowa, Warszawa 1975, s. 23-24). „Rozstrzygnięcie”, o którym mowa, to sposób dyspozycji barwy na płaszczyźnie, dzięki której obraz nabiera kontrastu, przestrzeni czy znaczenia. Młodzi krakowscy malarze, którzy pod wodzą Józefa Pankiewicza wyjechali w 1924 do Paryża, podążali za wzorcami sztuki Paula Cézanne’a, pielęgnując „malarskość” i autonomię swojej twórczości. Powróciwszy z Paryża w 1931, stali się synonimem polskiej nowoczesności w malarstwie, a Rudzka-Cybisowa wraz z mężem, Janem Cybisem, tworzyła tandem, którego dzieło malarskie znacząco wpłynęło na obraz sztuki polskiej kolejnych dekad XX stulecia. Prezentowana praca to bardzo rzadki portret malarki z pierwszej połowy lat 30. Artystka, nie troszcząc się o detale stroju czy absolutną wierność fizjonomii modelki, stworzyła wizerunek przekonujący plastycznie i obdarzony dużym wyrazem. Artystyczna inwencja to bodaj najważniejszy z dogmatów jej malarstwa. Sama podkreślała: „Myśl, pomysł twórczy celem uruchomienia władzy kreatywnej. Równie ważną jest rozbudzona ciekawość poznawcza, która skłania do prób realizacji pomysłu, zależna często od czynników emocjonalnych” (dz. cyt., s. 24).



58 †

JAN STASINIEWICZ

1907-1966

Owocobranie

olej/tektura, 73 x 69,5 cm

na odwrociu kompozycyjna olejna: Złożenie do grobu

estymacja:

4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

LITERATURA:

akwarelowy szkic kompozycyjny, DESA Unicum, luty 2020

Jan Stasiniewicz urodził się w Rzeszowie w 1907. W latach 1925-27 studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i jednocześnie uczył się malarstwa w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku u Jerzego Fedkowicza. W 1927 dostał się do upragnionej Akademii Sztuk Pięknych i do 1932 uczył się tam m.in. w pracowni Wojciecha Weissa. Po studiach artysta osiadł w Nowym Wiśniczu, a Kraków odwiedzał okazjonalnie. Tworzył wówczas głównie portrety i martwe natury. Po II wojnie światowej podejmował się różnych prac związanych poniekąd z wyuczoną profesją. Przebywał w Opolu i Katowicach.

Nasiliły się wówczas w jego twórczości tendencje do znacznego upraszczania form, geometryzacji i rytmizowania kompozycji. Widoczne zaczęły być także oddziaływania kierunków awangardy – fowizmu, kubizmu czy futuryzmu. Prezentowana praca zatytułowana „Owocobranie” ukazuje takie właśnie, syntetyczne podejście twórcy do rzeczywistości. Trzy postacie ukazane w sadzie wśród drzew zajmują się właśnie zbiorem jabłek. Głównymi środkami budującymi przedstawienie są tutaj linia i plama. Uwagę zwraca szkicowy charakter dzieła objawiający się przebijającą strukturą podłoża oraz przygaszona, stonowana kolorystyka.



MARIAN WAWRZENIECKI

1863-1943

Z podań słowiańskich, około 1914

olej/plótno (dublowane), 58 x 48 cm

sygnowany p. śr.: 'M. W.'

opisany na krośnie malarskim: 'M. WAWRZENIECKI | 1914'

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, grudzień 2009

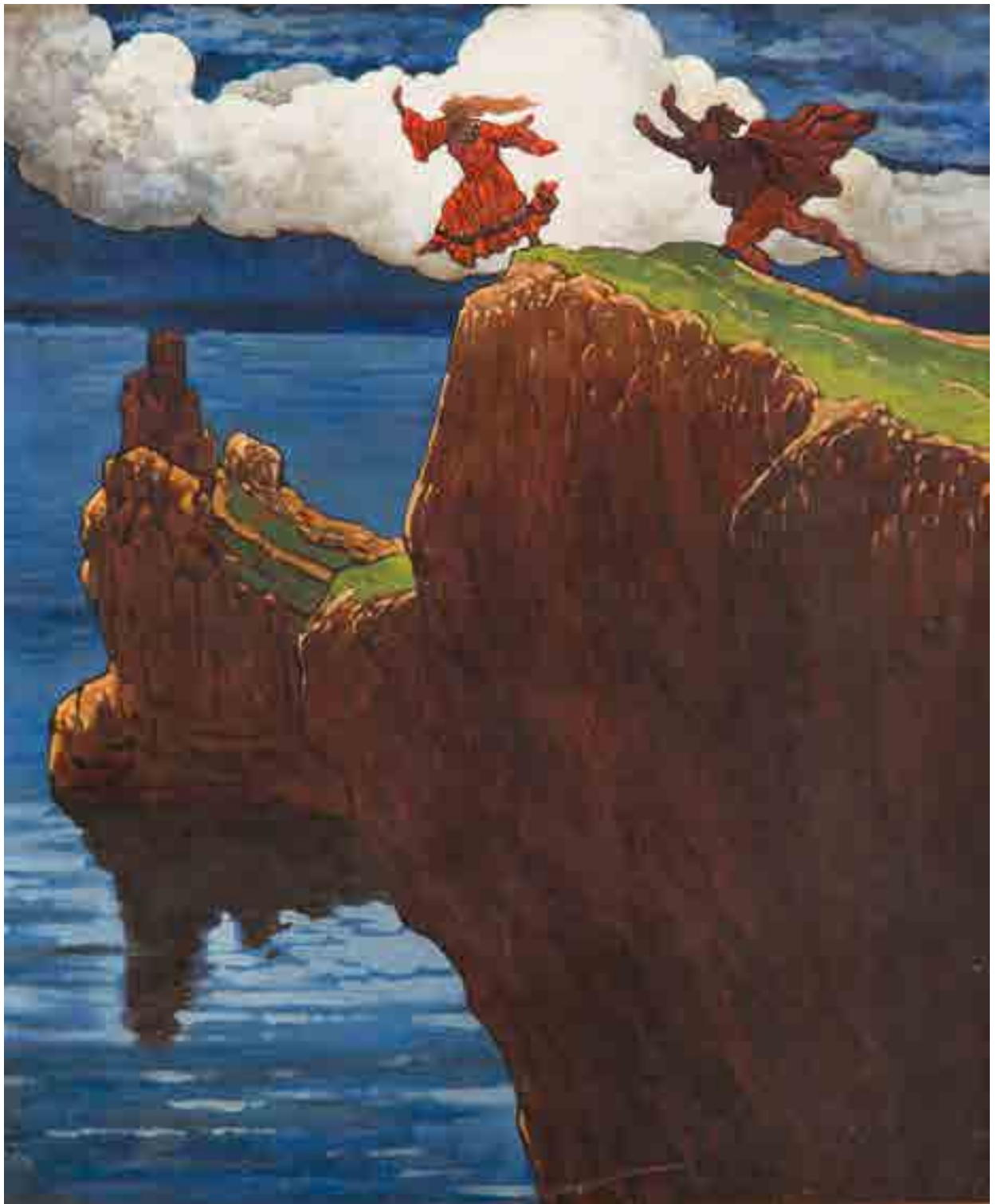
kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2017

kolekcja prywatna, Polska

W 1891 roku Józef Rapacki powrócił do Warszawy ze studiów w Monachium. W tym okresie nawiązywał do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Zamieszkując w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Przez historię sztuki Rapacki został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu”. Wielokrotnie powtarzano zapisane przez Pię Górską sformułowanie o „malarzu brzoź i liliowych wrzosów” (Pia Górska, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39.). Mimo powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego dzieł w ostatnich latach twórczości, wczesne dzieło Rapackiego stanowi ciekawy eksperyment malarski wyrosły na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz odnaleźć można w śmiałym sposobie kadrowania wczesnych prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury.

Zaznajomiwszy się na gruncie warszawskim z impresjonizmem (luminizmem) Pankiewicza i Podkowińskiego, Rapacki podjął próby w tym zakresie. W 1891 roku po powrocie ze studiów w Monachium do Warszawy, tworzył kolejne pejzaże olejne. W rok później letnie miesiące spędził w Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie uczył malarstwa Pię. Wtedy powstają jego najlepsze wczesne mazowieckie pejzaże: Krajobraz równiny (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz Staw w lesie (Muzeum Narodowe w Krakowie). Uproszczenie kadru, wyciszenie kolorystyki wprowadza w nich atmosferę oczekiwania i medytacji nad naturą, co wzmacnia ich symboliczną wymowę jako obrazów żywotnych sił natury. Ciekawie koresponduje z nimi prezentowana „Zaduma”, „stimmungowy” pejzaż Rapackiego, przedstawiający wiejskiego chłopca na drewnianej barierce przy piaszczystej drodze, na tle charakterystycznych dla pejzażu Mazowsza glinianek i położonej nad nimi cegielni z dymiącymi się kominami. W ten nieoczywisty sposób Rapacki zobrazował przenikanie się porządku natury i przemysłu. Prace Rapackiego od początku kariery spotykały się pochlebnyymi opiniami krytyków. Dzięki drobiazgowemu realizmowi i nastrojowości swoich dzieł zyskał szeroką klientelę wśród publiczności Zachęty.



60 †

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882-1965

W kuźni, 1941

olej/plótno, 90 x 116 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Tymon 1941.'

na odwrociu kompozycja olejna: Portret młodej damy w sukni z początku XX w.

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2013

kolekcja prywatna, Polska

Studia artystyczne rozpoczął w 1898 w Szkole Przemysłowej we Lwowie na oddziale malarstwa dekoracyjnego. Naukę kontynuował w latach 1900-1904 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera, Teodora Axentowicza i Stanisława Wyspiańskiego. Od 1903 wystawiał razem z członkami Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. W okresie 1905-26 mieszkał w Zakopanem, gdzie wszedł w krąg artystyczno-intelektualnej elity; utrzymywał bliskie kontakty m.in. z Janem Kasprówcem, Stefanem Żeromskim, Stanisławem i Stanisławem Ignacym Witkiewiczami, Kazimierzem Przerwą-Tetmajerem, Władysławem Orkanem, Tadeuszem Micińskim i Karolem Szymanowskim. Na kształtowanie się artystycznej postawy Niesiołowskiego oddziaływała silnie sztuka Władysława Ślewińskiego, który w latach 1906-10 przebywał w Poroninie. W 1907-08, 1912 i 1928 podróżował do Monachium, Wiednia, Włoch i Paryża. Od 1905 mieszkał w Zakopanem, gdzie projektował wzory dla pracowni „Kilim”. Od 1928 był profesorem na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, a w la-

tach 1945-60 na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Należał do Towarzystwa „Sztuka Podhalańska”, ugrupowania „Rytm” oraz do Grupy Toruńskiej. Malował najchętniej akty we wnętrzach, kąpiące się kobiety, postacie z cyrku i z commedia dell'arte, kwiaty oraz pejzaże i widoki miejskie. W spuściźnie Tymona Niesiołowskiego intrygujące są okresy, w których oddziaływały na artystę różne tendencje plastyczne. W jego wczesnej twórczości widoczne są wpływy secesji i malarstwa Paula Gauguina, później także Paula Cezanne'a i Augusta Renoira oraz Amadeo Modiglianiego. Natomiast prezentowana w katalogu praca, pochodząca z lat 40. XX wieku, to wyraz fascynacji linearyzmem, czystą ideą kompozycyjną, w której dominującymi środkami wyrazu są wyrazisty kontur porządkujący formę oraz rytmizowanie przedstawienia kolorem. Obraz prezentowany w katalogu zasługuje na tym większą uwagę, gdyż pochodzi z okresu wojennego, a w czasie działań wojennych uległ zniszczeniu niemal cały dorobek artystyczny Niesiołowskiego.



SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



PRACE NA PAPIERZE
14 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
6 KWIETNIA 2020

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



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
19 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
13 KWIETNIA 2019

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



ART OUTLET SZTUKA DAWNA
7 KWIETNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 MARCA 2020

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



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
4 CZERWCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 27 KWIETNIA 2020

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

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMujemy OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE



NOWE POKOLENIE PO 1989
25 CZERWCA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 MAJA 2020

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



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
2 KWIETNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 21 LUTEGO 2020

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



PRACE NA PAPIERZE
29 KWIETNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
23 MARCA 2020

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



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
21 MAJA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 KWIETNIA 2020

kontakt: Klara Czerniewska-Andryszczyk,
k.czerniewska@desa.pl,
22 163 66 41, 664 150 866

POLSKA SZKOŁA TKANINY ARTYSTYCZNEJ

AUKCJA 21 KWIETNIA 2020, 19:00

MAGDALENA ABAKANOWICZ
„Dorota IV”, 1965



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
9 kwietnia – 21 kwietnia 2020

ÉCOLE DE PARIS

LEON WEISSBERG

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

AUKCJA 7 MAJA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
27 kwietnia – 7 maja 2020

GRUPPA

JAROSŁAW MODZELEWSKI
„Widok z okna. Studnia”, 1996

AUKCJA 17 MARCA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
24 lutego – 5 marca 2020

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

MAGDALENA ABAKANOWICZ
„Bez tytułu”, 1996

AUKCJA 26 MARCA 2020, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
16 – 26 marca 2020

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 aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcyjny 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 zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcyjnego 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 aukcyjnego przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcyjny 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 powierzzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

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

9. Stan obiektu

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

↑ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zaowodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
- 2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
- 3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
- 4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
- 5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

- - 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 służąca do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjny, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnego. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjny rozwiązuje 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. Aukcyjny ma prawo do dowol-

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesyłać 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 doposażenia 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 przebidania) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

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

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących 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 umożliwiający odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- 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 aukcjonerę 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

- 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.
- 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.
- 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 licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wycytowane obiekty, co opisane jest dokładnie 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.
- Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jed-

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

- 0 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.
- Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- 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".
- 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.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerę, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerę 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.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wycytowanej 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 wycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wycytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- 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:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWAA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnozą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniej niż 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

- Odbiór wycytowanych 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.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wycytowane obiekty do maga-

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

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewni podstawowe opakowanie obiektu 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:

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



PROMEMORIA WARSAW
ul. Górnośląska 24, 00-484 Warsaw – Poland
t. +48 606 924 100

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
Instagram icon | YouTube icon

The Atelier
of Beauty



PROMEMORIA®







CENA 39 ZŁ (Z 8% VAT)