



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 24 października 2019 Warszawa























SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE



24 PAŹDZIERNIKA 2019 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

14 – 24 PAŹDZIERNIKA 2019

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

Tomasz Dziewicki, Redakcja katalogu, t.dzewicki@desa.pl, 22 163 66 46, 735 208 999

Aleksandra Łukaszewska, Koordynator sprzedaży, a.lukaszewska@desa.pl, 22 163 67 05, 664 981 465

ZLECENIA LICYTACJI

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





INDEKS

Adler Jankiel 27	Mędrzycki Maurycy 51
Ajdukiewicz Zygmunt 1	Michalak Antoni 16
Axentowicz Teodor 46	Michałowski Piotr 10
Behrmann Abraham 61	Muter Mela 22
Cybis Bolesław 14	Nowina-Przybylski Wacław 59
Czajkowski Stanisław 35	Ortiz de Zarate Manuel 40
D'Erceville Wierńczyśław 56	Pieńkowski Ignacy 37
Eibisch Eugeniusz 28	Pressmane Joseph 41
Ejsmond Franciszek 6	Rejchan Stanisław Józef 13
Epstein Henryk 64	Roszkowska Teresa 15
Erb Erno 54	Rozwadowski Zygmunt 71-72
Gieryski Aleksander 7	Schmidtman Herman 67
Gotlib Henryk 32	Schreter Zygmunt 42
Gottlieb Leopold 18	Siedlecki Franciszek 57
Gottlieb Maurycy 8	Słomczyńska Olga 33
Hayden Henryk 19-21	Stanisławski Jan 2-3
Hirszfang Ignacy 55	Stojanov Piotr 70
Hofman Wlastimil 44-45	Strycharski Izaak 62
Hoguet Charles 68	Styka Adam 34
Kaczor-Batowski Stanisław 48	Styka Jan 11
Kamocki Stanisław 36	Świeszewski Aleksander 12
Kanelba Rajmund 31	Terlikowski Włodzimierz 29-30
Kleinmann Fryderyk 17	Trusz Iwan 4
Kochanowski Roman 5	Weimann Paul 66
Kossak Wojciech 9	Weinbaum Abraham 63
Kotsis Aleksander 60	Weiss Wojciech 38-39
Kramsztyk Roman 23	Weissberg Leon 43
Kraszewska Otolia 50	Wichmann Georg 65
Krzyżanowska Michalina 53	Winterowski Leonard 47
Krzyżanowski Konrad 52	Wygrzywalski Feliks Michał 58
Leeke Ferdinand 49	Zucker Jakub 25-26
Menkes Zygmunt Józef 24	



OKŁADKA FRONT poz. 14 Bolesław Cybis, Portret kobiety w kapeluszu, około 1930 r. • **II OKŁADKA - STRONA 1** poz. 10 Piotr Michałowski, „Kirasjerzy”, około 1835 r. (?)
STRONA 2-3 poz. 20 Henryk Hayden, Pejzaż z Bretanii, 1914 r. • **STRONY 4-5** poz. 12 Aleksander Świeszewski, Jezioro Reschen z widokiem na masyw Ortleru („Der Reschensee mit dem Ortler”), przed 1895 r. • **STRONY 6-7** poz. 35 Stanisław Czajkowski, „Stogi o zmierzchu” • **STRONY 8-9** poz. 24 Zygmunt Józef Menkes, „Mężczyzna z gitarą i kobietą”, po 1970 r. • **STRONA 10** poz. 19 Rybak w niebieskim swetrze (recto) / Pejzaż z Le Pouldu (verso), 1911 r. • **STRONY 11-12** poz. 28 Eugeniusz Eibisch, Plaża w Tropea • **STRONA 13** poz. 2 Jan Stanisławski, Dniepr, około/lub 1903 r. • **IV Okładka** poz. 15 Teresa Roszkowska, „Gnojowanie”, 1938 r.
Sztuka Dawna. XIX w. • Modernizm • Międzywojnie. Aukcja 24 października 2019 r. • ISBN 978-83-66377-27-1 • Kod aukcji 661ASD209
Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Łukasz Kowalski
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65

biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

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

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk, Zastępca Główniej Księgowej
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa
tel. 22 163 66 83, k.krzyzanowska@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPW33
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, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



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



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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



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 Kolekcyjerska
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



EVA-YOKO GAULT
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Memorabilia
e.gault@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862



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



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



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



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



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



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



KAROLINA MICHALAK
Asystent
Sztuka Współczesna
k.michalak@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



ALICJA SZNAJDER
Asystent
Sztuka Użytkowa
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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



KAROLINA CIEIELSKA
Doradca Klienta
k.cieielska@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



BARBARA RZEŚNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



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



MARTA LISJAK
Doradca Klienta
m.lisjak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



URSZULA PRZEPÍÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



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



MAŁGORZATA OJTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.ojtarzewska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366



MICHAŁINA KOMOROWSKA
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20, 882 350 575



KATARZYNA PACIOREK
Asystent, Biuro Obsługi Klienta
k.paciorek@desa.pl
22 163 66 03, 538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 20, 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.wołyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



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



MARLENA TALLUNAS
Fotodrytograf
m.tallunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

1

ZYGMUNT AJDUKIEWICZ

(1861 - 1917)

Chłop w futrzanej czapie, 1896 r.

olej/płótno naklejone na deskę, 38 x 28 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Zygmunt Ajdukiewicz | 896'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

Zygmunt Ajdukiewicz pochodził ze znanej rodziny artystycznej (jego stryjecznym bratem był Tadeusz Ajdukiewicz). Artysta odebrał gruntowną edukację, którą rozpoczął w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Studia kontynuował w Wiedniu (1880-82), a potem w Monachium (1883-85). Następnie osiadł w stolicy cesarstwa habsburskiego, gdzie dzięki talentowi i pomocy rodziny zaczął znakomitą karierę w sferach dworskich i arystokratycznych. Jego dzieła w epoce były często wystawiane, a artysta odnosił liczne sukcesy (m.in. zdobył złote medale na wystawach w Wiedniu i Berlinie). Przejawiał duży talent narracyjny, który łączył z solidnym warsztatem malarza realisty. Jako znakomity ilustrator chętnie sięgał do wielkich dzieł polskiej literatury (m.in. Pana Tadeusza i Potopu). Jego twórczość cenili cesarz Franciszek Józef, który zakupił obrazy Ajdukiewicza do kolekcji cesarskiej. Malarz chętnie posługiwał się techniką en grisaille, dzięki której jego obrazy sztalugowe były potem łatwo przekładane przez rytowników na język grafiki. „Chłop w futrzanej czapie” stanowi refleks zainteresowań malarstwem rodzajowym związanym z historyczno-kresową mitologią. Ajdukiewicz był uznanym twórcą scen „końskich”, rozgrywających się niejednokrotnie w przestrzeni ukraińskiego stepu, odbijających romantyczną wizję szlacheckiego życia.



JAN STANISŁAWSKI

(1860 - 1907)

Dniepr, około/lub 1903 r.

olej/tektura, 21 x 17 cm
sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

estymacja: 45 000 - 65 000 PLN

10 500 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wiedeń
- kolekcja prywatna, Polska

„Syntezą (...) – pisze o dziele malarza chyba jego najbardziej przenikliwy komentator, Zenon Miriam Przesmycki – jest całokształt twórczości Stanisławskiego, gdyż dziwił całe te szeregi drobnych rozmiarów obrazków, będących niekiedy pozornie notacją tylko pewnych szczegółów czy momentów, zostawiając w dyszy 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 przeczucia całej natury. Te drobne obrazki są wielkimi oknami na przyrodę” (cyt. za: Wiesław Juszcak, Jan Stanisławski, Warszawa 1972, s. 6).

Artysta szczególnie umiał przeniknąć panteistycznego ducha ukraińskiego krajobrazu. Na Ukrainie bowiem urodził się i tam dorastał. Umiłowanie kresowej natury doprowadziło malarza do stworzenia wyobrażonego kosmosu artystycznego: migawkowe, fragmentaryczne ujęcia stanowiły dlań refleks szerokiego, duchowego uniwersum przyrody. Około 1900 roku w oeuvre malarza nasiliła się skłonność do syntetyzowania widoków. Istotną gałęzią jego malarstwa stały się widoki Dniepru. Malarz główną ich serię wykonał w 1903 roku, akcentującą szafirowy kolor rzeki, wijącej się na tle jasnych piaszków oraz ugru, brązu czy fioleto przybrzeżnych łąk. Smuga rzeki jest tu elementem najbardziej ekspresyjnym, nośnikiem zakodowanych, symbolicznych znaczeń, związanych sakralną tajemnicą natury.

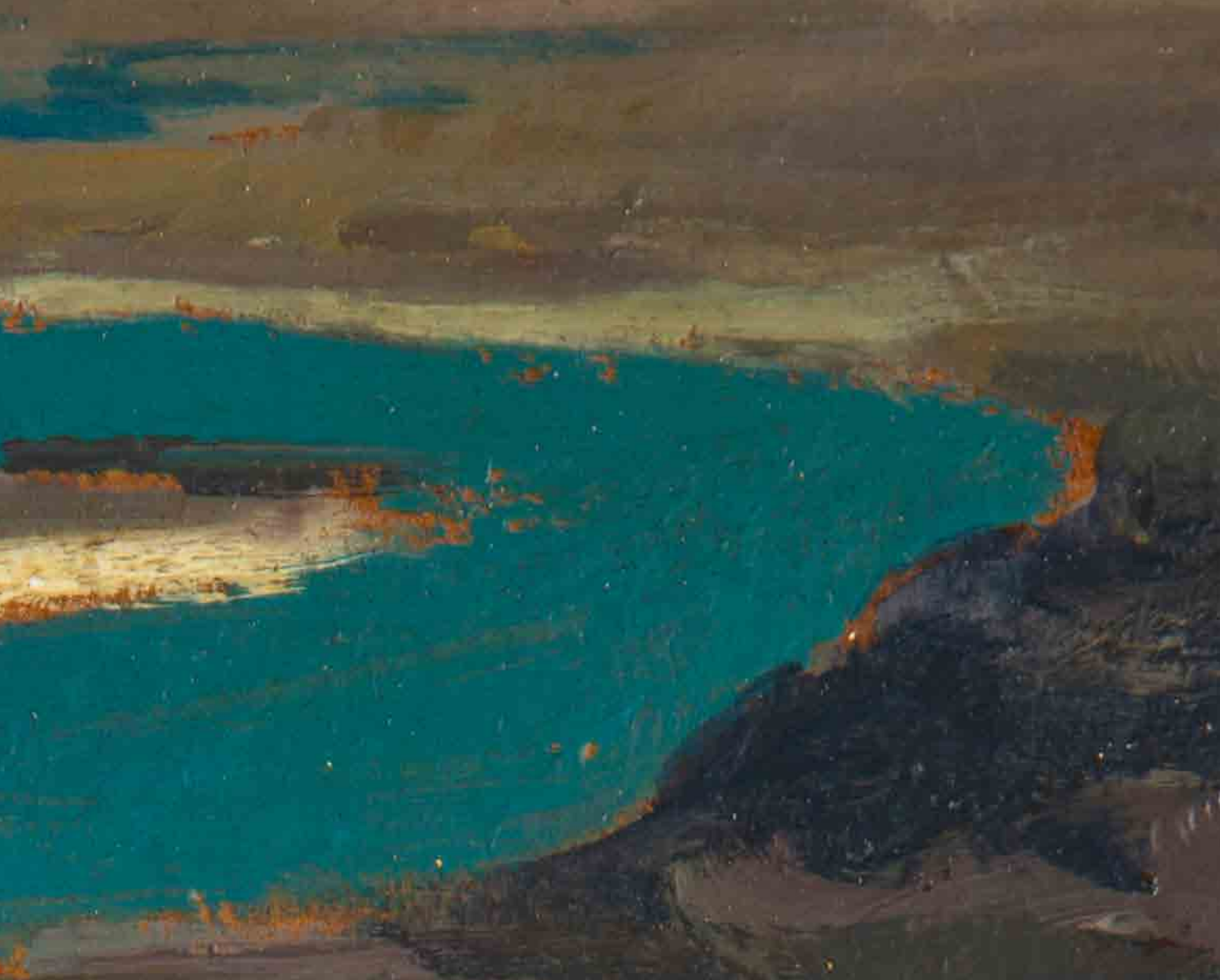




POŁAWIACZ ŚWIATŁA

Jan Stanisławski urodził się w 1860 w Olszanie na Ukrainie. Wywodził się z inteligentnej rodziny, która stworzyła we Lwowie tętniący życiem ośrodek kulturalny (ojciec malarza ceniony był za przetłumaczenie „Boskiej komedii” Dantego). Na rolę, jaką odegrało środowisko rodzinne na rozwój talentu malarza, zwracał już uwagę Józef Mehoffer. Zaskoczyć może, że młody Jan początkowo studiował matematykę, którą ukończył z wyróżnieniem. W międzyczasie wyjechał do Petersburga, gdzie poznał zbiory Ermitażu, które wywarły na nim ogromne wrażenie. Wydaje się, że zgoda większe niż nauka matematyki w Instytucie Technologicznym w Sankt Petersburgu i otrzymany wcześniej srebrny medal za osiągnięcia naukowe, skoro po powrocie do ojczyzny wybrał studia malarskie. Początkowo uczył się w warszawskiej pracowni Wojciecha Gersona, następnie w krakowskiej SSP, natomiast ostatnim etapem był Paryż. Dzięki studiom i podróżom oraz częstym powrotom do ziemi ojczystej artysta wykształcił swój własny język artystyczny.

Stworzył on nową formę budowy obrazu, specyficzny, wycinkowy kadr, w którym często pierwszoplanową rolę odgrywał drugorzędny motyw, jak bodiaki, pola kapusty czy dziewanny. Od 1896 aż do śmierci Stanisławski był profesorem katedry pejzażu ASP. Sprostął wymagającemu zadaniu reaktywowania katedry po ponad dwudziestu latach, które powierzył mu Julian Fałat. Sama akademia przeżywała burzliwie okres reform po ustąpieniu Jana Matejki. Stanisławski w porozumieniu z Fałatem wprowadzili zasadę większej wolności akademickiej, której wyrazem było m.in. wyjście w plener z zatęchłej pracowni. Na tej glebie wyrastali uczniowie Stanisławskiego. Ważną rolę w edukacji młodych adeptów odgrywały wycieczki poza miasto w celu obserwowania przyrody w jej różnorodności i o różnych porach roku. Stanisławski poświęcał swoim uczniom czas i serce; wyjazdy na plenery niejednokrotnie trwały kilka tygodni i były współfinansowane przez profesora. Do legendy przeszły wycieczki, na które prowiant szyciowała żona artysty – Janina.



JAN STANISŁAWSKI I JEGO SZKOŁA

Sam Stanisławski, mimo swojego porywczego charakteru i wysokich wymagań stawianych uczniom, służył dobrym słowem i środkami materialnymi, aby ułatwić malarzom akces do świata sztuki. Pierwsi studenci Stanisławskiego, którzy wyszli w plener, zwani byli peleryniarzami (od powłóczyстых peleryn, które chroniły ich przed zimą). Kierowali się oni słowami mistrza: „Malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie” (Jan Stanisławski, [cyt. za:] Stefania Krzysztofiwicz-Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s. 26). Stanisławski i jego uczniowie początkowo nie oddalali się od akademii, malując na Plantach lub na Dębnikach, z czasem jednak kierowali się poza Kraków, m.in. pod Tyniec, a wreszcie do Zakopanego. Podczas wyjazdów malowano intensywnie, lecz nie brakowało dobrego humoru, o czym świadczą słowa jednego z uczniów: „Spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się do nas różni ludzie ze świata malar-

skiego”. Wyjazdy były również okazją do opuszczenia „ponurych, stęchłych nor ck akademii, gdzie panuje chłód i przymusowe odrabianie pańszczyzny” (Marcin Samlicki, [cyt. za:] Stefania Krzysztofiwicz-Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s. 26). Stanisławski zazwyczaj przebywał ze swoimi wychowankami, śledząc postępy i służąc radą, czym zjednał sobie ich serca. Niewątpliwie wpływ na powodzenie wśród studentów miał wyjątkowy charakter profesora. Warto zacząć od nieprzeciętnej fizjonomii Stanisławskiego. Był to człowiek barczysty, o posturze giganta, pełen radości, rubaszny, o dużej kulturze osobistej, lecz charakterze piknika. Młodzi malarze dojrzewali w klimacie pełnym swobody artystycznej oraz mądrego ukierunkowania, gdyż Stanisławski nigdy nie narzucał swoich poglądów i metod. Od mistrza przejęli umiłowanie natury oraz syntetyczne budowanie kompozycji, co ciekawe odeszli jednak od małego formatu, a przede wszystkim od mistycznego pojmowania przyrody.

3

JAN STANISŁAWSKI

(1860 - 1907)

Pejzaż wiejski, lata 90. XIX w.

olej/deska, 8 x 14 cm

na odwrociu pieczęć: 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUSCIZNY | POŚMIERTNEJ';

poniżej trudno czytelny podpis: 'Janina Stanisławska'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- spuścizna po artyście
- kolekcja prywatna, Londyn



IWAN TRUSZ

(1869 - 1941)

Pejzaż z okolic Neapolu ("Pinie na wydmach")

olej/tektura, 67 x 97 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'Z okolic Neapolu | I.Trusz'

na odwrociu nalepka z potwierdzeniem autentyczności przez Leszka Ludwikowskiego z dn. 8 grudnia 1982 roku

estymacja: 55 000 - 75 000 PLN

13 000 - 17 500 EUR

Środkowa i południowa Italia to ważne miejsca dla twórczości Iwana Trusza. Jednym z powodów, dla których są tak mocno obecne w jego oeuvre, jest przyroda tych stron niosąca dla ludzi wykształconych klasycznie (a do takich należał autor) skojarzenia ze znanymi tekstami kultury. Symboliczny ładunek prac artysty jest jedną z przyczyn jego osobności w panoramie polskiej sztuki przełomu wieków. Gdyby analizować jego pejzaże tylko w kontekście formalnym, można by łączyć je ze szkołą Jana Stanisławskiego, który przez kilka lat uczył Trusza w krakowskiej akademii. Płótna tych dwóch malarzy różnią się jednak charakterem. Trusz operuje romantycznymi symbolami. Oprócz cmentarnych cyprysów znajdziemy w jego obrazach jaśmin, roślinę również kojarzoną ze śmiercią i obrzędami pogrzebowymi, złamane brzozy, samotne sosny, kapliczki przydrożne, wschody i zachody słońca. W tym sensie bliżej twórcy do Böcklina, autora

słynnej „Wyspy umarłych” niż do Stanisławskiego. Monografistka Trusza Oksana Biła zwracała uwagę na narracyjność jego pejzaży: „Wśród prac namalowanych w tym okresie jest dużo fabuł, do których często powracał. Do nich należy rozwój motywów sosny krymskiej, cyprysów czy gór skalistych – przedstawionych w szeregu dzieł od szkicu do monumentalnego dzieła. Są one świadectwem nie tyle zwykłego powrotu do ulubionego tematu, ile wyważonego rozwoju tematu kształtującego cykle. (...) Cykle te świadczyły o pewnym postępie malarza neoromantyka. Wyczuwalna stała się tendencja do odejścia od fragmentarycznych motywów, które dyktowały kameralność pejzaży; natomiast dominują uogólniające, epickie w swoim charakterze widoki natury, odtworzone delikatnymi gradacjami koloru i plastycznością kształtu” (Oksana Biła, Słoneczne akordy w pałacie Iwana Trusza, Sopot 2011, s. 17-18).







5

ROMAN KOCHANOWSKI

(1857 - 1945)

Pejzaż nadwodny

olej/tektura, 14 x 22,5 cm
sygnowany p.d.: 'R. Kochanowski'

estymacja: 7 500 - 10 000 PLN

1 800 -2 400 EUR

Roman Kochanowski pierwsze nauki rysunku pobierał w Krakowie u Maksymiliana Cercha. W latach 1873-74 i 1874-75 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Władysława Łuszczkiewicza i Henryka Grabińskiego. W 1875 roku wyjechał do Wiednia, gdzie uczył się w Akademii u Christiana Grieppenkerla, później na wydziale pejzażowym u Eduarda Lichtenfelsa. Debiutował na wystawie w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w sezonie 1877-78. Na wiosnę 1881 roku przeniósł się na stałe do Monachium. Swoje prace prezentował na wystawach w Düsseldorfie, Monachium, Wiedniu, Berlinie i Salzburgu; w 1891 roku otrzymał na międzynarodowej wystawie w Londynie dyplom honorowy II klasy. W 1896 roku brał udział w malowaniu panoramy Tatry. Był niezrównanym pejzażystą, oddającym w niewielkich formatach liryzm i nastrój motywów otaczającej go natury; jego krajobrazy o tematyce polskiej cieszyły się wielkim uznaniem wśród krytyków i kolekcjonerów.



FRANCISZEK EJSMOND

(1859 - 1931)

“Polowanie z puchaczem”, 1908 r.

olej/ płótno, 44 x 54 cm

sygnowany i datowany p.d.: ‘F. Ejsmond | 1908’

na krośnie malarskim notatka ramiarska, papierowa nalepka z opisem dzieła,
opisany: ‘Marja Ejsmondowa | Plac Trzech Krzyży 12’ oraz nalepka Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie**estymacja: 18 000 - 26 000 PLN**

4 200 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny artysty

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lata 30. XX wieku

Franciszek Ejsmond był utalentowany przedstawicielem Szkoły Monachijskiej. Malarz uprawiał przede wszystkim malarstwo rodzajowe. Po powrocie do Warszawy w 1897 roku odgrywał istotną rolę w lokalnym środowisku artystycznym: objął prestiżowe stanowisko dyrektora Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Jako zapalony myśliwy artysta przedstawiał sceny z polowań. W prezentowanym obrazie „Polowanie z puchaczem” wyobraził swoją żonę, Marię, również zamilowaną łowczynię. Henryk Sienkiewicz, zaprzyjaźniony z Ejsmondami, pisał w 1903 roku do Marii: „(...) Dziękuję najuprzejmiej za puchacza i instrukcje co do budki. Wielka z tego powodu

radość w domu i nawet Dzinka [córka pisarza, Jadwiga Sienkiewiczówna] okazuje nadzwyczajny zapał i ochotę. (...) Kuropatw rzeczywiście mamy bardzo mało. Prawda, że mało dotąd chodziłem, ale uszczknąłem dotychczas tylko siedem sztuk z dwóch jedynych zresztą stadek, jakie znajdują się na Obłęgorku. Oszczędzam umyślnie. Natomiast jastrzębi, a zwłaszcza wron i kruków nie brak. Te ostatnie widuję setkami na łąkach, więc polowanie z puchaczem będzie nie tylko przyjemne, ale i pożyteczne dla przyszłego zwierzostanu (...).”







ALEKSANDER GIERYMSKI

(1850 - 1901)

"Znad Wisły" ("Barka na rzece"), około 1883 r.

olej/ płótno, 46 x 62 cm
sygnowany p.d.: 'A. Giery'

estymacja: 1 300 000 - 1 900 000 PLN

300 000 - 440 000 EUR

OPINIE:

- dokumentacja konserwatorska Anny Lewandowskiej z dn. 18 sierpnia 2016 roku
- ekspertyza Marii Marty Góralskiej, kustosz Muzeum Narodowego w Gdańsku, z dn. 19 grudnia 1996 roku

POCHODZENIE:

- zbiory Kazimierza Kostaneckiego (1863-1940), lekarza, anatoma, profesora i rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska (dar Kazimierza Kostaneckiego)

WYSTAWIANY:

- Sto lat malarstwa polskiego 1800-1900, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1929
- Wystawa pośmiertna prac śp. Aleksandra Gierymskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1902

LITERATURA:

- Aleksander Gierymski 1850-1901, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 marca 10 sierpnia 2014, Warszawa 2014, nr kat. I/60, s. 174 (il.)
- Katalog wystawy „Sto lat malarstwa polskiego”: (dzieła artystów nieżyjących), oprac. Franciszek Klein, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1929, s. 15, nr kat. 58
- Wystawa pośmiertna prac śp. Aleksandra Gierymskiego, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1902, s. 3, nr kat. 8
- Albertus, Warszawa, 7 września (Wystawa dzieł Aleksandra Gierymskiego), „Kraj” 1902, nr 35, s. 14
- „Tygodnik Ilustrowany” 1886, nr 170 (22 III/3 IV), s. 217 („Po zachodzie słońca”, rytował Andrzej Zajkowski według rysunku Aleksandra Gierymskiego z własnego obrazu)





"Tygodnik Ilustrowany" 1886, nr 170 (22 III/3 IV), s. 217

("Po zachodzie słońca", rytował Andrzej Zajkowski według rysunku Aleksandra Gieryskiego z własnego obrazu)



„LEPIEJ BYĆ KONIEM WYŚCIGOWYM W POLSCE NIŻ MALARZEM”

PAN W CYLINDRZE I Z LASKĄ SPACERUJE NAD WISŁĄ

Szczerych admiratorów swojej twórczości Aleksander Gierymski za życia znalazł niewielu. Byli wśród nich nieliczni krytycy, kolekcjonerzy czy, przede wszystkim, koledzy malarze. Jego nazwisku towarzyszył nieodmiennie szum debat krytycznych roztańczonych czy to wśród publiczności, czy na kartach prasy. Częstokroć były to opinie nieprzychylne... Jego twórczość przypada na okres, gdy w centrum dyskusji o sztuce postawiono problemy stricte artystyczne, których głównym rzecznikiem w latach 80. XIX stulecia stał się przyjaciel Gierymskiego, Stanisław Witkiewicz (cykl artykułów „Sztuka i krytyka u nas” wydawanych na łamach „Wędrowca” od 1884).

Malarz znaczną część życia spędził w Monachium, Rzymie i Paryżu. Do swojego rodzinnego miasta, Warszawy, podchodził z dużą rezerwą. Spędził tutaj młodość, przebywał parokrotnie w latach 70. XIX wieku, studiując w Monachium i odbywając liczne podróże po Europie. W latach 70. i 80. wystawiał w rodzinnym mieście swoje prace, co rzadko kiedy kończyło się sukcesem. Już jego wczesne prace: „Gra w mora” i „Austeria rzymska” ekspozowane w Zachęcie zebrały krytykę, mimo dostrzeżonej ogromnej biegłości technicznej, za „szpetny realizm”, jak wyrażał się o orientacji artystycznej Gierymskiego jeden z najbardziej wpływowych krytyków, Henryk Struve. Narzekał w jednym z listów: „Szkoda, że o mnie w Warszawie mają pojęcie, że tylko malarz rodzajowy, prawie nie karczemny”.

Dłuższy pobyt Gierymskiego w Warszawie datuje się na lata 1879-84, kiedy nawiązał kontakt z kręgiem realistycznej awangardy czasopisma „Wędrowiec”, m.in. Stanisławem Witkiewiczem, późniejszym monografistą Gierymskiego. Zaginiona wersja „Pomarańczarki” z 1880 została przez artystę opisana miejscem powstania: „Ldiotenburg”. Malarz miał też powiedzieć: „Lepiej być koniem wyścigowym w Polsce niż malarzem”. Gierymski w swojej korespondencji skarżył się na niezrozumienie w rodzimym środowisku artystycznym. Planowaną jako arcydzieło, wielokrotnie przemalowywaną „Altanę” (1882, Muzeum Narodowe w Warszawie) zaprezentował w Zachęcie w 1882. Obraz, choć zdobył wówczas pierwszą nagrodę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, spotkał się raczej z chłodnym przyjęciem publiczności i krytyki.

Dzieła były krytykowane ze względu na nowoczesną formułę, rzekome hołdowanie zachodniej awangardzie, odrzucenie patriotycznego historyzmu i radykalność naturalistycznej obserwacji. Legenda Gierymskiego stworzona na początku XX wieku przez Witkiewicza, a później pielęgnowana przez licznych krytyków i historyków sztuki, to legenda niezrozumianego tułacza, samotnika, malarza „wyklętego”, lecz również wielkiego eksperymentatora uwielbianego przez młodsze pokolenia polskich artystów, kładącego podwaliny pod autonomiczną sztukę czystą u progu XX wieku. Od pierwszych etapów swojej twórczości Gierymski, prekursorsko na tle sztuki polskiej swojej doby, radykalnie

eksperymentował ze światłem i kolorem, co później przyniosło mu zasłużone miejsce w pantheonie polskiego malarstwa. Jego poszukiwania, co odnotowuje Agnieszka Rosales-Rodríguez w eseju katalogowym do wystawy monograficznej (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014), łączył się w europejskiej wspólnocie artystycznych przemian formowanych przez Barbizojczyków, Gustave’a Courbetta, niemieckich realistów, włoskich Macchiaioli, impresjonistów, neoimpresjonistów czy w końcu postimpresjonistów.

Prezentowany obraz „Znad Wisły” powstał w kluczowym, warszawskim okresie malarstwa Gierymskiego, gdy artysta stworzył swoje realistyczne arcydzieła, m.in. „Pomarańczarkę” (ok. 1880-81) oraz „Święto Trąbek I” (1884; obydwa w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie). Nieznany krytyk (podpisujący się Albertus) w recenzji wystawy pośmiertnej malarza (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1902) jednym tchem wymienił „Znad Wisły” obok „Piaskarzy”, „Powiśla” czy „Przystani na Solcu”, nazywając je „niezawodnymi arcydziełami kunsztu malarskiego”.

Gierymski jako obszar tworzenia upodobał sobie Powiśle, być może wyrażające na tle ówczesnej Warszawy ducha nowoczesności w stopniu najwyższym. W jego pracach jawi się jako dzielnica biedoty: zamieszkiwana przez robotników, rzemieślników i ludność żydowską. Gierymski rejestruje takie elementy jak pierwszy warszawski Most Kierbedzia („Znad Wisły”, „Piaskarze”, „Święto Trąbek”), pociąg (ten ostatni obraz), statki parowe, barki, warsztaty czy sztyldy rzemieślnicze, przyglądając się tym samym wehikułom handlu, transportu i postępu.

Warszawskie obrazy Gierymskiego nie były spontanicznymi studiami z natury. Powstawały w pracowni malarza w domu przy zbiegu ulic Chmielnej, Brackiej i Szpitalnej. Podczas tworzenia niektórych obrazów Gierymski korzystał ze studiów fotograficznych. Swoją własną aparat otrzymał jednak dopiero w 1886. Był to wówczas popularny, rewolwerowy aparat Konrada Brandla, warszawskiego fotografa, opatentowany w 1883. Znana jest relacja, która donosi: „spotykamy Prusa i Gierymskiego z aparakiem Brandla na szyi” – tyle że podczas pobytu obydwa w Puławach w 1887. Najprawdopodobniej, malując „Piaskarzy” w 1887, obraz wyjątkowo bogaty w detale, Gierymski posłużył się już własnym zdjęciem. Skrupulatne naśladownictwo otaczającej rzeczywistości – postaci piaskarzy, nabrzeża, samego piasku (istnieje anegdota, według której artysta przywoził duże ilości piasku do atelier wynajmowanego przy Kruczej, także przez młodego Pankiewicza i Podkowińskiego. Jak pisał Józef Czapki: „Zwalał tam kupy piasku i z natury studiował”). Może to być próba zmierzenia się malarza z dokładnością odbitki, próbą osiągnięcia nowoczesnego realizmu doby fotografii i wyrazem nowoczesności jego twórczości w ogóle.



Portret Aleksandra Gieryskiego (1850-1901), malarza, fotografia, 1881-1884, zakład fotograficzny Conrad, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Aleksander Gierymski, Przystań na Solcu, 1883, obraz zginiony, negatyw szklany, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Aleksander Gierymski, Piskarze, 1887, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Znad Wisły” przedstawia charakterystyczny, podejmowany przez artystę w kompozycjach z Powiśla motyw barek-berlinek na rzece widzianych o schyłkowych porach dnia (jak w obydwu wersjach „Święta Trąbek”). Drobiazgowy realizm towarzyszący tym obrazom w „Znad Wisły” jakby ustępuje. Gierymskiego maluje swobodnie, brawurowo oddaje wibrującą taflę wody i przeświecone, migoczące niebo. Dzięki temu jest już blisko do paryskich prac malarza z lat 90.: „Wieczoru nad Sekwaną” (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie) i studium do tego obrazu (1893, Muzeum Narodowe w Warszawie), w których wszystkie środki artystyczne zostały podporządkowane rejestracji ulotnego. Gierymski roztopia przedmioty w substancji koloru i światła. Przy-

glądającemu się widzowi mogą towarzyszyć słowa Bolesława Prusa: „Oświecenie jest ‘ideą’ jego obrazów i to jest wielka idea, wyższa od wszelkiej historyczności. Bo na tym globie kiedyś nie będzie ani historii, ani nawet ludzkości, a światło pozostanie światłem i będzie ożywiało puste wody, senne lasy albo ruiny ludzkiej cywilizacji. Jeżeli jest w naturze jakiś duch uniwersalny, to ciałem jego jest chyba światło, które kojarzy między sobą najodleglejsze przedmioty i nadaje myśli i sensu całej naturze. Tak więc artysta, jak Gierymski, nie jest ani malarzem ‘rodzajowym’, ani ‘historycznym’, ani ‘fotografem’, ale raczej kapłanem światła, którego śledzi tajemnice i wyklada nam jego piękności”.



Aleksander Gierymski, Brama na Starym Mieście, 1883, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: MSL



Aleksander Gierymski, Powiśle (Solec w sobotę), 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: iMNK



Aleksander Gierymski, Święto Trąbek I, 1884,
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Z RECENZJI WYSTAWY POŚMIERTNEJ ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO

„Aleksandra Gierymskiego za życia więcej ceniono, aniżeli znano. Nie był do zbytku płodnym, płótna tworzył małe, przedmioty malował codzienne. Ludzie, znający się powierzchownie tylko na sztuce malarzkiej, mijali obrazy jego, nie zatrzymując się; ci zaś, którzy przyszli specjalnie obejrzeć je, pociągnięci entuzjastyczną krytyką, albo zasłyszana opinią, patrzyli nieco zdumieni i stropieni, nie odbierając wrażenia, których się spodziewali. Był to wielki malarz, ale malarz dla bardzo kulturalnego artystycznie społeczeństwa; był to przede wszystkim malarz dla malarzy – tylko malarz, mistrz techniki, jakiego i nas nie było, jakich historia malarstwa zaledwie kilku liczy, pracownik sumienny, nieustępnący Meissonierowi pod tym względem; indywidualność nie tyle może bardzo odrębna, jako jednostka artystyczna, ile wyodrębniająca się, jako wola, jako charakter; był to poszukiwacz, pionier, odkrywca, chodził tylko własnymi drogami i to coraz nowymi. W rezultacie człowiek, godzien najwyższego podziwu, który przez całe życie potrafił utrzymać duszę swoją w wysokim napięciu, wolę, zawsze zwróconą ku ideałom sztuki, nie zniechęcił się jako artysta, nie osłabł, nie sprzeniewierzył sobie, nie zdemoralizował się; piękny,

idealny typ do powieści genialnego artysty, który się w końcu łamie, nie zdolny ugiąć się, w kompromisie z życiem wchodzić.

Aleksander Gierymski był realistą, naturalistą, malarzem po myśli Zoli. Cokolwiek istniało, było godnym dla niego odmalowania. Nie wierzył w to, aby były jedne rzeczy warte, inne nie warte uwagi malarza, i w ten sposób negował nie tylko 'piękno' w sztuce, którego nikt dobrze określić nie umie, którym jednak, mimo to, ludzkość żyje, jak jednym z pokarmów, ale jeszcze i 'charakter', rzecz, którą przyjmują dość powszechnie i ci, którzy odrzucają doktrynę 'piękna'. Dla Gierymskiego wszystko jednakowo było pięknem, co było rzeczywistym, co żyło własnymi odbłaskami kształtów i kolorów, wszystko też to było jednakowo charakterystycznym. Z tej silnie uświadomionej koncepcji artystycznej płynie wybór jego tematów: 'Piaskarze', 'Święto trąbek', 'Przystań na Wiśle', 'Solec w sobotę', 'Z nad Wisły', 'Sień na Starem-Mieście'. Są to niezawodnie arcydzieła kunsztu malarskiego”.

ALBERTUS, WARSZAWA, 7 WRZEŚNIA (WYSTAWA DZIEŁ ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO), „KRAJ” 1902, nr 35, s. 14.

Sylwety architektury Starego Miasta w Warszawie rozmywają się w świetlnej mgławicy. Konkretnie budynki możemy zidentyfikować dzięki grafice z „Tygodniku Ilustrowanego” wykonanej na podstawie obrazu „Znad Wisły”. Widoczne są (od lewej) wieże kościoła św. Anny, wieża zegarowa Zamku Królewskiego oraz wieża kościoła jezuickiego pw. Matki Bożej Łaskawej. Obszar Starego Miasta ze swoim zróżnicowaniem społecznym fascynował artystę: sportretował je w rysunkach, na podstawie których powstały grafiki dla warszawskiej prasy oraz w obrazach sztalugowych, np. „Bramie na Starym Mieście”.

STARE MIASTO

BARKA-BERLINKA

Gieryski tego rodzaju barki przedstawił również w „Święcie trębek”. Statki przedstawiał, gdy cumowały przy brzegu Wisły lub też w ruchu, jak w obrazie „Znad Wisły”. Jeszcze w XX wieku tego rodzaju drewniane barki, nazywane również kryptami, służyły do transportu towarów, przede wszystkim zboża spławianego drogą wodną. Berlinki były powszechne na odcinku Wisły od Warszawy w dół rzeki. Namalowana przez artystę drewniana barka posiada dźwig służący do załadunku i rozładunku towarów.

POINTYLIZM?

Gieryski na początku lat 80. XIX stulecia nie znał jeszcze twórczości malarzy impresjonistów i neoimpresjonistów, którzy budowali powierzchnię obrazu za pomocą plamek czystej barwy, chcąc wyrazić migotanie światła na powierzchni przedmiotów, zwracając uwagę na fizjologiczny aspekt percepcji światła. Tafla wody, zbudowana przez Gieryskiego zdecydowanymi pociągnięciami pędzla, składa się z plam błękitu, bieli, różu i oranżu. Eksperyment artystyczny malarza zbiegł się z tutaj z poszukiwaniami jego europejskich kolegów.





ŚWIATŁO

Gierymski jest pierwszym polskim malarzem, który jawnie odwrócił się od romantycznego nakazu patriotycznej posługi sztuki i skoncentrował się na problemach artystycznych związanych z reprezentacją natury środkami stricte plastycznymi.

Malarz przez całą karierę trapiiony był poszukiwaniami adekwatnego sposobu obrazowania światła poprzez kolor. W górnej partii obrazu „Znad Wisły” skonstruował granatowy horyzont z rozedrganym biało-oranżowo-błękitnym niebem budowanym laserunkowo i subtelnymi uderzeniami pędzla. Uzyskał fenomenalny efekt prześwitywania promieni słońca poprzez substancję nieba.

MOST KIERBEDZIA

Grafika opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1886 roku pozwala doprecyzować, że widziana na ostatnim planie obrazu konstrukcja, rozmywająca się w świetle, to Most Kierbedzia. Był pierwszym w Warszawie stalowym mostem na Wiśle zbudowanym w latach 1859–1864 według projektu inżyniera Stanisława Kierbedzia. Oficjalna nazwa mostu w dobie jego powstania i zaborów to most Aleksandryjski (na cześć cara Aleksandra II).

SYGNATURA ARTYSTY

Gierymski w trakcie swojej kariery podpisywał dzieła w różnorodny sposób.

Chyba żaden inny polski malarz nie posługiwał się tak wieloma wariantami sygnatur. Rzadka wersja ‘A. Giery’ jest odnotowana we wczesnych źródłach dotyczących obrazu „Znad Wisły”, tzn. w katalogu wystawy „Sto lat malarstwa polskiego (Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1929).

Тов. Товарищество 1902 г.

ВЫСТАВКА ПРОИЗВЕДЕНІЙ
покойнаго

Алексеан. Геримекаго

Въ здании Общества Поощренія Художествъ
въ Царствѣ Польскомъ.

WYSTAWA POŚMIERTNA PRAC
ś. p.

Aleksandra Gierymskiego

W gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych
w Królestwie Polskiem

Tytuł dzieła:

Własność:

1. Wizyta w klasztorze	W-go Witolda Epsteina.
2. Austerja rzymska	" F. hr. Sobańskiego.
3. Gra w mora	" W. Wyganowskiego.
4. Święto trąbek	" d-wej Matlakowskiej
5. Przystań na Wiśle	" T. Kraushaara.
6. Piaskarze	" d-ra Gajkiewicza.
7. Solec w sobotę	" adw. A. Oderfelda.
8. Z nad Wisły	" pr. K. Kostaneckiego
9. Sień na Starem Mieście	" pani Neumann.
10. Widok Solca	" Stypułkowskiego.
11. Portret Artura Gruszeckiego	Tow. Przyj. Sztuk Pięk. w Krakowie.
12. W altanie	W-go M. hr. Tyszkiewicza.
13. W altanie	" Z. Kona.
14. W altanie	" J. Wenera.
15. Główka damy	" d-ra T. Dunina.
16. Przekupka z pomarańczami	" Marji Szlenkierowej.
17. Przekupka z pomarańczami	" K. hr. Sobańskiego.
18. Przekupka z pomarańczami	" P. Dziekońskiego.
19. Osioł	" J. Dziekońskiego.
20. Faun uprowadzający nimfę	" Stypułkowskiego.
21. Fasada kościoła	tegoż
22. Sekwana o zachodzie słońca	" Zofji Abakanowiczówny.

MAURYCY GOTTLIEB

(1856 - 1879)

„Natan i sułtan” (Z cyklu „Natan Mędrzec”), 1877 r.

olej/ płótno, 31,5 x 20 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'M.G.'

estymacja: 90 000 - 120 000 PLN

21 000 - 28 000 EUR

WYSTAWIANY:

- In the flower of youth. Maurycy Gottlieb 1856-1897, Tel Aviv Museum of Art, 1991

LITERATURA:

- Nehama Guralnik, In the flower of youth. Maurycy Gottlieb 1856-1897, katalog wystawy, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1991
- Karol Bernhaut (red.), Maurycy Gottlieb, 1856-1879, Tel Aviv 1961, tablica 34

W 1878, na rok przed śmiercią, Maurycy Gottlieb przebywał przez kilka miesięcy w Monachium, przygotowując dla wydawnictwa Bruckmanna ilustracje do wydania „Natana Mędrca” Gottholda Ephraima Lessinga, jednego z czołowych przedstawicieli żydowskiego oświecenia. „Natan Mędrzec”, opublikowany w 1779, był dramatem mającym wyjątkową pozycję w nowoczesnej kulturze żydowskiej ze względu na podkreślenie religijnego pluralizmu – w istocie bowiem za losami Natana i jego córki Rechy kryje się przypowieść o unii trzech religii: judaizmu, islamu i chrześcijaństwa. Akcja dramatu rozgrywa się w XII-wiecznej Jerozolimie, w czasie krucjat. Natan to mężczyzna, który przyciągnął chrześcijańską dziewczynkę Rechę, mimo że chrześcijanie właśnie zamordowali jego rodzinę podczas wyprawy krzyżowej. Gottlieb przygotowując malarskie projekty ilustracji, zajmował się zarazem własnymi problemami związanymi z brakiem religijnej tolerancji. Wykonał dwanaście szkiców i dwie duże kompozycje. Cykl nie został ukończony i opublikowany, lecz prace doń należące tworzą w oeuvre malarza zwartą grupę. Gottlieb musiał w malarstwie stworzyć sugestywny rysunkowo styl, który łatwo mógłby znaleźć przełożenie na reprodukcje graficzne. Artysta był zobowiązany przedłożyć wydawcy szkice olejne, które po zatwierdzeniu mogły zostać opublikowane. Malarz w wersjach gwaszowych i olejnych posłużył się ekspresyjnym pędzlem i monochromatyczną techniką en grisaille przypominającą w wyrazie płaskorzeźbę. Światłocieniowo potraktowane sceny, namalowane w odcieniach szarości stosunkowo łatwo było przenieść grafikowi na język ilustracji książkowej. Prezentowana kompozycja „Natan i sułtan” odwołuje się do wątku dramatu dotyczącego sułtana Saladyna. Władca wzywa do siebie mędrca, aby zaciągnąć u niego pożyczkę. Przy tej okazji wyzwała się między nimi doktrynalna dyskusja związana z prawdziwością trzech monoteistycznych religii. Natan wyraża przeświadczenie, że każda z nich jest wartościowa, bo każda niesie człowiekowi dobro.



WOJCIECH KOSSAK

(1856 - 1942)

Postój nad wsią Bryłowa - fragment panoramy Berezyna, 1896 r.

olej/ płótno, 148 x 126 cm
sygnowany p.d.: 'Wojciech Kossak'

estymacja: 140 000 - 180 000 PLN

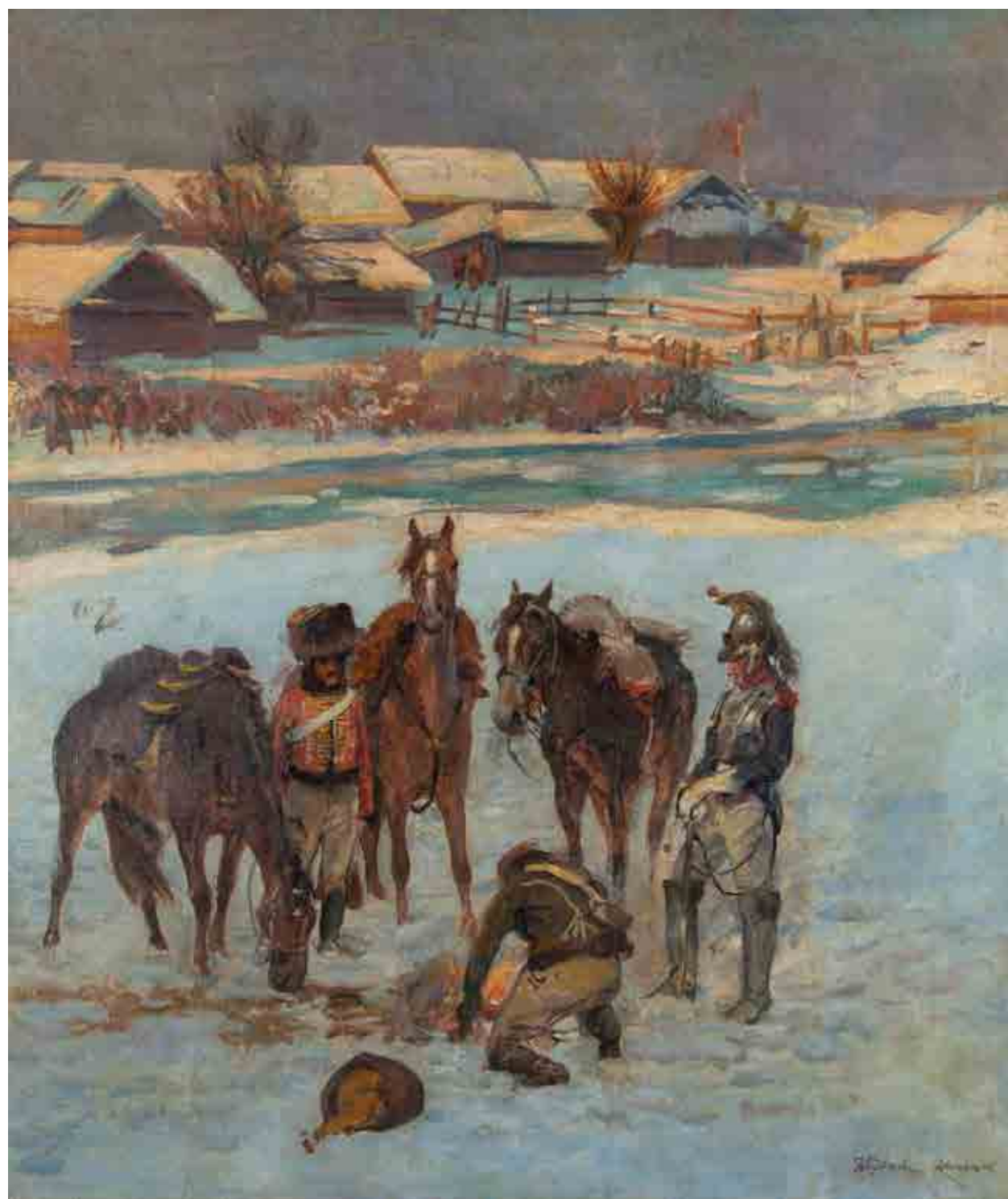
33 000 - 42 000 EUR

LITERATURA:

- Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław 1982,
il. 61 (jako Escadron sacré, wieś Bryłowa [1896])

„Kilku dobrych polskich malarzy zebrało się w tym mieście pod batutą batalisty Wojciecha Kossaka i rozpoczęło malować z wrodzoną sobie werwą kulisty obraz, przedstawiający słynne przejście Berezyny (...). Byli wszyscy w trakcie malowania, przejęcie zapapranii farbami, weseli i pełni pomysłów (...). Bawił mnie widok pierwszego planu, na którym nie mogła w żaden sposób poznać, który wóz jest malowany na płótnie, a który prawdziwy i z drzewa”.

- PIA GÓRSKA





BEZMIAR SŁAWY

GENEZA POWSTANIA PANORAMY BEREZYNA

Praca nad nieistniejącą już dziś panoramą „Przejście armii Napoleona przez Berezynę” to jedna z najciekawszych kart w historii polskiego malarstwa końca XIX wieku. Przy jej realizacji zebrali się wybitni malarze – pomysłodawca Julian Fałat (autor śnieżnych pejzaży) i Wojciech Kossak (twórca grup figuralnych). Ich pomocnikami byli Michał Gorstkin-Wywiórski, Kazimierz Pułaski, Antoni Piotrowski oraz Jan Stanisławski. Celem artystów było zobrazowanie jednego z najdramatyczniejszych wydarzeń XIX-wiecznej historii – odwrotu Wielkiej Armii Napoleona spod Moskwy w szczególnie dramatycznym momencie. Wielkie ludzkie rzesze przekraczają rzekę w dwóch miejscach po pospiesznie skleconych mostach. Po drugiej stronie na Francuzów naciera wojsko rosyjskie. Powoduje to panikę wśród pchających się na mosty. Ludzie wzajemnie się ratują, część wpada do lodowatej wody, a pod jedną z przepraw zaczyna pękać pale. Strona bliżej obserwu-

jących ukazywała wiele epizodów, wśród których najznaczniejszym było palenie sztandarów przed Napoleonem. Siedzący na bębnie cesarz przygląda się tej czynności mającej uniemożliwić zdobycie tego cennego trofeum przez Rosjan. Prezentowana scena – przemalowana w 1907 przez Wojciecha Kossaka – przedstawia grupę francuskich huzarów. Koń jednego z jadących nie wytrzymuje ekstremalnych warunków i wraz z siedzącym na nim żołnierzem pada na ziemię. Przemarznięci towarzysze są w stanie jedynie lekko się obrócić, jakby odprowadzając kompana wzrokiem. W oryginale, przed pocięciem „Berezyń”, przedstawieni tu żołnierze znajdowali się blisko cesarza.

Warto choćby nakreślić zajmującą historię tworzenia panoramy berezynskiej i wyjaśnić powód, dla którego w 1907 całość została podzielona na mniejsze kompozycje i poddana specyficznemu „rytu-



atowi” przemalowywania. Pomysł stworzenia tej panoramy zrodził się pierwotnie w środowisku monachijskim, jednak tam nie został zrealizowany. Stało się tak między innymi dlatego, że malowanie panoramy było poważnym przedsięwzięciem wymagającym znacznego nakładu pracy i dużych sum pieniędzy. Potrzebne one były nie tylko na opłacenie ludzkiej pracy, ale również wynajęcie rotundy, w której malowano i eksponowano panoramę. Im bliżej centrum miasta znajdowała się taka rotunda, tym nakłady były wyższe. Pomysłodawcą „Przejęcia armii Napoleona przez Berezynę” był Julian Fałat. Zaprosił on do współpracy Wojciecha Kossaka, który już wówczas miał za sobą malowanie Panoramy Racławickiej. Ten duet był pomyślany znakomicie: „Wybraliśmy Berezynę [jako temat], mnie dającą pole figuralne najbogatsze, jakie wymarzyć sobie można, Fałatowi zaś śniegi, które tak rozumie i doskonale maluje” (Wojciech Kossak, *Wspomnienia*, Warszawa 1971, s. 103). „Berezyna” ze względów finansowych powstawała w Berlinie, w którym od dziesięciu lat rezydował Fałat. Nim przystąpiono do prac, Wojciech Kossak wybrał się na miejsce zdarzeń i wybrał punkt, z którego widz panoramy miał patrzeć na wymalowaną historię. Sporządził szereg notatek i szkiców, potem uzupełniając to jeszcze studiami broni i ubioru czasów napoleońskich. Ten gigantyczny obraz (1800 m²) malowało kilku artystów przez 14 miesięcy. Z początku harmonijna współ-

praca Kossaka z Fałatem przerodziła się stopniowo w konflikt. Jednym z powodów była kwestia autorstwa całości. Kossak mający poczucie krzywdy po Panoramy Racławickiej, którą uważano za malarską zasługę Jana Styki, był przeczulony na tym punkcie. Julian Fałat, powołany w tym czasie na rektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, musiał często opuszczać Berlin, by organizować życie na uczelni. Kossak natomiast przebywał w Berlinie i malował.

W końcu 1 kwietnia 1896 otwarto panoramę dla berlińskiej publiczności. Po pewnym czasie przejechała do Warszawy, gdzie odniosła wielki sukces. Potem była jeszcze pokazywana w Kijowie i w Moskwie, wszędzie spotykając się z uznaniem. W międzyczasie konflikt między dwoma głównymi protagonistami „Berezyny” doprowadził do pojedynku (1900). Powodem była nie tylko panorama, ale jeszcze między innymi artystyczna rywalizacja o względy cesarza Wilhelma II. Na szczęście dla polskiej sztuki pojedynek zakończył się bezkrwawo. Konflikt miał jednak potem, jak się zdaje, wpływ na losy panoramy. Gdy ta skończyła swoje tournée, Wojciech Kossak próbował sprzedać ją do Ameryki. Wobec niepowodzenia, w 1907 pociął całość na oddzielne kompozycje, przemalowując partie pejzażowe – jakby chcąc ostatecznie pożegnać się z niebezpieczeństwem uznania „Berezyny” za dzieło Juliana Fałata.

10

PIOTR MICHAŁOWSKI

(1800 - 1855)

"Kirasjerzy", przed 1835 r. (?)

olej/ płótno, 55 x 67,5 cm

na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja: 380 000 - 480 000 PLN

89 000 - 112 000 EUR

POCHODZENIE:

- własność rodziny Morstinów w Krakowie, początek XX wieku i okres międzywojenny
- kolekcja prywatna, Warszawa
- dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2003
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2000
- Wystawa zbiorowa prac Piotra Michałowskiego 1800-1855, Instytut Propagandy Sztuki, maj 1934
- Sto lat malarstwa polskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1929
- Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec 1913

LITERATURA:

- Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, poz. 106, s. 158 (il.)
- Jerzy Sienkiewicz, Piotr Michałowski, Warszawa 1959, il. 7
- Mieczysław Sterling, Wystawa zbiorowa prac Piotra Michałowskiego 1800-1855, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1934, poz. 116
- Mieczysław Sterling, Piotr Michałowski, Warszawa 1932, s. 85
- Franciszek Klein, Katalog wystawy „Sto lat malarstwa polskiego 1800-1900”, Kraków 1929, poz. 197
- Katalog ilustrowany wystawy „Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej”, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1913, poz. 140





Piotr Michałowski, Autoportret, około 1835, Musée des Beaux-Arts, Rouen



Piotr Michałowski, Autoportret, ok. 1840, Muzeum Narodowe w Warszawie, Cyfrowe MNW

HEROICZNA PRÓBA ROMANTYZMU

„KIRASJERZY” PIOTRA MICHAŁOWSKIEGO

Twórczość Piotra Michałowskiego, wizjonerska i odosobniona, nie znalazła w epoce swoich naśladowców i do końca XIX wieku pozostawała nieznana. Odkrycie fenomenu malarstwa artysty wiąże się z prezentacją jego dzieła na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie w 1894 roku. XX wiek przyniósł mu już poważne monografie, wielkie wystawy i zasłużone miejsce w panteonie rodzimej sztuki jako najwybitniejszego polskiego romantyka.

Losy jego dzieła malarskiego splatają się z nieoczywistą, acz będącą dzieckiem swoich czasów biografią. Michałowski pochodził ze szlacheckiej rodziny osiadłej w Krakowie. Ojciec artysty, Józef (1767-1837), służył w armii austriackiej, którą zmuszony był opuścić po insurekcji kościuszkowskiej. Od 1816 roku został senatorem Rzeczypospolitej Krakowskiej. Jako kilkulatek mógł obserwować wkroczenie oddziałów armii Księstwa Warszawskiego pod wodzą księcia Józefa Poniatowskiego (1809). Wychowany w rodzinnym dworze na obrzeżach Krakowa Piotr rozwijał swój talent, nie tylko artystyczny. Sztuka w tym okresie była przede wszystkim dodatkiem do głównego nurtu jego edukacji. Nauczycielami malarstwa dla Michałowskiego okazali się związani z Krakowem twórcy: Michał Stachowicz, Józef Brodowski, Franciszek Lampi. W 1814 roku został wolnym słuchaczem na Uniwersytecie Jagiellońskim (studiował wówczas mineralogię, geologię,

chemię i matematykę). W 1821 roku wyjechał na jeden z najbardziej prestiżowych uniwersytetów epoki, do Getyngi, gdzie poświęcił się prawu. Zdolności młodego Michałowskiego zostały szybko dostrzeżone przez profesorów, dzięki czemu brał udział w ożywionym życiu intelektualnym kręgów akademickich.

Powrót do kraju w 1823 roku skutkował szybkimi przenosinami artysty do Warszawy – stolicy Królestwa Kongresowego, prężnie rozwijającego się miasta (którym nie był zaś zaściankowy Kraków). Wówczas zaczęła się jego kariera w Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu. Umiejętności Michałowskiego na polu administracji stale doceniano. Kolejne awanse zaprowadziły go do objęcia funkcji radcy górniczego i naczelnika oddziału hutniczego Komisji. Jego powodzenie jako urzędnika przerwało powstanie listopadowe. Kierując się poleceniem Komisji Rządowej Wojny, na rozkaz generała Jana Skrzyneckiego, Michałowski począł wytwarzać broń dla powstańców w zarządzanych przez siebie kuźnicach rządowych. Rodzina Michałowskich wyniosła się do Białogonu, a po upadku powstania do Podgórza koło Krakowa. Klęska zrywu niepodległościowego i paryska emigracja Michałowskiego przesądziły o wyborze profesji malarza. Osiadając nad Sekwą w 1832 roku, szybko zadomowił się w tamtejszym środowisku artystycznym. W owym czasie artysta dał się poznać jako wytrawny



Théodore Géricault, Koń arabski, ok. 1812, Musée des Beaux-Arts, Rouen, źródło: wikimedia commons



Théodore Géricault, Koń przestraszony przez burzę, 1820-21, National Gallery, Londyn, źródło: wikimedia commons

rysownik, studiując w pracowni Nicolas-Toussaint Charleta, wykonywał rozliczne szkice oraz kopiował dzieła mistrzów w Luwrze. Wkrótce osiągnął duże uznanie. Tak pisano do jego rodziny w Polsce: „Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego końmi i artyści, amatorowie, znawcy, nieznawcy, wszyscy chcą mieć konie Micalouskiego” (Cyt. za: Anna Zeńczak, Piotr Michałowski, Wrocław 2001, s. 17-18). Predylekcja dla motywu konia, mistrzostwo w przedstawianiu jego anatomii i witalności skrytej pod powłoką ciała zbliżała malarza do twórczości innego wybitnego romantyka – Théodore’a Géricaulta.

Twórczość malarska i rysunkowa Michałowskiego układa się w ciągły tematyczny. Prezentowani „Kirasjerzy” otwierają tzw. cykl kirasjerski. „Kirasjerzy – jak zauważa Anna Zeńczak – ciężka jazda utworzona w XVII wieku, w czasach Michałowskiego byli formacją wciąż bardzo się liczącą w europejskich armiach ze względu na niezwykłą siłę natarcia na polu bitwy. W barwnych ubiorach, lśniących pancerzach, zwanych kirysami, i w zwieńczonych buńczukami kaskach prezentowali się bardzo malowniczo. Z tego zapewne względu Michałowski poświęcił im wiele prac składających się na tzw. serię kirasjerską” (Anna Zeńczak, opis obrazu „Potyczka kirasjerów”, 1840–1855 (?), Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: imnk.pl).

„Kirasjerzy” stanowią wybitny obraz z początku jego dojrzałości artystycznej, którą osiągnął w czasie pobytu w Paryżu. Malarz zawarł w nim bogate studium stroju i uzbrojenia jeźdźców, lecz także nasyconą przeżyciem notatkę na temat natury. Rozmalowane tło składa się z smug bieli, szarości, błękitu, różu i oranżu, które wspólnie tkają rozwichrzone, niespokojne niebo dopełniające stanu emocjonalnego żołnierzy i koni. Zwierzęta zdradzają przerażenie, ale też energię skrytą pod powłoką ich ciała. Michałowski jest tu bliski studiom wykonywanym przez Géricaulta, podobnie przyglądającego się „stanom emocjonalnym” koni. Malarz zrezygnował z klasycznego światłocienia: pierwszy plan emanuje światłem, podobnie jak skrzęca się połać nieba. Silny kontrast plam ciemnych i jasnych wzmacnia poczucie niezwykłości, heroizmu i dynamiki sceny przetwarzającej się przed oczami widza. Powrót do Polski w 1835 być może przekreślił szanse malarza na międzynarodowe powodzenie jego dzieł, lecz twórczość Michałowskiego nieustannie się rozwijała. Osiedlony na stałe w latach 40. w małopolskich Krzysztoforzycach i Bolestraszczykach, malował zwierzęta w urzędzonej pracowni przystosowanej do malowania koni ze specjalną maszyną do ich podnoszenia. Często wyjeżdżał za granicę, choćby do Francji, gdzie napotykał ulubiony motyw na wiejskich drogach, w stadninach czy na specjalnych targach koni.





JAN STYKA

(1858 - 1925)

Fragment „Panoramy siedmiogrodzkiej”, 1897 r.

olej/ płótno, 110 x 176 cm
sygnowany p.d.: 'Jan Styka'

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN
14 000 - 21 000 EUR

Realizacja „Panoramy siedmiogrodzkiej” wiąże się z zamówieniem malowidła u Jana Styki z okazji 50. rocznicy Wiosny Ludów na Węgrzech. Styka tematem panoramy uczynił heroiczny epizod z powstania węgierskiego: zdobycie Sybinu przez powstańców węgierskich pod dowództwem generała Józefa Bema dnia 11 marca 1849 roku. Cykloramiczny obraz powstał w 1897 roku w budynku Rotundy we Lwowie i do 1908 roku był parokrotnie wystawiany w Lwowie, Budapeszcie, Krakowie i Warszawie. Potem jego historia staje się enigmatyczna. Przypuszcza się, że twórcy panoramy nie zostali w pełni opłacony przez węgierskich inwestorów. Styka miał więc pociąć wielkoformatowy obraz na kilkadziesiąt kawałków, które, w szczególności w drugiej połowie XX wieku, zaczęły pojawiać się na rynku sztuki. Część z nich pozostaje w rękach prywatnych, część w kolekcjach muzealnych. Prezentowana kompozycja przedstawia fragment pejzażu części panoramy: w górnej części widoczna jest podstawa kamiennego mostu nad potokiem Krum.



12

ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI
(1839 - 1895)

Jezioro Reschen z widokiem na masyw Ortleru ("Der Reschensee mit dem Ortler"), przed 1895 r.

olej/plótno, 44 x 74,5 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'A. von Swieszewski | München'
na krośnię malarskim papierowa nalepka z numerem:
W426' oraz nalepka z opisem wystawowym

estymacja: 45 000 - 65 000 PLN

10 500 - 15 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Czarnogóra

WYSTAWIANY:

- VI. Internationale Kunst-Ausstellung, Monachium, 1892 (zgodnie z nalepką,
dzieło niewymienione w katalogu wystawy)





Przy okazji wystawy pośmiertnej Aleksandra Świeszewskiego, jeden z krytyków pisał o twórczości malarza: „Gdy w kwietniu 1896 spuścizna Świeszewskiego została wystawiona w Kunstvereinie, można było stwierdzić, jak bardzo był on oddany sztuce. Każde studium pokazuje, jak potrafił z wielką techniczną umiejętnością oddać szlachetnie rozumianą, głęboko odczutą naturę. Niezależnie od tego, czy były to bardziej mu odpowiadające pogodne nastroje, czy poważniejsze motywy, wszystkie przenikał poetyczny urok” (cyt. za: Halina Stępień, Maria Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe*, Warszawa 1994, s. 97). Świeszewski był przedstawicielem pokolenia artystów, którzy kształcili się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a wyjechali na studia zagraniczne po zamknięciu Uniwersytetu na fali repersusji po powstaniu styczniowym. W 1864 roku rozpoczął naukę w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, a wkrótce jego kariera jako pejzażysty nabrała tempa. Świeszewski zyskał uznanie jako malarz motywów alpejskich. Jego liczne podróże do Włoch, Francji, Szwajcarii i Tyrolu były głównym elementem stymulującym jego dzieło: osiadłszy na stałe w Monachium w 1873 roku, malarz urządzał studia plenerowe, zabierając ze sobą na wycieczki jedynie najpotrzebniejsze narzędzia malarskie. „Podczas tych podróży odwiedzał z upodobaniem górskie okolice bawarskiej wyżyny od strony Tyrolu i Szwajcarii – notował krytyk przy okazji wspomnianej wystawy w Kunstvereinie – czasem z gwałtowną siłą przyciągała go melancholijna, smutna równina jego ojczystego kraju; ale wszędzie skłaniał się bardziej ku jasnemu, pogodnemu nastrojowi” (dz. cyt., s. 97). Tego rodzaju afirmatywny charakter przyrody widoczny jest w prezentowanym widoku na Jezioro Reschen, malowniczy zbiornik wodny położony na terenie Tyrolu we Włoszech, w pobliżu granicy szwajcarsko-austriackiej. Z perspektywy kilku kilometrów mający w oddali masyw Ortleru – malowniczy szczyt sięgający wysokość niemalże 4000 metrów. Świeszewski z maestrią zbudował plany kompozycji. Pierwszy plan tu szczegółowe studium natury. Im dalej w głąb zdjętej z natury sceny, tym mniej artysta skupia się na detali i rozmywa pejzaże w soczystej i przesycionej światłem palecie, złożonej z różu, fioleto i błękitu. Wdzięcznym, anegdotycznym dodatkiem skupiającym uwagę widza jest scena z turystami wyprawiającym się na wycieczkę po jeziorze łódziami.



STANISŁAW JÓZEF REJCHAN

(1858 - 1919)

"Kinderakt" ("Dziecko"), przed/lub 1909 r.

olej/ płótno, 65 x 85 cm
sygnowany p.d.: 'S. Rejchan'
opisany na krośnie malarskim: 'Rejchan' oraz trzy papierowe
nalepki wystawowe

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1909

LITERATURA:

- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie
Polskim za rok 1909, Warszawa 1910, s. 18

Stanisław Józef Rejchan był uznanym za życia malarzem portrecistą, ilustratorem i pedagogiem artystycznym. Urodził się w rodzinie o tradycjach artystycznych, malarzami byli jego ojciec Alojzy, dziadek Józef i pradziadek Maciej Reichen. Studiował w latach 1877-79 w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu u profesora Christiana Griepenkerla. Naukę kontynuował w paryskiej pracowni u Léona Bonnata i Jean-Paula Laurensa. Podjąwszy samodzielną praktykę artystyczną malował eleganckie portrety kobiece oraz rodzajowe sceny z życia miejskich elit. Głównym źródłem dochodów artysty były ilustracje reportażowe zamawiane przez czasopisma takie jak *Le Monde illustré*, *Revue illustrée*, *l'Illustration*, *Graphic*, *Illustrated London*

News, *Fliegende Blätter*, oraz krajowe jak *Tygodnik Ilustrowany* i *Biesiada Literacka*. Znaczne zarobki umożliwiły artyście na życie na wysokim poziomie i liczne podróże m.in. do Niemiec, Rosji, Szwajcarii, Anglii i Włoch. Po ponownym przybyciu do Lwowa w 1896 roku Rejchan szybko włączył się do głównego nurtu życia artystycznego miasta, obierając w Szkole Przemysłowej we Lwowie katedrę rysunku i sztuki dekoracyjnej. Wystawiał początkowo w salonach paryskich, a po powrocie do kraju m.in. w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, salonie Aleksandra Krywulła, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.



14

BOLESŁAW CYBIS

(1895 - 1957)

Portret kobiety w kapeluszu, około 1930 r.

olej/plótno, 61,5 x 72,5 cm

na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu oraz nalepka depozytowa
Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja: 300 000 - 500 000 PLN [†]

70 000 - 116 000 EUR

WYSTAWIANY:

- Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002
- Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, wrzesień-październik 1978

LITERATURA:

- Andrzej Ściepuro, Świat konkretny, „Polska” 1972, nr 5 (213) (il.)
- Bogusław Mansfeld, Andrzej Ściepuro, Dom Bolesława Cybisa, „Perspektywy” 1973, nr 36 (210) (il.)
- Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, s. 20, poz. 19
- Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 100 (il.), nr kat. I/34





REALIZM I FANTAZJA

BOLESŁAW CYBIS WOBEC TRADYCJI I WYZWANIA NOWOCZESNOŚCI W SZTUCE

Wśród osobliwych zjawisk artystycznych, które tylko luźno korespondują z ogólnymi tendencjami w sztuce europejskiej czy powszechnej, twórczość Bolesława Cybisa nosi rys szczególny. Autor stworzył osobisty język wypowiedzi artystycznej, który śmiało, choć z poczuciem braku adekwatnego określenia, nazwać można realizmem magicznym. Podobnie nietypowa jest także jego biografia. Urodził się w 1895 roku w majątku Massandra na Krymie, w pobliżu Jalty. Ojciec artysty, Franciszek Ksawery, był kupcem i nadzorcą budowlanym, w związku z czym rodzina często zmieniała miejsce zamieszkania. Droga małego Bolesława wiodła więc przez Jaltę, Wilno i Charków. W ostatnich dwóch miastach uczęszczał do szkoły realnej, a od 1915 roku studiował w charkowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jeszcze podczas studiów zaangażował się w ruch awangardowy tworzony przez młodych artystów, swoich rówieśników. Stał się członkiem kubo-futurystycznej formacji „Związek Siedmiu” (od 1918 roku pod nazwą „Siedem plus trzy”). Na początkowym etapie kariery skłaniał się ku rzeźbie. Medium tego nigdy nie porzucił, kulturował je szczególnie w ostatnim, amerykańskim okresie swojej twórczości.

Mimo przychylnego stanowiska komunistów na temat futuryzmu, twórczości „Związku Siedmiu” oraz rzeźby samego Cybisa artysta, w związku z usankcjonowaniem władzy sowiektów na terenie Ukrainy, zbiegł z Charkowa na Krym, a później do Stambułu. W Turcji zajmował się scenografią oraz malowaniem szyldów sklepowych. Zaangażował się w ruch nowoczesnych artystów rosyjskich przebywających na emigracji, współtworząc tamtejszy Związek Rosyjskich Malarzy. W 1923 roku dotarł do Warszawy. Początkowo pracował w zakładzie ceramicznym, a wkrótce został słuchaczem Szkoły Sztuk Pięknych. Cybis, związany do tej pory z awangardowymi tendencjami sztuki rosyjskiej, wkroczył do pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, gromadzącego wokół siebie pokaźny krąg uczniów i promującego realistyczny idiom malarstwa opartego na kulcie tradycji, w technice i temacie. Niemal trzydziestoletni wówczas malarz szybko stał się częścią grupy ściśle skupionej wokół profesora, który zawiązywał ze studentami bezpośrednie, koleżeńskie relacje, a także służył z organizowania plenerów w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą.

W 1925 zaczął się okres stabilizacji w życiu malarza – ożenił się z Marią Tym. Para zamieszkała w przeszle Mostu Poniatowskiego, który był wówczas przebudowywany przez ojca artysty. W tym samym czasie miała miejsce pierwsza wystawa studentów Pruszkowskiego. Krytyka dostrzegła najważniejsze rysy nowej sztuki: zapatrzenie we wzory muzealne oraz prymat rysunku, wobec którego kolor pozostawał użyty arbitralnie. Malarstwo młodych adeptów w kolejnych latach zyskiwało coraz bardziej osobisty styl i obdarzone było różnorodnymi,

ogólnohumanistycznymi, czasem historycznymi, czasem religijnymi treściami. Dla wielu malarzy prymatem stało się, po fali awangardowych eksperymentów w całej Europie, osiągnięcie komunikatywności własnej sztuki przez wybór klasycznych tematów. Cybis, odpowiadając na impuls twórczy płynący dlań z pracowni Pruszkowskiego, posługiwał się tradycyjną techniką mieszaną, wskrzeszając ideał włoskich i niderlandzkich „prymitywów” tworzących we wczesnej nowożytności. Świat wyobrażony jego malarstwa był odmienny od twórczości kolegów. Cybis operował nowoczesnym akademickim warsztatem i doskonałym rysunkiem, równocześnie przenosząc widza w nadrealny świat formowany przez jego imaginację. Krytyka pisała: „Jego wyobrażenia jest jak gdyby jednorodnym pryzmatem, a rzeczywistość przez ten pryzmat przepuszczona ukazuje się zawsze załamana pod tym samym kątem, pełna jakiegoś niesamowitego, trochę mistycznego liryzmu, stłumionego, ale niezmiernie subtelного” (Stefania Zahorska, Bractwo św. Łukasza, „Wiadomości Literackie” 1928, r. V, nr 12, s. 13).

Neoklasyczny ideał piękna, taki jak w „Toalecie” (1928, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy) albo „Primaverze” (1936, Muzeum Narodowe w Warszawie) zastąpił w prezentowanym „Portrecie kobiety w kapeluszu” kanon XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Rumiana dama w kapeluszu, wylaniająca się z ciemnego, matowego tła, z twarzą zwróconą frontalnie do widza to motyw znany z portretów Rembrandta (wizerunki Saski), Johanna Vermeera („Dziewczyna w czerwonym kapeluszu”, ok. 1665-67, National Gallery, Waszyngton) i malarzy ich czasów. W licznych neoklasycznych tendencji sztuki powojennej Europy Cybisowi jest chyba najbliższej do neoromantycznych malarzy niemieckiej Nowej Rzeczowości, skupionych na konkretnym przedmiocie, ale posługujących się ironią, karykaturą, groteską, lecz czasem również romantycznym nastrojem.

Silnie poetycki charakter „Portretu kobiety w kapeluszu” bierze się z silnie światłocieniowego rozegrania kompozycji. Z ciemnego tła, zlewającego się z czarnym strojem wylaniają się elementy stroju: jasna, futrzana peleryna, biały kołnierzyk, aż w końcu wydobyte światłem reflektora dłoń i twarz kobiety. Cybis zaakcentował charakterystyczny rys jej fizjonomii: nieco pyzatą twarz i masywne dłonie. Widoczny jest tutaj rys groteskowy, co trafnie zauważa Irena Kossowska w monograficznym artykule poświęconym Cybisowi (portal culture.pl). Kobieta zdaje się nie dostrzegać wzorku widza i nostalgicznym spojrzeniem przecina płaszczyznę płótna gdzieś obok nas. Artysta ujął modelkę w popiersiu, zazwyczaj przecież wyobrażanym hieratycznie, lecz przez przybraną pozę wypełnia szalenie szeroki, horyzontalny kadr. Kobieta opiera się ręką o niezidentyfikowaną bryłę, przywodząc na myśl melancholiczne postacie sztuki europejskiej: od Albrechta Dürera do Edvarda Muncha.





Jan Ryś, fotografia przedstawiająca grupę artystów, malarzy Szkoły Warszawskiej.
Widoczni m.in. Tadeusz Pruszkowski (stoi w środku w palcie), Eugeniusz Arct (stoi przy drabinie w muszce), Jadwiga Przeradzka (w górze z prawej),
Michał Bylina (siedzi z lewej), Bolesław Cybis (stoi 3. prawej), Efraim Seidenbeutel, Menasze Seidenbeutel, źródło: NAC Online

TERESA ROSZKOWSKA

(1904 - 1992)

„Gnojowanie”, 1938 r.

tempera/plótno naklejone na sklejkę, 115 x 91 cm
 sygnowany i datowany p.d.: '(znak autorski) | TERESA | ROSZKOWSKA | 1938'
 na odwrociu papierowa nalepka Instytutu Propagandy Sztuki oraz dwie nalepki
 przewozowe

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN[†]

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Wystawa Szkoły Warszawskiej, Władysława Lama, Mariana Szysko-Bohusza,
 projektów na opakowania wyrobów Pol. Monop. Tytoniowego, Instytut Propagandy
 Sztuki, styczeń 1939

LITERATURA:

- Wystawa Szkoły Warszawskiej, Władysława Lama, Mariana Szysko-Bohusza,
 projektów na opakowania wyrobów Pol. Monop. Tytoniowego, Instytut Propagandy
 Sztuki, Warszawa 1939, s. 10, poz. 49

Teresa Roszkowska, której życie twórcze rozpięte było przez wiele dekad, znana była głównie ze swojej działalności scenograficznej: zarówno teatralnej jak i filmowej. Jako scenografka wykształcenie zdobywała w latach 1934-36 w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie. Nieco wcześniej – w latach 1924-28 studiowała w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego. Razem z innymi artystami z kręgu Pruszkowskiego regularnie wyjeżdżała na plenery malarskie do Kazimierza Dolnego. Odbiła również studyjną podróż do Francji i Włoch (1930). Roszkowska zasiłowała szeregi grupy artystycznej Szkoła Warszawska (założona 1929). Jej członkowie promowali realizm (wzorem Pruszkowskiego), lecz ich twórczość była stylistowo pluralistyczna. Łączyła ich chęć odwzorowywania realiów współczesnego życia w jego afirmatywnych przejawach. Roszkowska jawi się jako najbardziej „klasycyzująca” postać tego ugrupowania malarskiego. Artystka wykształcona przez Pruszkowskiego używała klasycznych technik malarstwa sztalugowego: tempery i techniki mieszanej, chcąc zbliżyć się do formuły artystycznej dawnych mistrzów. Stylistyczne uprawiała drobiazgowy realizm bliski szeroko pojętemu malarstwu „nowej rzeczywistości” i „powrotu do porządku”, tak rozpowszechnionemu w Europie po Wielkiej Wojnie. W rzadkiej na rynku sztuki pracy Roszkowskiej z lat 30. XX wieku, „Gnojowaniu” artysta przedstawiła gospodarski temat, chcąc sprostać ideałowi malarstwa dla nowoczesnego widza: odartego z awangardowych eksperymentów i komunikatywnego w warstwie tematycznej. Ciekawym zabiegiem jest ujęcie sceny z perspektywy lotu ptaka. Postaci i konie piętrzą się na podobrazu, wpisując się w barwną mozaikę potoci pola. Roszkowska bliska jest tutaj twórczości promowanych przez łukaszców dawnych mistrzów: XV-wiecznych Włochów czy malarstwa niderlandzkiego, w szczególności Pietera Bruegela.







ANTONI MICHALAK

(1899 - 1975)

Zdjęcie z krzyża, 1925 r.

olej/ płótno, 48 x 22 cm

na krośnię malarskim pieczęci spuścizny artysty: 'ANTONI | MICHALAK | FECIT';

pieczęć stwierdzająca autentyczność sygnowana przez Janusza Michalaka oraz

nalepka wystawowa Muzeum Lubelskiego w Lublinie

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- zbiory rodziny artysty

WYSTAWIANY:- Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo, Muzeum Lubelskie w Lublinie,
20 stycznia - 2 kwietnia 2018**LITERATURA:**- Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo, katalog wystawy, Muzeum
Lubelskie w Lublinie, Lublin 2018, poz. 92, s. 91 (il.)

Antoni Michalak był studentem prof. Pruszkowskiego i czołowym współtwórcą Bractwa św. Łukasza, utworzonego w 1925 roku przez uczestników pierwszego malarskiego pleneru w Kazimierzu Dolnym. Ugrupowanie było wzorowane na średniowiecznych cechach malarskich. Jego celem było nie tylko zrzeszenie artystów wyznających podobny ideał artystyczny, ale przede wszystkim samopomoc materialna i organizacyjna. Po zawiązaniu bractwa Michalak otrzymał stypendium rządu francuskiego na roczny pobyt w Paryżu. W 1926 roku zwiedził Włochy i Austrię. Trzy lata później, w czasie powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu, artysta został uhonorowany srebrnym medalem za całokształt twórczości. W 1933 roku zamieszkał we Lwowie. W tym czasie tworzył projekty witraży dla papieskiej rezydencji w Castel Gandolfo. Michalak uznawany za jednego z czołowych reprezentantów nurtu sztuki sakralnej w polskim malarstwie lat dwudziestych i trzydziestych, znany jako autor wielkoformatowych przedstawień o tematyce religijnej i moralizatorskiej oraz portretów. Jego prace znajdują się w największych polskich zbiorach muzealnych (m.in. w Warszawie, Wrocławiu, Łodzi, Bydgoszczy, Toruniu) i w kolekcjach prywatnych. „Zgodnie z estetycznymi założeniami Pruszkowskiego i programem Bractwa św. Łukasza – zauważa Irena Kossowska – Michalak dążył do perfekcji warsztatowej stosując finezyjny rysunek, walorowy modelunek form, gładką fakturę i złożoną kompozycję o kilku dopełniających się planach. Nawiązując do konwencji obrazowania minionych epok artysta kreował monumentalne obrazy Pasyjne i wizerunki świętych. Ze znamiennej dla późnego gotyku i baroku skłonnością do dramatycznej ekspresji i naturalistycznego przerysowania łączył delikatność rysunku włoskiego Quattrocenta oraz manierystyczne wydłużenie postaci. Hieratyzm kompozycji dynamizował ostrym, caravaggionistycznym oświetleniem ewokującym mistyczne treści. Głębię barw utrzymanych w ciemnych rejestrach wydobywał za pomocą laserunków”.



FRYDERYK KLEINMANN

(1897 - 1943)

Don Kichot i Sancho Pansa, 1937 r.

olej/sklejka, 115 x 82 cm

sygnowany i datowany p. d.: 'FRYC | KLEIN | MANN | 937'

estymacja: 160 000 - 220 000 PLN

37 000 - 51 000 EUR

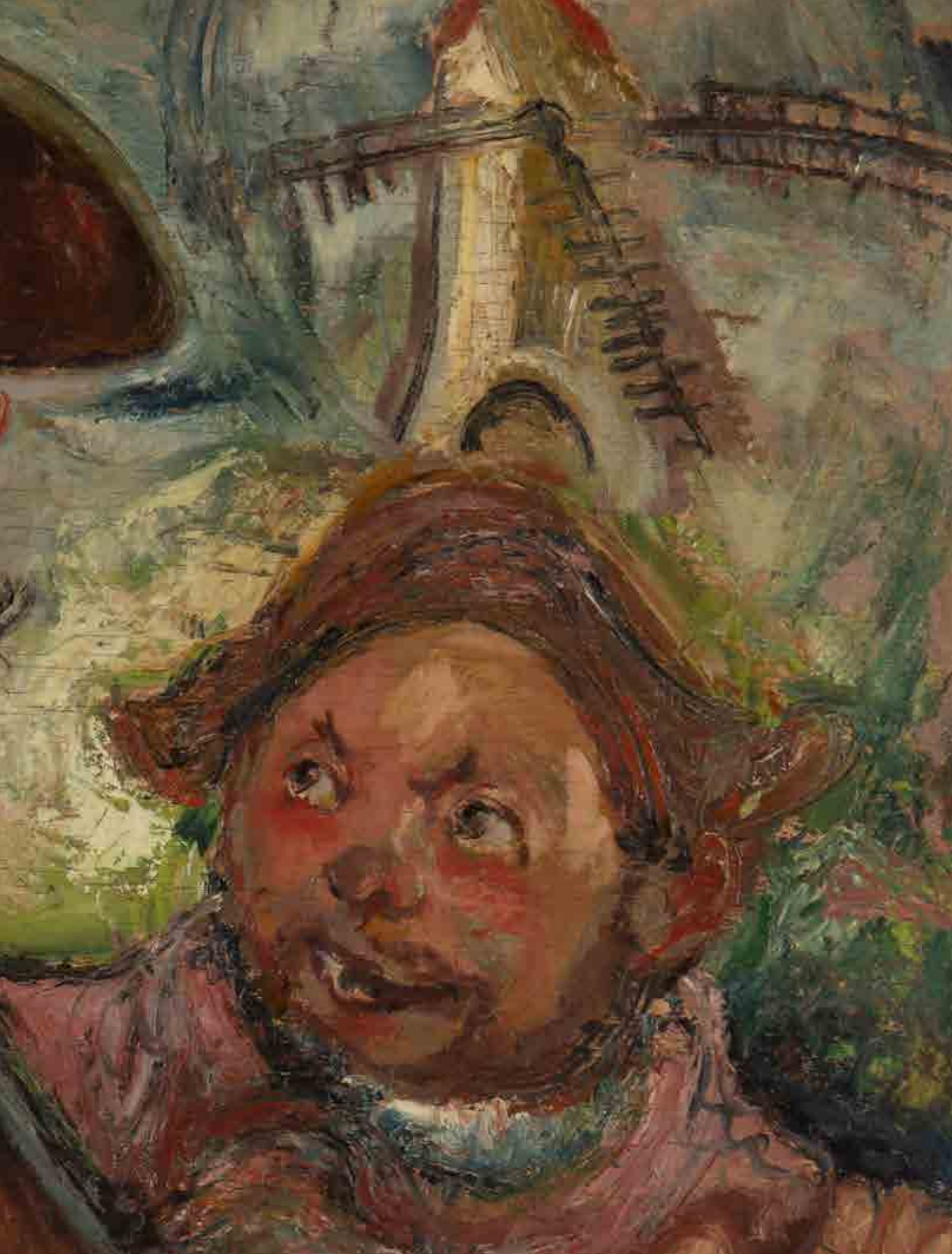
Lwowskie środowisko intelektualne wydało w II połowie XIX stulecia wielu ważnych twórców żydowskich, którzy następnie rozwijali swojej kariery poza Galicją. Do nich należy m.in. Martin Buber, Efraim Lilien czy Wilhelm Wachtel. Jak wielu dobrze zapowiadających się obywateli Galicji Fryderyk Kleinmann ukończył Gimnazjum Realne we Lwowie. Jego droga edukacji artystycznej biegła przez Lwów, Kraków, Wiedeń i Paryż. Malarz jako 22-latek debiutował we Lwowie, na wystawach Koła Miłośników Sztuki Żydowskiej (w tym samym czasie karierę zaczynał Zygmunt Menkes).

W latach 20. i 30. Jego dzieła były eksponowane w najważniejszych instytucjach sztuki, Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Malarz ulegał inspiracji twórczości łódzkiej grupy „Jung Idysz”, które promował sztukę silnie ekspresyjną. Kleinmann niejako uległ inspiracji tego kręgu i wpisał się rodzaj „ekspresjonizmu żydowskiego”. Jak zauważa Jerzy Malinowski działania „Jung Idysz” znalazły w latach 20. XX wieku wielu naśladowców, oprócz Kleinmanna wymienia Artura Kolnika czy Samuela Cyglera. Wielu z twórców młodszego pokolenia, w tym Kleinmann, fascynowało się literaturą ekspresjonistyczną, przede wszystkim dziełami Gustava Meyrinka (Golem, 1917) oraz niemiecko-austriacką sztuką symbolizmu i ekspresjonizmu. Jerzy Malinowski dzieli twórczość Kleinmanna na dwa nurty: sceny groteskowe, religijne czy społeczne oraz widoki miejskie. Jak wielu malarzy tamtych czasów i tamtego regionu Kleinmann zaczynał od portretowania górali huculskich. Z czasem zaczął się kierować ku osobistej symbolice. Stworzył cykl „Herszek z Ostropola” (poświęcony XVIII-wiecznemu wędrownemu humoryście, a głównym tematem jego dojrzałej twórczości stała się postać Don Kichota, zaczerpnięta z powieści Miguela de Cervantesa „Don Kichot z La Manchy”).

Bliski realizmowi „Don Kichot i Sancho Pansa” z 1937 roku nasycony jest jednak liryzmem, a nawet groteską. Dzieło artysta oparł o zasadę kontrastu: barwnego (kolory dopełniające się), formalnego (gładki i impastowy sposób malowania), fizjonomii modelu (pociągły Don Kichot i pucułowaty Sancho Pansa) czy ogólnie, treściowego, zakodowanego w historii Cervantesa. Jego bohaterowie to uosobienie oderwanego od rzeczywistości marzycielstwa i przyziemnej zdroworozsądkowości. „Don Kichot i Sancho Pansa” Kleinmanna jest ciekawym przykładem malarstwa ekspresjonistycznego w sztuce polskiej: opartego na klasycznej, anegdotycznej historii literackiej ujętej jednak w dysonansowej, angażującej uwagę widza osobliwej formie.







LEOPOLD GOTTLIEB

(1879 - 1934)

Portret Ericha Cohna, 1928 r.

olej/ płótno, 92 x 72,5 cm
 sygnowany i datowany l.g.: 'leopold gottlieb.28'

estymacja: 80 000 - 110 000 PLN

18 700 - 25 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Zbigniewa Michała Legutki
- dom aukcyjny Sztuka, Warszawa, marzec 2002
- DESA Unicum
- kolekcja prywatna, Polska

Niegdyśjszy właściciel „Portretu Ericha Cohna”, marszałek Zbigniew Legutko pozostawił po sobie notatkę związaną z prezentowaną pracą: „Powyższy obraz nabyłem w drugiej połowie lat 80-tych z kolekcji malarstwa polskiego niedaleko Princeton w stanie New Jersey, USA. Zamiarem moim była sprzedaż tego portretu synowi Ericha Cohna, który jest marszałdem w Nowym Jorku. (...) Aczkolwiek nie ma galerii, jest on znaną osobistością w artystycznym środowisku Nowego Jorku, między innymi przez fakt, że był jedynym dyspozytorem całej spuścizny znanego niemieckiego malarza Georga Grosza. Niestety, oferowany przeze mnie Richardowi Cohnowi portret jego ojca nie był sukcesem. Okazało się, że ojciec i syn bardzo się nie lubili, a syn Richard nie chciał mieć nic wspólnego z ojcem, a tym bardziej jego portretu na ścianach swojego mieszkania. Erich Cohn po wyjeździe z Berlina, gdzie zabral całą swoją kolekcję (współcześni europejscy malarze żydowskiego pochodzenia) i osiadł w Nowym Jorku. (...) Prawie wszystkie obrazy Leopolda Gottlieba, które dzisiaj znajdują się w kolekcji Wojciecha Fibaka, nabyłem z kolekcji Richarda Cohna. Słownik Artystów Polskich, tom II (Ossolineum 1975) podaje, że w zbiorach Ericha Cohna, znajdowało się 40 obrazów olejnych oraz około 100 rysunków i gwaszy Leopolda Gottlieba. Pragnę dodać, że znane mi są w zbiorach USA portrety Ericha Cohna autorstwa Zygmunta Menkesa”.

Erich Cohn (1890-1972) pochodził z Wielunia w Wielkopolsce, jednak w 1915 wyemigrował do USA, gdzie znalazł zatrudnienie w sławnej fabryce makaronów i macy swojego krewnego, Augustusa Goodmana w nowojorskim Queens. Dwadzieścia lat później Cohn objął stanowisko prezesa i ożenił się z bogatą Niemką żydowskiego pochodzenia. W latach 30. XX wieku zaprzyjaźnił się z niemieckim malarzem Paulem Kleinschmidtem, który przedstawił go Georgowi Groszowi i prawdopodobnie Leopoldowi Gottliebowi. Od tej znajomości Cohn rozpoczął kolekcjonowanie dzieł sztuki, głównie niemieckiego ekspresjonizmu oraz malarzy żydowskiego pochodzenia. Następnie Cohn podarował część swojej kolekcji dla MoMA, Art Institute w Chicago i Muzeum Sztuki w Tel Awiwie, wzbogacając zbiory tych prestiżowych instytucji o dzieła artystów żydowskiego pochodzenia. Erich Cohn był portretowany kilka razy przez artystów, których dzieła kolekcjonował, m.in. przez Zygmunta Menkesa czy Georga Grosza.

leopold gattlieb.25.





Maurycy Gottlieb, 1879,
drzeworyt Jana Styfiego, w: „Tygodnik Ilustrowany” 1879, nr 188



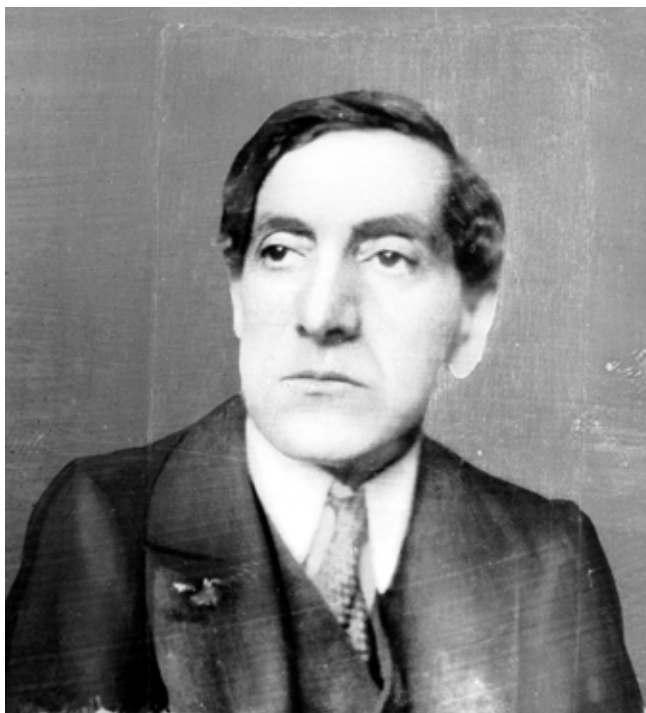
Maurycy Gottlieb. Fotografia z XIX wieku z kolekcji Schwadrona Biblioteki
Narodowej Izraela, za: www.ipsb.nina.gov.pl

MALARSKI RÓD

MAURYCY I LEOPOLD GOTTLIEBOWIE

Drohobycka rodzina Gottliebów należy do najważniejszych malar-
skich klanów w polskiej kulturze nowoczesnej. Jeśli Maurycy Gottlieb
uchodzi za najwybitniejszego artystę z kręgu kultury żydowskiej w XIX-
wiecznym malarstwie na ziemiach polskich, to Leopold jest jednym
z paru najważniejszych przedstawicieli Szkoły Paryskiej.
Krótkie życie Maurycyego jest zawsze wspomniane w kompendiach
dotyczących nowoczesnej sztuki polskiej. Gottlieb pochodził z dobrze
sytuowanej żydowskiej rodziny. Gottliebowie stanowili niezwykle feno-
men artystyczny: w cieniu najstarszego brata dojrzewali Marcin i Filip,
których dzieło pozostaje dzisiaj nieznane. Ten pierwszy wykonywał już
po śmierci kopie dzieł brata, np. „Autoportretu w stroju beduińskim”
(1887, Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie). Niezwykły rozkwit
twórczości artystów pochodzenia żydowskiego w XIX stuleciu należy
wiązać z reformatorskim ruchem intelektualnym nazywanym Haskala
(„oświecenie”). Za ową tendencją stało generalnie przejmowanie
ideałów europejskich, co w istocie zaowocowało refleksją nad językiem
i historią europejskich Żydów i ruchami asymilacyjnymi. Drugie przy-
kazanie dekalogu mówi o zakazie wykonywania wizerunków „tego,
co jest na niebie w górze i co na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są
w wodach pod ziemią” (Wj 20, 4). Wobec tego tradycja sztuki żydow-
skiej wiąże się wizerunkami antynaturalistycznymi. Zmiany w tej materii
nastąpiły w wieku XIX, co wiązało się z otwarciem na nieżydowskie
formuły artystyczne spowodowanym ruchem Haskala.

Gottlieb od dzieciństwa zajmował się rysunkiem. W latach 1869-
72 uczył się we Lwowie u malarza Michała Godlewskiego. Dalszą
edukację otrzymał w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, a końcem
1873 przeniósł się do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Tamże chciał
studiować pod pieczęcią Jana Matejko, którego dzieła poznał podczas
pobytu w Austrii. Koncepcja patriotyczno-historycznego malarstwa
Matejki pozwoliła młodemu malarzowi wyklarować własną formułę
twórczą, w której, posługując się klasycznym warsztatem malar-
skim, mógł eksplorować historyczne relacje polsko-żydowskie. Gottlieb
po krótkim pobycie w Krakowie powrócił do Wiednia, co spowodo-
wane było antysemickimi wystąpieniami w łonie Szkoły Sztuk Pięknych.
W 1875 wyjechał do Monachium, gdzie przez rok kształcił się u po-
pularnych profesorów – Karla von Piloty’ego i Alexandra Wagnera.
Monachium zapewniało Gottliebowi możliwość obcowania ze zbiorem
dawnych mistrzów w Alte Pinakothek. Ostatnie miesiące życia spędził
w Rzymie, gdzie zawarł przyjaźń z Henrykiem Sienkiewiczem. Pod wy-
pływem Matejki powrócił do Krakowa, gdzie z mistrzem miał pracować
nad cyklem obrazów z dziejów Żydów w Polsce. 24-letniego artystę
śmierć zabrała w lipcu 1879. Podobno podczas pogrzebu na cmenta-
rze żydowskim w Krakowie zerwała się burza, zebrani rozperzchli się,
a do końca czuwali jedynie Jan Matejko i Henryk Siemiradzki.



Leopold Gottlieb – artysta malarz. Fotografia portretowa. Między 1920-1934, źródło: biblioteka POLONA



Leopold Gottlieb – artysta malarz. Fotografia portretowa. Między 1920-1934, źródło: biblioteka POLONA

W tym samym roku, ledwie parę miesięcy wcześniej, na świat przyszedł najmłodszy z Gottliebów. Nie wydaje się, żeby dorastał w cieniu brata (choć podobno w Krakowie Jacek Malczewski okazywał mu szczególne względy), a jego twórczość dojrzewała już w innej atmosferze i formowana była przez inne prądy. Pierwszy okres twórczości z początku XX wieku wiązał się z młodopolską wizją sztuki intensywnej. Później, w drugiej i trzeciej dekadzie, Gottlieb stworzył swój własny „klasycyzujący” język, który sprzyjał jednak wyrazowi emocji i duchowego przeżycia. Artysta dojrzewał artystycznie w Krakowie, a jego wczesna formuła malarska ukształtowała się pod wpływem Przybyszewszczyzny, kręgu czasopisma „Życie”, malarstwa, rzeźby i grafiki Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”. Był współtwórcą modernistycznej (i ekspresjonistycznej) „Grupy Pięciu”. Nieobce były mu impulsy niemieckiej secesji i modernizmu, gdyż w 1903 uczył się w monachijskiej pracowni Antona Ažbego. W swoich „wczesnych latach” przebywał w Wiedniu, gdzie zetknął się z wczesnoekspresjonistycznym malarstwem Oskara Kokoschki czy Egon Schielego.

Monografista Gottlieba Artur Tanikowski znakomicie odnotował, że jego pierwsze portrety o ekspresjonistycznym zacięciu powstają około 1903/1904, a więc na parę lat przed wyklarowaniem się formuły malarstwa ekspresjonistycznego w Niemczech i Austrii. Gottlieb posługiwał się w tym czasie linearną manierą i uproszczoną paletą, dzięki czemu uzyskiwał zintensyfikowany psychiczny wyraz swoich modeli. Wydaje się jednak, że należy myśleć o „intensywności” Gottlieba zaczerpniętym z krakowskiego milieu modernizmu przełomu wieków, np. Wojciecha Weissa niż widzieć w nim zapowiedź dojrzałego ekspresjonizmu spod znaku Kokoschki. Jeszcze większe trudności sprawia

klasyfikacja twórczości Gottlieba z okresu drugiej i trzeciej dekady XX stulecia. Gottlieb nie porzucił linii jako głównego środka wyrazu, a także oryginalnej, wyciszzonej palety. Często cytował dawnych mistrzów: El Greca, Tintoretta czy Pierre’a Puvis de Chavannesa. Zaczął uprawiać malarstwo wielofigurowe, którego tematyka ogniskowała się początkowo wokół wątków staro i nowotestamentalnych. Od około 1920 malarz tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską, związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia, obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. Im bliżej końca trzeciej dekady XX stulecia, tym paryska twórczość Leopolda stawała się wyciszona – artysta zaczął stosować klasyczne kompozycje oparte często o schemat trójkąta i zmienił paletę: rozpoczynał się jego okres biały.

Obydwaj bracia Gottliebowie wiedli tułaczy tryb życia. Ich wrażliwość artystyczna i ciekawość świata nie znalazła spełnienia w rodzimym Drohobyczu. Jak wielu wyemancypowanych Żydów swoich czasów przeszli przez ważne uczelnie, poznali wybitnych luminarzy swoich czasów, odwiedzili najważniejsze intelektualne i artystyczne kuźnie Europy. Młodo zmarły Maurycy zyskał miano najwybitniejszego ucznia Matejki. Jego osobowość artystyczna do dziś fascynuje historyków sztuki. Dzieła Leopolda znajdują się w licznych kolekcjach publicznych i prywatnych na całym świecie. Do Paryża dotarł jako jeden z pierwszych polskich artystów, zasilał szeregi Szkoły Paryskiej. Umierając w 1934, padł na podłogę przed ostatnim dziełem pt. „Taniec”. Po przybyciu do domu artysty lekarz wyjął mu pędzel z zastygłej ręki.

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Rybak w niebieskim swetrze (recto) / Pejzaż z Le Pouldu (verso), 1911 r.

olej/ płótno, 90 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'H. HAYDEN | 1911'

estymacja: 320 000 - 450 000 PLN †

75 000 - 105 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Leopolda Zborowskiego
- kolekcja prywatna, Francja
- dom aukcyjny Loudmer, październik 1995
- kolekcja Waddington Gallery, Londyn
- zakup od Theo Waddingtona, Londyn, listopad 2009
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013
- Henri Hayden 1883-1970, Musée Thomas-Henry, Cherbourg, 6 czerwca – 12 października 1997
- Galerie des Artistes Modernes (Chaîne et Simonson), Paryż, 1915
- Exposition de peintures de Henry Hayden, Galerie E.Druet, Paryż, 8-20 stycznia 1912

LITERATURA:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 8, s. 12, 99 (il.)
- Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliothèque Polonais de Paris, Paris 2013, poz. 5, s. 64 (il.)
- Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Musée Thomas-Henry, Cherbourg 1997, poz. 6
- Leopold Zborowski, Wystawa w Galerii Modern (Galerie des Artistes Modernes), „Polonia” 1915, nr 12, s. 6
- Exposition de peintures de Henry Hayden, katalog wystawy, Galerie E.Druet, Paris 1912, poz. 9



„TU KĄT BRETANII DZIKI I ODLUDNY”

ARTYŚCI JADĄ NAD ATLANTYK

Gabriela Zapolska pisała o swoim pierwszym spotkaniu z Bretanią w Roscoff w 1893: „Tu kąt Bretanii dziki i odludny. (...) Natomiast morze wspaniałe i bardzo, ale to bardzo piękne. Widoki przepyszne i gdy tak w noc księżycową morze z szumem się o brzeg rozbija, to aż się dusza z piersi wyrwa – gdzieś w świat!” (List pisarki do Stefana Laurysiewicza, z 4 sierpnia 1983, [cyt. za:] Barbara Brus-Malinowska, *Artyści polscy w Bretanii, [w:] Malarze polscy w Bretanii 1890-1939*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 15). Entuzjazm dla bretońskiej natury Zapolskiej nie był odosobniony. Na przełomie XIX i XX wieku Bretania zyskała status na artystycznej mapie Europy: ściągali do niej twórcy różnych narodowości, chcąc malować czy rzeźbić na najdalej wysuniętym na zachód obszarze kontynentalnej Europy. Do nich należeli m.in. Paul Gauguin i jego uczniowie. Gdyby nie ich przybycie do Pont-Aven, europejski symbolizm byłby uboższy o przełomowe dzieła piewcy Bretanii – Gauguina.

W XIX stulecie – wieku rozwoju etnografii, starożytnictwa, nauk społecznych – Bretania została odkryta jako kraj pozostający nieco poza czasem i postępem cywilizacji francuskiej. Jawiła się jako miejsce obecności kultur prehistorycznych (z pozostawionymi przez nie megalitami) i pobożna ziemia, której mieszkańcy żyją blisko wielkowiekowej 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.

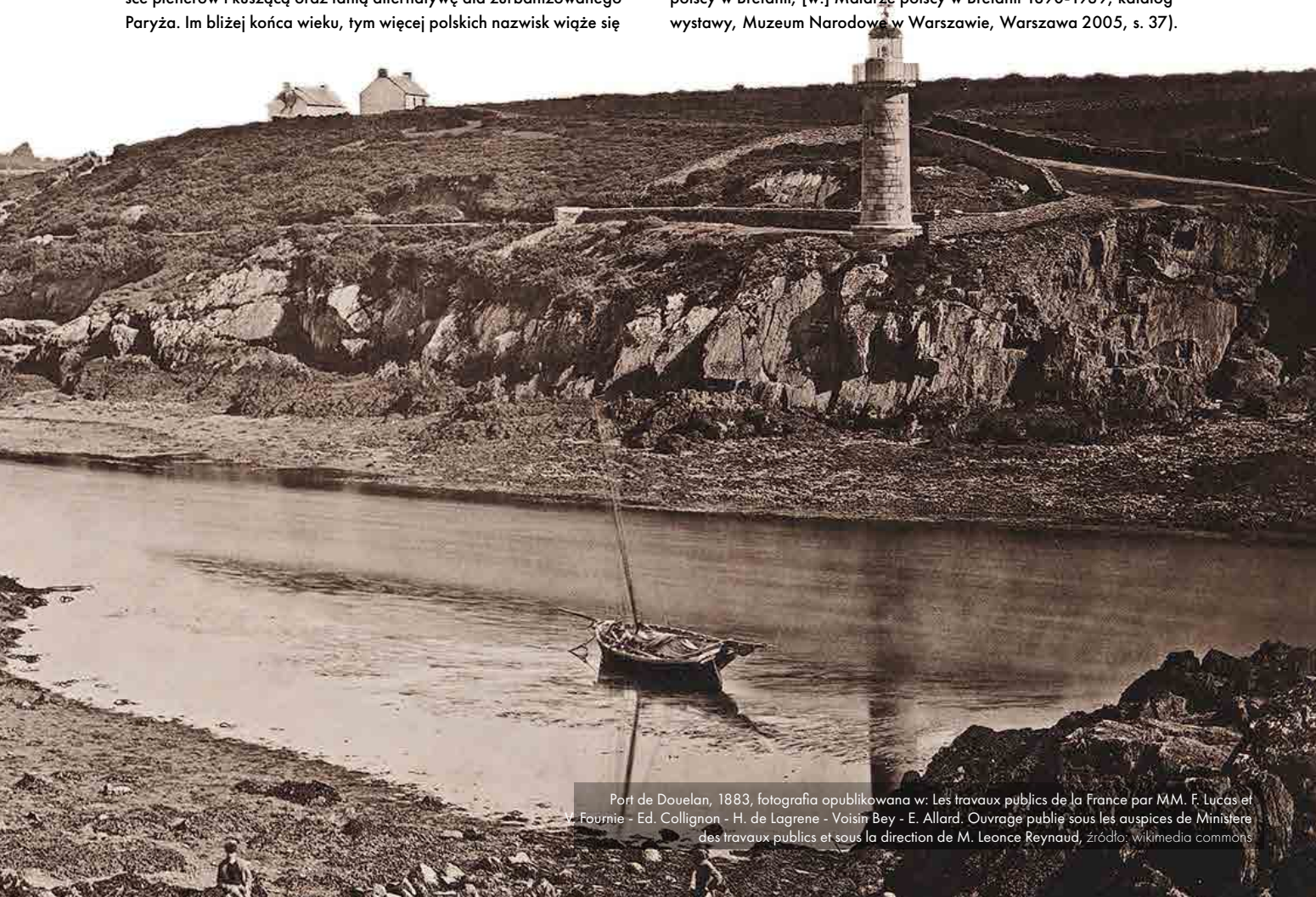
Pierwsi artyści docierali do Bretanii w XVIII stuleciu. Inspiracją stawał się dla nich lokalny pejzaż i malowali najczęściej porty morskie. Od czasów romantyzmu twórców zaczęła interesować także obyczajowość mieszkańców regionu. „Podróż do Bretanii, odległej w pierwszej połowie XIX wieku od Paryża o cztery dni drogi dyliżansem, 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’ Bretończycy. Wyróżniali się wyglądem, strojem, obyczajowością, mówili innym językiem. Odizolowani od cywilizacji w swym surowym, twardym życiu podporządk-



kowanym jedynie 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 odrzucając tradycyjne formuły obrazowania. Do wybitnych dzieł tego okresu należy słynna „Wizja po kazaniu” („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 bretońskie 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. Władysław Wankie, odwiedzając w 1893 Cancale nad zatoką Mont Saint-Michel, wprowadził do swojej twórczości cały nurt przedstawień poławiaczek ostrzegających przemierzających piaszczyste plaże. Wielokrotnie temat krajobrazu i obrzędu bretońskiego podejmowali na początku wieku Mela Muter, Eugeniusz Zak, Józef Pankiewicz, Mojżesz Kisling, Gustaw Gwozdecki czy Roman Kramsztyk. Jeszcze w latach 20. Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska malowała Saint-Malo w purystycznej stylistyce (Saint-Malo, 1930, Muzeum Narodowe w Poznaniu), a Louis Marcoussis uwieczniał bretońską naturę w formule postkubistycznego, bliskiego surrealizmowi malarstwa (Port w Kérity, 1927, Centre Georges Pompidou, Paryż). Mit Bretanii w polskiej sztuce trwał długo. Jego żywotność wiąże się z magicznym urokiem tej krainy. Dla wielu polskich twórców wyjazdy do Bretanii były stymulujące artystycznie, lecz zapewniały także niejednokrotnie wyczekiwany wypoczynek. „Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko odwiedzane przez artystów – Połoga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycznych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii, na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ogrom Atlantyku, surowość krajobrazu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich górali” (Barbara Brus-Malinowska, *Artyści polscy w Bretanii*, [w:] *Malarze polscy w Bretanii 1890-1939*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 37).



Port de Douelan, 1883, fotografia opublikowana w: *Les travaux publics de la France par M.M. F. Lucas et V. Fournie - Ed. Collignon - H. de Lagrene - Voisin Bey - E. Allard. Ouvrage publié sous les auspices de Ministère des travaux publics et sous la direction de M. Leonce Reynaud*, źródło: [wikimedia commons](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Port_de_Douelan_1883.jpg)



Henryk Hayden, Pejzaż z Le Pouldu (verso), 1911 r.

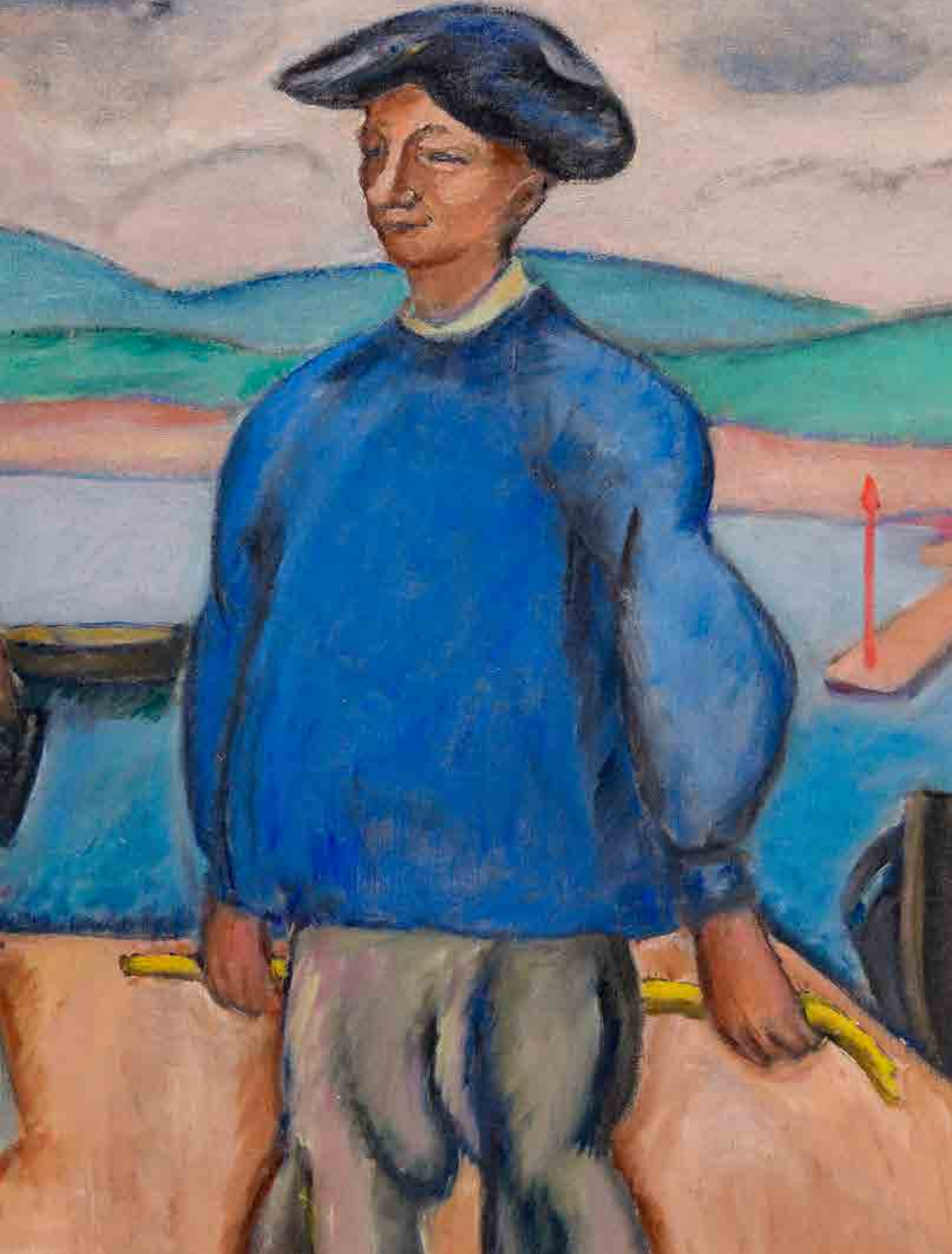
Pierwsze wakacje spędzone przez wówczas 25-letniego Haydena w Bretanii miały miejsce latem 1908. Ledwie rok wcześniej adept warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych przybył nad Sekwanę, wkraczając w orbitę przemian sztuki modernizmu. Istotnym katalizatorem owych przeformułowań było już wcześniej, bo w Warszawie, spotkanie z Władysławem Ślewińskim. Malarz od 1905 przebywał w Polsce. Wtedy miała miejsce duża prezentacja jego dzieł w Salonie Krywulta. Ponadto Ślewiński odwiedzał warszawską szkołę, a jego twórczość i legenda przyjaciela Paula Gauguina niosły dobrą nowinę nowoczesności w sztuce.

Odwiedzając Bretanię po raz pierwszy, Hayden nie zastał tam Ślewińskiego. Znalazł za to artystyczne schronienie wśród kolonii malarzy dowodzonej przez Maurice'a Asselina w Kergroës w delcie rzeki Bélon. Wczesne prace Haydena noszą oczywisty ślad syntetyzmu szkoły Pont-Aven: decyduje o tym dobór sugestywnej, antynaturalistycznej palety barwnej, silne uproszczenie widzianych przedmiotów, użycie mocnego konturu i rezygnacja z iluzji trójwymiarowości powierzchni płótna. W kolejnych latach w jego bretońskich pracach z całą mocą da o sobie znać podziw dla dzieła Paul Cézanne: Hayden będzie geometryzować surowy, nadatlantyczny pejzaż, precyzyjnie badając tym samym stosunki kolorystyczno-przestrzenne. Jego malarstwo będzie samowolnie dążyć ku epizodowi kubistycznemu, który z impetem wybuchnie bliżej I wojny światowej.

W 1910 Ślewiński wraca do Francji i w Doëlan kupuje „Zameczek”. Do śmierci w 1916 stanie się kuźnią talentu Haydena, ale też Stanisława

Ignacego Witkiewicza czy Tadeusza Makowskiego. Lato 1911 Hayden spędzi w Le Pouldu, niewielkiej wiosce rybackiej oddalonej o parę kilometrów. Wtedy powstaje „Rybak w niebieskim swetrze”, całopostaciowy portret bretońskiego chłopaka na tle rybackiego nabrzeża. Hayden odarł postać z detali: silnie uproszczył tradycyjne drewniane saboty, szerokie spodnie, niebieski sweter i szerokie nakrycie głowy, dając tylko sumaryczną wizję twarzy portretowanego. Przestrzeń tła składa się z połaci nabrzeża zdjętej do połowy wysokości płótna, a powyżej harmonijnie współgrają ze sobą pasy błękitu zatoki, różu plaży, zieleni wzgórz i szarości nieba akcentowane żaglami i kadłubami łodzi. Stricte formalna warstwa dzieła jest dopełniana przez anegdotyczną historię. Rybak trzymający za sobą laskę miałby tutaj wykonywać bretoński taniec marynarzy, Le Matelot (historia znana z relacji marszanda Theo Waddingtona).

W kompozycjach Haydena z tego czasu rezonują słowa Tadeusza Makowskiego o Bretanii: „Kraj bardzo podatny do studiowania konstrukcji. Nie ma chwiejnych linii i kształtów. Jest jakaś surowość formy i zdecydowany architektoniczny charakter (...)” (Tadeusz Makowski, Pamiętnik, oprac. Władysława Jaworska, Kraków 2003, s. 87). Owe klarowne, konstrukcyjne podejście do obrazu jest jasno widoczne i „Rybaka w niebieskim swetrze” i w innych dziełach tego okresu. Hayden posługując się poetyką i warsztatem malarstwa syntetycznego, a więc i symbolistycznego, zmierza ku wynalezieniu nowej harmonii obrazu. „Rybak w niebieskim swetrze” to wybitne dzieło sztuki, ale i znakomity dokument artystycznych przemian zmierzających do awangardowych, wyrastających z kubizmu formuł reprezentacji natury.



HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Pejzaż z Bretanii, 1914 r.

olej/ płótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 1914'

estymacja: 120 000 - 180 000 PLN [†]

28 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Paryż (zakup od artysty)
- dom aukcyjny Sotheby's, Paryż, grudzień 2009
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013
- Henri Hayden 1883-1970, Musée Thomas-Henry, Cherbourg, 6 czerwca – 12 października 1997
- Henri Hayden. Retrospective 1883-1970, Hugh Lane Municipal Gallery, Dublin, 10 listopada 1994 – 22 stycznia 1995
- Henri Hayden. Retrospective 1883-1970, Musée d'Art moderne, Troyes, 29 czerwca – 26 września 1994

LITERATURA:

- Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliothèque Polonais de Paris, Paris 2013, nr kat. 8, s. 65 (il.)
- Artur Tanikowski, Malarze żydowscy w Polsce, cz. 1, Warszawa 2006, s. 72 (il.)
- Philippe Chabert, Christophe Zagrodzki, Hayden, Paris 2005, s. 23 (il.)
- Christian de Bartillat, Deux amis Beckett et Hayden, Étrépilly 2000, s. 56 (il.)
- Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Musée Thomas-Henry, Cherbourg 1997, poz. 9
- Henri Hayden. Retrospective 1883-1970, katalog wystawy, Hugh Lane Municipal Gallery, Dublin, Dublin 1994, poz. 10
- Henri Hayden. Retrospective 1883-1970, Musée d'Art moderne, Troyes, Troyes 1994, poz. 9







„Okres lat 1912-1915, między stylistycznym zbliżeniem się do szkoły Pont-Aven a ostatecznym zadeklarowaniem po stronie ruchu kubistycznego, cechuje mocno zaznaczająca się fascynacja Cézanne’em. Wpływ tego geniusza na nowe pokolenia zaczynających w tym czasie karierę artystów przybiera na sile z początkiem XX-go stulecia, szczególnie po śmierci Mistrza z Aix w 1906 roku. Dziwnym zbiegiem okoliczności, niemal dokładnie w momencie gdy Hayden przyjeżdża do Paryża, odbywa się tu w ramach Salon d’Automne wielka retrospektywa Cézanne’a, przypieczętująca jego pozycję jako jednej z kluczowych postaci nowoczesnej sztuki. Inspiracja artystą, od którego prowadzi większość wykreślających schemat ewolucji malarstwo XX-go wieku będzie zresztą jednym z kamieni węgielnych, na którym opiera się dzieło Haydena”.

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Kobieta z koszem owoców, 1923 r.

olej/ płótno, 73 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 23'

estymacja: 40 000 - 55 000 PLN[†]
9 400 - 12 900 EUR

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, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 126 (il.)

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

– ZYGMUNT KLINGSLAND, MALARZE POLSCY W PARYŻU, „SZTUKI PIĘKNE” 1933, R. IX, s. 307



MELA MUTER

(1876 - 1967)

Portret dziewczynki, lata 20. XX w.

olej/deska, 72 x 59 cm

sygnowany p.d.: 'Muter'

na odwrociu papierowa nalepka Galerii Fibak oraz numer inwentarzowy: 'MŚK/ dep./ 1307'

estymacja: 170 000 - 220 000 PLN †

40 000 - 52 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka
- depozyt w Muzeum Śląskim w Katowicach
- kolekcja prywatna, Warszawa
- dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2016
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA w Olsztynie, październik-grudzień 2000
- Polski Paryż XX wieku. Od Władysława Ślewińskiego do Jana Lebensteina. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Centrum Kultury „Zamek” w Poznaniu, 18 lipca – 31 sierpnia 2000
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 lipca – 3 października 1999
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998-1999
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, 30 października – 31 grudnia 1998
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec-sierpień 1998

Informacje udostępnione przez Galerię Fibak.





KWINTESENCJA CZŁOWIEKA

PORTRETY MELI MUTER

Mela Muter należy do grona jednej z najchętniej kolekcjonowanych polskich artystek. Według Oscara Gheza, znawcy twórczości i kolekcjonera prac Meli Muter, już w trakcie pierwszych lat pobytu w Paryżu malarka była najbardziej rozpoznawaną polską artystką z kręgu malarzy École de Paris (Oscar Ghez, Mela Muter [1876-1967], Shalom, 1994). Jej pozycję bez wątpienia umocniło zaproszenie do wzięcia udziału w Société Nationale des Beaux-Arts w 1902, w Salonie Jesiennym oraz Salonie Niezależnych w 1905, łącząc tym samym postać zaledwie dwudziestosześcioletniej artystki z nazwiskami malarek takich jak: Berthe Morisot i Suzanne Valadon. Na gruncie lokalnych odniesień wyraziła osobowość artystyczna oraz niezwykła malarska umiejętność dotknięcia wnętrza portretowanego stawiała ją na równi z młodszą o dekadę wybitną polską portrecistką Olgą Boznańską. Owe porównania z równie uznaną Boznańską to nie tylko wielki prestiż, ale także istotne spoivo w kształtowaniu się artystycznego kośca Muter. Biografię Meli Muter i Olgi Boznańskiej łączy Paryż. Boznańska odebrała gruntowne wykształcenie artystyczne, zaś Muter była saumoukiem – w Paryżu uczęszczała krótko na Akademię Colarossi, i być może także na Akademię Grande Chaumière. Każda z artystek w orbicie swoich zainteresowań umieściła portret, badanie psychologizmu modela. Mgliste wizerunki Boznańskiej kontrastują z impastowymi obrazami Muter. Max Goth, francuski krytyk tak oceniał zależność między malarkami: „Tu obok Olgi de Boznańskiej mam ochotę umieścić Mutermilch, o wizerunkach mniej delikatnie ekspresyjnych, mniej refleksyjnie pieśczołliwych, ale o finezji psychologicznej równie mocnej i bardziej bezpośredniej. Boznańska opowiada drżącym głosem, Muter wydaje sądy i oskarża. Na styl Boznańskiej składa się naturalna swoboda, urok, pieśczoła. Styl Muter jest gwałtowny, niewzruszony w swej przemocy, ostry, napięty aż do krzyku, à la Van Gogh” (M. Goth, Au Salon de la Nationale. Le portrait, Les Hommes du jour 1913 nr 278.).

Prezentowany w katalogu portret dziewczynki, pochodzący z lat 20. XX wieku to także suma fascynacji twórczością Vincenta van Gogha i Edouarda Vuillarda, którzy mieli ogromny wpływ na dojrzałe malarstwo artystki. Ekspresyjność pejzażu i mięsistość farby, jaką pracował van Gogh, silnie wpływały na strukturę plastyczną obrazów artystki, zaś intymne sceny codzienne o zgaszonej barwie, jakie wykonywał Vuillard oddziaływały na dobór tematów przez Muter. Pracując z plamą barwną budowaną z drobnych pierwiastków kolorystycznych, Muter złożyła tym obrazem czytelną deklarację swoich malarskich autorytetów. Tak o omawianej wrażliwości malarskiej artystki pisał Mieczysław Sterling, antykwariusz i krytyk sztuki: „Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej. Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzałej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest „zbrzydzone”. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy” (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamojski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3).

ROMAN KRAMSZTYK

(1885 - 1942)

Kobieta z koszykiem winogron

olej/plótno, 112 x 88 cm
sygnowany p.d.: 'Kramczyk'

estymacja: 120 000 - 160 000 PLN

28 000 - 37 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Izrael

Portret zajmuje szczególne miejsce w oeuvre Romana Kramsztyka. Malarza najbardziej interesowali ludzie – portretował ich pełen podziwu dla różnorodności fizjonomii, gestów, a przede wszystkim bogactwa wnętrza swoich modeli. Wśród portretowanych znajdziemy wizerunki najbliższych, portrety osób należących do warszawskiego lub paryskiego kręgu artystycznego, osobistości ze świata polityki, dzieci oraz, co rzadkie, egzotyczne indywidua. Umiłowanie sztuki portretowej nie budzi zdumienia, ponieważ artysta pochodził z szanowanej rodziny żydowskiej, należał w Warszawie do elity artystycznej dwudziestolecia międzywojennego, a gdy tylko wracał z Paryża do Warszawy, można go było łatwo odnaleźć przy ulicy Ziemiańskiej pośród zaprzyjaźnionych artystów z grupy „Rytm”. Także w Paryżu otaczał się malarzami, literatami i dziennikarzami. Kramsztyk zasłynął wśród współczesnych mu krytyków sztuki jako rasowy portrecista. Jego prace noszą charakterystyczny rys, który trudno odnieść do jakiegokolwiek innego sposobu obrazowania. W obrazach artysty widać fascynację sztuką dawnych mistrzów, lecz fascynacja ta nie przeradza się w służalcze poddanie tradycyjnym wzorcom. Dotyczy to także zdrowej trzeźwości wobec tendencji awangardowych, którymi żył ówczesny Paryż. Właściwy Kramsztykowi sposób obrazowania opiera się na trafnym odczytaniu indywidualnych cech portretowanego oraz oddaniu jego charakterystycznych rysów, a nabytą sprawność portrecisty podporządkowuje wiodącej cesze charakteru lub urody modela. Znamienna jest także tendencja do monumentalizowania przedstawianej postaci, która zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Gesty portretowanego, który najczęściej przedstawiony jest na neutralnym tle, ze względu na układ kompozycyjny nabierają nieoczekiwanej ekspresji. Monografistka artysty, Renata Piątkowska, słusznie zauważa, że w obrazach Kramsztyka przejawia się staranie o wydobywanie osobowości, warunkiem koniecznym zaś był pewien bodziec, „coś frapującego w portretowanej osobie, coś, co pozwalało mu na stworzenie niebanalnego wizerunku” (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 13). Na ów rys twórczości zwracała także uwagę polska i paryska krytyka, a Zygmunt Klingsland pytał żartobliwie: „Co kocha Pan bardziej – malowane przez siebie osoby czy żyjących modeli?” i udzielał odpowiedzi za malarza: „Cóż znowu! Ależ oczywiście moje obrazy! I to dużo bardziej” (Zygmunt Klingsland).





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



ZYGMUNT JÓZEF MENKES

(1896 - 1986)

"Mężczyzna z gitarą i kobietą", po 1970 r.

olej/tektura, 61 x 76 cm
 sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja: 130 000 - 190 000 PLN

30 000 - 44 000 EUR

POCHODZENIE:

- Stanisława Menkesowa, Riverdale, Nowy Jork
- kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków (zakup 1987)
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 98 (il.)
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1999, s. 60 (il.)
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Poznańskich, Łódź 1998-1999, s. 126, 127 (il.)
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1998, poz. 50, s. 122, 123 (il.)
- Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, poz. 71 (il.)
- Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 210 (il.)

WYSTAWIANY:

- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj-lipiec 2000
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 lipca – 3 października 1999
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998-1999
- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec-sierpień 1998
- Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992
- Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992



W PRACOWNI MENKESA

KOLOR, MUZYKA I ZMYŚŁY

Zygmunt Menkes studiował w Szkole Przemysłowej we Lwowie, następnie w krakowskiej ASP. Uczył się także w pracowni Alexandra Archipenki w Berlinie. W 1923 roku wyjechał do Paryża, gdzie wszedł w krąg malarzy Ecole de Paris. Wystawiał na paryskich Salonach: Jesiennym, Niezależnych, Tuileries. Związany był z życiem artystycznym w Polsce – należał do ugrupowania Nowa Generacja, był członkiem Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik. W swojej twórczości Menkes podejmował kompozycje figuralne, portrety, akty, martwe natury i pejzaże. Pracując nad obrazami wykorzystywał repertuar środków właściwy ekspresyjnemu koloryzmowi i fowizmowi. Zainspirowany malarstwem Henri Matisse'a swobodnie traktował plamę barwną i kontur. W syntetycznie potraktowanym widoku pracowni, pracy pochodzącej z późniejszego okresu twórczości, „Mężczyźni z gitarą i kobietą”, artysta wykorzystał grubą linię konturu dla wydobycia głębi przedstawienia. Obraz ten to reprezentatywny przykład na to, że malarz ekspresyjnie zdeformowane postacie i przedmioty obrysowywał owym wyrazistym konturem i wtapiał je w neutralną abstrakcyjną przestrzeń tła. Dzięki temu zabiegowi dzieło wyróżnia się dynamiką plastyczną, a kolorystyka użyta przy komponowaniu nadaje obrazowi zmysłowość. „Menkes jest realistą na swój własny sposób, choć niektóre z jego płócien można nazwać symbolicznymi. Jego postacie, o grubym, surowym konturze, malowane kilkoma szerokimi, gwałtownymi pociągnięciami pędzla – to prawdziwa orgia koloru. Czerwień i czerń lub blade błękit, róż i fiolet pulsują frenetycznością zmysłów, bachiczną radością życia.” (cyt. za: Anna Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu*, Warszawa 2008, s. 280).

Zygmunt Menkes konsekwentnie i z dużym artystycznym zainteresowaniem ukazywał nie tylko martwe natury, ale także owe widoki pracowniane i portrety we wnętrzu. Ich syntetyczne ujęcia wzbogacał wyrazisty kontur, często odseparowany od plamy barwnej. Przedstawienia te dzięki rozwiązaniom plastycznym, jak i dzięki ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, strojów, przedmiotów wyróżniają się szczególnie dekoracyjnością. „Artysta zawsze pracuje z modelem lub z zaaranżowaną martwą naturą. Nie próbuje jednakże ich imitować, lecz traktuje jako odnośnik, dzięki któremu realizuje swój abstrakcyjny koncept będący zaczątkiem pracy. Ciągłe wraca do modelu celem odświeżenia swego wrażenia. Nie waha się zniekształcać: jego typowe głowy mają kształt gruszek, a szyję są wydłużone. Ludzkiej postaci używa on tak, jak traktuje obiekty martwej natury, podporządkowując ją nadrzędnemu celowi. Czasem w dalszym stadium szuka uproszczeń odrzucając wiele z rzeczywistości, a nawet odrzucając pewne partie, jeśli jest to potrzebne do całościowej koncepcji obrazu. Efektem jest obraz, w którym temat odbieramy jako wtórny w stosunku do kompozycji, bogactwa faktury czy wyśmienitego koloru” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York, 1993, s. 19). W swoim późnym obrazie „Mężczyźni z gitarą i kobietą” Menkes posłużył się znamienym dla swojej twórczości zabiegiem dynamizowania liryzmu przedstawienia ekspresyjnie nakreślanym malarskim rysunkiem. Nie zaniedbując artystycznego profilu świetnego kolorysty, Menkes pracuje and konturem, wydobywającym zmysłowość materii modelu. Pracując z soczystymi kolorami lokalnymi, pod każdym spojrzeniem obraz zyskuje nową świeżość i odnawia się jego wrażenie realności. Artysta zwraca uwagę na korespondencję barw ujętych w obrazie oraz na urozmaicenie fakturalne malowanych przedmiotów. Pracownia artysty jest w wizji Menkesa nie tylko dekoracyjną przestrzenią, ale także miejscem naładowanym zmysłowym doświadczeniem.



Zygmunt Menkes w swoim studio w Riverdale, Nowy Jork, 1981,
fot. Czesław Czapliński, za: Sigmund Menkes 1896-1980, New York 1993

25

JAKUB ZUCKER

(1900 - 1981)

“Gitarzysta”

olej/plótno, 67 x 56 cm
opisany na krośnie malarskim

estymacja: 15 000 - 20 000 PLN

3 500 - 4 700 EUR

LITERATURA:

- Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 35 (il.)

Czternastoletni Jakub Zucker był najmłodszym w historii studentem Bezalel, Szkoły Sztuk Pięknych i Rzemiosł w Jerozolimie, do której dotarł po wielu trudach i długiej, samotnej podróży z rodzinnego Radomia. W czasie pierwszej wojny światowej służył w dowodzonym przez Brytyjczyków legionie żydowskich żołnierzy na Bliskim Wschodzie, po wojnie zaś osiadł w Paryżu, gdzie uczęszczał na zajęcia z rysunku i malarstwa, jednocześnie chłonąc barwną atmosferę artystyczną w lokalnych knajpkach. W nadziei na poprawę bytu, artysta postanowił udać się do Stanów Zjednoczonych, do których wstęp wykupił własnym talentem: jego portrety zauważył jeden z urzędników na słynnej Ellis Island, będącej wówczas bramą do Nowego Jorku dla europejskich imigrantów. W USA Zucker utrzymywał się z projektowania biżuterii i pracy w sklepie jubilerskim. Oszczędzał, by móc kształcić się artystycznie i malować. Poślubiwszy kuzynkę Ninę Wohlman, artysta wrócił do Paryża, gdzie w końcu mógł rozwinąć skrzydła jako malarz. W 1931 roku w Galerie Bonaparte odbyła się jego pierwsza wystawa indywidualna. Zucker podróżował w tamtym czasie m.in. do Włoch, Izraela i Hiszpanii, wszędzie czerpiąc inspirację z lokalnej przyrody, architektury i życia codziennego. Sytuacja ekonomiczno-polityczna zmusiła jednak malarza do powrotu do Stanów. Po drugiej wojnie światowej Zucker i jego rodzina pomieszkowali na zmianę w posiadłości na obrzeżach Paryża i w Nowym Jorku; sam artysta coraz częściej podróżował. Nie tylko nie przestawał malować, ale też brał czynny udział w wydarzeniach kulturalnych i udzielał się w wielu środowiskach artystycznych – przede wszystkim w Stanach. W 1950 roku dużą monograficzną wystawę Zuckera pokazano w Tel Awiwie. Artysta zmarł w Nowym Jorku w marcu 1981 roku.



26

JAKUB ZUCKER

(1900 - 1981)

„Port w Concarneau w Bretonii”

olej/ płótno, 33,5 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'J. Zucker'
opisany na krośnie malarskim

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

LITERATURA:

- Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 135 (il.)

„Nie maluję dla pieniędzy, ani z poczucia obowiązku, ani żeby odnieść sukces i zdobyć rozgłos. Maluję na chwałę Boga, w podziękę za wszelkie łaski, którymi mnie obdarzył. Maluję dla siebie, ponieważ sztuka to najpewniejsza droga do wolności, ucieczka od życiowych problemów” (cyt. za: Joanna Tarnawska, Jakub Zucker, Warszawa 2011, s. 21). Tak Jakub Zucker tłumaczył swoją malarską pasję, którą mimo wielu przeciwności losu i życiowych trudności nieustannie pielęgnował: od wczesnej młodości, kiedy zmagał się z problemami finansowymi, aż do ostatnich lat życia, kiedy coraz dotkliwiej gnębiła go choroba oczu. Chociaż malarstwo Zuckera można skojarzyć z twórczością École de Paris, z którą artysta zetknął się m.in. podczas pobytów w Paryżu, głównym źródłem jego inspiracji zawsze była rzeczywistość, a nade wszystko – natura. Tworzył pod wpływem emocji, jakie w nim budziła; obywając się bez przygotowanych szkiców, pragnął przekazać widzowi fragment świata, który go poruszył, dokładnie tak, jak on sam go widział.



27

JANKIEL ADLER

(1895 - 1949)

Martwa natura na stole, około 1948 r.

olej/deska, 90 x 70 cm

na odwrociu nalepka z napisem: 'JANKEL ADLER - NACHLASS', nalepka domu aukcyjnego Griesbach oraz nalepka firmy Natural Le Coultre, Genewa

estymacja: 130 000 - 190 000 PLN

30 000 - 44 000 EUR

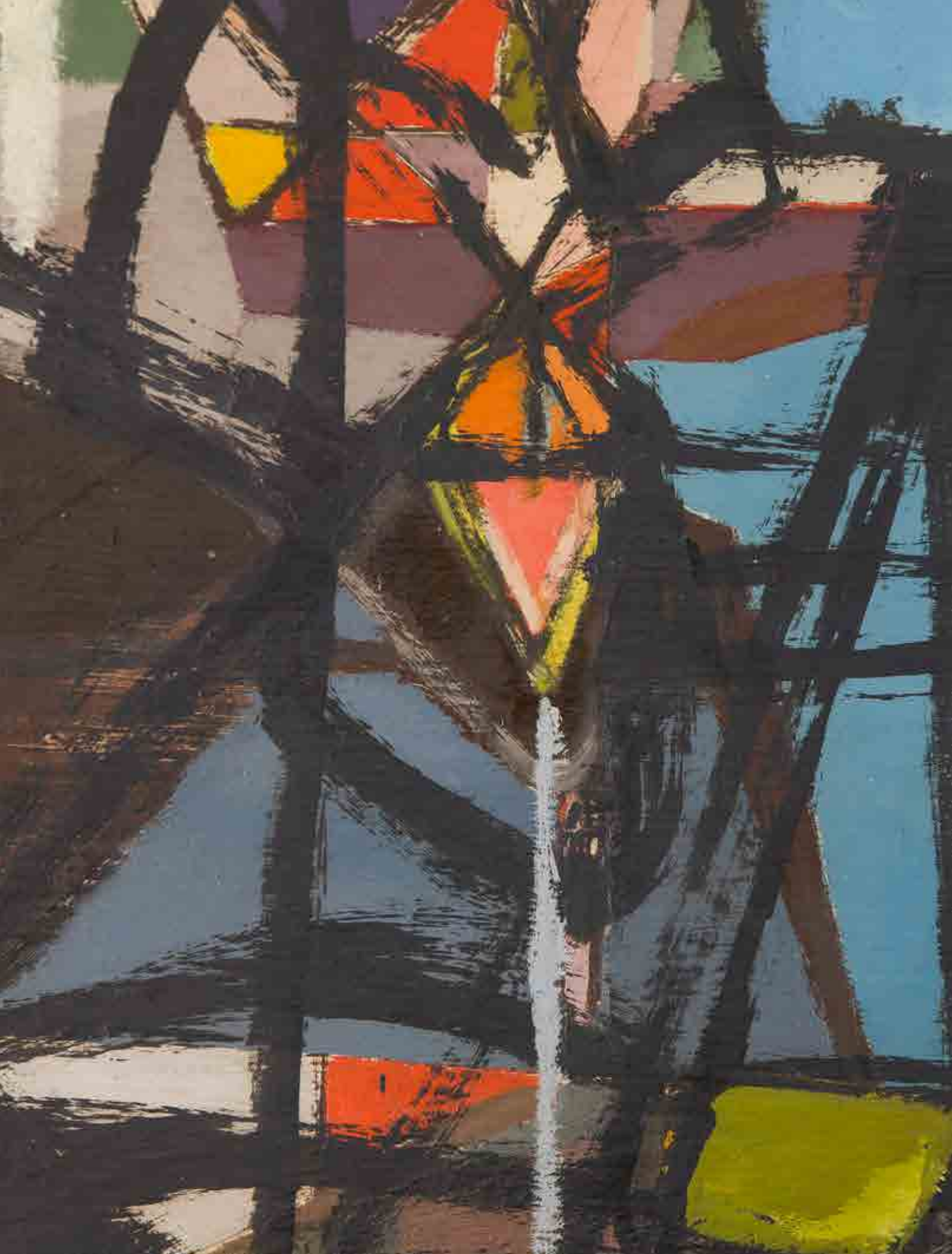
POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Griesbach, Berlin, czerwiec 2007
- kolekcja instytucjonalna, Polska

„Cel, do którego dążył Adler – swobodny, abstrakcyjno-symboliczny sposób widzenia – zostaje w Anglii osiągnięty. On, modernista par excellence, poszerzył tu swój repertuar postaci o decydujące aspekty. Wyczuwalne są emocje, smutek i przerażenie, radość i zadowolenie, a wszystko to dzięki ześrodkowaniu jego twórczości wokół jednego motywu – człowieka”.

– ULRICH KREMPER, OD EKSPRESYJNOŚCI KU KONSTRUKTYWIZMOWI,
OD RZECZOWOŚCI KU ABSTRAKCYJNEMU SYMBOLIZMOWI,
[W:] JANKEL ADLER, 1895-1949, KAT. WYST., KÖLN 1985, s. 183





The background of the page is an abstract painting by Jankiel Adler. It features bold, expressive brushstrokes in a variety of colors including deep blue, ochre yellow, terracotta red, and dark charcoal. The composition is non-representational, with large, irregular shapes and thick, textured layers of paint. The overall effect is one of dynamic energy and emotional intensity.

W wyniku akcji Entartete Kunst dzieła Jankiela Adlera potępiono w nazistowskich Niemczech jako przejawy sztuki zdegenerowanej. Ich autor w 1937 zamieszkał we Francji, aby w trzy lata później zaciągnąć się do armii polskiej powstającej we Francji. Walczył jako artylerzysta, lecz po bitwie pod Dunkierką został razem z innymi żołnierzami ewakuowany do Anglii. Zdemobilizowany wskutek choroby serca, osiadł w Glasgow, następnie – w artystycznej kolonii Kirkcudbright oraz Londynie. W tym okresie twórczość malarza ulega silnym przemianom. Definitywnie porzuca on figurację i skłania się ku coraz bardziej abstrakcyjnym formom. Posługuje się organiczną, egzystencjalną metaforą, która stanowi odpowiedź na wieści dotyczące Zagłady, docierające z kontynentu. W prezentowanej kompozycji mającej formę abstrakcyjnej martwej natury na stole artysta umieszcza antropomorficzne, zdegradowane figury. Walczące, nieharmonijne sylwety w dziwny sposób zjawiają się w pustej przestrzeni natury i stanowią uniwersalny symbol ludzkiej kondycji w obliczu tragedii wojny.

28

EUGENIUSZ EIBISCH

(1895 - 1987)

Plaża w Tropea

olej/ płótno, 77 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Eibisch'
na odwrociu pieczętka wywozowa

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN [†]
7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków (zakup z pracowni artysty)

Eugeniusz Eibisch wyjechał do Paryża w 1922 z ramienia macierzystej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie jako stypendysta rządu francuskiego. Malarz przebywał we Francji aż do 1939 i w tym czasie krystalizowała się jego twórczość na bazie nowoczesnych wzorów malarstwa postimpresjonizmu i Szkoły Paryskiej. Współcześni krytycy chwalili barwną harmonię jego dzieł. Eibisch posługujący się przełożoną na francuski formą nazwiska, Eibiche, w 1926 wszedł w kontakt z wpływowym marszandem Leopoldem Zborowskim. Tenże podpisał z artystą kontrakt na wyłączność, dzięki czemu Eibisch stał się ważnym nazwiskiem w kolekcjonerskim pejzażu Paryża. Drugim ważnym promotorem jego malarstwa stał się od 1930 słynny galerzysta Georges Bernheim. Doświadczenia plenerów na południu

Francji w latach 30. rezonowały także w powojennym dziele Eibischa. Po II wojnie światowej, dzięki międzynarodowemu uznaniu, artysta często wyjeżdżał zagranicę. W „Plaży w Tropea”, widoku z włoskiej Kalabrii, brawurowo ujął rozległą perspektywę plaży Lazurowego Wybrzeża, niczym obiektywem typu „rybie oko”. Zdeformował klasyczną perspektywę linearną czy powietrzną, okazując się tym samym wiernym adeptem sztuki Paula Cézanne’a. Śmiałe formy krajobrazu oraz wczasowiczów układają się w barwną mozaikę płótna, druzgocąc klasyczny mimetyzm malarstwa rodzajowego. Praca, formalnie bliska polskiemu koloryzmowi i twórczości kręgu École de Paris, sugestywnie zaświadcza o znajomości nadmorskich obrazów fowistów, przede wszystkim Henriego Matisse’a czy Raoula Dufy.



29

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
(1873 - 1951)

Arlekin, 1940 r.

olej/ płótno, 74 x 100 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'W. de Terlikowski | 1940'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN ↑
8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- rodzina artysty
- zakup w SVV Le Brech et Associates, Paryż, kwiecień 2015
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- L'École de Murol, Musée des Peintres de l'École de Murol, Murol, maj 2002

LITERATURA:

- L'École de Murol, katalog wystawy, Musée des Peintres de l'École de Murol, Murol 2002, s. 21 (il.)



Piszący o sztuce Włodzimierza Terlikowskiego zwykli raczyć czytelników sążnistymi opisami frenetycznych stanów emocjonalnych – rzadko jednak decydowali się na osadzenie artysty w sztuce jego czasów, albo chociaż na zarysowanie jego biografii. Tę biografię znamy bardzo fragmentarycznie, nie tyle ze źródeł, ile z informacji przekazanych (wymyślonych?) przez samego malarza. Terlikowski urodził się w rodzinie urzędnika kolejowego w Poraju (w pół drogi między Łodzią, a Częstochową). Niekiedy twierdził jednak, że ma szlacheckie pochodzenie i dodawał do swojego nazwiska przedrostek „de”. W wieku 13 lat uciekł z rodzinnego domu i pieszo, przez Niemcy dotarł do Francji. Pracował jako parobek, kowal, woltyżer w cyrku. Przez prawie dwie dekady prowadził życie wędrowne. Nie jest jasna chronologia jego podróży, ale wiadomo, że ich nie brakowało: odwiedził kraje północnej Afryki, Chiny i Singapur, Australię i Nową Zelandię, podróżował po Europie, głównie między Niemcami a Francją. Twierdził niekiedy, że kształcił się w zakresie malarstwa w Monachium i w paryskiej pracowni słynnego akademika, Jean-Paula Laurensa, innym razem: że jest samoukiem. Bardziej prawdopodobne wydaje się,

że odebrał profesjonalne wykształcenie: już od wczesnych lat wprawnie malował bowiem akty, będące podstawą edukacji w paryskim atelier Laurensa. W 1911 roku postanowił na stałe osiedlić się w Paryżu. Szybko zintegrował się z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Polscy krytycy wymieniali go jednym tchem z Olgą Boznańską. Francuzi szybko uznali za swojego, a jego obrazy kupiło Muzeum Luksemburskie, będące ówczesnie galerią współczesnego, francuskiego malarstwa. Mimo ustabilizowania się jego sytuacji zawodowej, nastąpiły rodzinne komplikacje: w roku 1918 zmarł jego syn. Dwa lata później u boku prawie pięćdziesięcioletniego malarza znalazła się nowa partnerka: Jeanne Leygues, córka Georges Leyguesa, ważnego francuskiego polityka (czterokrotnego ministra w rozmaitych departamentach). Zapewne za sprawą tego związku malarz otrzymał w 1920 roku Legię honorową. Działaniami teścia można też wytłumaczyć fakt, że przez pracownię artysty przewinęło się w latach 20. kilka znamienitych osobistości, m.in. pisarz Anatol France, rzeźbiarz Bourdelle, czy cały zastęp generałów francuskiej marynarki. Mimo wejścia w wyższe sfery Terlikowski nie zerwał z dawnym, kawiarnianym życiem. Dalej mieszkał na Montparnassie (pod adresem 48 Avenue Duquesne, piękny ceglany dom stoi do dziś).





30

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

(1873 - 1951)

Zaulek w miasteczku, 1919 r.

olej/płótno, 74 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: '19 | W.Terlikowski'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- Galeria Marek, Warszawa (zakup 2002)
- kolekcja prywatna, Polska

„Obrazy Terlikowskiego uderzają barwami i wyrazem. Tkwi w nich siła i życie. Wyczuwa się w tych dziełach, mimo doskonałego pojęcia pejzażu francuskiego, melancholię polską – tę nieokreśloną tęsknicę, którą artysta zachował mimo długiego pobytu poza krajem”.

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



RAJMUND KANELBA

(1897 - 1960)

Akt kobiecy, 1930 r.

olej/ płótno, 81,5 x 58 cm
sygnowany p.d.: 'kanelba'
datowany na odwrociu: '1930'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN[†]

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„(...) P. R. Kanelba lubuje się w utrudnianiu. Jest zdolnym kolorystą, lecz narzuca sobie rodzaj ascezy, która budzi zdziwienie. Postacie i akty, budowane szerokimi pociągnięciami pędzla, są nader ekspresyjne. Tło, umiejętnie przymglone i oddalone, przyczynia się do wyodrębnienia ciał, których barwę skrzętnie ukrywa pod warstwą kredowej bieli, ugru bądź różu (...)”.

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



32

HENRYK GOTLIB

(1890 - 1966)

Krajobraz z siedzącymi postaciami, lata 20. XX w.

olej/ płótno, 56 x 66 cm
sygnowany p.d.: 'HENGOT'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN †
2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- szkic do kompozycji: Landscape with sitting figures, ołówek/papier,
kolekcja Sir Normana Reida

Za pomoc w opracowaniu dzieła dziękujemy Pani Anne Dockery.

Droga edukacji wiodła Henryk Gotliba przez Kraków, Wiedeń i Monachium. Artysta przewinął się przez wskazane miasta w momencie dużego fermentu artystycznego, współlistnienia różnych propozycji modernistycznych i formowania się tendencji awangardowych. W 1920 roku wstąpił do krakowskiego ugrupowania Formistów, a w 1923 roku wyjechał do Paryża. Gotlib zaczął wystawiać na tamtejszych salonach, został członkiem Cercle des Artistes Polonais. Jego malarstwo, wyrosło na gruncie tendencji ekspresjonistycznych, przedstawiało osobiście rozumianą wersję koloryzmu. Malarz deformował i wysoce syntetyzował widziane przedmioty, posługiwał się wyrazistą, dysonansową paletą barwną. Zachowany w prywatnej kolekcji rysunek pozwala lepiej zrozumieć prezentowaną scenę: grupa postaci siedzi na pagórku i przygląda się pofalowanemu pejzażowi, gdy powoli zapada zmrok. Osobliwa sygnatura będąca fuzją imienia i nazwiska artysty, 'HENGOT', pojawia się jedynie we wczesnych jego dziełach, np. w cyklu litografii z 1924 roku (6 lithographies originales par Henryk Gotlib. Préface par Tristan Rémy, Paris 1924).



OLGA SŁOMCZYŃSKA

(1881 - 1941)

“Zatoka koralowa (wybrzeże Esterel)”

olej/ płótno, 73 x 100 cm
sygnowany p.d.: ‘SŁOM’

estymacja: 20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Kobiety Montparnasse’u, 19 maja – 31 grudnia, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna

LITERATURA:

- Kobiety Montparnasse’u, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, s. 107 (il.)

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

z postimpresjonizmem; to on wywarł na Słomczyńską największy wpływ swobodą swojego pędzla. Malarka była wrażliwą rejestratorką barw, których interpretacji najczęściej podejmowała się w pejzażu, tym paryskim i śródziemnomorskim. W prezentowanym w katalogu widoku zatoki Esterel, Słomczyńska sięga do najlepszych francuskich tradycji malarstwa krajo-brazowego, sumującego doświadczenia pointylistyczne oraz osiągnięcia warsztatu Cezanne’a. W swojej twórczości malarka podejmowała także tematykę martwych natur. Tworzyła olejno, ale także pracowała pastelami, wypowiadając się w duchu secesji.



34

ADAM STYKA

(1890 - 1959)

Dziewczynka na osiołku

olej/tektura, 36 x 44 cm
sygnowany p.d.: 'ADAM | STYKA'

estymacja: 24 000 - 30 000 PLN

5 600 - 7 000 EUR

Adam Styka pochodził z artystycznej rodziny, był synem malarza Jana i młodszym bratem Tadeusza Styki – malarza-orientalisty. Studiował matematykę i inżynierię, później rozpoczął studia w École Nationale des Beaux Arts w Paryżu (1908- 1912). W początkach swojej twórczości malował sceny rodzajowe, jednakże podróż do Afryki Północnej rozbudziła w nim zainteresowanie orientem. Motywy znajdował podczas, wielokrotnie powtarzanych, wypraw do Maroka, Algieru, Tunisu i Egiptu. Początek fascynacji Styki Orientem datuje się na rok 1911. Wtedy to młody, dwudziestoletni artysta wystawił na paryskim Salonie obraz „Orientalista”. W tym samym roku Styka udał się w podróż do Algieru i Tunisu. Z pierwszego „orientalnego” okresu jego sztuki pochodzą przede wszystkim pejzaże, które artysta wielokrotnie wystawiał w Paryżu (m.in. w 1914 roku na wielkiej Wystawie Orientalistów w Grand Palais). Styka swoją twórczość prezentował głównie za granicą, choć w okresie międzywojennym miał kilka wystaw w kraju, m.in. w warszawskiej Zachęcie. Pokazy te cieszyły się zawsze ogromnym powodzeniem u publiczności, a wystawione obrazy znajdowały wielu nabywców. Poza nurtem orientalistycznym, artysta tworzył także obrazy o tematyce religijnej, zajmował się ilustracją książkową (opracował ilustracje do „W pustyni i w puszczy” Henryka Sienkiewicza). Po II wojnie światowej artysta zamieszkał w Stanach Zjednoczonych, pracując tam już głównie nad pejzażami i portretami mieszkańców Meksyku i Arizony, poświęcając się również malarstwu religijnemu.



STANISŁAW CZAJKOWSKI

(1878 - 1954)

„Stogi o zmierzchu”

olej/ płótno, 90 x 66 cm

sygnowany l.d.: 'ST. CZAJKOWSKI'

opisany dwukrotnie na krośnie malarskim numerem inwentarzowym:

'St. Cz. | inw. | 250' oraz tytuł: 'STOGI O ZMIERZCHU'

estymacja: 16 000 - 24 000 PLN [†]

3 800 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

- spuścizna po artyście
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

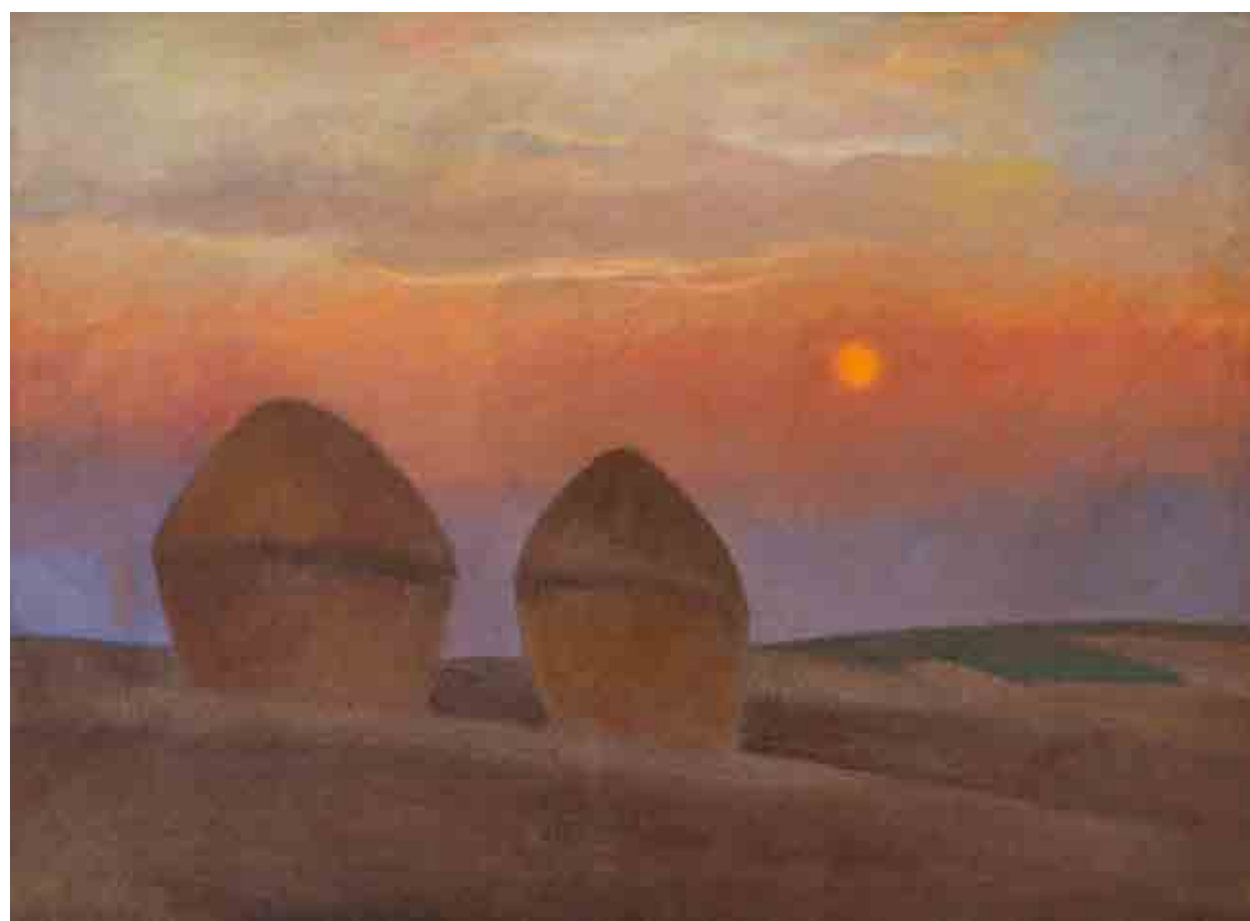
- Stanisław Czajkowski (1878-1954), Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa, grudzień 1980 – styczeń 1981

LITERATURA:

- Stanisław Czajkowski (1878-1954), katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych „Zachęta”, Warszawa 1980, nr kat. 516

Istotna zmiana w twórczości Stanisława Czajkowskiego dokonuje się w latach I wojny światowej, którą spędza w Holandii. „Stogi o zmierzchu” zadziwiają wysoce abstrakcyjnym charakterem: dwie silnie stylizowane bryły mającą na tle pasowej kompozycji pół oświetlanych intensywnymi promieniami zachodzącego słońca. Daleko tutaj od holenderskich mistrzów pejzażu XVII-wieku, z którymi niekiedy Czajkowski wchodził w dialog (Jacob van Ruisdael czy Jan van Goyen). Bliżej do mistrzów nowoczesnych pejzaży, którzy także niejednokrotnie portretowali stogi. W połowie XIX stulecia stogi śmiało malował Jean-François Millet. Później stały się

wdzięcznym tematem pejzaży impresjonistów, szczególnie Claude’a Moneta. Czajkowskiego w Holandii początku XX stulecia byłoby chyba jednak najbliżej do malarzy tzw. szkoły haskiej, Vincenta van Gogha, wczesnego Pieta Mondriana, a może najbardziej do malarzy syntetystów należących do bretońskiej kolonii Pont-Aven, w tym Paula Gauguina. Czajkowski w latach 1904-6 studiował w paryskiej Académie Julian, mogąc przyglądać się lokalnej, progresywnej scenie artystycznej w momencie największych przemian sztuki europejskiej.



36

STANISŁAW KAMOCKI

(1875 - 1944)

Stary kościółek

olej/tektura, 53 x 72 cm
sygnowany p.d.: 'StKamocki'

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Ze szkoły prof. Stanisławskiego, z 'uniwersytetu pejzażowego' wyszedł Kamocki, z tej szkoły, której nauczyciel powtarzał często: 'Malujcie panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie'. Było trochę malarskiego pesymizmu, a społecznego optymizmu w tych słowach. (...) uczniowie Stanisławskiego brali gorąco słowa mistrza i przejęli od niego tak głębokie i tak zarazem nerwowe umiłowanie polskiego wiejskiego pejzażu, jakby on istotnie niedługo miał zniknąć z powierzchni ziemi”.

– ANTONI CHOŁONIEWSKI (STOSŁAW),
NASI ARTYŚCI. STANISŁAW KAMOCKI, „ŚWIAT” 1909, NR 11



IGNACY PIEŃKOWSKI

(1877 - 1948)

Krajobraz jesienny z drzewem

olej/ płótno, 48 x 58 cm
sygnowany p.d.: 'Pieńkowski'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

W 1918 roku Ignacy Pieńkowski objął katedrę malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Propozycję od rektoratu otrzymał już w 1914 roku, lecz wybuch Wielkiej Wojny uniemożliwił mu podjęcie pracy. Jako akademik tworzył przede wszystkim akty, lecz nigdy nie porzucił malowania krajobrazów. Pieńkowski już na początku XX stulecia, mieszkając w Krakowie, wyprawiał się na studyjne wycieczki w Tatry i na Słowację. W 1906 roku, podczas drugiego pobytu w Paryżu, wyjeżdżał do Bretanii i na południe Francji. W trakcie wojny przebywał w Rosji i mieszkając na Krymie, malował lokalny krajobraz. Podróże stanowiły dlań przyczynek do malarskich studiów pejzażowych. W latach 20. i 30. bywał w Tatrach, na Półwyspie Helskim czy na Podlasiu. Prezentowany „Krajobraz jesienny z drzewem” pochodzi okresu powojennego malarza, kiedy to syntetyzował percypowany wzrokowo pejzaż. Pieńkowski buduje płaszczyznę obrazu posuwistymi, zapożyczonymi z malarstwa ok. 1900 roku pociągnięciami pędzla. W partii pola, na którym rozpościera się drzewa, używa smukłych plam soczystych kolorów, co przywołuje na myśl malarstwo bretońskiego syntetyzmu, z którym zapoznał się, przebywając we Francji. Pieńkowski posługuje się rozbieloną paletą i subtelными zestrojzeniami zieleni, błękitu, oranżu, różu czy fioleto. Piękno przyrody dostrzega w przepięknej światłości i powietrzu, rozległej przestrzeni niby nie malowniczego pola.



38

WOJCIECH WEISS

(1875 - 1950)

Pejzaż z Kalwarii, lata 20.-30. XX w.

olej/ płótno naklejone na teksturę, 33 x 47 cm
sygnowany l.d.: 'WWeiss'

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

POCHODZENIE:

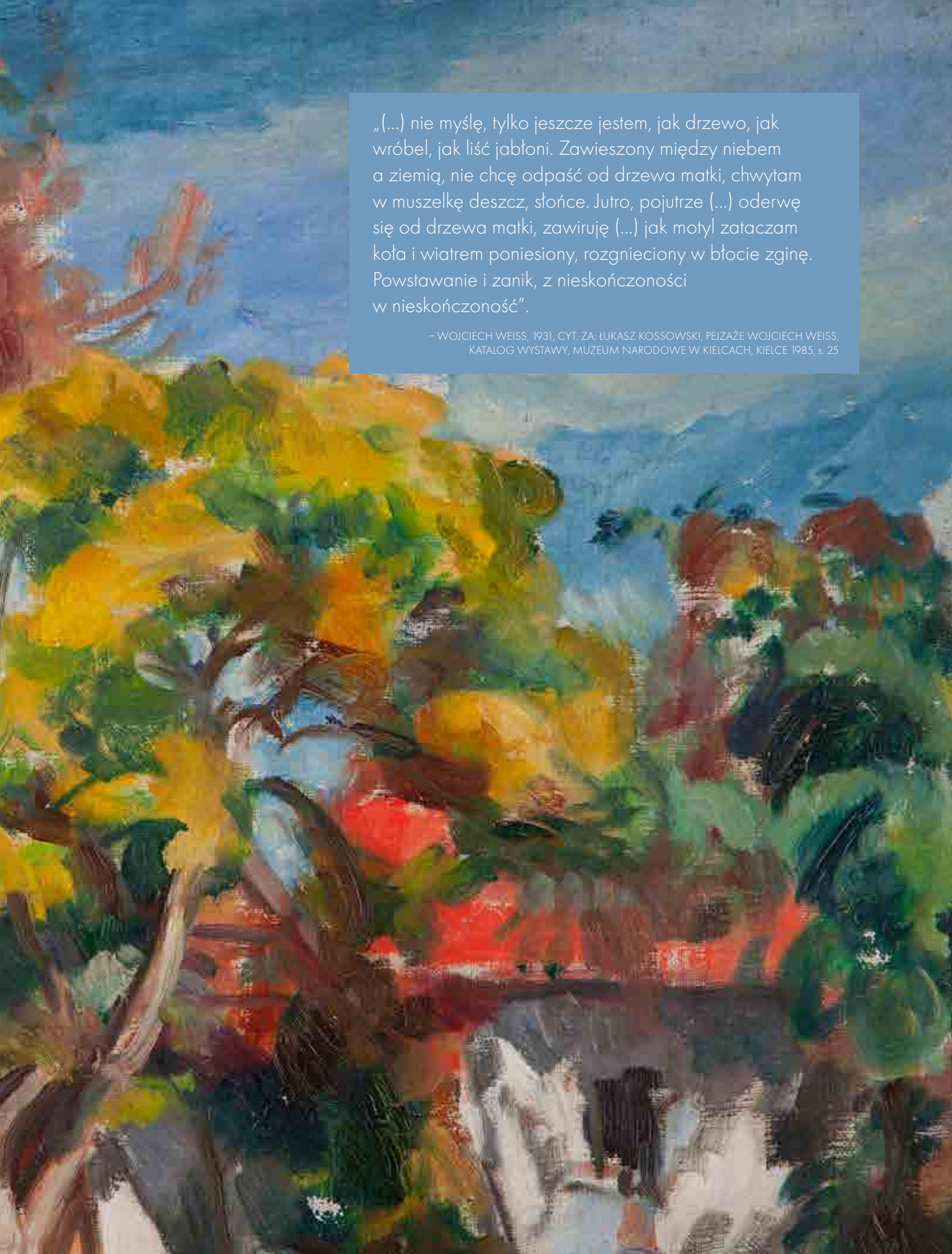
- DESA Unicum, grudzień 2001
- kolekcja prywatna, Polska

Zacisze kalwaryjskiego domu i okoliczny wzgórzysty pejzaż stanowił dla Wojciecha Weissa niewyczerpane źródło inspiracji. Do Kalwarii Zebrzydowskiej malarz sprowadził się w 1904 roku, kiedy to tamże wraz z ojcem Stanisławem kupił dom z садem. W kolejnych latach życie rodzinne, portrety żony Ireny, z którą wziął ślub w 1908 roku, oraz przepełnione światłem przestrzenie obejścia domu i ogrodu stanowiły jądło twórczości Weissa. Kolejne dekady przynosiły witalne obrazy przedstawiające okoliczne krajobrazy. Prezentowany „Pejzaż z Kalwarii” powstał w latach 30. XX wieku, kiedy to Weiss stosował nasyconą, żywiołową paletę: łączył delikatne róże z błękitem i energiczne żółcie z zielenią. Dominantę tej kompozycji stanowią akcenty oranżu. Jego malarstwo krajobrazowe tamtego okresu niosło silnie poetycki i uczuciowy pierwiastek. W 1934 roku Weiss notował w odpowiedzi na ankietę czasopisma „Głos Plastyków”: „Obraz – to zrealizowany zachwyt – to list miłosny”.





W. B. 1



„(...) nie myślę, tylko jeszcze jestem, jak drzewo, jak wróbel, jak liść jabłoni. Zawieszony między niebem a ziemią, nie chcę odpaść od drzewa matki, chwytam w muszelkę deszcz, słońce. Jutro, pojutrze (...) oderwę się od drzewa matki, zawiruję (...) jak motyl zataczam koła i wiatrem poniesiony, rozgnieciony w błocie zginę. Powstawanie i zanik, z nieskończoności w nieskończoność”.

– WOJCIECH WEISS, 1931, CYT. ZA: ŁUKASZ KOSSOWSKI, PEJZAŻE WOJCIECH WEISS, KATALOG WYSTAWY, MUZEUM NARODOWE W KIELCACH, KIELCE 1985, s. 25

39

WOJCIECH WEISS

(1875 - 1950)

Kwiaty wazonie, lata 20.-30. XX w.

olej/ płótno, 64,5 x 47,5 cm
sygnowany monogramem wiązonym l.d.: 'WW'

estymacja: 28 000 - 35 000 PLN [†]
6 600 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W lata 20. i 30. XX stulecia Wojciech Weiss wyraźnie ulega wpływom sztuki Paula Cézanne'a. Harmonizuje linię i barwę, dba o staranny modelunek przedmiotów. Natuje: „Rysunek, kolor bynajmniej nie są odrębne od siebie. W miarę jak się maluje, rysuje się także, im się koloryt więcej harmonizuje, tym się bardziej uwypatnia rysunek”. W tym czasie twórca wielokrotnie podejmuje temat martwej natury, która prowadzi go do wynalezienia nowej kolorystycznej figuracji. Lekcja Cézanne'a pozwala mu myśleć o obrazie jako barwnej konstrukcji. Poetyka malarstwa artysty częstokroć zbliża się do nastroju dzieł Pierre'a Auguste'a Renoira, pełnych srebrzystego światła, które emanuje z intensywnych barw natury.



MANUEL ORTIZ DE ZARATE

(1887 - 1946)

Martwa natura z kwiatami w wazonie i jabłkiem

olej/ płótno, 55,5 x 47 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Ortiz (...)'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

W wieku 15 lat Manuel Ortiz de Zárate pozostawił ojczyznę, Peru, przeszedł przez Andy i dotarł do Argentyny, skąd wypłynął statkiem do Włoch. Osiadł w Rzymie, gdzie studiował malarstwo i kopiował dzieła dawnych mistrzów. Zarabiał, sprzedając kopie obrazów – głównie Guida Reniego – najczęściej lokalnym kościołom. Kilukrotnie wyjeżdżał do Paryża. W 1904, jeszcze we Włoszech, poznał Amedea Modiglianiego, wraz z którym uległ fascynacji legendami o artystycznym życiu stolicy Francji. Wziął ślub z Jadwigą Piechowską, którą poznał we Florencji. Jego żona była polską malarką po studiach w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, która we Włoszech uzupełniała edukację. Para wyjechała do Paryża i współtworzyła bohémę na lewym brzegu Sekwany.

Apollinaire miał nazywać Ortiza de Zárate „ostatnim Patagończykiem w Paryżu”. Chilijczyk zamieszkał w „La Ruche”, a od 1912, gdy przyszła na świat jego córka, wynajmował pracownię przy rue de la Grande Chaumière i był bywalcem „La Rotonde”. Zachowały się liczne barwne anegdoty na jego temat, często przytaczane w popularnej literaturze, która korzysta z mitów związanych z bohémą Montparnasse’u. Jedną z takich historii dotyczy hojności Ortiza de Zárate. Ponoć latem 1916 zorganizował wystawę sztuki na ulicznej wysepce na zewnątrz La Rotonde, przy Carrefour Vavin. W ten sposób chciał pomóc twórcom, którzy ucierpieli wskutek wojny. Sam nie został przyjęty do oddziałów cudzoziemskich armii ze względu na słaby stan zdrowia. Malarz należał do Grupo Montparnasse – grupy zrzeszającej artystów z Chile. Ich pierwsza wystawa odbyła się w 1923, a w ich dziełach łączyły się postimpresjonizm, kubizm i inspiracje obrazami Paula Cézanne’a.

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



41

JOSEPH PRESSMANE

(1904 - 1967)

Bukiet kwiatów, 1956 r.

olej/ płótno, 41 x 27 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'J. Pressmane 56'

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN [†]

1 700 - 2 400 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. 63, s. 121 (il.)

„Sztuka to wyrażenie wrażenia. Już wobec tego obiekt jest absolutnie konieczny do wydobycia obrazu. Pomiedzy wrażeniem w wyrażeniu pośredniczy u artysty podświadomość i dlatego dzieło jest zagadnieniem duchowym, a nie fotograficzną imitacją obiektu. Każdy temat może zostać namalowany, o ile artysta zgłębi go na sposób duchowy”.

– JOSEPH PRESSMANE

Prezentowana martwa natura „Bukiet kwiatów” pochodzi z okresu największego uznania twórczości Josepha Pressmane’a. Malarz po wojnie zyskał sympatię ważnych krytyków, zaangażował się w ruch wystawienniczy. Jego dotychczasowa kariera artystyczna zyskała zwieńczenie w postaci otrzymanych prestiżowych nagród: Nagrody Krytyki w 1951 roku i Nagrody Bührlego w 1952 roku. Monografista Pressmane’a, Artur Winiarski odnotowuje: „Popularność Pressmane’a w latach pięćdziesiątych była głównie efektem jego pracy i talentu. Niemniej jednak artysta. Niemniej jednak artysta bardzo dużo zawdzięczał francuskiej krytyce artystycznej, zwłaszcza tej związanej ze środowiskami lewicowymi, która szczególnie ceniła malarstwo figuratywne. (...) Ta widziała go jako jednego z reprezentantów ‘twardego nurtu’ malarstwa francuskiego, zestawiając go na przykład z Claude’em Venardem czy Bernardem Buffetem” (Artur Winiarski, Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2019, s. 111).



42

ZYGMUNT SCHRETER

(1886 - 1977)

We wnętrzu, około 1935 r.

olej/ płótno, 46 x 56 cm
sygnowany l. d.: 'Z. Schreter'

estymacja: 15 000 - 20 000 PLN †
3 500 - 4 700 EUR

Prezentowany obraz powstał niedługo po przeprowadzce artysty do Paryża. Schreter pojawił się w stolicy świata sztuki po raz pierwszy w 1932 roku, a dwa lata później zdecydował się zamieszkać w niej na stałe. Wynajął pracownię przy avenue de Châtillon 36, niedaleko Montparnasse'u. Być może prezentowany obraz to wnętrze tego mieszkania. Wybierając temat kompozycji, artysta nawiązywał niewątpliwie do popularnej w środowisku paryskim ikonografii mieszkania-pracowni artiste bohème. W publicznych kolekcjach Paryża mógł w latach 30. oglądać obrazy postimpresjonistów ukazujące wnętrza, w których ubodzy, niedysponujący środkami na wynajmowanie dwóch oddzielnych lokali artyści spali i pracowali. Przykładem takiej pracy jest słynna „Sypialnia” Vincenta van Gogha z 1888-89 (zachowana w trzech wersjach, z których jedna przed drugą wojną światową znajdowała się zbiorach Pałacu Luksemburskiego, a dziś eksponowana jest w Musée d'Orsay). Obraz Schretera łączy z płótnem holenderskiego artysty nie tylko temat i rekwizyty, ale także nietypowa, zachwiana perspektywa. W przypadku obrazu polskiego artysty nienaturalnie zawyżony punkt widzenia jest zagranie o tyle interesującym, że wzmacnia wrażenie rozchwiania wynikające z ekspresjonistycznej faktury obrazu. Sposób kładzenia farby, z jakim mamy do czynienia na obrazie, przywołuje na myśl prace innych paryskich mistrzów, przede wszystkim Chaima Soutine'a, Roberta Liebknechta, Henryka Epsteina czy wcześniejsze prace Zygmunta Menkesa.



LEON WEISSBERG

(1893 - 1943)

“Kąpiące się pod jabłonią” (“Baigneuses au pommier”), około 1929 r.

olej/ płótno, 41 x 27,5 cm
sygnowany p.d.: ‘L. Weissberg’
na odwrociu szkic głowy kobiety

estymacja: 19 000 - 28 000 PLN

4 500 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Lydie Lachenal, córki artysty, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Ladia Harambourg, Lydie Lachenal, Leon Weissberg, katalog raisonné, Paris 2009, s. 98, nr 98 (il.)

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

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

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

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



44

WLASTIMIL HOFMAN

(1881 - 1970)

"Pieta"

olej/ płótno, 113 x 144 cm

na krośnie malarskim nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Gdańsku

estymacja: 90 000 - 120 000 PLN [†]

21 000 - 28 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Jestem malarzem myśli i przeżyć. Wlastimil Hofman (1881-1971), Muzeum Narodowe w Gdańsku, 26 października 2013 – 23 lutego 2014 roku

LITERATURA:

- Jestem malarzem myśli i przeżyć. Wlastimil Hofman (1881-1970), katalog wystawy, oprac. Małgorzata Ruszkowska-Macur, Gdańsk 2013-2014, s. 31 (il.)
- przedwojenna pocztówka z reprodukcją dzieła, wyd. Jana Czerneckiego, Wieliczka







45

WLASTIMIL HOFMAN

(1881 - 1970)

Samotna dziewczynka, 1916 r.

olej/ płótno, 95 x 125 cm

sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'Vlastimil Hofmann | Praga 1916'

opisany na krośnię i ramie: 'Sierota'; opisany na krośnię cyfrą: '3'

estymacja: 65 000 - 85 000 PLN [†]

5 200 - 9 900 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2001
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany psychologizujący portret dziewczynki należy do wczesnego okresu w twórczości Wlastimila Hofmana. Hofman był już jednak dojrzałym malarzem, który ukończył z wyróżnieniem krakowską Akademię Sztuk Pięknych oraz który doświadczył studenckiego życia w Paryżu (był tam uczniem w pracowni Jean-Leona Gérôme'a). Osiągnął również pierwsze sukcesy, m.in. na wystawie w Glaspalast w Monachium, gdzie prezentowane prace zakupiło do swoich zbiorów bawarskie Muzeum Sztuki. Wkrótce jego drogę zawodową skonsolidowało objęcie profesury na macierzystej uczelni. Okres, w którym Hofman namalował prezentowany obraz był pełen nieoczekiwanych zwrotów. Malarz, wraz z nowo poślubioną żoną,

powrócił wtedy do Krakowa po okresie wojennym spędzonym w Pradze. W tym czasie ważną postacią w twórczości artysty staje się dziecko: „Dzieci, przede wszystkim te ze Zwierzyńca – dzielnicy gdzie mieszkał i tworzył Hofman, były modelami artysty. Willa przy ulicy Spadzistej 16 przypomina w ciągu dnia przedszkole. Pełna jest dzieci w różnym wieku (...) Malarz nie ma w tym czasie dorosłych modeli, są tylko dzieci” (Bogusław Czajkowski, Portret pamięci, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1971). Portret dziewczynki jest zatem zarówno zapisem geograficznej biografii artysty, jak i symptomem elementów, które będą dojrzeć w twórczości Hofmana, opierając się na dziedzictwie malarstwa gotyckiego i symbolizmu.



TEODOR AXENTOWICZ

(1859 - 1938)

Starość i Młodość, 1917 r.

olej/ płótno, 50 x 66,2 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'T.Axentowicz | 1917'

na listwach krosna pieczętka z numerem '66' oraz papierowa nalepka Składu

Papieru i Galanterii Zygmunta Ziembickiego w Krakowie

estymacja: 55 000 - 75 000 PLN

12 900 - 17 500 EUR

POCHODZENIE:

- spadkobiercy przedwojennej kolekcji w Drohobyczu

Różnorodna twórczość Teodora Axentowicza obejmuje przede wszystkim bogatą twórczość portretową, jak również liczne sceny z życia polskiej wsi, której był jednym z najwybitniejszych portrecistów. Malarz, odebrawszy solidne, akademickie wykształcenie w monachijskiej akademii (1879-82), pogłębił je w Paryżu, gdzie studiował u Emile'a Augusta Carolusa Durana. Z miastem nad Sekwaną związał się na dłuższy czas (1882-95) i tutaj zaczęła się jego kariera jako twórcy salonowych portretów. Tutaj oraz w odwiedzanym często Londynie zetknął się z twórczością dwóch malarzy, którzy wpłynęli na ukształtowanie się jego dojrzałego, pełnego wdzięku i dekoracyjnego stylu. Byli to James Abbott McNeill Whistler oraz John Sargent. Powodzenie artysty na paryskich salonach zostało ugruntowane przez dwa prestiżowe zamówienia słynnej aktorki, Sary Bernhardt,

oraz Henrietty Fouquier, córki redaktora naczelnego gazety „Le Figaro”. Po powrocie do Krakowa w 1895 roku Axentowicz wciąż tworzył kobiece portrety i wdzięczne, odznaczające się secesyjną linią wizerunki kobiet. Działała sława artysty, który uwiecznił już sławne paryskie piękności. Co ciekawe, obok tej salonowej twórczości, najlichnější grupą jego dzieł są te przedstawiające wieś – huculską i, rzadziej, podkrakowską. Były to nie tylko przedstawienia oddające malownicze obrzędy. Malarz, jakby tkwiąc wyobraźnią we wcześniejszej epoce, z upodobaniem przedstawiał dwóch wieśniaków. Choć są to osoby noszące znamiona indywidualnych cech, artysta wciela je do symbolicznej maszyny, czyniąc personifikację Młodości i Starości. Charakterystyczna jest tu nie tylko wyobraźnia czyniąca z konkretnych postaci metafory, lecz także subtelność barwnych zestrojów.







LEONARD WINTEROWSKI

(1886 - 1927)

Dziewczynka na tle japońskiego parawanu, 1909 r.

olej/plótno, 164 x 91 cm

sygnowany i datowany po prawej: '1909 | Leonard Winterowski'

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Niemcy
- kolekcja prywatna, Polska

Leonard Winterowski – popularny malarz batalista – studiował (w latach 1895-97) w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie; początkowo pod kierunkiem Leopolda Loefflera, później u Teodora Axentowicza. W roku 1896 otrzymał srebrny medal za prace szkolne. Następnie kształcił się w Wiedniu, dokąd wyjechał jako stypendysta Wydziału Krajowego. Debiutował na wystawie w Krakowskim TPSP w 1897 roku. Wystawiał także we Lwowie oraz w Łodzi, Wiedniu i Berlinie. Podczas I wojny światowej służył w armii austriackiej jako malarz - korespondent wojenny. Po wojnie zamieszkał w Warszawie. We wczesnym okresie swojej twórczości malował portrety, widoki architektury, pejzaże i sceny rodzajowe. Później tworzył przede wszystkim obrazy batalistyczne, najczęściej epizody z wojny 1920 roku, do których wykorzystywał szkice i studia rysowane i malowane w czasie służby wojskowej.

Prezentowany w katalogu obraz jest niezwykle ciekawym przykładem malarstwa portretowego w spuściźnie malarza. Artysta podjął próbę nie tylko oddania charakteru małej modelki, ale także wszedł w dialog z rzemiosłem artystycznym, które w obrazie zostało oddane z dużym realizmem i dekoracyjnością materii. Ujęcie portretowe na tle orientalizującego parawanu przywołuje na myśl najlepszą tradycję malarstwa w osobie malarza Jamesa McNeilla Whistlera. Winterowski koresponduje w nieformalny sposób ze słynną „Księżniczką z Krainy Porcelany” z 1865 roku. Obraz był pierwszym dojrzałym przykładem wpływów sztuki japońskiej w twórczości Whistlera. Obydwie modelki zapozowały w egzotycznej przestrzeni nasyconej kolorowymi deseniami, co uwypukliło ich subtelną urodę.





48

STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI
(1866 - 1946)

Autoportret i Portret żony artysty, 1917-18 r.

1. olej/ płótno, 134 x 88 cm, sygnowany i datowany p.d.: 'S. Batowski | 1918'
2. olej/ płótno, 136 x 92 cm, sygnowany i datowany l.d.: 'S. Batowski | 1917'

estymacja: 15 000 - 25 000 PLN
3 500 - 5 900 EUR



Stanisław Kaczor Batowski kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u W. Łuszczkiewicza i F. Cynka w latach 1883-85. Kolejnym etapem jego artystycznej edukacji była Akademia Wiedeńska, oraz Akademia w Monachium. W latach 90. XIX wieku wiele podróżował, zwiedził wówczas Paryż, Włochy, Hiszpanię, Maroko i Krym. Artysta malował pejzaże, portrety, specjalizował się w batalistyce, zarówno historycznej, jak i nawiązującej do współczesnych mu wydarzeń. Wykonał ilustracje do utworów Juliusza Słowackiego oraz powieści Henryka Sienkiewicza. Wiódł ożywioną działalność artystyczną, prowadził własną szkołę malarstwa we Lwowie, był współzałożycielem lwowskiego Stowarzyszenia Artystów Młoda Sztuka oraz członkiem Zarządu Związku Artystów Polskich we Lwowie. Wystawiał w głównych galeriach Warszawy, Krakowa, Lwowa i innych miastach.

49

FERDINAND LEEKE

(1859 - 1923)

Trzy córki Renu Woglinda, Wellgunda i Flosshilda usidlają Zygryda, 1908 r.

olej/ płótno, 122 x 163 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Ferd. Leeke | (...) 1908'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

Artysta zyskał sławę dzięki ogromnemu cyklowi malarskiemu do dramatów muzycznych Ryszarda Wagnera. Leeke edukację artystyczną odebrał w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium u Ludwiga von Hertericha, Sándora Liezen-Mayera i najważniejszego pedagoga swoich czasów Alexandra von Wagnera. W 1889 roku Siegfried Wagner, syn kompozytora zamówił u malarza cykl obrazów z dziesięciu oper Wagnera. Zostały opublikowane w portfolio graficznym w 1899 roku. Artysta odniósł dzięki nim duży sukces, a wkrótce zaczął tworzyć kolejne obrazy inspirowane dramataми muzycznymi wielkiego niemieckiego kompozytora. Prezentowana kompozycja przedstawia fantastyczną scenę zaczerpniętą z dzieła życia Wagnera, czteroczęściowego dramatu muzycznego „Pierścień Nibelunga” (1853-1874).



50

OTOLIA KRASZEWSKA

(1859 - 1938)

Autoportret

olej/deska, 27,5 x 21 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'OK'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, kwiecień 2015
- kolekcja prywatna, Polska

Otolia Kraszevska studiowała w Petersburgu w pracowni Iwana Ajwazowskiego. Około 1890 roku osiadła w Monachium, gdzie prawdopodobnie pozostała do końca życia i gdzie związała się ze środowiskiem polskim zgrupowanym wokół Józefa Brandta. W latach 1896-1913 na łamach monachijskiego magazynu „Jugend” publikowała ilustracje do tekstów, winiety oraz rysunki satyryczne. Jej ilustracje reprodukowane były również w polskim „Życiu i Sztuce” i w „Ziarnie”. W czasie rozkwitu stylu secesyjnego w znacznym stopniu poświęciła swoją twórczość zdobnictwu książek oraz sztuce dekoracyjnej. Tworzyła okładki, karty tytułowe, winiety, jak również tapety, parawany oraz wachlarze, bardzo docenione w Niemczech i w Polsce. Malowała także portrety, martwe natury, sceny fantastyczne, rodzajowe i religijne. W latach 1890-1914 wielokrotnie uczestniczyła w monachijskich wystawach Kunstverein, którego była członkiem. Swoje prace nadsyłała również do kraju, przede wszystkim do TZSP w Warszawie i TPSP w Krakowie.



51

MAURYCY MĘDRZYCKI

(1890 - 1951)

Portret mężczyzny

olej/ płótno, 65 x 54 cm
sygnowany p.g.: 'Mendjizky'

estymacja: 22 000 - 28 000 PLN [†]
5 200 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Dawno temu w heroicznych czasach jego nazwisko odbijało się echem po całym Montparnassie. Pokładano w nim nadzieję, że zapoczątkuje nową szkołę w malarstwie. Mędrzycki miał prawdziwy talent do tworzenia sztuki, która ani trochę nie próbowała schlebiać mieszczańskiemu gustowi, toteż zaskarbił sobie entuzjazm wielu przyjaciół, często plasujących się z dala od głównego nurtu. (...) Mędrzycki, mówiono, 'jest na najlepszej drodze'. Zamaron i inni 'poszukiwacze młodych talentów' byli niezwykle podekscytowani”.

– MAXIMILIEN GAUTHIER, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY W GALERIE KLEINMANN, 1931



KONRAD KRZYŻANOWSKI

(1872 - 1922)

Portret Aleksandra Mazaraki, 1920 r.

olej/deska, 40,8 x 31,4 cm

sygnowany i datowany p.g.: '1920 Konrad Krzyżanowski'

na odwrociu papierowa nalepka opisana maszynowo: 'Krzyżanowski: | Aleksander Mazaraki | ojciec | 18.8.1944' oraz nalepki domu aukcyjnego

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:

- DESA Unicum, czerwiec 2001
- kolekcja prywatna, Polska

Konrad Krzyżanowski studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu początkowo jako wolny słuchacz a następnie pod kierunkiem Kławdija Lebiediewa i Iwana Iwanowicza Tworożnikowa. W 1897 roku został wydalony z uczelni na skutek konfliktu z rektorem i wyjechał za granicę. Przez pewien czas uczył się w prywatnej szkole malarstwa w Monachium. Po powrocie do Polski założył w Warszawie prywatną szkołę malarstwa. W 1904 roku został powołany na stanowisko profesora Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, które pełnił do 1907 roku. W 1917 roku był profesorem polskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Kijowie. Uczestnik wielu wystaw zagranicznych w Petersburgu, Londynie (1908), Rzymie (1911). Brał udział w Międzynarodowej Wystawie w Amsterdamie (1912) i w XI Międzynarodowej Wystawie w Monachium (1913). Malował przede wszystkim portrety, ale również pejzaże, projektował witraże i wykonywał szkice impresji malarskich.

Prezentowany w katalogu portret przedstawia Aleksandra Mazaraki, pochodzącego z polskiego rodu szlacheckiego herbu Newlin, będącego jedną z gałęzi rodziny książęcej o pochodzeniu albańskim. Ów portret jest ciekawym podsumowaniem artystycznej formuły portretowej uprawianej przez Krzyżanowskiego od początku XX wieku. Owa formuła przeobrażała się na przestrzeni lat, począwszy od zmysłowych modelunków, chwytaniu modelu w jasnej tonacji, przez ekspresyjne wizerunki z rekwizytami, skłaniając się stopniowo w stronę coraz bardziej wnikliwego realizmu. Głębię barwną wzbogacały tony mocne, działające na dużych płaszczyznach dynamicznie kładzionych płam. Z czasem malarz rozjaśnił paletę wprowadzając wyestetyzowane zestawienia bieli, różów, błękitów i żółcień. Jednakże późne malarstwo Krzyżanowskiego cechuje powrót do wąskiej kolorystyki i ostrych kontrastów światłocieniowych. Wizerunki z tego okresu stają się psychologicznymi studiami malowanymi szybko i zreźnie, czego ilustracją jest portret Aleksandra Mazaraki.



53

MICHALINA KRZYŻANOWSKA

(1883 - 1962)

Pejzaż z okolic Kazimierza Dolnego nad Wisłą

olej/płótno, 96 x 100 cm

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN [†]
2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- dzieło było częścią większego depozytu prac Michaliny Krzyżanowskiej w Muzeum Narodowym w Warszawie

Michalina Krzyżanowska – żona i ulubiona modelka Konrada Krzyżanowskiego – była uczennicą Miłosza Kotarbińskiego, a w latach 1904-09 naukę kontynuowała w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem męża. W 1912 roku odwiedziła Londyn i Paryż, gdzie uczęszczała do Académie Ranson, malując pod kierunkiem Maurice’a Denis. 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 r.) poświęciła się całkowicie malarstwu i wystawiała m.in. z grupą Ars Feminiae, Warszawskim Towarzystwem Artystycznym i Towarzystwem Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Michalina Krzyżanowska często przedstawiała pejzaże nadwodne. Prezentowany w katalogu krajobraz to przykład symptomatycznego zabiegu artystycznego malarki, która w nastrojowy sposób połączyła kolorystyczne subtelności nieba i partii rzeki, budując tym samym nastrój przestrzenności w obrazie. „Michalina Krzyżanowska jest w krajobrazie, który maluje, nie patrzy nań z boku, ale w nim, z nim żyje. Nie podpatruje, lecz przeżywa; nie analizuje, ani syntetyzuje, lecz odtwarza to, co dla jej emocjonalności staje się najważniejsze. Natura nie stanowi tu pretekstu dla obrazu, ale jest jego przyczyną” (Nela Samotyhowa, czasopismo „Pion”, 1935 rok, za: Karolina Dzimira-Zarzycka, culture.pl).



54

ERNO ERB

(1878 - 1943)

Na targu

olej/tektura, 25 x 34 cm
sygnowany p.d.: 'E. Erb'

estymacja: 5 500 - 7 500 PLN

1 300 - 1 800 EUR

Erno Erb był artystą związanym ze środowiskiem lwowskim – mieszkał we Lwowie i w Truskawcu. Urodził się w zasymilowanej żydowskiej rodzinie. W jego spuściźnie przeważają motywy rodzajowe z życia miasta. Chętnie malował handlarki, Żydów oraz ćwiczył typy chłopów ukraińskich. Rzadko sięgał po formułę chociażby martwej natury czy portretu, choć był interdyscyplinarny w uprawianych technikach – posługiwał się pastelami, akwarelą i farbami olejnymi. Jego olejne obrazy, odznaczające się bogatą fakturą grubo kładzionej farby, bywały porównywane z pracami niemieckiego malarza Maxa Liebermana. Erb wielokrotnie wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz w warszawskiej Zachęcie. W 1929 brał udział w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, a w 1932 w Wystawie Sztuki Polskiej w Buffalo. Zginął prawdopodobnie w trakcie likwidacji lwowskiego getta. Jego prace znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie, zbiorach Żydowskiego Instytutu w Warszawie, w Muzeum Historycznym w Krakowie, Muzeum Sztuki Ukraińskiej we Lwowie i Lwowskiej Galerii Obrazów.



55

IGNACY HIRSZFANG

(1892 - 1943)

Martwa natura z owocami i kwiatami w wazonie

olej/tektura, 71 x 51 cm
sygnowany l.d.: 'Ign Hirszfang'

estymacja: 13 000 - 19 000 PLN

3 100 - 4 500 EUR

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



56

WIEŃCZYSŁAW D'ERCEVILLE

(1888 - 1966)

"Kwiaty" ("Fleurs"), przed/lub 1933 r.

olej/ płótno, 65 x 46,5 cm

sygnowany p.d.: 'd'Erceville'

sygnowany na krośnie malarskim: 'd'Erceville' oraz opisany na blejtramie:

'16bis rue St. Jacques. Paris' i 'N: 13. "Fleurs"'

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN [†]

1 000 - 1 400 EUR

LITERATURA:

- „Sztuki Piękne” 1933, r. 9, s. 22 (il.)

W polskich kolekcjach publicznych znajdują się bodaj jedynie dwa dzieła tego malarza: „Autoportret” i „Wiejski dom”, obydwie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Prezentowane „Kwiaty”, szczęśliwie, zostały zreprodukowane w chyba najbardziej prestiżowym czasopiśmie o sztuce czasów dwudziestolecia międzywojennego, „Sztukach Pięknych”. O życiu artysty wiadomo niewiele: pochodził z zamożnej, hrabiowskiej rodziny z Podola. Studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W okresie międzywojennym mieszkał i tworzył w Paryżu, tam też działał po wojnie. Jego prace posiadają faktury charakter, bliski twórczości malarza kręgu Szkoły Paryskiej. Swoim martwym naturom czy pejzażom nadawał silnie poetycki, nieco naiwny charakter.



57

FRANCISZEK SIEDLECKI

(1867 - 1934)

"Goplana", 1928 r.

olej/ płótno, 50 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'Fr. Siedlecki'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych
w Warszawie oraz nalepka z opisem pracy

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

- spuścizna po artyście

WYSTAWIANY:

- Wystawa pośmiertna Franciszka Siedleckiego,
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, kwiecień 1937

LITERATURA:

- Przewodnik nr 122. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie,
Warszawa 1937, s. 16, poz. 96



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI
(1875 - 1944)**Akt męski siedzący, 1894 r.**

olej/plótno, 126,50 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'studjum I rok Akademii klasa
prof. K. Marra | F. M. Wygrzywalski Monachjum 1894.'

estymacja: 20 000 - 28 000 PLN
4 700 - 6 600 EUR

Karl Marr był profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium w latach 1890-1924 i tym samym przedstawicielem elitarnego grona kilkunastu artystów-wykładowców (w letnim semestrze 1895 roku kolegium profesorskie tworzyło 12 malarzy i 2 rzeźbiarzy, jak podaje Halina Stępień w swojej książce „Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914”). Prowadził jedną z Malklassen, które różniły się ze względu na orientację artystyczną profesorów – do najbardziej zachowawczych (jak np. Wilhelm Diez) po modernistów (np. Franz von Stuck). Marr sytuował się raczej pośrodku – jego malarstwo wyrosło na klasycznym, akademicko-historycznym warsztacie, lecz nieobce mu były nowoczesne eksperymenty. Polscy studenci przybyli do Monachium byli jego uczniami od 1894 do 1912 roku. Najczęściej były to pomniejsze nazwiska, słabo rozpoznane przez współczesną historię sztuki. „Akt męski siedzący”, dzieło powstałe w pracowni niemieckiego artysty, stanowi fascynujący dokument edukacji akademickiej końca XIX stulecia, będący malarskim, „pracownianym” studium modelu z natury. Wygrzywalski urodził się w 1875 roku w Przemyślu. W 1889 roku przyjechał do Lwowa, gdzie podjął naukę w Wyższej Szkole Realnej. Zaczynał jako kopista dzieł Jacka Malczewskiego i Henryka Siemiradzkiego i jako młodzieniec uczestniczył w pracach przy „Panoramie Racławickiej” Jana Styki i Wojciecha Kossaka. Zostając laureatem stypendium Fundacji im. Malinowskiego w 1893 roku, mógł wyjechać do Monachium, gdzie rozpoczął studia właśnie u Karla Marra i Johanna Caspara Hertericha.



59

WACŁAW NOWINA-PRZYBYLSKI

(1869/70 - 1933)

Portret szlachcica

olej/ płótno, 79 x 59 cm
sygnowany l.g.: 'Nowina Przybylski'

estymacja: 20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

Wacław Nowina Przybylski kształcił się w warszawskiej Klasie Rysunkowej prowadzonej przez Wojciecha Gersona, w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza, a także w Berlinie, Wiedniu i Monachium. Artystycznie i towarzysko związany był z Łodzią (inicjator założenia stowarzyszenia malarzy łódzkich) oraz Płockiem (był nauczycielem rysunku i kaligrafii). Malarstwo Przybylskiego to przede wszystkim działalność portretowa, w tym wizerunki postaci historycznych. Nawiązaniem to tych zainteresowań historycznych jest prezentowany w katalogu portret szlachcica. Nowina Przybylski poświęcał się nie tylko malarstwu, ale także ilustracji prasowej dla tygodnika „Śmiech”, rzeźbie (wykonał projekty pomników dla Łodzi: Adama Mickiewicza oraz księdza Kordeckiego). Jego twórczość była wielokrotnie wystawiana na ekspozycjach największych polskich miast, a krytyka artystyczna oraz kolekcjonerzy byli przychylnie nastawieni do obrazów malarza.



60

ALEKSANDER KOTSIS

(1836 - 1877)

“Spotkanie z lirnikiem”

olej/ płótno, 41,5 x 52,5 cm
na krośnię malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2002
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 37, nr 11, repr. 11 (analogiczna kompozycja)

Dzieło zostanie włączone do monograficznej wystawy Aleksandra Kostisa przygotowywanej przez dr Aleksandrę Krypczyk-De Barra w Muzeum Narodowym w Krakowie.

Kotsis w 1850 roku rozpoczął studia malarskie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Początkowo, zmuszony przez ojca sprzeciwiającego się jego studiom artystycznym, musiał łączyć naukę z pracą w sklepie; sytuację tę zmieniła dopiero sprzedaż pierwszych obrazów i przypuszczalna interwencja Stattlera, ówczesnego dyrektora Szkoły. Do najbliższych kolegów Kotsisa w krakowskiej uczelni należeli: Jan Matejko, Artur Grottger, Andrzej Grabowski i Izidor Jabłoński, z którymi przyjaźnił się przez wiele lat, także po ukończeniu studiów. Wspólnie podejmowali wycieczki krajoznawczo-artystyczne, najczęściej w pobliskie góry, a Kotsis już wtedy uchodził w gronie kolegów „za miłośnika Tatr i góralszczyzny”. W 1860 roku otrzymał stypendium rządowe na dalsze studia w Wiedniu; powrócił do Krakowa w 1862 roku. Malował głównie sceny rodzajowe, obrazujące codzienne życie codzienne chłopów i górali, wiejskie dzieci oraz studia głów wieśniaków i górali. Malował też pejzaże podkrakowskie i widoki o tematyce górskiej. „Twórczość Kotsisa, w której dominowała tematyka rodzajowa z życia podkrakowskiej i podhalańskiej wsi, odegrała prekursorską rolę w zakresie upowszechnienia tendencji realistycznych w malarstwie środowiska krakowskiego lat 60. i 70. XIX w. Wychowując się, zdobywając wykształcenie i pracując w trudnych warunkach materialnych, Kotsis potrafił doskonale wczuć się w beznadziejne położenie chłopów, z prawdziwym autentyzmem ukazać oślawioną nędzę galicyjskiej wsi. Nasilający się w latach 60. XIX wieku społeczny radykalizm tematyki jego obrazów łączył się z pogłębieniem realnej prawdy odtwarzanych na płótnie scen i rezygnacją z łatwego sentymentalizmu w sposobie postrzegania wsi. Dzieła Kotsisa z tego okresu twórczości, chociaż jednoznaczne w swojej wymowie krytykującej istniejące stosunki społeczne, przepełnione są lirycznym nastrojem, w którym kryje się pełen współczucia stosunek artysty do bohaterów przedstawionych scen” (Ewa Mücke-Broniarek, culture.pl).

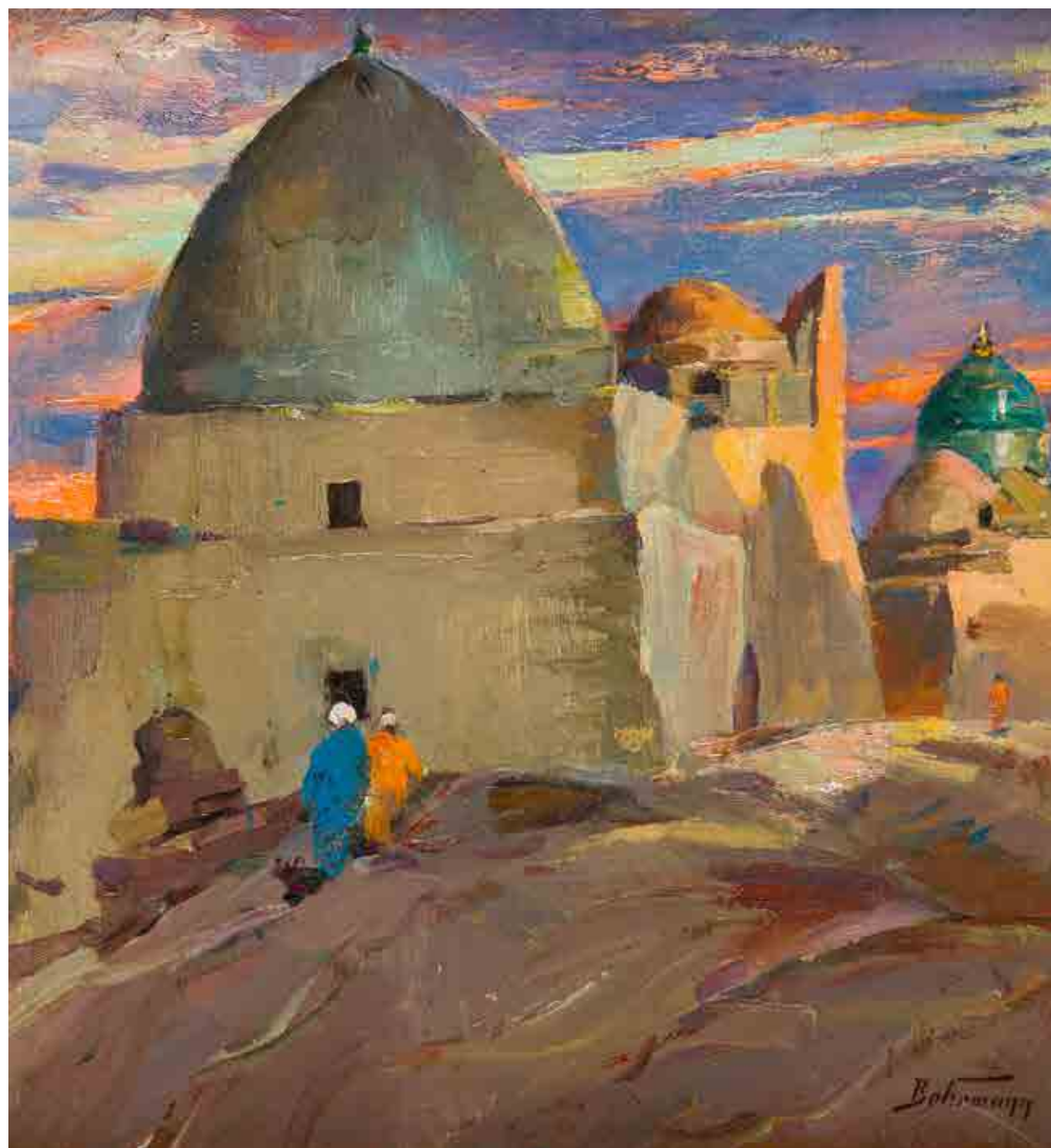


ADOLF BEHRMANN
(1876 - 1943)**Pejzaż orientalny**

olej/sklejka, 36 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'Behrmann'

estymacja: 6 000 - 9 000 PLN
1 400 - 2 100 EUR

Behrmann edukację rozpoczął w najpopularniejszej łódzkiej szkole, u Jakuba Kacenboga. Jego droga wiodła następnie przez Monachium oraz Paryż. Należał do najważniejszych artystów łódzkich pierwszych dekad XX wieku: od 1911 roku mieszkał tam na stałe. Behrmann założył własną szkołę malarską, był kolekcjonerem sztuki, a w 1916 roku, wraz z malarzem Arturem Szykiem, utworzył Stowarzyszenie Artystów i Zwolenników Sztuk Pięknych. Malarz od początku lat 20. XX wieku wiele podróżował. Uległ fascynacji kulturą i pejzażem północnej Afryki i Bliskiego Wschodu. Odwiedził Maroko, Tunis, Algier, Egipt czy Palestynę. Malował widoki nadmorskie, charakterystyczne „główki” czy widoki miast. W prezentowanej pracy malarz z temperamentem zbudował warstwę malarską, posługując się przy tym sugestywną paletą malarską. Wysoce ekspresyjny wyraz nadaje przedstawieniu miasta kontrast oranżu oraz błękitu z fioletem. Kompozycją kolorystyczną Behrmann nasycił widok niezwykłym doznaniem Orientu.



IZAAK STRYCHARSKI

(XX w.)

Czytający Torę, 1927 r.

olej/tektura, 60 x 49 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'I. Strycharski 927'

estymacja: 32 000 - 45 000 PLN

7 500 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

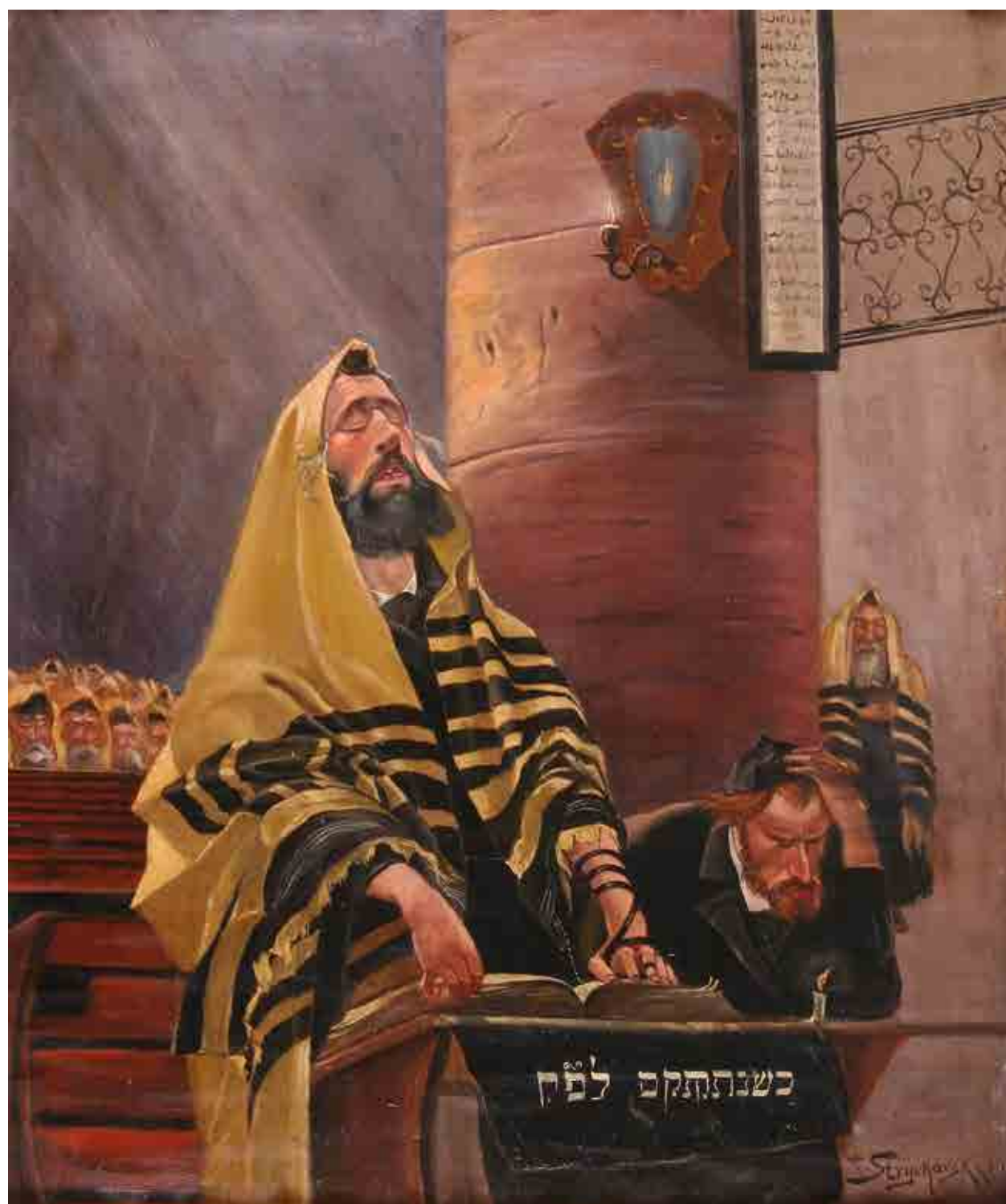
- dom aukcyjny Christie's, Londyn, styczeń 2008
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Jüdisches Jahr. Jüdischer Brauch, katalog wystawy, Landesmuseum Münster, Münster 1972, s. 110, il. 203

Ikonografia obrazu Izaaka Strycharskiego, na pozór niekryjąca w sobie tajemnic, stanowi niewątpliwie klucz do zrozumienia kompozycji. Scena, identyfikowana dotychczas jako czytanie Tory, przedstawia w rzeczywistości codzienną tradycyjną modlitwę żydowską. Temat daje się precyzyjnie zidentyfikować przy znajomości poszczególnych motywów kultury judaistycznej. Ukazani w synagodze mężczyźni na głowach noszą dekoracyjne białe-czarne szale modlitewne (hebr. talit, tates) oraz filakterie (hebr. teflin – skórzane pudełeczka przywiązywane rzemieniem na czole i lewym przedramieniu, zawierające w środku kawałki pergaminu z fragmentami Tory). Tych ostatnich nie nosi się szabat i święta. Zdaniem niektórych rabinów zakładanie filakterii w święte dni jest nawet surowo zabronione. Ich obecność na obrazie wskazuje jednoznacznie, że przedstawiono na nim codzienną modlitwę, jeden z najważniejszych elementów codziennego życia tradycyjnej żydowskiej gminy. Ukazany w charakterystycznej ekspresyjnej pozie kantor opiera dłoń na modlitewniku (hebr. sidur). Ma on formę książkowego kodeksu (gdyby obraz miał przedstawiać ceremonię czytania Tory, artysta przedstawiłby zamiast kodeksu zwój). Strycharski ukazał zapewne jedną z trzech modlitw w ciągu dnia. Do ich publicznego odmawiania niezbędny jest minjan (10 dorosłych mężczyzn), któremu przewodzi kantor. Szczególnie frapującym motywem obrazu jest zapisana hebrajskim alfabetem inskrypcja na pulpicie. Być może jest to data zapisana systemem hebrajskim: litery mogą kodować rok 5540 według rachuby żydowskiej, czyli ok. 1780 według kalendarza gregoriańskiego. Bez przeprowadzenia pogłębionych badań trudno jednak powiedzieć, do czego ta data się odnosi. Stylistyka

malarstwa Strycharskiego (jednego z najbardziej enigmatycznych malarzy żydowskich) wiąże go z Galicją, środowiskiem krakowskim lub lwowskim. Zamieszczona na obrazie data mogłaby więc hipotetycznie odnosić się do jakiegoś – dziś trudnego do odczytania – wydarzenia z życia jednej z żydowskich gmin w Galicji. Takim wydarzeniem mogłaby być np. śmierć cadyka albo budowa synagogi. Choćby sceny ukazujące religijne ceremonie są w sztuce polskich malarzy żydowskich stosunkowo częste, dla obrazu Strycharskiego trudno znaleźć bezpośredni ikonograficzny wzór. W zamysłonej postaci klęczącej po prawej stronie kantora dopatrzeć się można dalekiego echa motywów melancholijnych, obecnych w sztuce innych, jeszcze XIX-wiecznych artystów – Leopolda Horwitza i Maurycyego Gottlieba. Na płótnach tego ostatniego („Jom Kippur” z Muzeum Sztuk Pięknych w Tel Awiwie czy „Chrystus w Kafarnaum” z Muzeum Narodowego w Warszawie) znaleźć można niekiedy zamyślonych, posmutniałych mężczyzn wśród rozmodlonego w synagodze tłumu. Te charakterystyczne, wywiedzione z ikonografii melancholii wizerunki miały niebagatelne znaczenie dla formowania się języka i tematyki sztuki żydowskiej, oddziaływały na artystów jeszcze w 1. połowie XX wieku. Izaak Strycharski mógł znać również obraz Szymona Buchbindera „Modlący się Żyd” z ok. 1880 albo „Torę” Stanisława Bendera. Poza kantora i wyraz jego twarzy są na wszystkich trzech kompozycjach pokrewne. Mimo tych bardziej lub mniej oczywistych związków „Modlitwa” Strycharskiego pozostaje obrazem na wskroś indywidualnym, przede wszystkim przez swój dekoracyjny charakter i zastosowaną przez artystę subtelną paletę barw: żółcień, brązów i pastelowych różów.



ABRAHAM WEINBAUM

(1890 - 1943)

Spotkanie talmudyczne

olej/ płótno, 38 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'AWenbaum'

estymacja: 18 000 - 24 000 PLN

4 200 - 5 600 EUR

Wiele biografii artystów żydowskich ma podobne początki. Syn pochodzący z zamożnej rodziny chce zostać artystą, dystansując się tym samym od religii i tradycji. Podobne zaczyna się droga Abrahama Weinbauma, syna producenta tekstyliów, który dzieciństwo spędził w Łodzi – szybko rozwijającym się trzystutysięcznym mieście fabrycznym. Weinbaum zwrócił się przeciw ojcu i wybrał profesję artysty. Wyjechał do Odessy, gdzie studiował tamtejszej szkole sztuk pięknych, która znana była z liberalnego programu nauczania. Następnie przeprowadził się do Krakowa, gdzie w latach 1906-14 kształcił w Akademii Sztuk Pięknych pod auspicjami Józefa Unierzyckiego, Wojciecha Weissa oraz Józefa Pankiewicza. Jak wielu studentów Pankiewicza, ok. 1914 roku wyjechał do Paryża. Artysta uczestniczył w artystyczno-towarzyskim życiu Montparnasse'u i zamieszkiwał w „La Ruche”. Wystawiał na Salonie Niezależnych, poczynwszy od 1920 roku. Weinbaum otrzymywał pomoc finansową od jednego z najznakomitszych marszandów swojej epoki, René Gimpela. Weinbaum, najczęściej kojarzony z widokami paryskich uliczek i przedmieść, w prezentowanym dziele portretuje nasyconą mistycyzmem scenę dyskusji wokół Talmudu. Autor z sentymentem sięga do obyczaju związanego z religią, z której wyrósł i mimo dystansu wobec niej, nasycza pracę osobistym przeżyciem.



64

HENRYK EPSTEIN

(1891 - 1944)

"Jabłonie" ("Les Pommiers")

olej/ płótno, 38,5 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

na krośnie malarskim papierowa nalepka paryskiej Galerii Berri-Raspail opisana tytułem pracy

estymacja: 24 000 - 35 000 PLN

5 600 - 8 200 EUR

Renoir, Soutine i Modigliani to trzy nazwiska, które paryscy krytycy najczęściej przywoływali pisząc o malarstwie Henryka Epsteina. Czwartym „nazwiskiem”, a właściwie elementem jego sztuki był widoczny dla autorów, ale trudny do zdefiniowania pierwiastek „obcy”. Określano go niekiedy jako „żydowski”, „wschodni”, „polski”, albo „rosyjski” (aż do lat 30. dla wielu Francuzów Polska była po prostu dawną prowincją Imperium). Zdaniem René Barotta to właśnie „krajowi rodzinnemu [Epstein] zawdzięcza tę głębię, tak przyciągającą stronę swojego malarstwa, jego dziwne bogactwo plastyczne” („L'Homme libre”, 20.11.1931, s. 2).



65

GEORG WICHMANN

(1876 - 1944)

Widok na Śnieżne Kotły

olej/tektura, 65 x 82 cm
sygnowany p.d.: 'G. Wichmann'

estymacja: 5 500 - 7 500 PLN

1 300 - 1 800 EUR

Od czasu kiedy w 1904 roku niemiecki malarz pejzażysta Georg Wichmann osiedlił się w Karkonoszach (od 1924 mieszkał w Szklarskiej Porębie), malował okoliczne krajobrazy. Motywem, który szczególnie często pojawiał się na jego płótnach, są widoczne z jego pracowni Śnieżne Kotły. Malował je o różnych porach dnia i roku i patrząc z różnych punktów. Artysta (uważany zresztą za spadkobiercę sztuki impresjonizmu) świadomie bądź nie – nawiązał do serii z katedrą w Rouen Claude'a Moneta. Powracanie do jednego motywu pozwalało na analizę zmian, jakie dokonują się w różnych warunkach świetlnych. Różnica polegała przede wszystkim na tym, że Wichmann mieszkał pod Śnieżnymi Kotłami i można w jego obrazach dopatrzyć się czułego skupienia na towarzyszącym mu na co dzień widoku. Nie jest to więc chłodny, analityczny zapis. Materia malarska prezentowanego obrazu

jest gęsta – tonacja ograniczona do brązów, zieleni i wspaniale różnicowanych błękitów. Georg Wichmann należy do malarzy niejako odziedziczonych przez Polaków w wyniku XX-wiecznych zmian granic. Jego prace można odnaleźć między innymi w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze. Znajdują się również w polskich kolekcjach prywatnych. Malarz pochodził z Pomorza Gdańskiego. Studia odbył jednak we Wrocławiu u Eduarda Kaempffera. Stąd przeniósł się do Karlsruhe, gdzie pobierał nauki u Leopolda Kalckreutha. W 1904 malarz osiadł w Karkonoszach, w których spędził resztę życia. Góry stały się najważniejszym przedmiotem jego malarstwa. Piękno karkonoskiego krajobrazu jest powodem, dla którego łatwo było Polakom „adoptować” twórczość niemieckich malarzy pejzażystów, działających tu przed wojną.



PAUL WEIMANN

(1867 - 1945)

Pejzaż zimowy

olej/ płótno, 63,5 x 99,5 cm
sygnowany l.d.: 'P. Weimann'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

Pejzaż zimowy to temat, któremu Paul Weimann poświęcił w twórczości szczególnie dużo uwagi. Artysta doskonalił umiejętność oddania atmosfery karkonoskiego pejzażu poprzez ćwiczenie różnych konfiguracji, zmienianie punktu obserwacji i malowanie w różnych porach dnia. Zaletą tego malarstwa są nie tylko wartości dekoracyjne, lecz także perfekcja w oddawaniu na płótnie wyglądu śniegu czy to polegającego na górskich zboczach, czy oblepiającego nagie gałęzie drzew. Paul Weimann pochodził z szacownej wrocławskiej rodziny. Ukończywszy tamtejsze gimnazjum, podjął studia artystyczne w Szkole Sztuki (Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule) gdzie trafił pod opiekę Carla Ernsta Morgensterna. Już podczas studiów odbywał studyjne wyjazdy na Śląsk i w Alpy Bawarskie, by tworzyć malarstwo pejzażowe. Artystyczną edukację Weimann uzupełnił w berlińskiej Akademii Sztuki. Artysta ożeniwszy się, zamieszkał w Świerzawie,

skąd pochodziła jego żona. Tak rozpoczął się w życiu malarza okres życia na uboczu, ale też intensywnej pracy nad obrazami pejzażowymi, przedstawiającymi pogórze karkonoskie. Przyjeżdżano po nie z okolicy, ale również z dużych miast – takich jak Berlin, Kolonia czy Hamburg. Okresowi „odosobnienia” położyły kres dzieci, które artysta wraz z żoną pragnęli wykształcić. Przenieśli się wówczas do Jeleniej Góry i zamieszkali w dużym domu, z okien którego rozciągał się widok na Karkonosze. Właśnie te góry stały się podstawowym tematem twórczości Paula Weimanna. Przedstawiał je w różnych porach zimowego dnia, doskonale oddając zmieniające się odcienie śnieżnego pejzażu. Prace Paula Weimanna przed wojną znajdowały się w zbiorach muzeów we Wrocławiu, Neubrandenburg i Zwickau. Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze posiada kolekcję jego osiemnastu obrazów i szkiców olejnych.



67

HERMAN SCHMIDTMANN

(1869 - 1936)

Zbieranie ziół ("Beim Kräutersammeln")

olej/papier, 60,5 x 80 cm (w świetle oprawy)

sygnowany l.d.: 'H Schmidtman'

na odwrociu opisany ołówkiem: 'Schmidtman | "Beim Kräutersammeln"'

estymacja: 4 000 - 6 000 PLN

1 000 - 1 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W malarstwie Hermana Schmidtmanna czytelne są wzorce tzw. impresjonizmu niemieckiego, a więc malarstwa spod znaku Maxa Liebermanna, Lovisa Corinth'a i Maxa Slevogta. Artyści ci, uprawiając w dużej mierze malarstwo pejzażowe, wrażliwi byli na problemy światła i koloru, lecz nie uprawiali luministycznej notacji w duchu francuskiego impresjonizmu. Ich twórczość była raczej formą przeobrażonego naturalizmu, który niekiedy zbliżał się wręcz do ekspresjonizmu. Schmidtman wyrósł na gruncie Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, gdzie studiował pod kierunkiem E. Dückera, P. Janssena i W. Spatza. Od I połowy XIX stulecia w tamtejszym środowisku królowało malarstwo pejzażowe, które zmieniało się zgodnie z tendencjami sztuki europejskiej – od romantyzmu do różnych form postimpresjonizmu. W twórczości Schmidtmanna szczególnie częste są wyobrażenia corsa czy targu kwiatowego. W zdjętej z natury scenie podpatrzył kobiety trudniące się zbiorami ziół, dokonując przy tym subtelnej notacji światła i nastroju letniego krajobrazu.



68

CHARLES HOGUET

(1821 - 1870)

Pejzaż nadmorski

olej/deska, 36 x 48 cm
sygnowany l.d.: 'Hoguet'
opisany na odwrociu: 'Charles Hoguet | Berlin'

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN

2 400 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

- DESA Unicum, sierpień 2000
- kolekcja prywatna, Polska

Pracujący w Berlinie Charles Hoguet pochodził z hugenockiej rodziny i należał do francuskojęzycznej kolonii tego miasta. Jako osiemnastolatek wyjechał do Paryża, aby odebrać edukację artystyczną pod kierunkiem cenionego, realistycznego i słynącego z marin malarza Eugène'a Isabeya. Jego energiczny, gładki styl kładzenia farby jest jasno czytelny w pracach Hogueta. Artysta ten w 1848 roku zaczął tworzyć w Berlinie, organizując liczne wyprawy studyjne. Jego dorobek liczy kilkaset obrazów sztalugowych. Specjalizował się przedstawieniach morskich pejzaży i krajobrazów z nadmorskimi wydmami, które podpatrywał w Normandii czy na wyspie Helgoland.



AUTOR NIEROZPOZNANY

(XVIII w.)

Ptasia menażeria (w typie Melchiora Hondecoetera)

olej/ płótno (dublowane), 117,5 x 198 cm

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

Praca powstała w orbicie warsztatu i naśladownictwa malarstwa Melchiora de Hondecoeter'a. Hondecoeter poświęcił się malowaniu ptaków w końcu lat 60. XVII wieku i od tego momentu stosował tę samą formułę kompozycyjną zapożyczoną od cenionego Fransa Snydersa. Tak jak malarstwo mistrza również prezentowana w katalogu ptasia menażeria ukazuje pewien schemat kompozycyjny, gdy to ptaki umieszczone są na bliskim planie na tle pejzażu parkowego lub wiejskiego z architektonicznym motywem. Animalistyczne malarstwo cieszyło się w XVII wieku dużą popularnością i uzna-

niem. Realistyczne oddanie anatomii i temperamentu ptaków na płótnach odzwierciedlało gustu epoki, szczególnie rejonów południowo-niderlandzkich wrażliwych na świat przyrody i jego antropomorficzne znaczenie. Ze względu na artystyczne mistrzostwo Hondecoetera nazywano „Rafaelem ptaków”. Prace malarza posiadają Rijksmuseum w Amsterdamie, Ermitaż w Sankt Petersburgu, Wallace Collection i Belton House w Anglii oraz inne muzea i kolekcje w europejskie i amerykańskie, a także warszawskie Muzeum Narodowe i Muzeum Miejskie w Gdańsku.



70

PIOTR STOJANOV

(1857 - 1957)

Wesoła sanna

olej/ płótno, 145 x 170 cm
sygnowany p.d.: 'C. Stojanow.'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN [†]

7 000 - 9 400 EUR

Piotr C. Stojanow to enigmatyczny artysta pochodzenia bułgarskiego. W latach 1887-1894 był uczniem w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Później natomiast aktywny był w Monachium. Należy do rzeszy artystów, którzy zasilili szeregi międzynarodowej kolonii artystycznej w Atenach nad Izarą. Wielu z nich, jak Stojanov, mają nieopracowany życiorys, lecz ich dzieła cieszą się popularnością wśród kolekcjonerów (przykładem może służyć twórczość polskiego malarza, J. Konarskiego). W prezentowany obrazie „Wesoła sanna” czytelny jest wzór, z którego skorzystał Stojanov, mianowicie twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego, wysoko ceniona na monachijskiej scenie artystycznej przełomu wieków.



ZYGMUNT ROZWADOWSKI

(1870 - 1950)

Ułan na koniu ("5 p. Strzelców Komp. wybor. Ks. Warsz. | 1807-1814")

olej/tektura, 32,6 x 46,5 cm
sygnowany l.d.: 'Z. Rozwadowski'
na odwrociu pieczęć firmy ISKRA & KARMAŃSKI

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN †

2 800 - 4 200 EUR

Tematyka napoleońska w polskim malarstwie historycznym ma swój początek w dobie romantyzmu i dziełach Piotra Michałowskiego czy Januarego Suchodolskiego. Artyści ci budowali legendę wielkiego wodza, oferującego Polsce niepodległość, choć finalnie jego triumfalny pochód przez Europę został zahamowany podczas kampanii rosyjskiej. Rozwadowski podpatrzył ułana na koniu należącego do 5. Pułku Strzelców Konnych Armii Księstwa Warszawskiego. Oddział ten walczył w latach 1807-14, a członkowie tej formacja brali udział w kampanii rosyjskiej 1812 roku. Artysta, portretującego tylko jednego anonimowego jeźdźcę, przypomina o chwalebnym epizodzie z dziejów polskiego oręża. Zygmunt Rozwadowski w latach 1883-90 uczył się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki. W latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium, w popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego. Po studiach dzielił życie między Kraków, Lwów i posiadłość w Bączalu Górnym niedaleko Tarnowa. Współpracował z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy racławickiej”, „Golgoty”, „Panoramy siedmiogrodzkiej” i „Męczeństwa chrześcijan”.



72

ZYGMUNT ROZWADOWSKI
(1870 - 1950)

Amazonka

olej/ płótno, 36,5 x 50,5 cm
sygnowany l.d.: 'Z. Rozwadowski'

estymacja: 16 000 - 20 000 PLN †
3 800 - 4 700 EUR



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 5 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

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



NOWE POKOLENIE PO 1989: 14 LISTOPADA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 10 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



PRACE NA PAPIERZE: 21 LISTOPADA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 21 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Agata Matusielńska a.matusielanska@desa.pl, 539 546 699



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 2 KWIETNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów: do 28 LUTEGO 2020

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 30 PAŹDZIERNIKA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 30 WRZEŚNIA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702



PRACE NA PAPIERZE: 3 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Małgorzata Skwarek m.skwarek@desa.pl, 795 121 576



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 12 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 5 LISTOPADA 2019

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dzewicki@desa.pl, 735 208 999



AUKCJA TEMATYCZNA „ZAKOPANE”: 10 GRUDNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 31 PAŹDZIERNIKA 2019

kontakt: Julia Materna j.materna@desa.pl, 538 649 9458



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl



Janina Giedroyc-Wawrzynowicz, Salome, lata 20. XX w.

GRAFIKA ARTYSTYCZNA. SZTUKA DAWNA

Aukcja 30 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 21 – 30 października 2019





Jerzego Skarżyński, „Janosik”, 1973 r.

PLANSZE KOMIKSOWE I ILUSTRACJA

Aukcja 19 listopada 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 8 – 19 listopada 2019



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



Sebastian Skoczylas, Termo-wizja, 2019 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 22 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 14 – 22 października 2019



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



Albin Tomaszewski, Forma

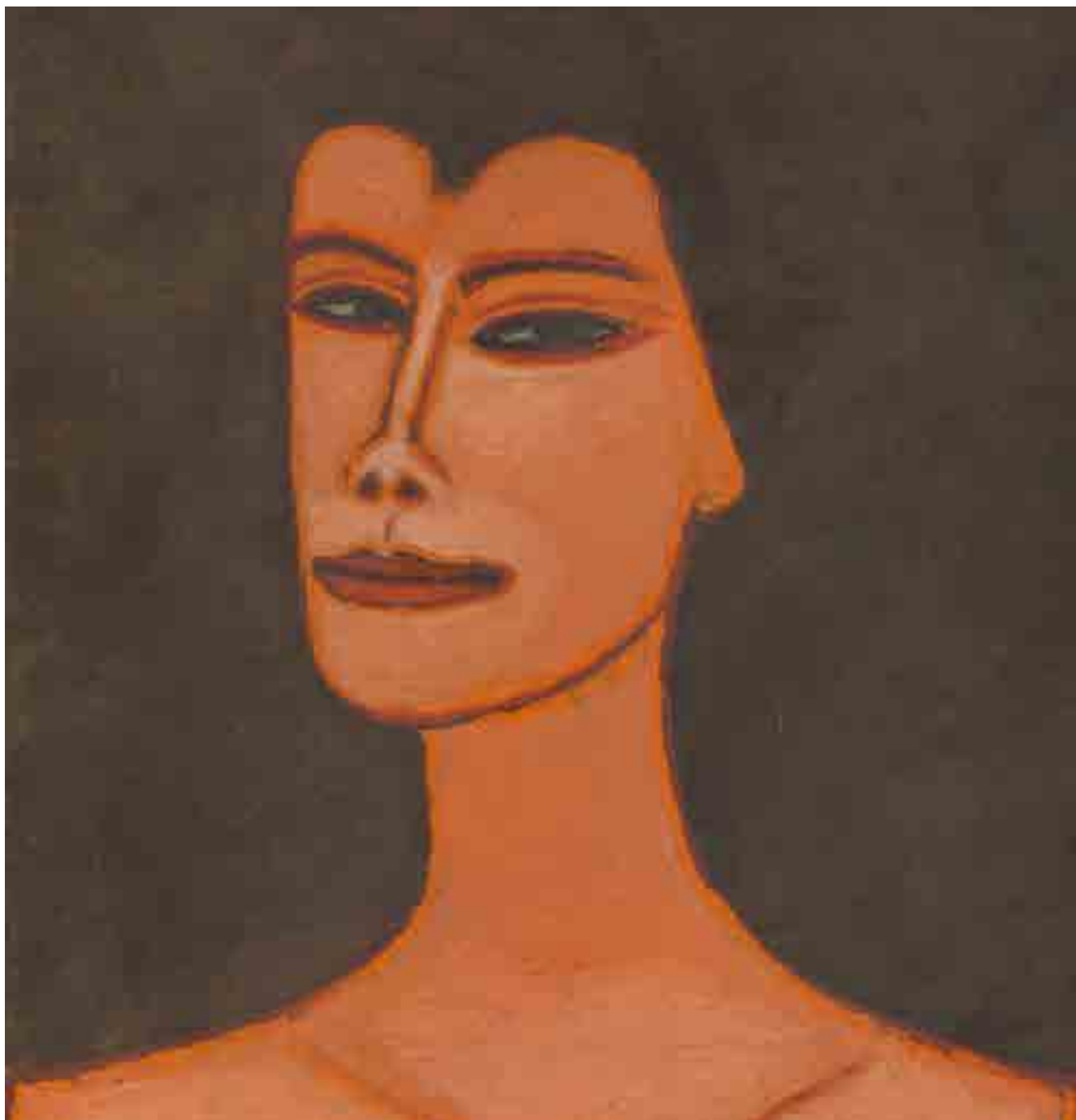
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 29 października 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 18 – 29 października 2019



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



Jerzy Nowosielski, Portret kobiety, lata 50. XX w.

ART OUTLET SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Aukcja 12 listopada 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 4 – 12 listopada 2019





Jakub Ciężki, Galeria, dyptyk, 2012 r.

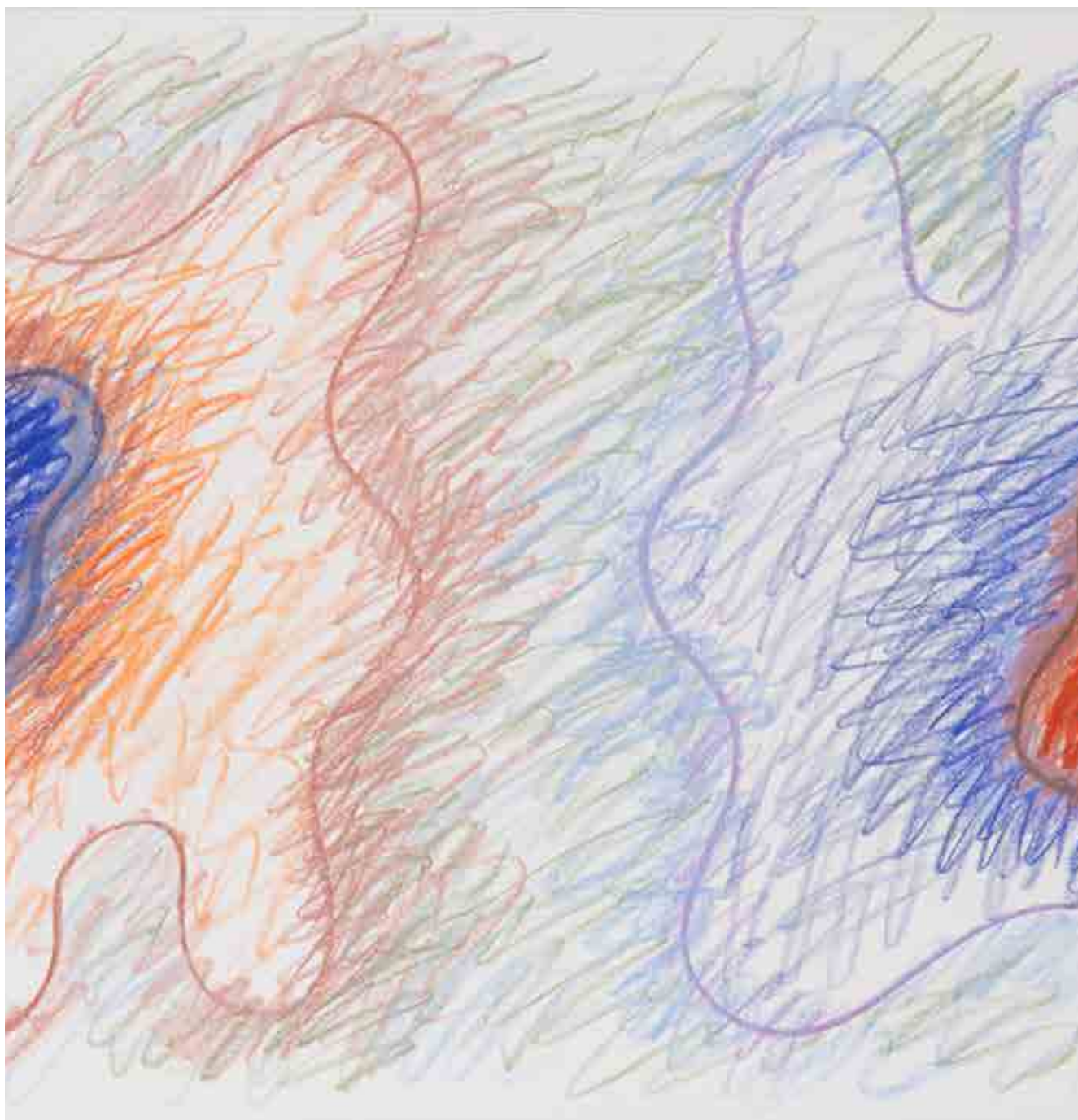
SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

Aukcja 14 listopada 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 4 – 14 listopada 2019



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



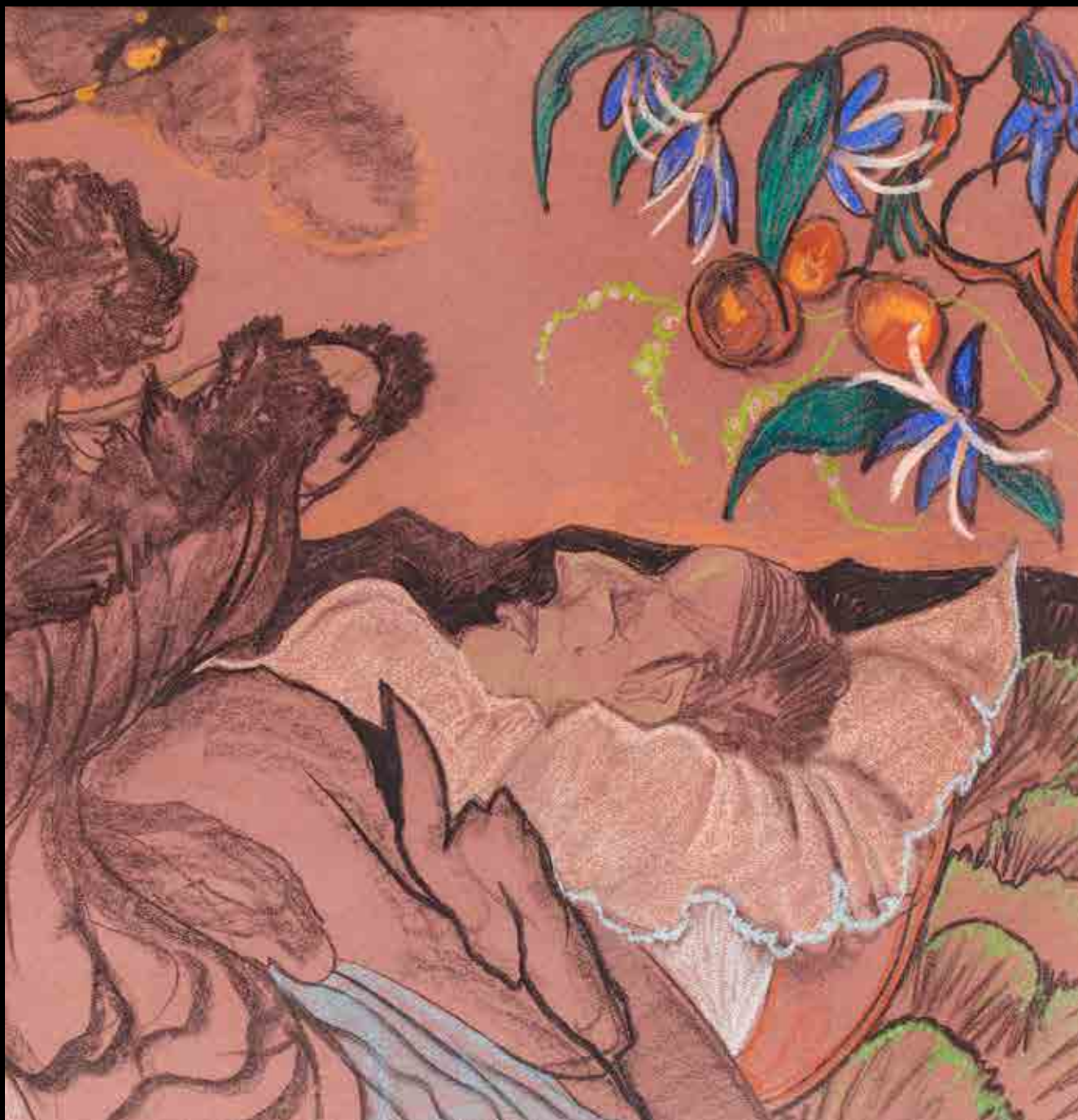
Wojciech Fangor, Kompozycja abstrakcyjna, 1970 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 21 listopada 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 11 – 21 listopada 2019





Stanisław Ignacy Witkiewicz / Witkacy, „Śmierć kochanka”, 1920 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 26 listopada 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 18 – 26 listopada 2019



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



Wojciech Weiss, „Poronin”, 1910 r.

„ZAKOPANE”

Aukcja 10 grudnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 29 listopada – 10 grudnia 2019



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



Włodzimierz Terlikowski, Pejzaż z zabudowaniami

SZTUKA DAWNA ART OUTLET

Aukcja 19 grudnia 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 9 – 19 grudnia 2019



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



PRENUMERATA KATALOGÓW DESA Unicum

Katalogi DESA Unicum to pięknie ilustrowane, merytoryczne publikacje dotyczące różnych dziedzin sztuki. Dostarczają wyczerpujących i skrupulatnie zebranych informacji o prezentowanych na aukcjach dziełach sztuki, niezbędnych zarówno nowym, jak i doświadczonym kolekcjonerom.

Prenumerata DESA Unicum gwarantuje, że otrzymają Państwo wybrane katalogi na wskazany w formularzu adres.



PRENUMERATA KATALOGÓW AUKCYJNYCH

Jeżeli chcecie Państwo otrzymywać katalogi aukcyjne DESA Unicum, prosimy o przesłanie wypełnionego formularza:



Imię i Nazwisko			
Ulica			
Nr domu		Nr mieszkania	
Kod pocztowy			
Adres e-mail			
Telefon			

DANE DO FAKTURY

Nazwa firmy			
Ulica			
Nr domu		Nr mieszkania	
Kod pocztowy			
NIP			

ZAMAWIAM ROCZNĄ PRENUMERATĘ KATALOGÓW AUKCYJNYCH OD (prosimy o podanie miesiąca i roku)

SZTUKA WSPÓŁCZESNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis) ☐ Prenumerata roczna, cena: 699 zł (cena zawiera 5% rabat)

KLASYCY AWANGARDY PO 1945 oraz OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA	☐	Prenumerata roczna 5 egz.cena: 199 zł
PRACE NA PAPIERZE	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 129 zł
NOWE POKOLENIE PO 1989	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
ARTOUTLET	☐	Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

SZTUKA DAWNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis) ☐ Prenumerata roczna, cena: 499 zł (cena zawiera 5% rabat)

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
PRACE NA PAPIERZE	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 129 zł
ARTOUTLET	☐	Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

MŁODA SZTUKA	☐	Prenumerata roczna 12 egz.cena: 249 zł
BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 119 zł
SAMOCHOODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE	☐	Prenumerata roczna 4 egz.cena: 159 zł
RYSEK KOMIKSOWY I ILUSTRACJA	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł
FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA	☐	Prenumerata roczna 2 egz.cena: 69 zł

PRENUMERATA ROCZNA WSZYSTKICH KATALOGÓW (cztery wydania specjalne gratis) ☐ 60 egz.cena 1499 zł (cena zawiera 20% rabat)

Cena obejmuje koszty krajowej przesyłki pocztowej

Zobowiązuję się do przekazania należności przelewem na rachunek bankowy DESA Unicum S.A. w terminie 7 dni od otrzymania faktury.

Nr rachunku: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002

Upoważniam DESA Unicum S.A. do wystawienia faktury VAT bez podpisu odbiorcy.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o produktach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

JEDNOCZEŚNIE DESA UNICUM S.A. INFORMUJE, ŻE:

Dane osobowe są zbierane i przetwarzane na zasadzie dobrowolności. Klient ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych w siedzibie DESA Unicum oraz ich poprawiania. Zgoda na przetwarzanie danych osobowych może być w każdym czasie odwołana.

podpis Klienta

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjонера przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecydował 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 powierzanego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwjawione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale 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.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postępowania, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaakceptował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalaania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie

wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień 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. Tabela postępień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postępień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia.

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 aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości w polskich złotych 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, określonego w akapicie powyżej, nabywca może zostać obciążony przez DESA Unicum karą umowną odpowiadającą 1,6 (słownie: jednej części i 60/100) naliczonej opłaty aukcyjnej. Kara umowna określona w zdaniu poprzednim jest płatna na wezwanie Desa Unicum w terminie 7 dni od daty otrzymania wezwania.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- 1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
 - 2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
 - 3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczane w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:
 - a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA,
 - b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
- W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- 4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- 1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- 2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyrażne 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 w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą 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 obowiązku wykonywania całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

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 z 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: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

- 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.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX w., Modernizm, Międzywojnie • 661ASD209 • 24 października 2019 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

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

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

Podanie przez Klienta limitu licytacji jest informacją ściśle poufną. Dom aukcyjny będzie reprezentował w licytacji Nabywcę do podanej kwoty, gwarantując jednocześnie nabycie obiektu za najniższą możliwą kwotę. Dom aukcyjny nie przyjmuje zleceń bez górnego limitu. W przypadku zaistnienia kilku zleceń w tej samej wysokości dom aukcyjny będzie reprezentował Klienta, którego zlecenie zostało złożone najwcześniej. **Zgadzam się na jedno postąpienie w górę w przypadku wystąpienia innego zlecenia o tej samej wysokości:**

☐ Tak ☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy o podanie numeru telefonu aktualnego w czasie aukcji. Pracownicy domu aukcyjnego połączą się z Państwem chwilę przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Przebieg rozmowy – licytacji telefonicznej może być rejestrowany przez DESA Unicum. Dom aukcyjny nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w wyniku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym numerem. W przypadku problemów z uzyskaniem połączenia zgadzam się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

☐ Tak ☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu przesyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.

☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wycytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 10 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie



PROMEMORIA®

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warsaw

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



MILAN

PARIS

LONDON

MOSCOW

NEW YORK

HAMBURG

MUNICH

MIAMI

HONG KONG

WARSAW







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)