



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 18 października 2018 Warszawa















SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

18 PAŹDZIERNIKA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

6 – 18 PAŹDZIERNIKA 2018 R.

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

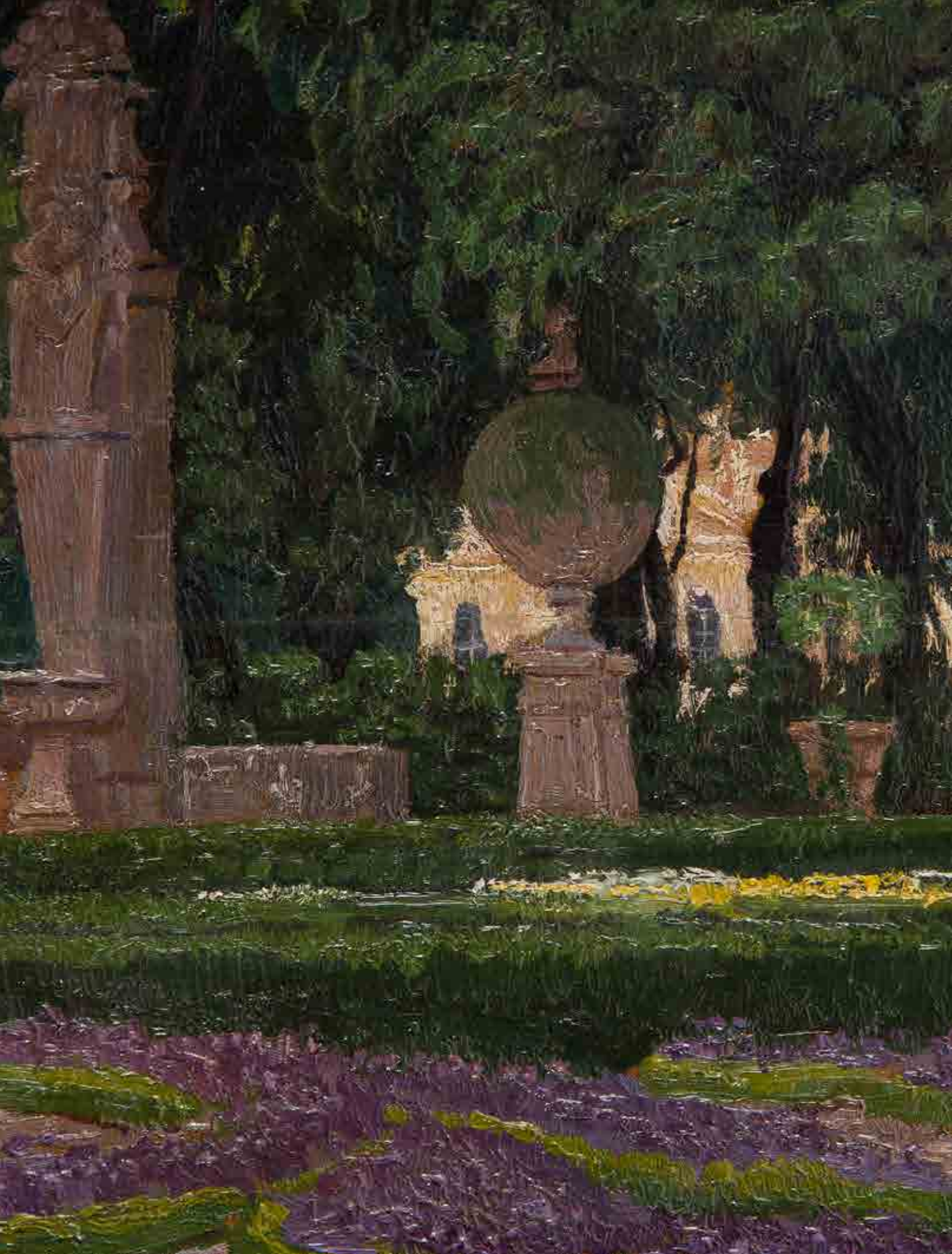
KOORDYNATORZY AUKCJI

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

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

ZLECENIA LICYTACJI

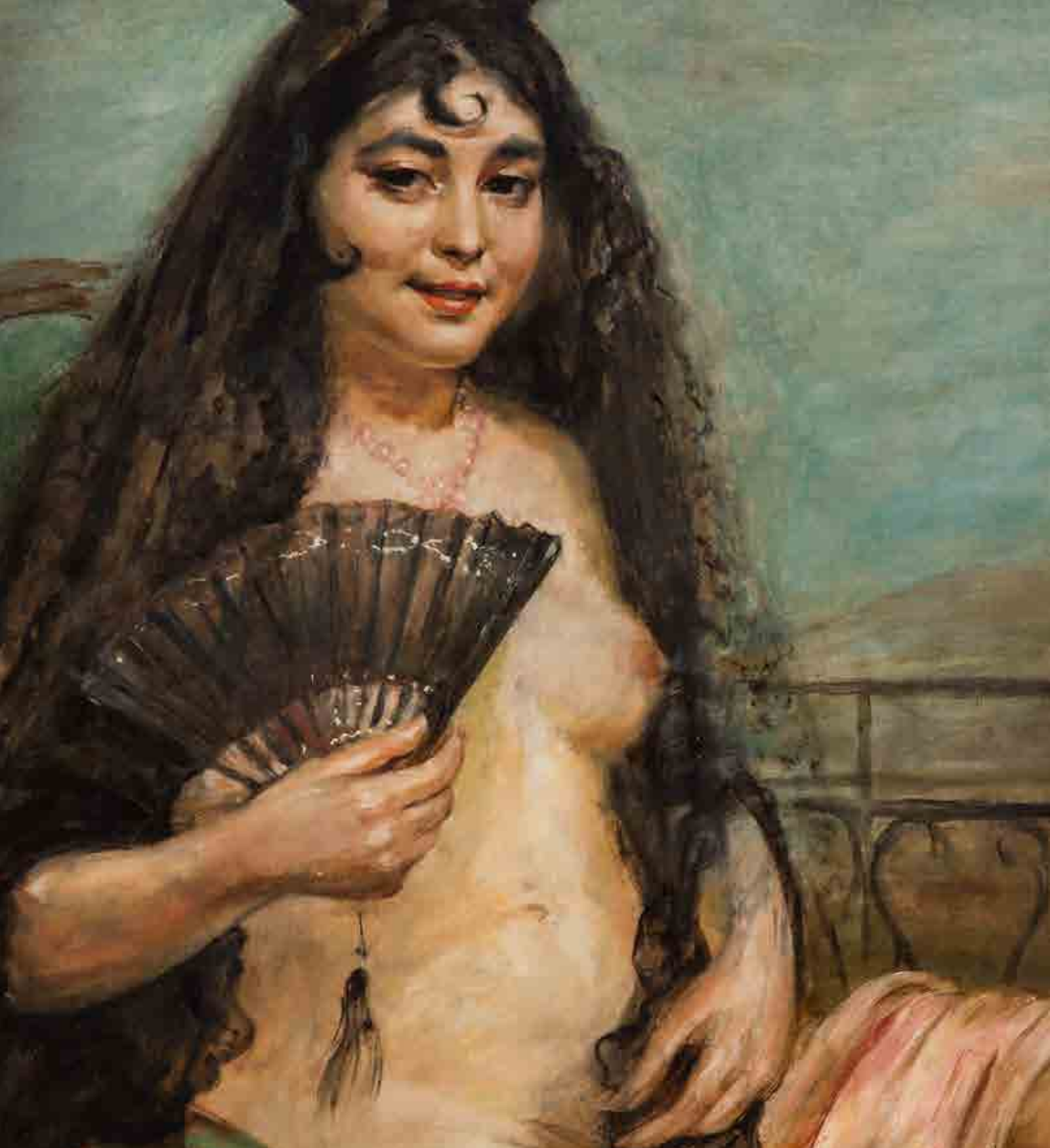
zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00





INDEKS

- | | |
|--------------------------------------|---|
| Alchimowicz Kazimierz 35 | Mondzain Szymon 14 |
| Beyer Henryka 31 | Muter Mela 9-10 |
| Chapiro Jacques 21 | Nałęcz Włodzimierz 44 |
| Czajkowski Stanisław 52 | Obst Seweryn Leopold 37 |
| Eleszkiewicz Stanisław 18 | Okuń Edward 1 |
| Epstein Henryk 20 | Pawliszak Wacław 40 |
| Haltrecht Dawid Aleksander 55 | Pochwalski Kasper 57 |
| Hassenberg Irena 19 | Pochwalski Kazimierz 36, 58 |
| Hayden Henryk 15-17 | Rudzka-Cybisowa Hanna 49 |
| Hendrich Hermann 46-47 | Ruśkiewicz Franciszek 30 |
| Hofman Wlastimil 51 | Samlicki Marcin 45 |
| Jamontt Bronisław 50 | Sidorowicz Zygmunt 34 |
| Kaczor-Batowski Stanisław 39 | Siemiradzki Henryk 26 |
| Kamocki Stanisław 43 | Stanisławski Jan 2 |
| Kanelba Rajmund 11 | Sterling Marc 23 |
| Karpiński Alfons 42 | Ślewiński Władysław 4 |
| Klimowski Stanisław 56 | Terlikowski Włodzimierz 7-8 |
| Kossak Juliusz 27 | Trusz Iwan 41 |
| Kossak Wojciech 38 | Waliszewski Zygmunt 54 |
| Kotarbiński Wilhelm 28 | Weimann Paul 48 |
| Kramsztyk Roman 12 | Weiss Wojciech 53 |
| Lambert-Rucki Jean 24-25 | Wygrzywalski Feliks Michał 60-61 |
| Lentz Stanisław 59 | Wywiórski Michał Gorstkin 32-33 |
| Malczewski Jacek 3 | Zak Eugeniusz 13 |
| Menkes Zygmunt Józef 22 | Zucker Jakub 5-6 |
| Merwart Paweł 29 | |



OKŁADKA FRONT poz. 9 Mela Muter, Matka z dzieckiem • **II OKŁADKA** poz. 3 Jacek Malczewski, Syrena i trytony, 1903 r.
III OKŁADKA poz. 33 Michał Gorstkin-Wywiórski, Na przełęczy, 1886 r. • **IV OKŁADKA** poz. 31, Henryka Beyer, Kwiaty w wazonie („No 7”)
Sztuka Dawna: XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie. Aukcja 18 października 2018 r. • ISBN 978-83-66038-46-2 • Kod aukcji 567ASD203
Nakład 2 500 egzemplarzy • Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak i Paweł Bobrowski
PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl
DRUK ArtDruk Kobyłka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WONDORBSKI
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

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

Marta Wiśniewska, Koordynator ds. marketingu
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

Paulina Predygier, Digital Manager
tel. 22 163 67 61, 539 196 530, p.predygier@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala, Asystent Projektów IT
tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski, Aplikant Radcowski
tel. 22 163 67 86, 664 981 452, w.dziakowski@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 HR

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

KONTA BANKOWE

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

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, 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



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Specjalista
Sztuka Dawna
t.dzewicky@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



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



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



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



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



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



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



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



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 46, 538 649 945



KATARZYNA PISKORZ
Asystent
Sztuka Współczesna
k.piskorz@desa.pl
22 163 66 50, 788 260 055



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



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

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

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



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



ELŻBIETA KOPEC
Specjalista
e.kopiec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227



STEFANIA AMBROZJAK
Asystent
s.ambrozjak@desa.pl
22 163 66 12, 539 196 531



KAROLINA GREŚ
Asystent
k.gres@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



OLGA PRZYBYLIŃSKA
Asystent
o.przybylinska@desa.pl
22 163 66 13, 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



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



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczowski@desa.pl
22 163 67 15, 795 122 712



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



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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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

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.wozyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



AGNIESZKA JARMOSZEWSKA
Asystent ds. obiektów
a.jarmoszevska@desa.pl
22 163 66 21



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



MARLENA TALLINAS
Fotodryt
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE

EDWARD OKUŃ

(1872 - 1945)

“Villa Borghese”, 1917 r.

olej/akryl, 17,5 x 22 cm
sygnowany i datowany l.d.: ‘EOKUŃ 917’
na odwrociu nalepka wystawowa z tytułem autorskim

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Heleny Śliwińskiej, Polska
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa

Włochy były dla Edwarda Okunia ważnym źródłem twórczej siły. Spędził tu 23 lata i pejzaż Półwyspu Apenińskiego oddziałł mocno na jego twórczość. Przedstawiał go zarówno w symbolicznych obrazach, jak i tych, które można uznać za bardziej fotograficzny zapis widzialnego świata. Nie powinno się jednak ulegać przekonaniu, że malarze są maszynami rejestrującymi to, co widzą. Rezultat, który dają widzowi, bywa ledwo zauważalny – można przeoczyć podjęte przez autora decyzje i twierdzić, że spogląda się na malarski reportaż. Tak mogłoby być w przypadku „Villa Borghese” Edwarda Okunia. Jednak sposób kadrowania, ograniczenie przestrzeni, użycie zabiegu z dwoma planami (prześwit z budynkiem) i kapitalne kolorystyczne zestawienie zieleni z fioletem (często pojawiające się u artysty) nie należą do domeny fotografii, a czystej, malarskiej kreacji.

Edward Okuń niejednokrotnie przedstawiał park okalający Villa Borghese, ale też inne rzymskie parki (np. ten wokół pałacu Doria Pamphili). Ten został założony przez

Scipione Borghese w miejscu, gdzie w czasach starożytnych znajdowały się ogrody słynnego rzymskiego wodza – Lukullusa, kojarzonego bardziej z wystawnie przeżywaną „emeryturą” niż z polem bitewnym. W XIX wieku założono tu ogród angielski, który w 1903 roku został udostępniony dla rzymian.

Edward Okuń mieszkał w Rzymie pod różnymi adresami – najpierw w położonej nieopodal Watykanu dzielnicy Prati, a potem, już po pierwszej wojnie światowej, przy via dei Due Macelli. Jego pracownia mieściła się w Villa Strohl-Fern na Monte Pariolo. Była to dawna Villa Poniatowski, należąca w początkach wieku do księcia Stanisława Poniatowskiego. Miejsce to miało szczególne szczęście do artystycznych osobowości. Baron Alfred Wilhelm-Strohl przekształcił pałac i jego otoczenie w malowniczy kompleks z pięknymi ogrodami. Wzniósł tu kilka parterowych domków z myślą o wynajmowaniu ich jako pracowni dla artystów. Tu spędził kilka miesięcy, mijając się z Edwardem Okuniem, Rainer Maria Rilke.





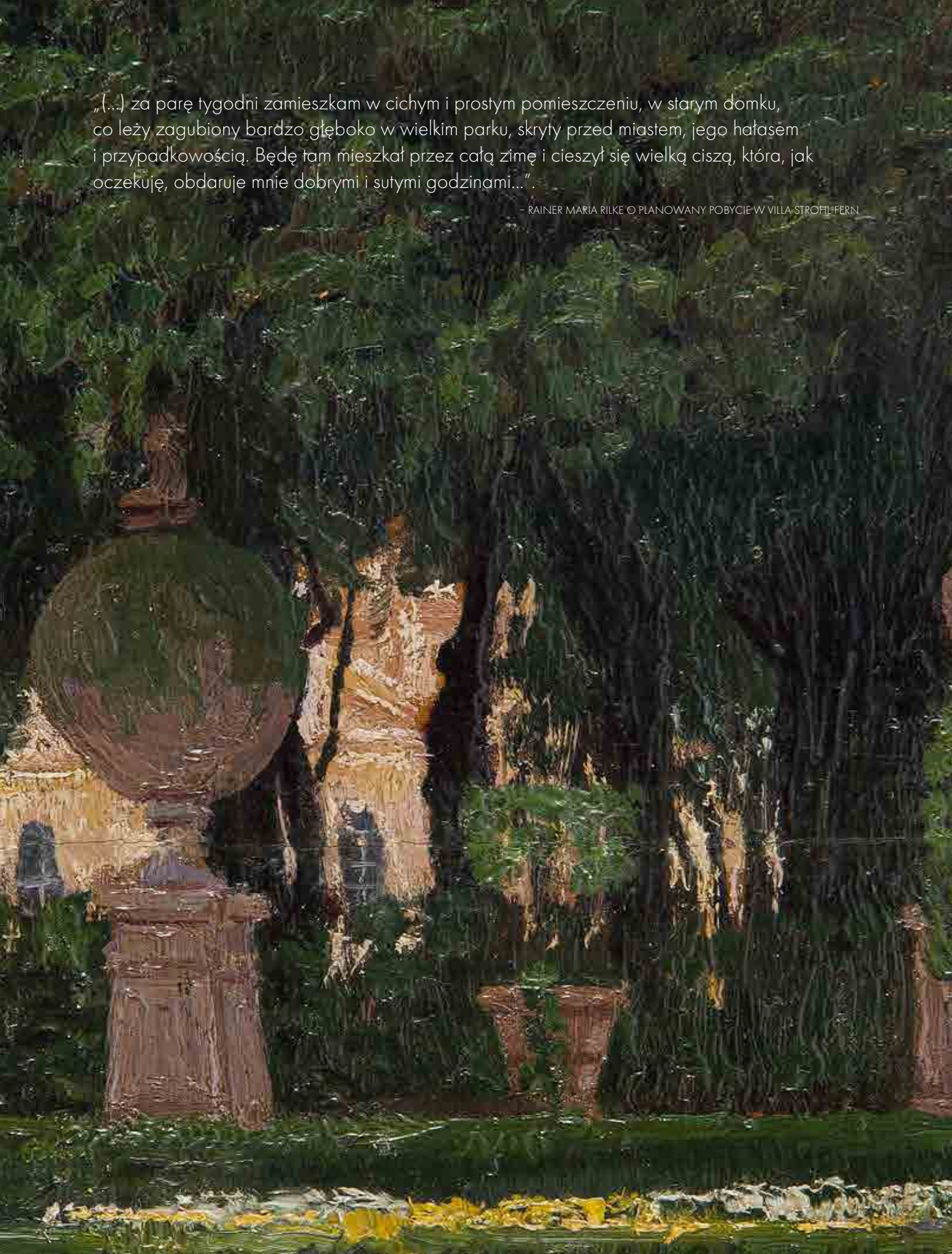
Giovanni da Udine, freski w Loggetta del cardinal Bibbiena, około 1517, Pałac Apostolski, Watykan, źródło: Wikimedia commons

SI FUERIS ROMAE

Rzym był jednym z najważniejszych, a długo po prostu najważniejszym, celem artystycznych wypraw bądź miejscem zamieszkania artystów na stałe. W europejskiej kulturze może z nim pod tym względem konkurować tylko Paryż. Jednak miasto nad Sekwaną krócej królowało na artystycznej mapie Europy. Zdać się, że w różnych momentach dziejów potomni starożytnych jeździli do miasta nad Tybrem z różnych powodów. Różne musiały być dla Henryka Siemiradzkiego i różne dla Edwarda Okunia. Ale czy zupełnie różne? Miasto odwiedzali nie tylko klasycyści, przyjeżdżający nad Tybr jak po wodę z życiodajnego źródła. Także artyści tacy jak Edward Okuń. Na przełomie wieków XIX i XX wciąż sądzono, że Rzym może być dla artysty najlepszym miastem. Poniżej znajduje się kilka sławnych reakcji na Wieczne Miasto – piszą poeci, ale pokrewieństwo sztuki słowa i sztuk wizualnych czyni te cytaty ważnymi również dla koneserów malarstwa. Jednak Rzym z tych cytatów to na szczęście tak samo miasto obalonych przez czas kolumn, idealnego piękna jak też ulubionych winiarni.

„(...) za parę tygodni zamieszkam w cichym i prostym pomieszczeniu, w starym domku, co leży zagubiony bardzo głęboko w wielkim parku, skryty przed miastem, jego hałasem i przypadkowością. Będę tam mieszkał przez całą zimę i cieszył się wielką ciszą, która, jak oczekuję, obdaruje mnie dobrymi i sutymi godzinami...”

– RAINER MARIA RILKE O PLANOWANY POBYCIE W VILLA STROHL-FERN





Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe na tle Kampanii, 1786-1787, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt nad Menem, źródło: Wikimedia commons

„Nareszcie mogę przerwać milczenie i w radosnym usposobieniu pozdrowić moich przyjaciół. Proszę wybaczyć mi tę tajemnicę i niejako ukrywaną dotąd podróż. Nawet sam sobie nie śmiałem powiedzieć, dokąd jadę; nawet w drodze jeszcze się obawiałem, że coś mi przeszkodzi, i dopiero kiedy znalazłem się pod Porta del Popolo, mogłem wreszcie stwierdzić z całą pewnością, że dotarłem do Rzymu.

Ale chcę was zapewnić, że tysiącrotnie, więcej, bez przerwy o was myślałem, patrząc na to wszystko, czego nigdy nie spodziewałem się zobaczyć na własne oczy. Dopiero wtedy, gdy przekonałem się, że wszyscy duszą i ciałem przyrosli do Północy, że nikogo te strony nie pociągają, zdecydowałem się na długą samotną podróż w poszukiwaniu tego ośrodka, który przyciągał mnie z nieodpartą siłą. Ależ tak, przez te ostatnie lata cierpiełem na coś w rodzaju choroby, z której wyleczyć mógł mnie tylko widok tego kraju. Teraz już mogę się przyznać: w ostatnich czasach nie byłem w stanie spojrzeć na jakąkolwiek łacińską książkę, na jakikolwiek rysunek przedstawiający włoski krajobraz. Nazbyt już dojrzało we mnie pragnienie zobaczenia tej krainy. A teraz, kiedy zostało już zaspokojone, jeszcze mocniej kocham moich przyjaciół i ojczyznę, i z tym większym utęsknieniem myślę o powrocie, im bardziej jestem pewny, że te wszystkie skarby, które przywiozę, nie będą moją wyłączną własnością i nie mnie tylko będą służyły, lecz również dla innych posługując jak drogowskaz i natchnienie”.

JOHANN WOLFGANG GOETHE, PODRÓŻ WŁOSKA, WARSZAWA 1980, WPIS Z 1 LISTOPADA 1786, s. 110



„Serce mi się ścisnęło, gdy pociąg ruszył. Oto stała się rzecz nieodwołalna: opuszczałem Rzym nie wiadomo na jak długo.

Przez dłuższą część nocy dręczyłem się długim szeregiem niespełnionych zamiarów.

Znów zapomniałem pójść na via Goito, gdzie niedaleko Ministerstwa Skarbu jest krypta, w której żywcem zamurowano występne westalki; nie zaszedłem do restauracji Da Pancrazio na Piazza del Biscione, która się mieści w fundamentach teatru Pompejusza, gdzie Juliusz Cezar padł pod sztyletami spiskowców; nie odszukałem w katakumbach wizerunków świętych Piotra i Pawła, którym tradycja przypisuje autentyczność portretów; znów nie zwiedziłem muzeum Rzymu w Palazzo Braschi; najgorsze ze wszystkich zaniedbań: nie wystarałem się o pozwolenie na zejście do wykopalisk pod Bazyliką św. Piotra, zrażony pierwszymi trudnościami.

Stukot kół pociągu skandował ten rejestr żalów, póki nie usnąłem kołysany nadzieją, że los przychylny da mi w niedalekiej przyszłości zażegnać wszystkie wyrzuty sumienia otwierając przede mną raz jeszcze cudowny wachlarz rzymskich ulic”.

JAN PARANDOWSKI, MÓJ RZYM, POZNAŃ 1959, s. 140-41

„Przybyliśmy do Rzymu przed jakimiś sześcioma tygodniami, gdy był to jeszcze ów pusty, upalny Rzym, osławiony swą gorączkową atmosferą, i ta okoliczność, w połączeniu z innymi trudnościami z urządzeniem się tutaj, sprawiła, że nie było końca niepokojowi wokół nas i byliśmy przytłoczeni naszą bezdomnością na obczyźnie. Do tego trzeba jeszcze doliczyć i to, że Rzym (jeśli się go nie zna) w pierwszych dniach zawsze przygnębia i zasmuca: winne są temu nieżywe i mętne wyziewy muzeów, mozolnie wydobywane i podtrzymywane w istnieniu czas przeszły (którym karmi się mizerna teraźniejszość), niesłychane przecenianie – wspierane przez uczonych i filologów, a małpowane przez zwyczajnych we Włoszech turystów – wszystkich tych wypaczonych i zepsutych rzeczy, które ostatecznie nie są przecież niczym więcej jak tylko przypadkowymi resztkami jakiegoś innego czasu i życia, które nie jest i nie powinno być naszym życiem. Po tygodniach codziennej szarpaniny wreszcie przychodzi człowiek do siebie, choć jeszcze trochę oszołomiony, i mówi sobie: nie, nie ma tu więcej piękna niż gdzie indziej i wszystkie te przedmioty, wciąż podziwiane przez kolejne pokolenia, poprawiane i uzupełniane rękami budowniczych, nic nie znaczą, są niczym i nie mają w ogóle wnętrza i wartości; ale jest tu przecież dużo piękna, bo wszędzie jest go dużo”.

RAINER MARIA RILKE, LISTY DO MŁODEGO POETY, TŁUM. JUSTYNA NOWOTNIAK, WARSZAWA 2010, LIST Z DN. 29 PAŹDZIERNIKA 1903



Autor nieznany, Forum Romanum, około 1870, fotografia z natury, Źródło: Cyfrowe MNW

JAN STANISŁAWSKI

(1860 - 1907)

Pejzaż

olej/deska, 27,5 x 35,5 cm

sygnowany p.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN

14 000 - 21 000 EUR

„Stanisławski, obdarzony niepospolitą inteligencją, przerastał swoje otoczenie, jako wybitny intelektualista i znawca sztuki czuł i umiłował rodzinny pejzaż”.

- JAN JÓZEF GREIN, WSPOMNIENIA Z CZASÓW MOICH STUDIÓW AKADEMICKICH

Pejzaż to brawurowo malowany obraz, który poświadcza o wielkiej umiejętności Jana Stanisławskiego do notowania przyrody szybkimi i pewnymi pociągnięciami pędzla. Można powiedzieć, że autor w sobie tylko wiadomy sposób ewokował naturę, używając skrajnie oszczędnego języka plastycznego.

Malarstwo Stanisławskiego cechuje przede wszystkim minimalistyczne, nastrojowe, syntetyczne ujęcie pejzażu, malowanego w plenerze w różnych porach dnia i roku, o szerokiej gamie barwnej. W tych niewielkich ujęciach krajobrazu poprzez zastosowanie płaskich plam, falujących kształtów i świeżości barw potrafił oddać zmienny, niepowtarzalny nastrój i wygląd przyrody.

Artysta ukończył studia matematyczne na UW i przez pół roku kształcił się w Instytucie Technicznym w Petersburgu. Naukę malarstwa odbywał początkowo pod okiem Wojciecha Gersona w Warszawie, w Krakowie pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza, aby wyjechać później do Paryża, gdzie uczył się w pracowni Carlosa-Durana. W okresie od 1888 do 1895 pracował samodzielnie i odbywał

wiele podróży artystycznych, m.in. do Włoch, Hiszpanii, Szwajcarii, Austrii i Czech oraz wielokrotnie na Ukrainę. W 1897 objął stanowisko profesora malarstwa krajobrazowego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zasłużył się jako wybitny pedagog, który wprowadził w pracowni pejzażowej metodę studiów plenerowych, dającej początek rozwojowi tego gatunku malarstwa w sztuce polskiej na początku XX wieku. W katalogu pośmiertnej wystawy artysty z uczniami Adam Grzymała Siedlecki napisał: „Działalność Stanisławskiego (...) zdaniem krytyki polskiej będzie wydobywać na jaw szereg tych przyczyn, tych sił, które sprawiły, że skromna urzędowa definicja 'klasa krajobrazów' prof. Stanisławskiego zdołała wywalczyć sobie pojęcie szersze i wymowniejsze: Szkoła Stanisławskiego. Wyraz 'szkoła' zawiera w sobie kilka różnorodnych treści. Najistotniejszą, bo najgłębszą, będzie ta, która pod szkołą rozumie dziedzictwo ukochań mistrza, prawem spadkobierstwa podjęte przez uczniów” (Grzymała Siedlecki, Jan Stanisławski, Wystawa pośmiertna, Kraków 1907).



JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Syrena i trytony, 1903 r.

olej/tektura, 53 x 45 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J.Malczewski 1903'
na odwrociu nalepki depozytowe i wystawowe

estymacja: 400 000 - 600 000 PLN

93 000 - 140 000 EUR

OPINIE:

- opinia p. Adama Konopackiego z dn. 4 czerwca 1997

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- Śląski Dom Aukcyjny, Katowice, 20 marca 1999
- Kolekcja Zabrzeńska
- od 2000 depozyt w Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

WYSTAWIANY:

- Syrena herbem twym zwodnicza, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 25 marca - 18 czerwca 2017
- Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, 17 marca - 31 lipca 2012
- Jacek Malczewski (1854-1929). W 150. rocznicę urodzin i 75. rocznicę śmierci, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, październik 2004 - styczeń 2005
- Jacek Malczewski. Samotny wędrowiec, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 24 października 2002 - 15 lutego 2003
- Promethidion, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, kwiecień 2001 - listopad 2001

LITERATURA:

- Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, Radom 2014, s. 122-123 (il.)
- Śladami Jacka Malczewskiego, przewodnik, autor tekstu Zofia Katarzyna Posiadała, Radom 2012, s. 35 (il.)
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 38 (il.)
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Kolekcja Zabrzeńska. Malarstwo i rysunek XVIII-XIX wieku, Kraków 2005, s. 51, 52 (il.)
- Zofia Katarzyna Posiadała, Jacek Malczewski (1854-1929). W 150. rocznicę urodzin i 75. rocznicę śmierci, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2004, s. 121 (il.)
- Jacek Malczewski. Samotny wędrowiec, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 24 października 2002 - 15 lutego 2003 (il.)
- katalog Śląskiego Domu Aukcyjnego, Katowice, 20 marca 1999, poz. 32 (il.)





„Malczewskiego iskra twórcza, w artyście każdym tkwiąca, jest niby przekleństwo nieba, demona zasiew zły. To chimera, to bajkowy potwór (...). Dla Malczewskiego nie dobry Bóg kieruje procesem twórczym, jak się odbywa w duszach artystów wszystkich czasów i krain. Zły, zawistny demon staje przed nim w godzinach natchnień, ukazuje im przewspaniałe obrazy, mami, popycha, łaskocze i kiedy krwią serdeczną w wysiłku ocieka mózg twórcy, śmieje się w tryumfie”.

– KAZIMIERZ DANIŁOWICZ-STRZELBICKI,
Z DZIEJÓW ARTYSTY, „WĘDROWIEC” 1900, NR 25, s. 498





Arnold Böcklin, *Bawią się w falach*, 1883, Neue Pinakothek, Monachium, źródło: wikimedia commons



Arnold Böcklin, *Bawią się Najady*, 1886, Kunstmuseum Basel, źródło: wikimedia commons

JACEK MALCZEWSKI W KRĘGU ARTYSTYCZNEJ MITOLOGII KOŃCA WIEKU

W europejskiej kulturze końca XIX stulecia obrazy dawnych bóstw, odwołujące się do pradawnych sensów związanych z kulturą i społeczeństwem, były motywem powszechnie wykorzystywanym przez malarzy i innych artystów. Mitologia antyczna została na nowo zinterpretowana w teraźniejszym kontekście. Używano jej, aby opowiadać o życiu i śmierci, odnowie, regeneracji człowieka, przejmującym smutku i melancholii współczesnych. Czasem służyła jako przyczynek do stworzenia narracji na temat treści narodowych.

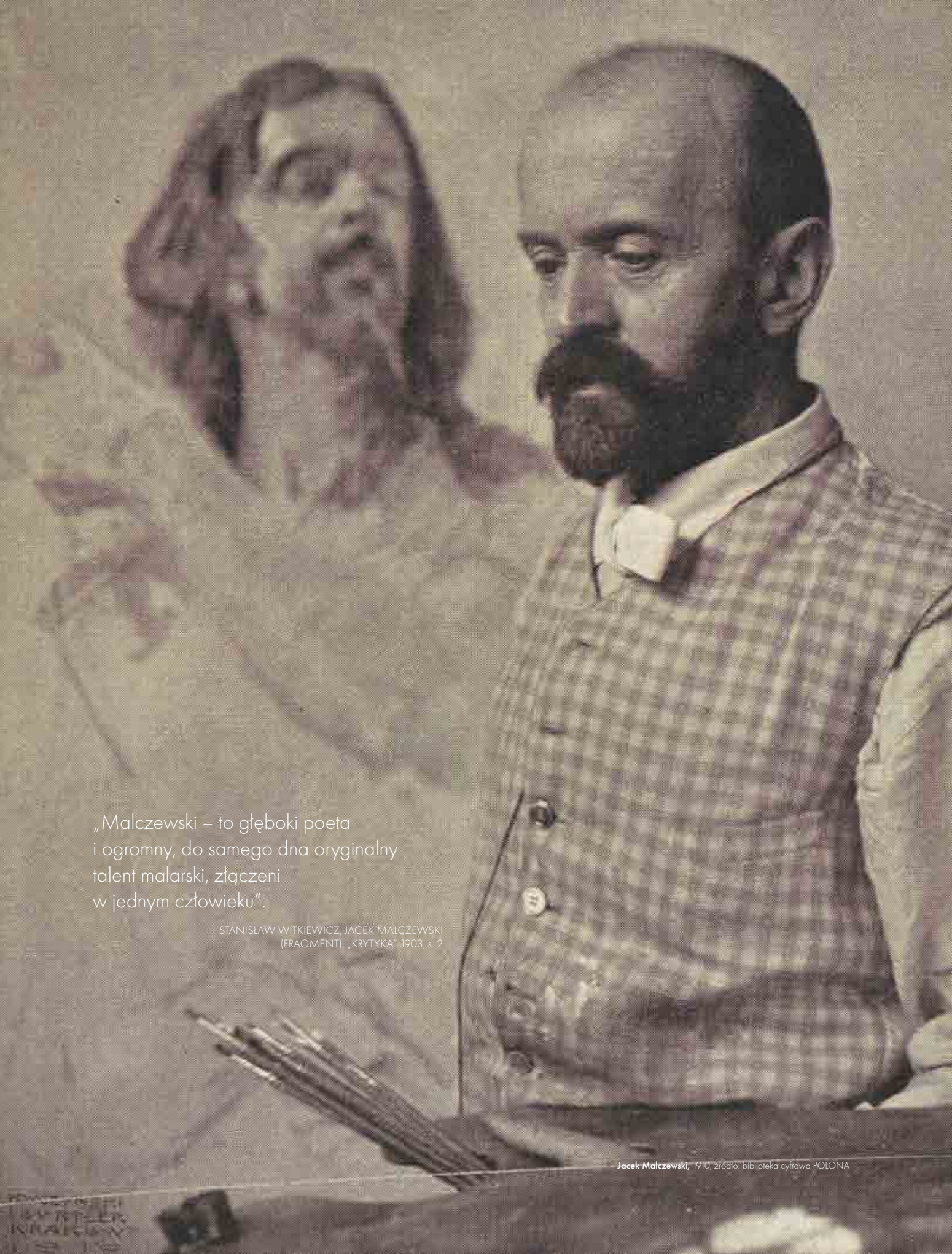
Artyści przełomu wieków wykorzystywali motywy zaczerpnięte z kultury ludowej, podań czy legend, gdyż dostrzegali w nich uniwersalną prawdę oraz głęboki poetycki wymiar. Baśń ludowa w dobie modernistycznego neoromantyzmu stała się ideałem dzieła artystycznego. Jacek Malczewski należy do młodopolskich twórców posługujących się symbolem i alegorią, kreujących w malarstwie hermetyczny świat mitycznej sytuacji, wielokrotnie niemożliwy do zinterpretowania. Artysta wychowany został w kulcie poezji Juliusza Słowackiego, pod auspicjami pisarza Adolfa Dygasińskiego. Do mistrzów Malczewskiego należał Jan Matejko, profesor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w którego dziełach zawarte zostały trwałe mity związane z historią Rzeczypospolitej. Malarzowi nieobca była także kultura antyczna, w XIX stuleciu stanowiąca żrąb wykształcenia gimnazjalnego. W 1884 roku wyjechał z hrabią Karolem Lanckorońskim z Rozdolu na wyprawę archeologiczną do Grecji i Azji Mniejszej, sprawując obowiązki rysownika-kronikarza.

Malczewski rozpoczął karierę od malarskiej serii związanej z martyrologią Polaków po powstaniu styczniowym. Tworzył olejne kompozycje przedstawiające zesłanych na Syberię powstańców, wchodząc w twórczy dialog z romantycznymi wieszczami. Właściwie przez całą karierę powracał do treści, scen i postaci opisanych w poemacie „Anieli” Juliusza Słowackiego (wyd. 1838). Choć repertuar symbolicznych odniesień w jego malarstwie ulegał przemianom, Malczewski zawsze odnosił się do romantycznych mitów. Kolejnym etapem było wprowadzenie w późnych latach 80. XIX stulecia motywów związanych z fantastycznym światem wierzeń ludowych i mitologii. Malował odtąd anioły, pastuszków, chimery, meduzy czy syreny. Z lat 1887-88 pochodzi cykl „Rusałek”, w którym Malczewski rozwija historię chłopca zafascynowanego pięknymi słowiańskimi boginkami: kuszą go,

uwodzą, gonią, aby w końcu łaskotać. Chłopak ginie z wycieńczenia w topieli. Jakkolwiek cykl niesie ze sobą dużą dawkę inwencji artysty, to Malczewski podnosił w nim motywy charakterystyczne dla epoki. Temat rusalki podejmowali XIX-wieczni poeci rosyjscy, Witold Pruszkowski malował je w latach 80. XIX wieku, a w 1901 roku kompozytor Antonín Dvořák napisał operę o tym tytule.

Arnold Böcklin – szwajcarski malarz akademik, fundator europejskiego symbolizmu, międzynarodowa gwiazda artworld'u końca wieku – popularyzował wśród modernistów motywy fantastyczne inspirowane mitologią. W kręgu sztuki polskiej do Böcklina odwoływał się Wojciech Weiss, Alfons Karpiński, Leon Wyczółkowski, Włodzimierz Błocki, Witold Pruszkowski i wielu innych. Malczewski także czerpał z dorobku szwajcarskiego artysty. Dowód na to stanowi obraz pędzla Malczewskiego, który jest tawestacją arcydzieła Böcklina, „Wyspa umarłych” (1883, Nationalgalerie, Berlin), przechowywanego w Muzeum Narodowym w Szczecinie.

W prezentowanej pracy „Syrena i trytony” jasny jest wpływ innych obrazów Böcklina – kompozycji związanych z kobietami wodnymi bóstwami. Malczewski w oryginalny sposób, łącząc w płaszczyźnie obrazu przestrzeń wody i powietrza, przedstawił nurzające się w toni trytony, pół ludzi, pół ryby, których spiralne ogony mającą na powierzchni wody. Ich żeńską odpowiedniczką jest syrena – morska nimfa. Wizerunki syren związane są przede wszystkim z Odyseją, w której przedstawione zostały jako drapieżne stworzenia, przesiadujące na morskim brzegu i nawołujące śpiewem żeglarzy. W „Syrenie i trytonach” Malczewski odarł mityczne zjawy z antycznego anturazu, nadając kompozycji charakter ludyczny. Jego postaciom bliżej do faunów i rusałek niż do tych w wysokim, antycznym stylu, znanym z obrazów Böcklina. Malczewski mistrzowsko przedstawił ciemną toń wody, w której jawi się dzika roślinność i wodne zwierzęta. Z precyzją oddał żaby, nadając przedstawieniu swojski charakter bliski polskiemu, naturalistycznemu malarstwu pejzażowemu II połowy XIX stulecia. Nietatwy do uchwycenia symboliczny sens „Syreny i trytonów” odnosi się do umownej sytuacji, w której syrena zwraca się z uśmiechem na twarzy w kierunku widza, wabiąc go swoim urokiem i pięknym śpiewem. Opowieść, roztoczona przed nami przez Malczewskiego, dotyczy prze-możnego, ale i zwodniczego, wiodącego na zgubę uroku i piękna mitycznej zjawy.



„Malczewski – to głęboki poeta
i ogromny, do samego dna oryginalny
talent malarski, złączeni
w jednym człowieku”.

– STANISŁAW WITKIEWICZ, JACEK MALCZEWSKI
(FRAGMENT), „KRYTYKA”, 1903, s. 2



„Jacek Malczewski to twórca serii malarskich o charakterze ikonograficznym i zawartości mityczno-archetypicznej. (...) jakie to były właściwie mity i archetypy? Gotowe i odziedziczone? Własne i od nowa kreowane? Istniejące w symbiozie tego, co własne oraz indywidualne, z tym, co wspólne oraz pierwiastkowe? Zaproponowana spieszna konkluzja na pewno nie odbiega od wyglądu sztuki Malczewskiego jako zapisu jego wyobraźni: ta sztuka tworzy swasty system znaków ikonicznych w służbie jakiegoś układu filozoficzno-artystycznego. (...) Najpierw i prawie jednocześnie pojawiły się na palecie Malczewskiego dwie serie: seria Faun–Syrena–Chimera oraz seria Thanatos. Pierwszą w skrócie nazywamy serią Faun. (...) Seria Faun jest tak liczna, że tylko podstawowe płótna można wymienić: Sztuka w zaścianku (1896), Umizgi Fauna (1897/8), Wiosenne porządki (1902), Fauny i syreny (1902), Pokusa fortuny (1904), Pastuszek z chimerą (1904), Pastuszek i harpia (1904/6). Geneza tej serii jest łatwa do ustalenia: polega ona na kontaminacji polskiego przekazu folklorystycznego z tradycją mitologiczną. Ale sytuacje egzystencjalne, pośród których postawiony zostaje pastuszek z Rusalek, stają się coraz bardziej perfidne, groźne i wieloznaczne. Leśmianowska Majka o bujnym, złotym wątkoczu przemienia się w chimerę, w harpię, w meduzę, w niebezpiecznego potwora, który porzucił środki folklorystyczne, załachotać na śmierć, ażeby w sposób bardziej przewrotny dręczyć swoje ofiary”.



4

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

(1856 - 1918)

Brzeg oceanu, po 1910 r.

olej/ płótno, 38 x 55 cm

na odwrociu pieczęć: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny
| POŚMIERTNEJ | E.Ślewińska'

estymacja: 160 000 - 220 000 PLN

37 200 - 51 200 EUR

POCHODZENIE:

- ze spuścizny pośmiertnej Władysława Ślewińskiego
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- porównaj: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, il. 30
- porównaj: Władysław Ślewiński, 1854-1918, Wystawa monograficzna, oprac. Władysława Jaworska, poz. kat.: 256, 269, 302, 306



„Wiemy, że Ślewiński miał własny dom w Le Pouldu, gdzie w 1894 podejmował Gauguina. Miał także wspólną rezydencję, Bellevue w Pont-Aven. Ale spełnieniem jego marzeń było dopiero zakupienie domu w małym porcie rybackim w Doëlan, w którym z okien było widać morze. W pobliżu (wtedy) nie było domów, miał więc – jak mówił – Ocean dla siebie. Wychodził ze sztalugami nad morze codziennie, niezależnie od pogody. Jeżeli nawet nie malował, to przynajmniej obserwował. 'Uczył się oceanu'”.

– WŁADYSŁAW JAWORSKA, WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI, WARSZAWA 1991, s. 44

W pierwszej chwili kompozycja sprawia wrażenie abstrakcyjnej. Dolną część płótna zajmują czerwono-brunatne plamy, górną – biele i błękity. Wyraziste pociągnięcia pędzla, ślady energicznych gestów sugerują szybką pracę i zdecydowanie malarza. Po chwili mózg rozpoznaje wizualne impulsy i przed oczami widza układ plam zmienia się nagle, jak w optycznych sztuczkach, w wizerunek morskiego brzegu. Rdzawe skały obmywane falami, ciemna woda w szczelinach, piana rozbijających się o brzeg fal, a za nimi zielonkawo-błękitna woda zlewająca się na horyzoncie z niebem – cały ten nadmorski krajobraz ukazuje się nagle z całą wyrazistością. Artyście udało się w tym hipnotyzującym płótnie uchwycić ulotne efekty atmosferyczne – zmienne kolory kamiennego brzegu, barwy odbijające się w morzu i chmurach; przede wszystkim zaś zmienność wody, w krótkiej chwili przechodzącej z płaszczyzny fal w białe piany, a następnie miniaturowe, ciemne jeziora, lśniąco na mokrych kamieniach. Wszystko to zostało przedstawione bez dosłowności i drobiazgowego odtwarzania pojedynczych błysków i cieni, a zabieg taki stanowi raczej syntezę wrażeń niż notowanie kolejnych elementów. W jaki sposób wybrzeże Bretanii zawładnęło w pełni wyobraźnię artysty? Warto powrócić do kluczowych wydarzeń z 1888 roku, kiedy to Ślewiński porzucił źle zagospodarowany majątek i rodzinną ziemię, aby wyruszyć do światowej stolicy sztuki, niejako śladem swojego krewnego, Józefa Chełmońskiego, który w tym samym okresie powrócił do Polski. Władysław Ślewiński, liczący wówczas 32 lata, wyjechał do Francji, właściwie nie odebrawszy uprzednio wykształcenia artystycznego, chociaż być może, jak głosi rodzinna legenda, szkicował w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Rezydując w latach 90. XIX stulecia w Paryżu, Ślewiński uczynił jednak swą główną inspiracją Bretanię. Północno-zachodnia część Francji została w tym czasie odkryta jako kraina pierwotna, zamieszkała przez ludzi żyjących w zgodzie z naturą i żarliwie wyznających wiarę. Dzięki bliskości oceanu, specyfice pejzażu i barwności folkloru przyciągała już nie tylko wielu Francuzów, lecz także obcokrajowców, którzy, zyskawszy znakomite miejsce plenerów, mogli się również tanio utrzymywać. Ślewiński początkowo rezydował właśnie w Pont-Aven, a także w małej wiosce Le Pouldu. Akces Polaka do malarstwa zachodniego nastąpił gwałtownie. Jednym z wydarzeń artystycznych, których stał się świadkiem, przybywszy nad Sekwanę, była wystawa Grupy Impresjonistów i Syntetystów, odbywająca się w 1889 roku podczas paryskiej wystawy światowej w Café Volpini. Prezentowali na niej dzieła malarze, których twórczość pozostawiała nowoczesną alternatywą dla popularnego naturalistycznego i akademickiego malarstwa końca wieku. Twórcom, takim jak Louis Anquetin, Émile Bernard czy Émile Schuffenecker, przewodził wtedy Paul Gauguin, postać, wokół któ-

rej już wcześniej gromadzili się szukający szczerości życia i sztuki adepci modernizmu. Działo się to w bretońskiej kolonii artystycznej w Pont-Aven, wtedy właśnie przeżywającej renesans. Ślewiński już na początku swojej drogi zetknął się więc z awangardą twórców epoki. Zawarta z Gauguinem znajomość i fascynacja jego twórczością zaprowadziła nadal poszukującego malarza z Polski do zaadaptowania jego manieri malarskiej. W twórczości Gauguina i jego kręgu można obserwować dwie kluczowe tendencje – syntetyzm, w myśl którego malarz winien wrażenia wzrokowe zaklinać w antynaturalistycznych, sugestywnych plamach barwnych oraz cloisonizm, nakazujący kształt ująć ciemnym stylizowanym konturem na wzór komórkowej emalii (z franc. cloisonné), wykorzystywanej w rodzimym, starożytnym rzemiośle. Sztuka kręgu Pont-Aven często zalecała się barwnością, dekoracyjnością, ale i statycznością. W dziele Ślewińskiego odnajduje się wskazane twórcze metody, lecz przyjęte nie bez refleksji i osobiście przetworzone. W swoich pejzażach morskich, mimo hołdowania modom, uzyskiwał na przekór im efekt żywiołowości i zmienności natury. O zetknięciu z idyllicznym regionem tak pisze Tytus Czyżewski: „Ślewiński obrał sobie Pouldu i Pont-Aven za quartier général swej pracy artystycznej, aż wreszcie w r. 1896 przeniósł się tam na stałe. Ten okres jego twórczości – aż do powtórnego powrotu na stałe do Paryża – jest bardzo obfity i płodny. Tutaj, w ciszy wioski bretońskiej, wobec majestatu i powagi morza, Ślewiński dojrzewa artystycznie zupełnie. Tu powstają jego „morza” pełne liryzmu, a zarazem żywiołowej grozy. Ocy malarza przyzwyczajając się do tego specjalnego kolorytu i światła, właściwego wybrzeżom i skałom nadmorskim w Bretanii. Ślewiński kolor ten przeżył malarsko i zbudował sobie swój własny styl – morskiego krajobrazu. Dziwne to, jak Ślewiński, wychodząc z założeń stylu Gauguina, stworzył sobie swoją materię koloru, materiał farby, coś zupełnie nowego i oryginalnego. Dziś, gdy po latach tyłu ogląda się te płótna, przychodzi na myśl współczesne poszukiwania światła i materiału „najmłodszych” Francuzów, jak Derain, Utrillo i de Varoquier. Materiał obrazów Ślewińskiego przypomina jakby materiał zakrzepłego wosku, z którego budowane są formy, owiane atmosferą łagodnego i dyskretnego światła. Dodaje to obrazom niezwykłego malarskiego czaru (rozumiałego może na razie tylko dla malarzy) i jest oznaką wielkich i wybrednych wartości jego środków malarskich. Syntetyczność formy w obrazach Ślewińskiego i światło, uzyskane za pomocą tonów subtelnych i wyszukanych, ustosunkowanie kolorów lokalnych, zbliża go do wysiłków i poszukiwań malarzy „najmłodszych” (Tytus Czyżewski, Władysław Ślewiński, Warszawa 1928, s. 9, [cyt. za:] Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 166).



MORZE W DOŁŁAN

1910

LA MER À DOËLAN

Morze Ślewińskiego reprodukowane w monografii Tytusa Czyżewskiego, 1928, źródło: POLONA

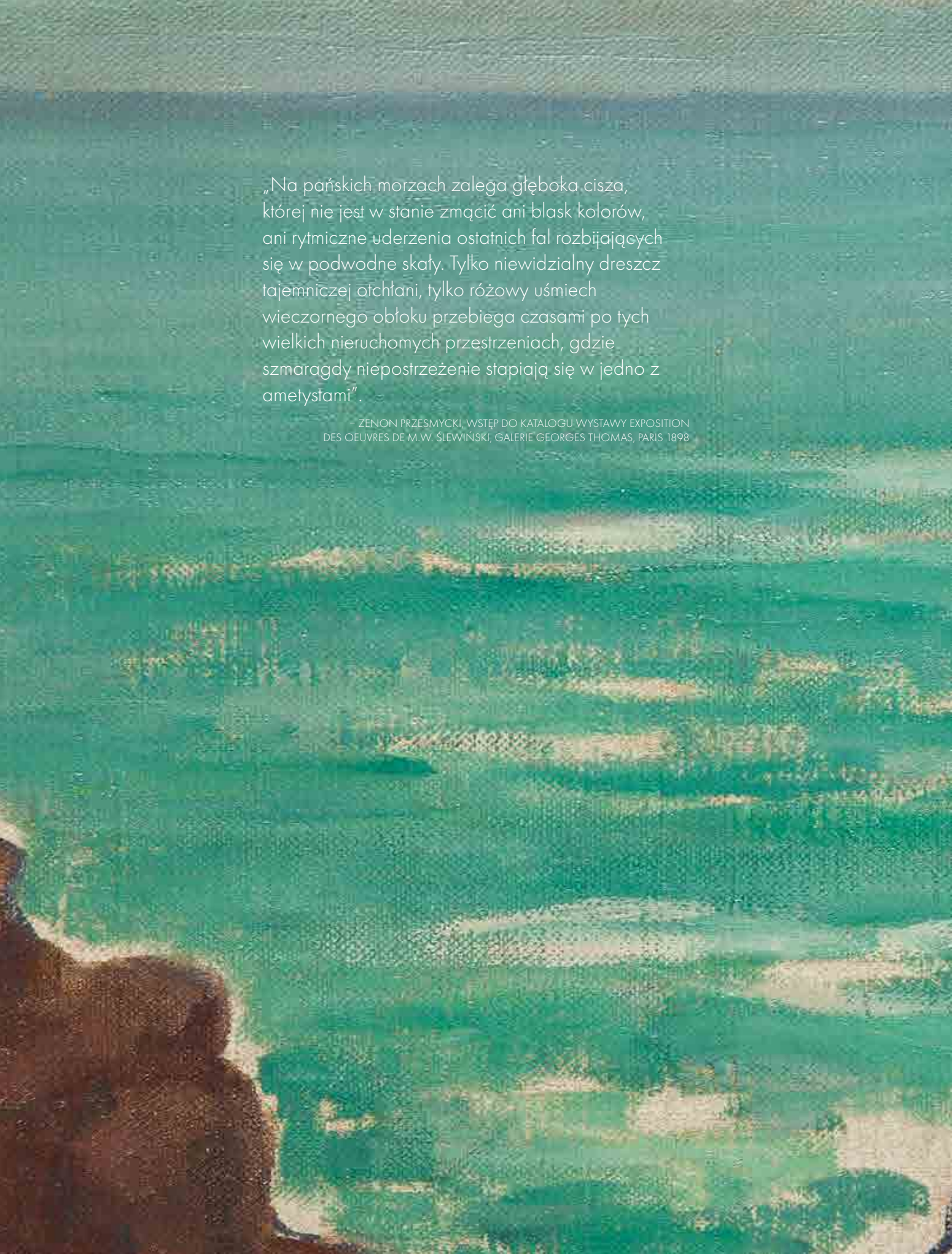


MORZE W DOŁŁAN

1910

LA MER À DOËLAN

Morze Ślewińskiego reprodukowane w monografii Tytusa Czyżewskiego, 1928, źródło: POLONA



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

— ZENON PRZESMYCKI, WSTĘP DO KATALOGU WYSTAWY EXPOSITION
DES OEUVRES DE M.W. ŚLEWIŃSKI, GALERIE GEORGES THOMAS, PARIS 1898



JAKUB ZUCKER

(1900 - 1981)

Ulica paryska

olej/płótno dublowane, 59,5 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'

estymacja: 26 000 - 40 000 PLN

6 100 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja Andrzeja Kendy, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 105 (il.)

Istotnym tematem w oeuvre Jakuba Zuckera były widoki Paryża, w których – nawet po II wojnie światowej – echem odbijała się romantyczna mitologia miasta, ukształtowana przez artystów nowoczesnych. Zucker uwieczniał wąskie uliczki, mosty ukryte pośród zabudowań i peryferyjne obszary metropolii.

Prezentowana „Ulica paryska” przedstawia nieznaną uliczkę zapewne na pograniczu Montmartre’u, który słynął w latach 20. XX wieku z bujnego życia nocnego skoncentrowanego w kawiarniach. Jej nastrój jest analogiczny do napięcia budowanego w amerykańskim dreszczowcu lub na płótnach amerykańskiego realisty Edwarda Hoppera. Ten klimat, wzbogacony akcentem grozy, oddał w prezentowanej pracy Jakub Zucker. Fasady budynków świecą nienaturalnie jasnym światłem. Kompozycję dzieli samotne ścięte drzewo, zza którego korony prześwituje światło księżyca. Grupa mężczyzn oraz samotna postać w prawej części obrazu wtopiły się w ciemną przestrzeń domów, co sprawia, że niemożliwe jest określenie wykonywanych przez nich czynności. Poczucie niepokoju potęgują kontrastowo zestawiane biele, zimne błękity, szarości i brązy.

Jakub Zucker, nazywany przez powojenną krytykę amerykańską „nowoczesnym romantykiem”, a przez znawców sztuki w międzywojniu „neohumanistą”, wypracował swój rozpoznawalny malarski język, który uformował się w środowisku paryskiej kolonii artystów – przybyszów z Europy Środkowo-Wschodniej. Twórca przyszedł na świat w 1900 roku w Radomiu. Cezurą w jego biografii stał się wyjazd do Palestyny w 1913. Jako nastolatek autor rozpoczął naukę w Szkole Sztuki i Rzemiosła Bezalel w Jerozolimie, artystyczno-rzemieślniczej uczelni nowego typu, założonej w 1906 roku. Następnie, jako znakomity uczeń, otrzymał stypendium na wyjazd do Paryża. Podjęcie nauki we Francji uniemożliwił mu jednak wybuch Wielkiej Wojny. Pozostał zatem w Jerozolimie do 1917 roku, kiedy to do miasta wkroczyli Brytyjczycy. Twórca zaciągnął się do wojska i wraz z 40. Batalionem stacjonował w pobliżu Kairu, w Syrii i Libanie. Ostatecznie nad Sekwanę wyjechał w 1920 i szkolił tam warsztat w najpopularniejszych paryskich szkołach epoki: Académie Julian i Académie Colarossi. We Francji zasilił szeregi bohemy, rozwijającej się na Montparnassie. Źródłem inspiracji stał się dlań Luwr i zbiory francuskich mistrzów XVIII stulecia: Antoine’a Watteau czy Jeana Baptiste’a Chardina. Wówczas w jego sztuce odbiły się echem dzieła przedstawicieli nowoczesnego koloryzmu: Pierre’a Auguste’a Renoira oraz Pierre’a Bonnard. W 1922 roku Zucker po raz pierwszy wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pozostał na dłużej i utrzymywał się przede wszystkim z projektowania biżuterii. Okres ten przyniósł mu stabilizację finansową, a środki zaoszczędzone w Nowym Jorku pozwoliły mu powrócić do Francji trzy lata później. Wtedy wreszcie mógł oddać się pracy w pełni artystycznej i rozwijać talent malarski.



ó

JAKUB ZUCKER

(1900 - 1981)

Dwóch chłopców z gołębiem, 1925 r.

olej/tektura, 40 x 50,5 cm
sygniwany i datowany p.d.: 'J. ZUCKER | 1925'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja Andrzeja Kendy, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 26 (il.)

„Nie maluję ani z poczucia obowiązku, ani też dla pieniędzy, które przynoszą mi moje płótna, ani też z miłości do sukcesu. Maluję z wdzięczności, aby podziękować Niebu za wszystkie bogactwa, które zsyła co dzień. Przede wszystkim maluję dla siebie samego, ponieważ sztuka jest najpewniejszą drogą do wolności, ucieczką od życiowych problemów, choć jest też stworzeniem problemów nowych, wcale nie mniejszych”.

– JAKUB ZUCKER



7

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

(1873 - 1951)

San Giorgio Maggiore

olej/ płótno, 66 x 91,5 cm
sygnowany p.d.: 'Terlikowski'
opisany na odwrociu nalepka z odręcznym napisem:
'San Giorgio Maggiore e colonne'

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

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Zimą 1925 roku Włodzimierz Terlikowski po raz kolejny odbył podróż do Wenecji, w której pozostał dobre sześć miesięcy. Do Włoch pojechał kierowany wewnętrznym porywem, gdyż co mogłoby wytłumaczyć pozostawienie paryskiej pracowni, która przynosiła coraz większe sukcesy? Wraz z żoną wynajmował niewielki pensjonat z widokiem na lagunę. Podobno codziennie wypożyczał niewielką gondolę, poświęcając całe poranki na obserwowanie miasta. Było to nie lada wyzwanie – artysta wybrał celowo najzimniejsze miesiące w roku, aby móc spokojnie spoglądać na wyczerpane miasto, które działało na wyobraźnię wielu znakomitych artystów. Urzeczony magicznym krajobrazem Wenecji tworzył tak intensywnie, iż w 1926 roku Scuola Grande di San Giovanni Evangelista zorganizowała indywidualną wystawę artysty.

Prezentowany pejzaż ukazujący wyspę San Giorgio w Wenecji malowany był na lądzie, gdyż można dokładnie określić miejsce, w którym artysta umieścił sztalugi. Punktem obserwacyjnym stała się kolumnada Pałacu Dożów. Rozciąga się z niej wspaniały widok na lazururowe wody laguny oraz pobliską wyspę San Giorgio, na której znajdowało się dawniej opactwo Benedyktynów. Wraz z upływem czasu, na miejscu dawnego kościoła wybudowano dostojną bazylikę zaprojektowaną przez czołowego włoskiego architekta, Andreę Palladia. Podczas okupacji napoleońskiej opactwo uległo kasacji, a wyspę przekształcono w garnizon wojskowy. Obecnie mieści się tam Fondazione Cini zajmująca się przywróceniem świetności wyspie oraz konserwacją tamtejszych zabytków.





„Można go zobaczyć przechadzającego się po Placu św. Marka, przy weneckim wybrzeżu czy przy skromnych strumieniach. Rozkłada tam sztalugi i od samego rana aż do zmierzchu, nie myśląc o niczym innym niż o malowaniu, zapominając o jedzeniu, stara się oddać barwami, które kruszy i uciera, fenomen lokalnego światła. W ten sposób wykańcza swoją paletę i wykańcza siebie: po skończonym dniu pracy staje się, aby użyć jego własnego określenia, zupełnie wyczerpany”.

– ARSÈNE ALEXANDRE, W. DE TERLIKOWSKI, „LA RENAISSANCE DE L'ART FRANÇAIS ET DES INDUSTRIES DE LUXE”, 1927, s. 214



8

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

(1873 - 1951)

Sekwana w Paryżu, 1924 r.

olej/ płótno, 60 x 93 cm

sygnowany i datowany l.d.: '24 | Terlikowski' oraz dwukrotnie p.d.:

'24 | Terlikowski | 24 Terlikowski'

na odwrociu numer inwentaryzacyjny

estymacja: 24 000 - 30 000 PLN [†]

5 600 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Jutrzenka, drżąc pod falą zielono-różaną,
Podnosiła się z wolna nad pustą Sekwaną,
A Paryż — ten wyrobnik stary — na roboczy
Dzień — zbierał swe narzędzia i przecierał oczy”.

– CHARLES BAUDELAIRE, ZMROK PORANNY,
FRAGMENT, TŁUM. ZOFIA TRZESZCZKOWSKA



9

MELA MUTER

(1876 - 1967)

Macierzyństwo

olej/sklejka, 74 x 54 cm
sygnowany p.g.: 'Muter'

estymacja: 150 000 - 250 000 PLN †

35 000 - 58 300 EUR

POCHODZENIE:

- Galerie Gmurzyńska - Galerie Bagera, Kolonia
- kolekcja prywatna
- DESA Unicum, czerwiec 1997
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Mela Muter. Paintings, Watercolors, and Drawings, Galerie Gmurzyńska, Kolonia, 20 listopada 1965 - 10 stycznia 1966

LITERATURA:

- Mela Muter. Paintings, Watercolors, and Drawings, katalog wystawy, Galerie Gmurzyńska, Köln 1965, poz. 93 (?)

„Portrety Meli Muter są od głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jednym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem”.

– MIECZYŚLAW STERLING, Z PARYSKICH PRACOWNI.
AUGUST ZAMOYSKI – MELA MUTER, „GŁOS PRAWDY” 1929, NR 6, s. 3



„MACIERZYŃSTWO” MELI MUTER

CZUŁOŚĆ I DRAMAT

Mela Muter należała do pierwszych profesjonalnych artystek w dziejach sztuki polskiej. Jej wyjazd do Paryża w 1901 roku stanowi ważną cezurę w dziejach polskiej kolonii artystycznej nad Sekwaną – była pierwszą z heroin międzynarodowej bohemy artystycznej, która wykształciła się na lewym brzegu Sekwany z początkiem XX stulecia. Od 1899 roku kształciła się w ramach kursów rysunkowych prowadzonych przez malarza Miłosza Kotarbińskiego. Wczesna twórczość Muter wiąże się z nurtem symbolizmu, popularnym w sztuce polskiej przełomu wieków. Wyjazd do Paryża w 1901 roku pozwolił jej zaznajomić się z najbardziej nowoczesnymi dokonaniem sztuki tamtych czasów. Od 1905 roku regularnie wyjeżdżała do Bretanii. Inspiracja surowym pejzażem wybrzeża i tajemniczym folklorem Bretończyków wpłynęły na zwrot sztuki artystki ku antynaturalistycznym formom.

W 1908 roku odwiedziła Florencję, a na przełomie 1910 i 1911 wyjechała do Barcelony, gdzie w Galerie Dalmau odbyła się jej wystawa indywidualna. Od tego czasu parokrotnie odwiedzała Hiszpanię. Po I wojnie światowej regularnie bywała w Collioure (1921-26) oraz na czas II wojny światowej zamieszkała w Awinionie. Pejzaż południa inspirował malarke: światło Śródziemnomorza pozwalało uchwycić jej konkret przedmiotów i jednocześnie uprościć, ale i zintensyfikować paletę. Od drugiej dekady XX wieku stała się uznaną portrecistką. Tworzyła artystyczną bohemę, a do jej bliskich znajomych należeli najwybitniejsi intelektualiści i twórcy epoki.

Na lata 20. XX wieku przypada największy sukces malarki. Wielokrotnie wystawiła w kraju i za granicą. Jedną z ważniejszych ekspozycji była wystawa zbiorowa w galerii Au Sacre du Printemps, należącej do polskiego marszanda Jana Śliwińskiego (1925). Obok dzieł Muter znalazły się tam prace wielu wybitnych twórców – Pabla Picassa, Julesa Pascina, Józefa Pankiewicza, Leopolda Gottlieba, Eugeniusza Zaka, Mojżesza Kislinga czy Romana Kramsztyka. W ostatnich latach życia autorka miała wystawy indywidualne, m.in. w Galerie Gmurzyńska w Kolonii w 1965 roku, w Galerie Jean-Claude Bellier w 1966 w Paryżu oraz w Hammer Gallery w Nowym Jorku w styczniu 1967. Kilka miesięcy po nowojorskiej wystawie artystka zmarła w Paryżu. To właśnie wystawa w kolońskiej Galerie Gmurzyńska pozwoliła wprowadzić Muter na współczesną, międzyna-

rodową scenę artystyczną. Prezentowane „Macierzyństwo” eksponowane było właśnie w Kolonii w 1965 roku.

Temat macierzyństwa powracał w dziele malarki wielokrotnie. Jego kariera rozpoczyna się wraz z bretońskim epizodem autorki i kompozycją „Smutny kraj” (1906, kolekcja prywatna). Niejednokrotnie Muter podkreślała w wizerunkach matki i dziecka mizerny wyraz ich egzystencji. Niezależnie od tego często eksponowała czułość pomiędzy nimi. Malarstwo o takiej tematyce prawdopodobnie było dla niej sposobem kompensacji problemów rodzinnych. Za mąż wyszła w 1899 roku za znacznie starszego krytyka sztuki i działacza socjalistycznego, Michała Mutermilcha. Ich syn Andrzej urodził się rok później. W trakcie Wielkiej Wojny wyjechał z matką do Szwajcarii, gdzie wykryto u niego gruźlicę kości. Pod koniec wojny Muter poznała kolegę syna, socjalistycznego polityka Raymonda Lefebvre’a. Ich znajomość przerodziła się w drugą miłość życia artystki. W kolejnych latach Lefebvre zmuszony był parokrotnie wyjeżdżać na leczenie. Muter opiekowała się nim jak własnym synem, u którego choroba postępowała w równym tempie. Ze swoim mężem rozwiodła się w oficjalnie w 1919 roku, chcąc związać się z Raymondem. Ten jako delegat partii socjalistycznej we Francji wyjechał w 1920 roku na kongres III Międzynarodówki w Moskwie. Z Rosji nigdy nie powrócił: statek, którym płynął, zatonił na Morzu Białym w pobliżu Murmańska, być może na skutek sabotażu. Muter próbowała ukoić żal spowodowany śmiercią ukochanego, poświęcając się dobroczynności. W 1923 roku dokonała konwersji na katolicyzm, a tematyka chrześcijańska coraz częściej pojawiała się w jej dziełach. W 1924 roku seria dramatycznych wydarzeń w jej życiu znajduje fatalny finał: 24-letni syn Andrzej zmarł nagle podczas kąpieli. 48-letnia wówczas artystka w kolejnych latach poświęciła się intensywnej pracy.

„Macierzyństwo” wykonane około 1928 roku nie zdradza dramatycznych przeżyć swojej autorki. Muter przedstawiła parę we wnętrzu, w charakterystyczny sposób otwierając jego perspektywę połączyła jasnego okna z prawej strony. Zastosowała grube impasty silnie rozbielonych barw, stwarzając wrażenie emitowania przez obraz światła. Praca, co znamienne dla jej twórczości, nie tworzy wrażenia rodzinnej sielanki. Artystka podkreśla przynależność dziecka do matki i odwrotnie, nadając ich rysom wyraz skupienia, melancholii czy troski.



10

MELA MUTER

(1876 - 1967)

"Place de la Cathedrale" (Carpentras), lata 20. XX w.

olej/sklejka, 73 x 60 cm

na odwrociu naklejka z domu aukcyjnego Christie's; opisany
flamastrem na odwrociu

estymacja: 140 000 - 180 000 PLN [†]
32 600 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie, bez swego własnego ich przetwarzania”.

– MELA MUTER







Katedra Saint-Siffrein w Carpentras, źródło : Wikimedia Commons

„Place de la Cathedrale” jest rzadkim przykładem plenerowej pracy artystki, powstałej w oddaleniu od jej stałego miejsca zamieszkania. Podczas pobytów w Bretanii Muter malowała zazwyczaj w miasteczku, w którym wynajmowała pokój. Podobnie okresy paryski i awinioński obfitują głównie w widoki nieodległe od domu malarki. Działo się tak zapewne przez techniczne trudności, których wymagało malowanie w plenerze: transport sztalug, podobrazia, pędzli i farb wymagał nie lada zachodu.

Obraz powstał w oddalonym o 25 kilometrów od Awinionu malowniczym średniowiecznym miasteczku Carpentras. Muter rozłożyła sztalugi na placu znajdującym się przy północnej nawie jego katedry. Budynek ufundowany przez papieża Benedykta XIII w 1404 roku nosi formy charakterystyczne dla gotyckiej sztuki regionu. Chociaż architekci odpowiedzialni za konstrukcję nie pochodzili z południa (Thomas Colin przybył z Dinan z Bretanii, Jean Laurent z Burgundii), gmach nawiązuje do form kościołów awiniońskich, przede wszystkim kościoła Saint Marital. Uwagę zwraca charakterystyczna ośmioboczna wieżyczka, typowa dla gotyckiej architektury papieskiego miasta. Na swoim obrazie Mela Muter bardzo wiernie odwzorzyła architekturę gmachu, co pozwala jednoznacznie zidentyfikować budynek jako katedrę w Carpentras. W przedstawieniu pobrzmiewa również echem fascynacja malarki twórczością Holendra, Vincenta van Gogha. Analogie odnaleźć można nie tylko w dbałości o bogatą fakturę płótna, lecz także w samej konstrukcji kompozycji, która przywodzi na myśl płótno postimpresjonisty, zatytułowane „Kościół w Auvers-sur-Oise” (1890 r., Musée d’Orsay, Paryż).

O tym, że na „Place de la Cathedrale” mamy do czynienia z Carpentras, zaświadczaą również charakterystyczne pnie platanów, rosnące do dziś na placu za katedrą. O drzewach stanowiących w latach 40. jeden z ulubionych motywów artystki, Muter pisała: „Platan, o jakże gładkiej, jakże aksamitnej korze koloru blond włosów i zieleni wody, jest królem drzew. Rośnie wzdłuż ulic, wypełnia placiki, wkracza do ogrodów, towarzyszy murom obronnym, człowiekowi, który odchodzi, jak gdyby go nigdy nie chciał opuścić [...]”. Platany różnią się, tak jak ludzie. Są niskie, otyłe. Przysadziste, pełne



Mela Muter przy sztalugach w Collioure w Pirenejach Wschodnich, ok. 1925, źródło: Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji w Toruniu

brodawek, blizn, stare, solidnie ukorzenione w ziemi skamieniałe przez słońce, wiatr i przymrozki: są też inne wysokie, o wysmukłych jak gdyby muskułach, wiotkie, jedynie u wierzchołka ozdobione koroną gałęzi i liści kierujących się ku niebu. (...) Posłuszne są jednak człowiekowi, rosną one bowiem tylko tam, gdzie on im na to pozwoli”.

Mela Muter przeprowadziła się na Południe Francji po ewakuacji Paryża w 1940 roku. Zamieszkała początkowo w Villeneuve-les-Paignon, a potem w samym papieskim mieście. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie uczyła rysunku oraz wykladała francuską literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W tym samym czasie autorka opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich: „Kuchnię malarską” („La cousine de la peinture”) i powieść historyczną „Patriota”. Artystka do Paryża wróciła w 1945 roku. Zamieszkała wtedy na rue Boissonnade 40. Nie zerwała jednak kontaktów zawiązanych w Awinionie w czasie okupacji: malarka jeździła na południe jeszcze w okresie powojennym, spędzając tam głównie miesiące letnie. Władze Awinionu udostępniły jej nieodpłatnie małe mieszkanie położone na zboczach skarpy z ogrodami papieskimi. W jego pobliżu znajdowała się wspomniana malownicza rue des Teinturiers.

Miejskie pejzaże i widoki Prowansji artystka przez wiele lat wystawiała na paryskich wystawach, zjednując sobie przychylną krytykę. W 1952 jeden z nich pisał pod wpływem jej wedyt wystawionych w Galerie Bellcour: „Co za rysunek i co za kolor, co za równowaga i co za optymizm w tych pejzażach prowansalskich, w których malarka umiała uszanować skromność, bardziej realną niż mógłby sobie wyobrazić laik. Błękity i bistrzyny paletę Muter bliską impresjonistom. Światło transformuje jej horyzonty” (C.G.A. la Galerie Bellecour des paysages provençaux de Mela Muter, „L’echo liberte”, 1952).

RAJMUND KANELBA

(1897 - 1960)

Cyganka z kartami, 1930 r.

olej/ płótno, 90 x 70 cm
 sygnowany l.g.: 'Kanelba'
 datowany na odwrociu: '1930'

estymacja: 60 000 - 90 000 PLN [†]

14 000 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Cecilii S. Kanelby
- dom aukcyjny Ader, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba wstąpił do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w roku odzyskania przez Rzeczpospolitą niepodległości. Studiował u Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego, a od 1919 roku edukację kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z ekspresjonizmem wiedeńskim spod znaku Oskara Kokoschki i Egon Schielego. W 1925 wyjechał ze swoją narzeczoną Maria Wohl do Francji i związał się ze sceną artystyczną Paryża na najbliższe lata. Nad Sekwaną Kanelba nawiązał kontakt z osiadłym w mieście, lecz pochodzącym z Warszawy, Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko artystycznej bohemy Montparnasse'u. Natychmiast po przyjeździe zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych publicznych wystawach. W 1928 doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w uznanej Galerie Zborowski. Jego twórczość propagowali słynni marszandzi Marcel Bernheim oraz Leopold Zborowski. Oeuvre artysty to przede wszystkim portrety, głównie dzieci oraz kobiet. Malarz wypracował swój indywidualny język artystyczny, w którym najważniejszą rolę odgrywał emocjonalny, rozedrgany dukt pędzla oraz ciepła, zgaszona i nieco melancholijna paleta barwna. Prezentowany portret pochodzi z serii obrazów przedstawiających wróżące z kart, powstałych około 1930 roku. Kanelba zaakcentował w nich gesty modelek oraz wpatrzone w widza poetyckie oblicza z dużymi ciemnymi oczami. Rysunek niknie w nich skryty pod skrzącą się warstwą żywiołowo nakładanej farby. W październiku 1928 krytyk François Thiébauld-Sisson znakomicie uchwycił istotę malarstwa Kanelby, pisząc te słowa w „Le Temps”: „Spośród wszystkich młodych ludzi, którzy przybyli z zagranicy, aby się uczyć z naszymi malarzami, nie znam takiego, który jest bardziej utalentowany niż Polak Kanelba. Jego wizja jest zarówno łagodna, jak i zręczna i jego oko jest dziwnie wrażliwe na wszystkie modulacje koloru i na wszystkie wariacje nastroju”.



12

ROMAN KRAMSZTYK

(1885 - 1942)

Akt z wachlarzem, około 1930 r.

olej/ płótno dublowane, 99 x 80 cm
sygnowany p.d.: 'Roman Kramczyk'

estymacja: 280 000 - 400 000 PLN

65 000 - 93 000 EUR

POCHODZENIE:

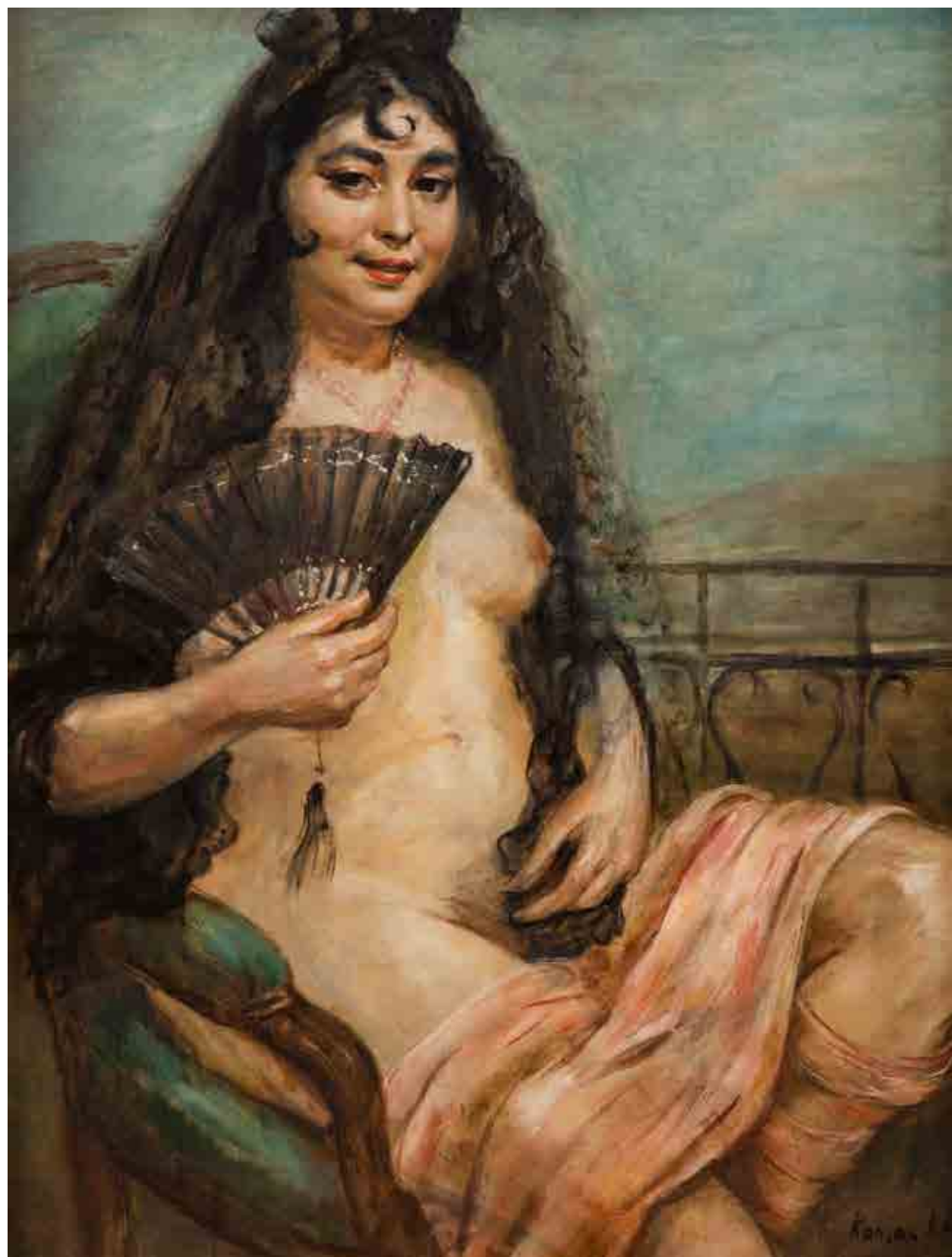
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em: Roman Kramczyk, Warszawa 2004, poz. kat. 126
- Renata Piątkowska, Kramczyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 197, poz. kat. 117 (il.)

„Malarz charakteru staje się zarazem malarzem
powabu i wdzięku, portrecistą ciekawych mężczyzn
– portrecistą pięknych kobiet”.

– MIECZYŚLAW WALLIS, HUMANIZM KRAMSZTYKA,
„WIADOMOŚCI LITERACKIE”, 1936, NR 20, s. 8



ROMAN KRAMSZTYK

SMAKOSZ ŻYCIA, WIELBICIEL LUDZI

Przyjaciele Romana Kramsztyka zapamiętali go jako portrecistę. Owo stwierdzenie nie dziwi przede wszystkim dlatego, że portret zajmował szczególne miejsce w *œuvre* artysty. Wśród portretowanych obecne są wizerunki rodziny, przyjaciół, osobistości ze świata kultury i polityki, jako że autor pochodził z szanowanej w Warszawie rodziny żydowskiej i należał do elity intelektualnej międzywojnia. Istnieje drugi, równie ważny powód, dla którego Roman Kramsztyk chętnie i stale powracał do twórczości portretowej. Mowa o charakterze oraz relacyjności malarza. Kramsztyka najbardziej interesowali ludzie – portretował ich pełen podziwu dla różnorodności fizjonomii, gestów, a przede wszystkim bogactwa ich wnętrza. W portretach, w których przedstawiał postaci na monochromatycznym tle, całe bogactwo i dekoracyjność wyrażał w oparciu o dłonie. Gestykulujące lub trzymające różnorakie przedmioty stawały się pewnego rodzaju metonimią charakteryzującą portretowanego.

Monografistka artysty, Renata Piątkowska, niezwykle barwnie opisała postać oraz zwyczaje Romana Kramsztyka: „Jego malarstwo jest, podobnie jak on sam, pełne radości życia, witalności, widać w nim pasję i zainteresowanie dla ludzi i świata. Artysta cieszył się życiem i umiał korzystać z jego uroków. Cenił piękno natury, był wielbicielem kobiecej urody.



Roman Kramsztyk, *Szachista (Portret Brunona Winawera)*,
ok. 1918, fragment, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Roman Kramsztyk, *Portret Chila Aronsona*, 1929, fragment, fot. Desa Unicum



Roman Kramsztyk, Jedzący raki (Portret Karola Szustera), 1918-19, fragment, fot. Desa Unicum



Roman Kramsztyk, Wenus na Lesbos (Safa), około 1919, fragment, fot. Desa Unicum

Lubił muzykę i dobre jedzenie. Chil Aronson wspominał, iż Kramsztyk 'był człowiekiem o rzadko spotykanej otwartości i serdeczności w stosunku do ludzi. Wiele czytywał, nie mógł się obejść bez muzyki, w jego pracowni stał fortepian, codziennie poświęcał muzyce parę godzin'. Dodawał, że 'był wytrawnym smakoszem i wielkim znawcą francuskiej sztuki kulinarnej'. Ze wspomnień przyjaciół i rodziny wylania się obraz człowieka dowcipnego i przyjacielskiego, powszechnie lubianego, szanowanego, choć może odrobinę kłóliwego. Towarzyski, lubił spotykać się z przyjaciółmi w kawiarni i prowadzić długie artystyczne dyskusje. Nie zawsze podobało się to żonie, która w liście do syna pisała: 'Znajomych mamy bardzo dużo, aż za dużo. Dwie kawiarnie nam podarowali na własność »La Rotonde« i »Le Dôme« i znajomych stolików nie mniej niż w »Ziemiańskiej«. Przyznam Ci się, kochanie, że ja osobiście wolalabym wyjechać z Paryża, bo nie mam ochoty na cały ten bałagan'. W innym liście, tym razem z Collioure, czytamy: 'Roman nie może żyć bez kawiarni, a miejscowa go nudzi, więc chodzimy często 3 kilometry dalej, też do małego portu, nazywa się Port-Vendres'. Życie, twórczość i czasy, w których przyszło żyć artyście, są nierozzerwalnie ze sobą związane. Świat, który był światem Kramsztyka, jego przyjaciół i rodziny, skończył się w 1939 roku. Zamknięty za murami warszawskiego getta Kramsztyk rysował, utrwał dla przyszłych pokoleń głód i nędzę, twarze ludzi skazanych na zagładę. Został zastrzelony w Warszawie 6 sierpnia 1942 roku" (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 23).

ROMAN KRAMSZTYK

RASOWY KLASYK

„Twórczość Kramsztyka jest wyrazem jego stosunku do świata, ludzi i sztuki. Pozostał on artystą „środka” — nie przekraczał granicy malarstwa przedstawiającego, nie kroczył w awangardzie — taki był jego temperament twórczy. Niewątpliwie malarstwo Kramsztyka bliskie jest międzynarodowej sztuce kręgu École de Paris, do której zaliczane są różnorodne, często zupełnie odmienne nurty — od postimpresjonizmu, neoklasycyzmu do tendencji ekspresjonistycznych. Najbliższy był mu realizm, lecz nie w naturalistycznej czy idealistycznej odmianie. Płótna Kramsztyka nie pozbawione są ekspresji, zmysłu obserwacji i poczucia humoru. Choć czerpał obficie z dawnej i współczesnej tradycji artystycznej, udało mu się stworzyć własny, rozpoznawalny styl, nadać swym dziełom osobisty ton. Jak zauważył Edward Woroniecki, Kramsztyk nie był „malarzem idei i wcale się tym nie martwił” (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s.23).

Przytoczna wypowiedź Renaty Piątkowskiej wyjaśnia ostrożny stosunek artysty do dokonań paryskiej awangardy artystycznej oraz jego zainteresowanie sztuką klasyczną. W wypowiedzi dla „Expressu Porannego” z 1933 roku Roman Kramsztyk twierdził (z charakterystyczną dlań nutką dowcipu), że sztuka modernizmu w naturalny sposób będzie powracać do figuracji, a „do obrazu zacznie wracać treść”. Mówił: „Malarze po prostu odczuwają głód treści. Naturalnie treść nie dominuje nad założeniem czysto malarskim; jest ono stawiane na pierwszym miejscu — niemniej malowanie tylko szparagów czy dzielenie płótna na szereg kolorowych kwadratów — należy uznać za skończone. Dziś jest nie do pomyślenia portret tak skomponowany, że noga wyrasta z oka... Do portretu wróciło podobieństwo, charakter postaci, dobry rysunek — a wszystko razem ujęte w wartościową formę malarską” (W.B., W powrocie do klasycyzmu. Rozmowa o malarstwie z mistrzem paryskim, „Express Poranny” 1933, nr 151, s. 6).

Na twórczość portretową Romana Kramsztyka przemożny wpływ miała XVI-wieczna sztuka wenecka, w szczególności twórczość Tycjana i Tintoretta. Choć wykształcił własny, rozpoznawalny styl, przez całą twórczość pozostawał mniej lub bardziej wierny ideałom klasycznym. W takim duchu malował prezentowany na aukcji „Akt”. Portretowaną jest nieznana nam kobieta o śródziemnomorskiej urodzie, zapewne Hiszpanka. O jej pochodzeniu świadczą upięta na głowie i spuszczone na ramiona koronkowa czarna mantylka oraz rozłożony wachlarz. Różowa, prześwitująca szarfa oraz dekoracyjna chusta są jedynymi materiałami okrywającymi (lub raczej odkrywającymi) ciało kobiety. Twarz, o ciemnej oprawie brwi i oczu, zdobi filuterny czarny lok. Malowane z dużym smakiem i ujęte miękkim modelunkiem światłocieniowym ciało kobiety przywodzi na myśl portrety weneckich kobiet pędzla syna Tintoretta, Domenico. W ten sam odważny sposób pozwala on kobiecej postaci zdominować przestrzeń płótna.



13

EUGENIUSZ ZAK

(1884 - 1926)

Kobieta z dzieckiem, około 1925 r.

olej/ płótno, 61 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'

estymacja: 420 000 - 550 000 PLN

97 900 - 128 200 EUR

POCHODZENIE:

- Musée du Petit Palais, Genewa
- dom aukcyjny Polswiss Art, maj 2002
- dom aukcyjny Poswiss Art, maj 2007
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Eugeniusz Zak 1884-1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18.12.2003-29.02.2004

LITERATURA:

- Eugeniusz Zak 1884-1926, opracowała Barbara Brus-Malinowska, Warszawa, 2003, s. 173 (il.)

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

– MAXIMILIEN GAUTHIER







Eugeniusz Zak w pracowni, 1910-11, źródło: MNW Cyfrowe



Eugeniusz Zak, Kobieta z dzieckiem, 1925,
źródło: zasób cyfrowy Uniwersytetu w Heidelbergu

Twórczość Eugeniusza Zaka, który od pierwszych lat XX wieku przebywał z przerwami w Paryżu, należy do tych, które bez wahania można nazwać „osobnymi”. Nie znaczy to, że nie można dla niej znaleźć analogii w świecie sztuki. Łatwo można przecież przywołać podobieństwa czy wpływ rzeźbiarza Eliego Nadelmana oraz malarzy Paula Cézanne’a czy Puvis de Chavannes’a. Dzieła Zaka przypominają w czymś prace każdej z wymienionych osób, ale są również niepowtarzalne. Moment, w którym artysta zjawiał się w nad Sekwaną, to czas, kiedy uznano już wagę twórczości impresjonistów, ale nie ceniono jeszcze Cézanne’a i kiedy – jeśli można tak powiedzieć – czekano na to, co później nazwano kubizmem. Zak oparł się zarówno impresjonizmowi, jak i kubizmowi. W 1910 zanotował (pisownia oryginalna): „Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce niema wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów... Jedynymi artystami godnymi przetrwania są ci, którzy ponad bezwzględność klasyfikacji, ponad dziecinnie-namiętne dyskusje-programy, ponad formuły à tout farie, nawiązując bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości” ([cyt. za:] Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 496-497).

Osobność twórcy jest może najlepiej wyczuwalna w jego kompozycjach idyllicznych. Pierwsze z nich namalował w 1911. Często będąc w nich pojawiały koliste jezioro, domy, drzewa i kępy kwiatów. W takiej scenarii Zak umieszczał pojedynczą postać, parę kochanków bądź matkę z dzieckiem. Do grupy przedstawień sielankowych zalicza się „Matka z dzieckiem”, pochodząca z dojrzałego okresu aktywności autora. Przedstawienie usytuowane jest w górzystym (pagórkowatym?) pejzażu. Dziecko siedzi na plecach kobiety w nietypowy sposób – jakby na grzbiecie zwierzęcia mającego je gdzieś powieźć. Oboje zwracają się za siebie. Jeśliby chcieć wyjaśnić coś na poziomie fabularnym w tej wysmakowanej kolorystycznie pracy – może się okazać, że to niemożliwe bądź niepotrzebne. Osobny, idylliczny świat, stworzony przez artystę, rządzi się innymi prawami niż płótna realistów. Tu nie ma anegdoty i dającej się opowiedzieć historii. Dzięki skrajnemu ograniczeniu pola obrazowego i oczyszczeniu go z rzeczy zbędnych udało się osiągnąć malarzowi efekt silnego oddziaływania na widza.

W okresie, z którego pochodzi płótno, Zak niejednokrotnie przedstawiał matkę z dzieckiem – samych bądź w szerszym gronie. I tak w kilku obrazach powstałych w 1925, noszących tytuł „Rodzina”, przedstawił 2-, 3- bądź 4-osobową rodzinę. Umieszczał ją na tle pokoju, typowym dla siebie, bogatym w efekty malarskie, ale nieistotnym znaczeniowo. Pomieszczenia są raczej znakami pewnych sytuacji, a nie konkretnymi miejscami, w których zdołałby zamieszkać człowiek.

W kolejnych dziełach widać poszukiwania odpowiedniego ułożenia ciał matki i dziecka względem siebie. W jednym z nich, pochodzącym z tego samego roku, co prezentowany obraz, noszącym jednakowy tytuł („Matka z dzieckiem”), Zak przedstawił stojącą kobietę, opartą kolaniem o krzesło i trzymającą malucha na barana. Również tutaj uwagę przykuwa układ figur. To nie tylko kunsztowna praca artysty, jakby wcielającego się w rolę choreografa, lecz także wpisanie się w tradycję sztuki dawnej. Trudno nie przywołać manieryzmu z jego wyszukanyimi układami postaci – często ocierającymi się o anatomiczną niemożliwość.

Kwestia narracji w przedstawionym płótnie zasługuje na rozwinięcie. Akcja wydaje się nieobecna bądź nieistotna. Zak ograniczył liczbę elementów składających się na kompozycję, dlatego trudno z nich wywieść coś więcej niż przekonanie o pokrewieństwie łączącym przedstawione osoby. Można jedynie zgadywać, dlaczego wspólnie obracają się za siebie. Słowem: nie ma tu na czym oprzeć przypuszczeń. Można uciec się do dwóch wyjaśnień.

Pierwszym powodem, dla którego dzieło zdaje się obrane ze zdarzeń, jest charakterystyczna cecha malarstwa Zaka, która sprawiła, że postacie (żeby nie powiedzieć – ciała) przedstawiane przez niego można nazwać „arabeskami” (Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 499). Trafności tej diagnozy uderza, kiedy pozna się jeden z nielicznych biblijnych obrazów autora, „Judytę” (1911, niegdyś w zbiorach rzeźbiarza Emile’a-Antoine’a Bourdelle’a). Kompozycja przypomina antyczną płaskorzeźbę z przedstawieniem tańca, mniej zaś – starotestamentową opowieść. Co zwraca uwagę, to wzajemna relacja kształtów i barw.

Drugi powód zaniku wydarzeń jest taki: znajdujemy się w mitycznej krainie. W poezji hellenistycznej (np. u Teokryta) to Sycylia, później za sprawą „Eklog” Wergiliusza stała się nią Arkadia. Owo wyobrażone miejsce (w rzeczywistości niezbyt przyjazny region Grecji) ma różne cechy i różne usytuowanie w czasie. Może wiązać się z bezpowrotnie utraconym złotym wiekiem, kiedy to kontakt z przyrodą pozostawał ścisły i nieskażony współczesnym życiem. Okolicę zamieszkują pasterze, zajmujący się konkurowaniem w śpiewie i poezji oraz miłośnicy. Szczęśliwy łód może też odnosić się do przyszłości. Niezależnie od szczegółów oznacza jakiś stan, do którego się tęskni – również w „Matce z dzieckiem” nietrudno wyczuć silny rys nostalgii. Narracja w tym świecie okazuje się niejako niepotrzebna – stanowi on miejsce nie zdarzeń, ale trwania.

14

SZYMON MONDZAIN

(1890 - 1979)

Czytająca, 1923 r.

olej/ płótno, 73 x 60 cm

sygnowany, opisany i datowany l.g.: 'Mondzain | Paris 1923'

estymacja: 28 000 - 40 000 PLN [↑]

6 600 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm styczeń-kwiecień 2013

- Villa Le fleur, Konstancin Jeziorna, wrzesień-grudzień 2012

LITERATURA:

- Mistrzowie Ecole de Paris, Simon Mondzain, katalog wystawy, Warszawa 2012, nr 21, s. 103 (il.)

Dzieło przedstawiające nieznaną kobietę czytającą książkę powstała w powojennym okresie paryskim Szymona Mondzaina. Artysta malował wówczas wyważone i pełne spokoju portrety ujmujące postać ludzką na monochromatycznym tle. Bohaterką powstałych w latach 1922-23 płócien jest najczęściej przedstawiona w półpostaci, wpatrzona w dal lub czytająca kobieta ze złożonymi dłońmi. Ten typ przedstawienia dobrze „obrazuje” portretowaną nieznaną ubraną w czarną suknię z białym zaokrąglonym kołnierzem. Wysoko upięte włosy podkreślają jej klasyczne i harmonijne rysy, tym lepiej podkreślone kontrastem uzyskanym dzięki umiejscowieniu postaci na ciepłym, żółtym tle. Tło oraz akcesoria, którymi posłużył się Mondzain w ujęciu postaci, pozwalają dojrzeć nie tylko sprawność warsztatową, lecz także świadome sięganie do sztuki późnego średniowiecza i renesansu. Prace powstałe w latach 20. XX wieku mają w sobie wiele elegancji i równowagi charakterystycznych dla renesansowych przedstawień, w tym portretów Alessia Baldovinettiego oraz Giovanniego Belliniego. Elegancka suknia oraz trzymana w dłoniach książka czynią z kobiety rasową myślicielkę przypominającą postać Dantego oraz nawiązującą do florenckich przedstawień scen Zwiastowania.

Historyk sztuki, znawczyni twórczości polskiej powstałej we Francji na przełomie XIX i XX wieku, Ewa Bobrowska, w ten sposób opisywała postawę malarską Szymona Mondzaina: „Erudycja Mondzaina zarówno literacka, jak i plastyczna, wykraczała poza kręgi francuskie, choć nie zapominając o lekcji koloryzmu, którą dały mu obrazy Delacroix. Jego dzieła sztandarowe, dzieła, w których rozwinął swój dyskurs filozoficzny, odwołują się do wielkich mistrzów malarstwa włoskiego od Fra Angelico poczynając, ale z naciskiem na sztukę renesansu. Artysta nie wahał się czerpać z doświadczeń El Greca i Goi, analizować światło u Rembrandta i specyficzną atmosferę wnętrza u Vermeera, posługiwać się syntetyczną formą i linearnym konturem Gauguina. Mondzain był obywatelem świata, co pozwoliło mu oprzeć się przemijającym modom i trendom” (Mistrzowie École de Paris, Simon Mondzain, katalog wystawy, tekst Ewa Bobrowska, Warszawa 2012, s. 79).



15

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Portret żony artysty - Renée Hayden, 1922 r.

olej/ płótno, 55 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'
sygnowany i datowany na odwrociu: 'Hayden | 1922'
na odwrociu nalepki wystawowe

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN †
5 200 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Paryż
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Henri Hayden, Biblioteka Polska w Paryżu, 2013,
- Galerie Suillerot, Paryż, 1983 (?)
- Salon des Indépendants, Paryż, 1979
- Musée des Beaux Arts, Marsylia, 1975

LITERATURA:

- Henri Hayden 1883-1970, Bibliothèque Polonaise de Paris, Paris 2013, Christophe Zagrodzki, s. 35 (il.)

Portretowana kobieta o ostrych rysach i niebieskich migdałowych oczach była pierwszą żoną Henriego Haydena. Portret Renée Boucher zwraca uwagę odważnym połączeniem zachowawczego wizerunku kobiety oraz współczesnego detalu w postaci niewielkiego metalowego suwaka przy kołnierzu bluzki. Renée przedstawiona została na jednolitym malachitowym tle, które wspólnie współgra z barwą jej okrycia. Można zauważyć, że artysta ograniczył paletę do dwóch stłumionych, lecz jasnych barw przeplatanych akcentami czerwieni: ciepłej bieli i morskiej zieleni.

Obraz powstał w okresie, w którym Hayden odchodził od kubizmu w stronę nowego klasycyzmu i koloryzmu. Prezentowany portret należy zatem do ważnego okresu wiążącego się ze zdecydowanym powrotem do figuracji, w której króluje ład i oszczędność. Uproszczony rysunek i modelunek postaci oraz klasyczna czystość portretu wskazują na silny wpływ twórczości francuskiego malarza symbolisty Pierre'a Puvisa de Chavannesa.



16

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Keja w Honfleur, 1933 r.

olej/ płótno, 46 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN [†]
4 700 - 7 000 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, tekst
Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa
2013, nr kat. 62, s. 147 (il.)

Honfleur to malownicze miasto portowe położone w Normandii. Zawładnęło ono wyobraźnię artystów spragnionych malowania poza ciasnymi kątami malarskiej pracowni. Normandzkie miasto gościło Claude'a Moneta, Paula Signaca i Georges'a Seurata. Wśród artystów tam tworzących warto również wspomnieć nazwisko marynisty Eugène'a-Louisa Boudina, rodowitego mieszkańca Honfleur i jednego z inicjatorów tworzenia w plenerze.

Jego tropem mógł podążać Henri Hayden, który zwykł był odwiedzać jasne południe, a nie mglistą północ Francji. Co skłoniło go do wyjazdu na samą północ kraju? Ciężko o jednoznaczną odpowiedź, choć wiadomo, że do Honfleur wybrał się w 1933 roku, po śmierci przyjaciela, marszanda i krytyka sztuki, Leopolda Zborowskiego.

W prezentowanej scenie przybrzeżna droga łagodnie prowadzi wzrok widza ku turkusowi wody; jego wycinek podkreśla ostro padające światło. Nad kompozycją ciężą potężne chmury, które wraz z drogą zdominowały przestrzeń pracy. Nastrój tajemnicy buduje także obecność ledwie naszkicowanych postaci, wykonujących nieokreślone czynności. Spacerujący ludzie nie są jednak ożywiający całą sztafażem, lecz wtapiają się w szerszą kompozycję dzieła.

Henriego Haydena musiała pociągać surowość i powściągliwość północy. Obrany kierunek jednoznacznie zmienia ugrowo-błękitną kolorystykę prac powstałych w okolicach Lazurowego Wybrzeża, Prowansji i Bretanii. Kolorystykę „Wybrzeża w Honfleur” zdominowały szarości, błękity i biele. Zgaszona, perłowa gama barwna oddaje charakter tej nadmorskiej miejscowości, którą zdaje się określać nastrój melancholii i wyczekiwania.



HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Krajobraz z Fay-le-Bac, 1955 r.

olej/sklejka, 33 x 46 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 55'

na odwrociu fragment papierowej nalepki oraz opis ołówkiem

estymacja: 18 000 - 25 000 PLN †

4 200 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Marka Roefflera
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 105, s. 80 (il.)

Pośród artystów kręgu École de Paris Henryk Hayden należał do wiodących kolorystów. W latach 20. XX wieku, po okresie kubistycznym, artysta zwrócił się ku malarstwu klasycyzującemu, w którym kolor począł odgrywać rolę emocjonalną. Konsekwentnie realizowana formuła artystyczna uległa przemianie krótko po II wojnie światowej. Od 1951 roku, mieszkając w Paryżu, Hayden organizował letnie plenery malarskie kilkadziesiąt kilometrów od stolicy nad rzeką Marną. Autor inspirował się lokalnym pejzażem i wypracował formułę malarstwa ściśle syntetycznego, które zmierzało w stronę abstrakcji, lecz nigdy nie porzuciło przedmiotowości. W sumarycznych plamach intensywnych barw, odpowiadających oszczędnemu krajobrazowi środkowej Francji, Hayden zdawał się w skupieniu zamykać przecucie całej natury. Krzysztof Zagrodzki tak opisywał ten fenomen: „(...) w tym czasie uwaga Haydena kieruje się coraz bar-

dziej w stronę centrum Francji, a dokładnie – w stronę krainy położonej nad Marną, ok. 60 kilometrów na wschód od Paryża. Wybór tej okolicy związany jest z wcześniejszą obecnością tam przyjaciela z czasów okupacji, Samuela Becketta, który znajduje w niej schronienie przed zgiełkiem metropolii. Haydenowie spędzają tu okresy letnie między 1951 i 1961 rokiem kolejno w Mareuil-sur-Ourcq, Ussy-sur-Marne, Fay-le-Bac i Changis-sur-Marne, miejscowościach, których nazwy odnajdujemy w tytułach jego krajobrazów tej epoki. To tu krystalizuje się definitywnie malarstwo Haydena, zafascynowanego spokojną urodą owych krajobrazów, które w siedemdziesiątym roku życia zaskakuje świeżością spojrzenia, delikatnością kreski i mistrzowskim operowaniem kolorem” (Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, kat. wyst., Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż-Przemyśl 2013, s. 45).



STANISŁAW ELESZKIEWICZ

(1900 - 1963)

Złożenie do grobu

olej/ płótno, 63 x 78,5 cm

sygnowany p.d.: 'S. Eleszkiewicz'

na odwrociu tytuł oraz stempel z Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego w Londynie

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN ↑

10 500 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja przyjaciela artysty Edwarda Lurczyńskiego, Londyn
- kolekcja Polskiego Ośrodka Społeczno-Kulturalnego, Londyn
- kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Eleszkiewicz znany jest publiczności przede wszystkim z humorystycznych scen rodzajowych, które charakteryzują mały format i radosne, nasycone barwy. Prezentowana praca jest pod wieloma względami nietypowa, na co wskazują podjęta tematyka, kolorystyka i wymiary pracy, a przede wszystkim jej historia. Artysta powracał co najmniej dwukrotnie do „Sceny zdjęcia z krzyża” (o czym świadczy mniejsza formatem kompozycja olejna o tym samym temacie, która pojawiła się na aukcji w DESA Unicum w 2015 roku), mimo że motywy sakralne nie należą do częstych w jego twórczości. Artysta musiał zatem przez dłuższy czas pracować nad pracą, którą następnie wręczył swojemu przyjacielowi – malarzowi Mieczysławowi Lurczyńskiemu.

Scenę złożenia do grobu spowity czernie, brązy i granaty zrównoważone obecnością intensywnych akcentów zieleni, żółci i czerwieni. Ułożone na kolanach Matki Bożej i pozbawione vitalności ciało Chrystusa ciąży ku ziemi w nienaturalnym skrócie. Maryja, u której boku stoi św. Jan Apostoł, przedstawiona została w trady-

cyjnej pozie oplakiwania niczym w watykańskiej Piecie. Trzecim i nieoczekiwanym bohaterem przedstawienia jest żołnierz okrywający ciało Jezusa szatą, który zapewne uczestniczył w drodze Chrystusa na Kalwarię. Warto wspomnieć, że legionieści nie byli przedstawiani w momencie Złożenia do grobu, jedynie przy scenach naigrywania oraz biczowania. Wskazówką dla zrozumienia jego obecności jest historia nawrócenia jednego z żołnierzy utrwalaona przez Ewangelię. Warto również zwrócić uwagę na sposób malowania bohaterów tej sceny. Postaci, widoczne w zarysie, „wylawia” z ciemnej przestrzeni gruby, czarny kontur. Nakładana impastowo farba jest zabiegiem, który urzeczywistnia obecność postaci w przestrzeni; stoją się one prostym i wyraźnym znakiem. W ten sposób malował sceny pasyjne fowista Georges Rouault, oddając ładunek emocjonalny męki Chrystusa dzięki uproszczeniu środków formalnych. W stosunku do konturu pobrzmiewają również pierwsze doświadczenia paryskie artysty. Po przyjeździe do stolicy Francji pracował bowiem w pracowni witraży Jeana Gaudina, w której powstawały witraże o tematyce sakralnej.



19

IRENA HASSENBERG (RÉNO)

(1884 - 1953)

Bukiety, około 1930 r.

olej/plyta, 72 x 59,5 cm
sygnowany l.d.: 'Reno'
opisany ołówkiem na odwrociu

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN †

1 900 - 2 800 EUR

WYSTAWIANY:

- Salon des Tuileries, 1930, Paryż

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

Na lata 20. XX wieku przypada największy sukces artystyczny Hassenberg. To okres, w którym autorka dużo wystawiała, ale także podróżowała w poszukiwaniu inspiracji. Odwiedziła Europę Południową, Meksyk i Stany Zjednoczone. W 1925 udała się do Nowego Jorku, który zafascynował ją nieustannym pędem oraz nowoczesnością. Obraz miasta uwieczniła w pracach olejnych, pastelach i litografiach, wydanych w albumie „Nowy Jork”. Często wracała do malarstwa krajobrazowego i martwej natury.

Począwszy od 1907 roku, Hassenberg uczestniczyła w wielu paryskich wystawach i salonach: Salon d'Automne, Salon des Indépendants oraz Salon des Tuileries. Swoje obrazy prezentowała również na ekspozycjach indywidualnych w paryskich galeriach: Galerie Druet, Galerie d'art Contemporain, Galerie du Portique. Prezentowana martwa natura powstała w okresie uznania jej twórczości na scenie paryskiej. Została wystawiona na Salon des Tuileries w 1930 roku, co czyni z niej ciekawy dokument życia artystycznego międzynarodowej sceny artystycznej Paryża okresu międzywojennego. Malarka posłużyła się w niej zabiegami charakterystycznymi dla całej swojej twórczości: wyrazistą linią, która obwodzi przedmioty, intensywną i eksponowaną pracą pędzla, liryczną kolorystyką złamanych tonów różu, czerwieni, błękitu i zieleni.



20

HENRYK EPSTEIN

(1891 - 1944)

Martwa natura kwiatowa

olej/ płótno, 55 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'
na odwrociu nalepki oraz numer inwentarzowy

estymacja: 26 000 - 40 000 PLN

6 100 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Pierre Lévy
- dom aukcyjny Pomez-Boisseau, Troyes, Francja, luty 2007
- kolekcja prywatna, Polska

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

– WALDEMAR GEORGE

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



21

JACQUES CHAPIRO

(1887 - 1972)

Pejzaż z psem, 1949 r.

olej/ płótno, 66 x 49 cm
sygnowany l.d.: 'Jacques Chapiro', datowany p.d.:
'1949'
na odwrociu napis ujęty w koło 'IK | 293'

estymacja: 7 000 - 10 000 PLN

1 700 - 2 400 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Shapiro, Nowy Jork, luty 2015
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Na początku mojego pobytu w Paryżu, podczas gdy mieszkalem w La Ruche, tym tygłu nowoczesnej twórczości międzynarodowej, chciałem pogłębić znajomość sztuki szkoły francuskiej i zwłaszcza twórczości Bonnard. Mój związek i mój stosunek z Bonnardem, z Raoulem Dufym, z Marquetem, z Fernandem Légerem i wieloma innymi artystami przyczynił się do mojego zaangażowania w tę szkołę. (...) Od wielu już lat cieszę się coraz bardziej i bardziej nastrojem fantastycznych wizji lat minionych, tych z mojego dzieciństwa, lecz przełożonych na płaszczyznę bardziej plastyczną”.

- JACQUES CHAPIRO, UN CIRCUIT, „CLUB FRANÇAIS DE LA MÉDAILLE” 1969



ZYGMUNT JÓZEF MENKES

(1896 - 1986)

Akt przed lustrem, po 1935 r.

olej/ płótno, 69 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Menkes'

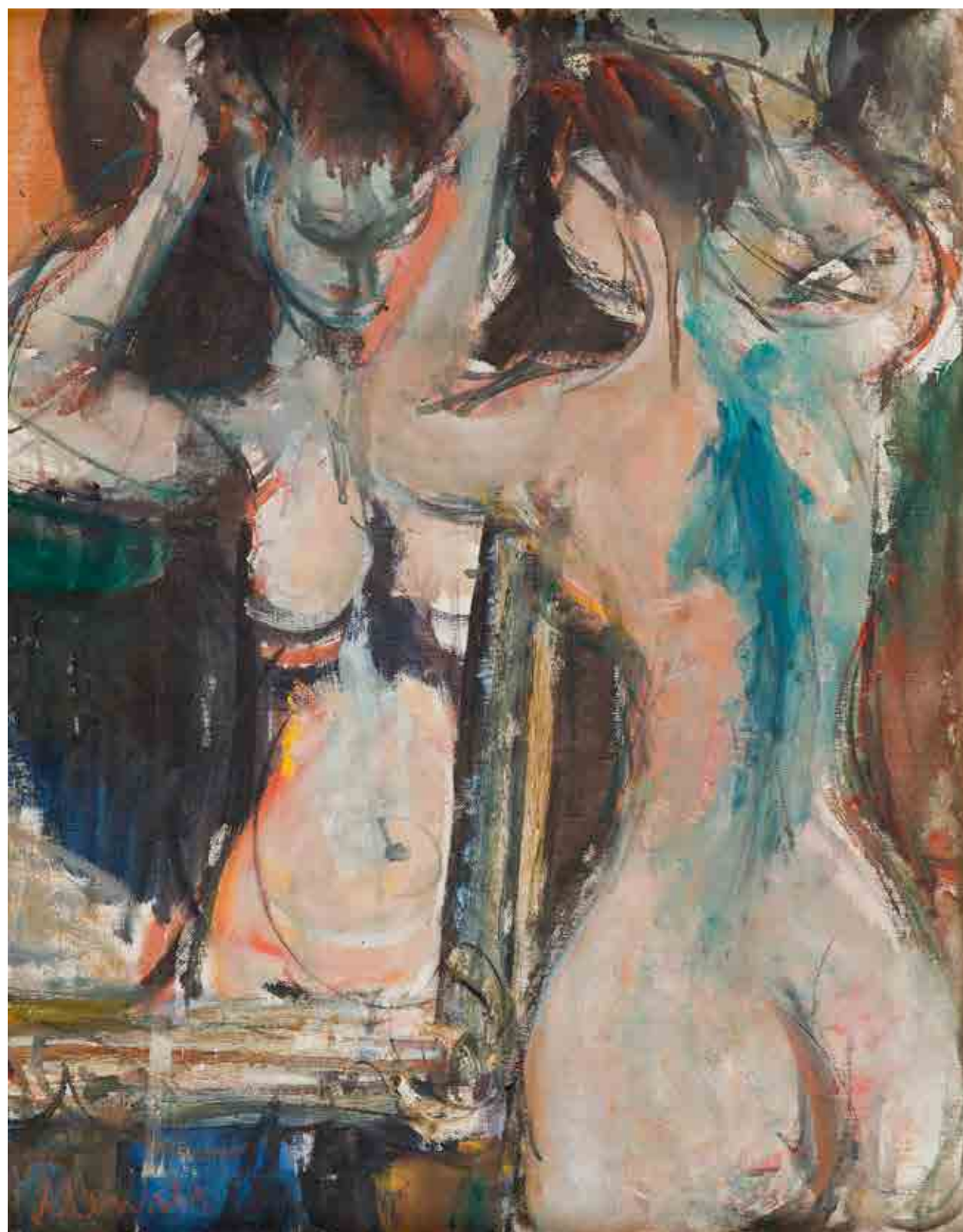
estymacja: 60 000 - 85 000 PLN

14 000 - 19 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Rhody Blumberg, Yorktown Heights, N.Y., Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

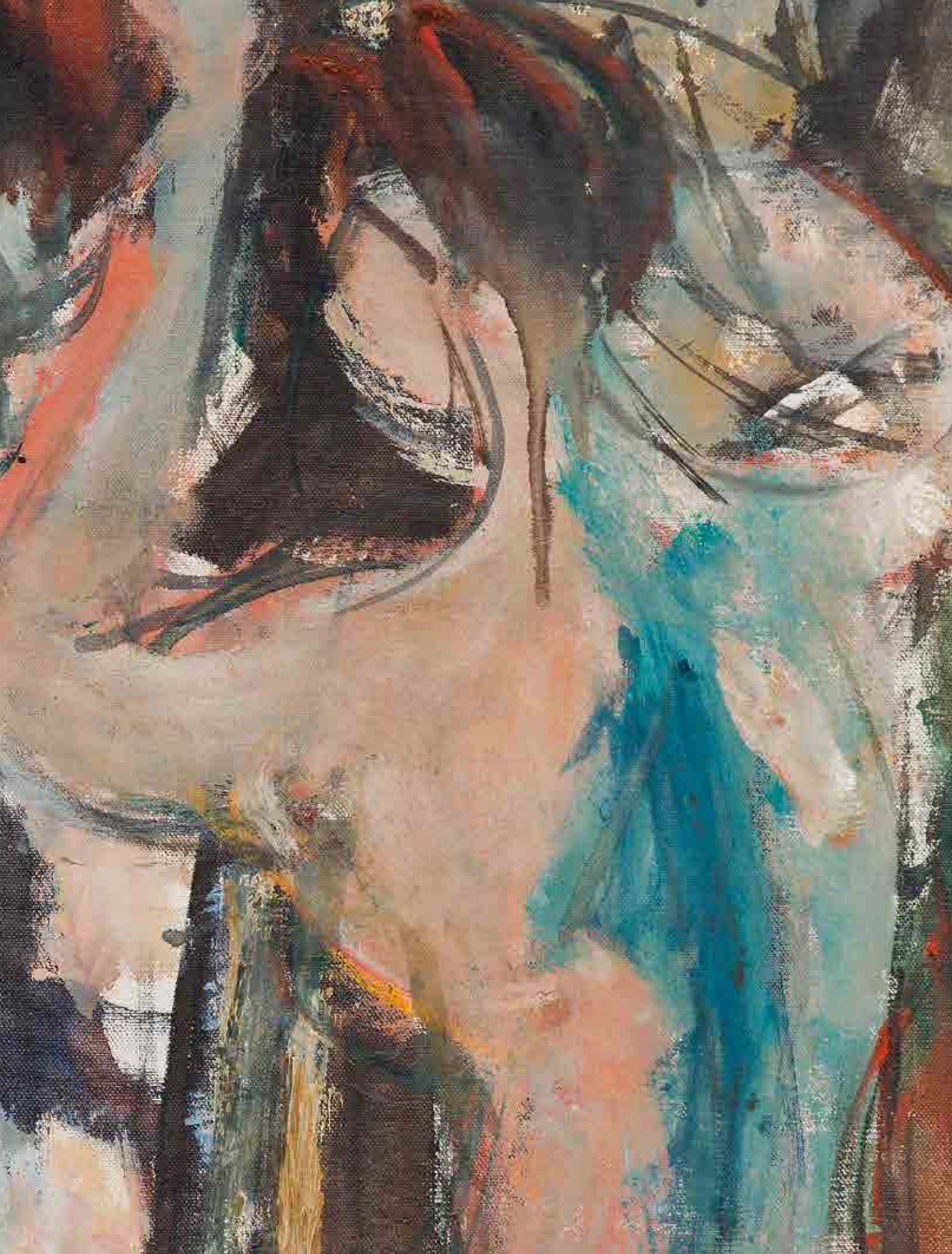
Krótko przed wybuchem II wojny światowej oraz na jej początku do Stanów Zjednoczonych dotarło kilkudziesięciu uznanych malarzy z Europy. Ukształtowani w Paryżu i innych kuźniach awangardy na Starym Kontynencie, stanowili inspirację dla pokolenia amerykańskich modernistów. Spośród przybyszów Menkes cieszył się, warto zaryzykować takie stwierdzenie, sławą. Artysta wyjechał do Ameryki w 1935 roku, a przez kolejne cztery lata kursował między Stanami Zjednoczonymi i Francją. Szybko po przyjeździe zaadaptował się na lokalnej scenie artystycznej: wystawił we French Art Galleries (1939), Durand-Ruel Galleries (1941), a wkrótce związał się także z Associated American Artists Galleries (1944), dzięki czemu mógł stale eksponować swoje prace w nowojorskich galeriach. Otrzymywał liczne nagrody: od Corcoran Art Galleries (1941, 1945), Pennsylvania Academy of Fine Arts (1945) oraz piastował ważne stanowiska – w latach 1942-43 został prezesem Amerykańskiej Federacji Malarzy i Rzeźbiarzy Nowoczesnych. W kolejnych dekadach obrazy artysty szybko znajdowały nabywców na rynku sztuki, jak też trafiały do najważniejszych kolekcji sztuki nowoczesnej w Stanach i na świecie (dość wymienić Metropolitan Museum of Art, Whitney Museum czy Centre Pompidou).



W połowie lat 30. XX wieku sytuacja zmusiła Menkesa do wyjazdu z Francji. W tamtym czasie nasilała się nagonka na cudzoziemców, nad Europą krążyło widmo nazizmu, a echo kryzysu finansowego nie pozwalało artystom intratnie sprzedawać swoich prac. Ameryka z rozwijającym się życiem artystycznym i bogatymi kolekcjonerami stawiała się naturalnym celem emigracji twórców. Menkes z żoną Stanisławą znaleźli w Ameryce schronienie w kilku miejscach. Początkowo mieszkali w studiu przy 69 Ulicy w Nowym Jorku, latem wynajmowali wiejski dom w Connecticut. Na przełomie lat 30. i 40. przyjaźnili się z przebywającymi wówczas w Nowym Jorku Julianem Tuwimem, Janem Lechoniem, Kazimierzem Wierzyńskim czy Zdzisławem Czernańskim. W kolejnych latach mieszkali w pracowni w Gramercy Park, aż w końcu osiedli w domu w Riverdale, gdzie Menkes miał duże malarskie atelier oraz letnią rezydencję w Woodstock w Stanie Nowy Jork. Stanisława pracowała jako modelka, a później projektantka mody, podczas gdy jej mąż wkraczał w Ameryce na tory sztuki.

Sztuka Menkesa współformowała oblicze nowoczesnej figuracji amerykańskiej po 1945 roku, razem ze szkołą nowojorską, ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego przedstawieniowej odmianie. Arthur Miller, znany dramaturg i krytyk, pisał w 1949 roku w artykule: „Menkes swoją wystawę zdobywa owacyjne przyjęcie”: „Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Paryżanin, z natchnienia Amerykanin – Menkes wydaje się jednym z nielicznych artystów, którzy potrafią być w pełni „moderni” bez odrzucania piękności światła, koloru, faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta. Jest wspaniałym malarzem” (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 28). Nazywany „cudownym kolorystą”, stworzył w dojrzałych latach „kaligraficzny” styl – wprowadził do swojej palety zdecydowaną kolorystykę, bazując na czerniach, czerwieniach i błękicie, a do obserwowanej wzrokowo rzeczywistości podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny. Menkes próbował zamknąć esencję i przeżyte odczucie przedmiotów w ciemnych plamach i wyrazistym rysunku stosowanym trochę jak pismo, trochę jak hieroglif – który nie zapewnia dokładnego poznania rzeczy, lecz dostęp do ich natury. „Akt przed lustrem” to znakomity przykład takiej realizacji twórcy. Brawurowo poprowadzony dukt pędzla, niczym pismo automatyczne, odnosi do ekspresji malarstwa Adolpha Gottlieba, Clyfforda Stilla czy Willema de Kooninga. Artysta, tworząc prezentowane płótno, odwołał się do wielkiej tradycji sztuki dawnej. Obraz nawiązuje do malarstwa doby nowożytnej i przedstawień Wenus przeglądającej się w lustrze. Za przykłady porównawcze służą mogą „Wenus w lustrze” Tycjana (1555, National Gallery of Art, Waszyngton i inne wersje), „Wenus w lustrze” Diego Velázquez’a czy „Wenus przed lustrem” Petera Paula Rubensa (Kolekcja Lichtenstein, Wiedeń). Menkes zaczerpnął od wielkich twórców przeszłości zmysłową wizję ciała. W jego nowoczesnej redakcji obecna jest jednak jeszcze energia, która pochodzi ze spontanicznej metody malarskiej. W 1947 roku artysta o swojej twórczości mówił tymi słowami: „(...) Zawsze wierzyłem w to, że jedynie harmonia między abstrakcyjnymi wartościami języka plastycznego oraz wewnętrzny i bezpośredni kontakt z życiem i naturą (jak też osobisty stosunek do życia) mogą tylko prowadzić artystę do stworzenia dzieła sztuki. Bez tej harmonii jedynie laboratoryjne eksperymenty lub sentymentalna ilustracja jest rezultatem. To zawsze było prawdą, a w naszych czasach jest jeszcze bardziej oczywiste. Dokładnie ten przekład życia i natury na język sztuki, który on uważa za najbardziej istotny, wyznacza osobisty styl artysty. Czystość i bezpośredniość tego języka jest miarą, według której można dopiero ocenić dzieło sztuki (...)”.





23

MARC STERLING

(1898 - 1976)

Dziewczynka przy kwiatach

olej/ płótno, 33,5 x 24,5 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'MS'
opisany na odwrociu: 'M. Sterling'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN [†]
2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

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

- CHRISTINE GLEINY, Z ARCHIWUM MICHELLE STERLING



JEAN LAMBERT-RUCKI

(1888 - 1967)

Pawana, 1924 r.

olej/sklejka, 46 x 38 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Lambert-Rucki 1924'

opisany na odwrociu: 'J. Lambert-Rucki | Pavane | année 1924'

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN [†]

5 200 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- Vente de l'atelier Lambert Rucki, 1981, Wersal
- kolekcja prywatna, Warszawa

„(...) równolegle ze sztuką sakralną, w dziełach Lamberta-Ruckiego tworzył się i rozwijał dość specyficzny świat. Był to świat bardziej osobisty, wypełniony skomplikowaną symboliką (...). Nieprzejrzyście, mistycznym teatrem wyobraźni artysty, przywodzącym na myśl skojarzenia z twórczością Jamesa Ensora, zawładnęły postaci amorficzne” – pisze odnośnie do malarstwa Ruckiego Artur Winiarski, twórca jedynej wystawy artysty w Polsce (Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 2017). Prezentowana praca „Pawana” reprezentuje klimat przynależny temu dworskiemu tańcu: uroczystości, spokoju, wytworności. Lambert-Rucki stworzył obraz o charakterystycznej dla jego dojrzałej twórczości senniejszej poetyce. W swoich pracach przedstawiał ludzi, którzy stawali się swoistymi marionetkami, wyrazicielami większej abstrakcyjnej idei. W tym przypadku, interpretowana na tle epoki, obraz „Pawana” odsłania przed nami wizję utopijnego tańca szalonych lat 20., świata bawiącego się po Wielkiej Wojnie, ale przysłoniętego widmem dekadentckiej kultury, która prowadzi do ludzkiego inferno.



25

JEAN LAMBERT-RUCKI

(1888 - 1967)

Loteria, 1933 r.

olej/tektura, 45 x 56 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Lambert Rucki 1933' (data rozmazana)

na odwrociu owalna pieczęć: 'Vente Atelier | LAMBERT-RUCKI'

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN †

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- Vente de l'atelier Lambert Rucki, 1981, Wersal

- kolekcja prywatna, Warszawa

We współpracy z dekoratorami, Jeanem Dunandem i Jacquesem Ruhlmannem, wyłonił się osobisty styl malarski Jeana Lamberta-Ruckiego. Estetyka art déco nakazywała tworzyć artyście kompozycje dekoracyjne, płaszczyznowe, w których dużą rolę odgrywała malarska metafora. Rucki zarówno w rzeźbach, jak i w dekoracyjnych panneau odtworzał umowne sytuacje ze świata ludzi i zwierząt. Oryginalne „manekiny” stawały się przyczynkiem do stworzenia paneli, parawanów, drobnych przedmiotów czy figurek. Ograniczał w nich ruch i aukcję, a scenki zamykał w płaskich, enigmatycznych formach. W prezentowanym obrazie „Loteria” przedstawił martwą naturę, skrawek jarmarcznej przestrzeni z kołem do losowania, kręglami i dziecięcymi zabawkami: konikiem oraz lalką. Posłużył się jasną, pogodną paletą barwną z kontrastowym połączeniem fioleto i zieleni. Cechą dystyngtywną dojrzałego malarstwa Lamberta-Ruckiego stał się ciemny, wyraźny, nieco rozedrgany kontur. Starannie wykreślone czarne linie przedstawienia nie pokrywają się zupełnie z plamami barwy. Tym zabiegiem malarz odrealnił scenę, która nosi surrealistyczny wyraz. Choć Lambert-Rucki nie miał ścisłych związków z ruchem surrealistycznym, jego praca bliska jest rysunkom czy obrazom artystów tego kręgu ze względu na użytą poetycką i senną metaforę.



26

HENRYK SIEMIRADZKI

(1843 - 1902)

Taras ogrodowy

olej/płótno naklejone na tekturę, 21 x 26 cm

sygnowany p.d. stemplem-faksymile podpisu:

'H Siemiradzki'

opisany ołówkiem na odwrociu: 'H Siemiradzki |
Villa artysty w Rzymie'

estymacja: 35 000 - 50 000 PLN

8 200 - 11 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- porównaj: Henryk Siemiradzki jakiego nie znamy.

Wystawa daru otrzymanego od Rodziny Artysty, wstęp
Zofia Gołubiewowa, Muzeum Narodowe w Krakowie,
czerwiec-sierpień 1980, s. nlb. dział „Szkicowniki” nr kat.
27, „Szkice, adresy” (27 rysunków) oraz dział „Przedmioty
osobiste” nr kat.15 (nr inw. MNK 316 689/1-2).



„Nikt zaprzeczyć nie może, iż w obrazach Siemiradzkiego, owych zwłaszcza, które są tym oryginalnym jego sposobem oświetlone, sposobem wybornie pod względem malowniczym oddającym właściwości klimatyczne kraju południowego, Włoch – jest ten szczególny powab pociągający i przykuwający. W pierwszej chwili istotnie oko jest najbardziej zajęte owym słońcem przez gęste liście przeświecającem okrągłymi plamami”.

– WOJCIECH GERSON, „TYGODNIK ILUSTROWANY”, 1890, T. I, NR 14, s. 210



Faksymilowy podpis artysty

Ten uroczy, niewielkich rozmiarów szkic olejny stworzył Henryk Siemiradzki – twórca wielkich obrazów, wypełnionych postaciami z czasów antyku. Obraz jest niewielki i niezaludniony, stylistycznie trudno byłoby przypisać go do malarstwa akademickiego. Intymny w charakterze i osobisty – bo przedstawiający rzymski dom artysty – wymyka się stylistycznym uszeregowaniom. Wybitny malarz-akademik, będąc wolnym od pośpiechu zamówień, stworzył dzieło, którego malowanie musiało mu sprawić przyjemność. Działalność artystyczna, wbrew naszym myślowym nawykom, nie jest bądź nie musi być jednorodna. Istnieją różne modi i nie ma powodu, by na przykład abstrakcjonista nie tworzył też figuralnie, a akademik realistycznie.

Przedstawione miejsce to najpewniej fragment rzymskiej willi Siemiradzkiego. Agnieszka Bagińska, zajmująca się pracowniami i siedzibami XIX-wiecznych artystów, pisała: „Całości siedziby dopełniał otaczający dom ogród z pergolą, drzewami owocowymi, ozdobnymi krzewami i kwiatami, na który zwracali uwagę liczni odwiedzający. Poza nim do willi, przynależał także rozpościerający się z niej widok – jak pisano – jeden z najpiękniejszych w Rzymie” (Agnieszka Bagińska, *Via Gaeta numero primo! – pracownia Henryka Siemiradzkiego w Rzymie*, [w:] Henryk Siemiradzki i akademizm, red. Jerzy Malinowski, Irina Gavrash, Katarzyna Maleszko, Warszawa – Toruń 2016, s. 228). Siemiradzki, sprowadziwszy się do Rzymu w 1872 roku, początkowo pracował pod adresem via Margutta 5, w centrum miasta. Willa,

której fragment widać na obrazie, powstała między 1881 a 1883, wzniesiona została według projektu Francesco Azzuriego przy via Gaeta 1. Bez wdawania się w opis architektury budynku, warto zwrócić uwagę na dwa ciekawe aspekty jej funkcjonowania. Po pierwsze, w tym czasie domy artystów – tych którzy łączyli talent z sukcesem – były niejednokrotnie miejscami publicznymi. Czymś między muzeum, domem, a samą pracownią. Ich adresy podawano w przewodnikach z informacją, w jaki dzień można złożyć tam wizytę. Artyści kolekcjonowali przedmioty, które nie tylko miały wartość kolekcjonerską, lecz także służyły im do pracy. Malarz scen batalistycznych witał odwiedzających ekspozycją dawnej broni i końskich rzędów, natomiast artysta odwołujący się do czasów antycznych – greckimi wazami. Zarówno zbiory, jak i ogólne wrażenie elewacji domu przywoływały na myśl antyk. Jak pisał Aleksander Rajchman: „Dom Siemiradzkiego odbija się jaskrawą co do kolorytu i wyniosłą co do formy zewnętrznością spośród całego szeregu nieskończonych jeszcze budowli Gaety. Styl to starogrecki, przypominający ulubione motywy artysty” (Aleksander Rajchman, *Mistrz z via Gaeta*, „Echo muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1888, nr 266, s. 490). Wymowny jest fakt, że w willi mieściły się dwie pracownie. Jedną będącą miejscem spotkań i ekspozycji już namalowanych, jak też powstających dzieł; drugą będącą miejscem niedostępnym dla zwykłych zwiedzających. Świadczy to o reprezentacyjnym charakterze tego, co ukazywało się gościom przy via Gaeta 1.

Stendhal) Myślę, że Stendhal (Józef Dawidkiewicz) w przekładzie Józefa Dawidkiewicza (Ostoj): „Czerwone i czarne.” — Dziwne czasami przechodzą koleje twórcy ducha ludzkiego, a dziwniejsze jeszcze sława ludzi, którzy po śmierci dopiero i nie raz po dłuższych latach otrzymują laury na skronie i uznania powszechne. Do takich bezwzględnie należał Bayle, po którym zostało kilka zaledwie powieściowych arcydzieł, godnych szerszego rozpowszechnienia i uznania, a które jednak od bardzo niedawna znane są szerszemu ogółowi i cieszą się jego zachwytem. Do naszej literatury Stendhal wchodzi, jeśli się nie mylimy, po raz pierwszy dopiero w roku bieżącym, i wątpliwe niepodobna, iż naszym toż samo wrażenie na czytelnikach, jakie uczynił w innych literaturach. Dziwne wiele były drogi życia tego autora. W r. 1800-ym, jako żołnierz w wyprawie włoskiej, walczył pod Marengo. Następnie był świadkiem bitwy pod Jéną i tryumfalnego wjazdu Napoleona do Berlina, który umiał jego zdolności ocenić i negocjował w Wiedniu małżeństwo genialnego wojownika z Maryą Ludwiką. W r. 1812-ym brał udział w wojnie francusko-rosyjskiej. Upadek Napoleona sprawił, że Stendhal od kariery dyplomatycznej się usunął i osiadł w Mediolanie, gdzie rozpoczął pracę nad literaturą, nie przestając być ani na chwilę bezgranicznym wielbicielem Bonapartego. Dzieciństwo i wychowanie wytworzyło w nim pewny pesymistyczny kierunek obserwacji; talent obserwacyjny to doprowadził do możliwości doskonałości i dał literaturze pisarza: z jakim się rzadko spotkać można. Dusza ludzka jest dla niego niewyczerpanym przedmiotem studyjów; obserwuje ją z bystrą i subtelna analizą. „Różnorodności charakterów” szuka on w „najgłębszych przyczynach narodowych i klimatycznych, kreśli w zarysach psychologia społeczną.” Z biegłością anatomii, zajmując się mało zewnętrznym światem, w romansach swych śledzi życie wewnętrzne swych typów i życie to uzewewnętrznia znakomitemi monologami. Widąc w nich przedewszystkiem nieubłagane prawa psychologiczne, podług których muszą tak działać i czuć, jak to się dzieje w danym wypadku. Słusznie też określono go, iż nie był pisarzem dla oka, ani nęła, ale dla myśli i serca. Trzeci, jedyny — bohaterów swoich wyobraża zawsze z pewną dozą wielkości. W romansie „Czerwone i czarne” okazuje najprzekład człowieka z ludu, Juliana Sorela, syna cieśli, wychowanego przez leżczera, który był zagorzałym bonapartystą. W duszę dziecka wlał on pragnienie wielkości, entuzjazm dla karta Europy i chęć zrównania mu. Na tym zasadniczym tysiąc przagnień i chęci rysuje się dalsze życie bohatera powieści. Szczęście sprzyja mu: zostaje najpierw dzięki prośbom prefekta w Verviers p. de Bonal, nauczycielem jego dzieci. Z jakim w sercu i nienawistą patrzy na bogaczy, a ten jad i nienawistę w konsekwencji, usprawniłowionej subtelnością, prowadzi go do szalonego uczucia dla kobiety uczelwiej dotychczas, i pozwalają mu ją sprowadzić z drogi obywatelskiej i cnoty. Nie wdajemy się w dalsze opowiadanie. Studium potrzebamy napisać nad każdą figurą w powieści, każda bowiem nakreślona jest z mistrzostwem, nie dajemy się straszyć w krótkiej bibliograficznej notatce. Życie prowincjonalne, nadmiansterzowe, życie wielkich panów, seminarjane, zawsze ze stanowiska psychologa, ocena z niezrównaną prawdą, i jak powiedzieliśmy, z psychologiczną subtelnością. W literaturze naszej znamy jednego tylko takiego pisarza jak Stendhal. Jest nim Bolesław Prus, którego miłośność Wokulskiego analizowaną jest w „Lalece” na sposoby stendhalski, i nie daleko odbiega od swajego pierwowzoru.

— Stanisław Tomkiewicz: Oktawiana, epopeja współczesna w dwunastu pieśniach. Pisanie pierwsza. Kraków, 1890.— Jeśli się nie mylimy, autorem tych wspaniałych oktafów a La Tasso, Słowacki i Byron, z których składa się epopeja pierwsza „Oktawiana” jest pisarz władający od dawna piórem, a od niedawnego czasu piórem. Nie wiemy natomiast, czy w obu tych zawodach więcej pokrzywy zebrął niż wawrzynów. To tylko pewna, że rozgorzeżenia ma spór dozwu w duszy. Jakoby powiada między innymi: Wice się nie gniewa, miły czytelniku, że w poetyczną cie nie proszę brykę; A ty, krytyku, nie miej do mnie pika; Bo choćbyś pióro miał jak jaka tyke,



Willa Henryka Siemiradzkiego w Rzymie.

Rysunek Juliana Maszyńskiego.

To nie dobiedziesz mi mule do szpiku, Ani do skóry, choćbyś cała pilkę Spisał papierem...

Przyznać trzeba, że są w poemacie łopse, niż ta, okławy; są nawet tu i ówdzie wcale dobre, świadczące o wprawie i wyrobionym smaku. Coż, kiedy pod osłoną dwuletniego i szumnego rymów, bardzo jak dotychczas uboga treść się mieści. Właściwie nawet nie wiadomo, do czego dąży i czego chce autor „Oktawiana”. Jest trochę skarg na obecne czasy, na zmaterializowanie pokolenia dzisiejszego, na płochość kobiet etc. — a najwięcej zapowiedzi: „zobaczcie co dalej będzie, co ja wam jeszcze zaśpiewam!” Czekajmy cierpliwie, podczekajcie się, że sam autor przyznaje, że: „dziś na frazes choćby nawet szumny, nikt się nie złapie, tylko powie: kwita z banialukami.” Ostrzegamy nadto p. Tomkiewicza, że dla napisania „epopei współczesnej w dwunastu pieśniach” nie wystarczy jedynie wprawa wersyfikatorska nawet taka, jak Słowackiego, i że aczkolwiek wszystkie powstało niegdyś z chaosu, nie rzec wzorów, lecz chłopski wstęp do dzieła sztuki. Zewnętrzna strona książki, wyszłej z drukarni krakowskiej Anczyca i Sp., odznacza się wytwornością i wielkim smakiem — f—

— Mikołaja Reja z Nagłowic, Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego 1545, wydał Roman Zawilski. Kraków, 1889.— Jeszcze w r. 1530-ym biograf Reja Trzeciaki, wyliczając jego pisma, wspominał o tym utworze. Od tego czasu zaginęła zupełnie wieść o nim, tak, że niektórzy zaledwie lekko na podstawie słów Trzeciackiego wspomnieli. Imi, jak np. Bentkowski i Juszyński, nie o nim nie wiedzą. W r. 1841-ym dopiero K. Wł. Wojciech w swoim „Teatrze starożytności” podaje treść Józefa i wyjaśnia z tak lekkożylnie popelnionymi błędami, iż wartość speca i do studyjów niemożliwa ją czynią. P. Zawilski tedy przy pomocy Akademii Umiejętności w Krakowie, w książce, którą mamy przed sobą, ogłasza ponownie ten mało znany utwór Reja, i opatrzył go wstępem, w którym się zastanawia przedewszystkiem nad tem, czy autorem zabytku jest Rej faktycznie. Spotykamy się więc tutaj najpierw za świadectwem Trzeciackiego, potem Kochanowskiego, świadectwem Nehringa, który studyował wyrażenia Józefa i wy-

rażenia używane przez Reja w innych utworach, i przyszedł do wniosku, iż autorstwo pierwszego rymopisarza polskiego, kwestii niegnać nie może. Przytoczywszy te argumenty p. Z. przytacza i argumenta przeciw, a więc: przedewszystkiem dedykacja dzieła Izabeli królowej polskiej, a więc czas królowej węgierskiej, zoni Jana Zapolji, gdy o stosunkach z nią Reja nie wspomina żaden jego biograf; dalej, utwór ten drukowany jest w drukarni Florjanyowej Ługowej, gdy tymczasem w wszystkie swe dzieła Rej drukował w Wierzbicy, wreszcie cytuję Lindę, który tytuł tej pracy nie podał w tej formie, jak ją widzimy dziś, i nie skorzystał do swego słownika z zawartych tu wyrażen charakterystycznych. Tęgo wypływa, iż p. Z. słowotwórczo wnioskowego o tym utworze nie daje. Następnie p. Zaw. zastawia Rejowskiego Józefa z Biblią i innymi współczesnymi dziełami, i przychodzi do wniosku, iż utwór ten tryglicznie nie jest. W ocenie wartości literackiej utworu, powołuje się na zdania Nehringa, mieniąc „Żywot” dramatem bez wartości, będącym raczej dyalogiem popularnie napisanym. Ostatnią uwagę poświęca p. Z. samemu rękopisowi: jego zewnętrznego formy, i mienia, że egzemplarz, który w rękach Wólcickiego ocalał Marięjowski i egzemplarz znajdujący się teraz w bibliotece karmickiej w Poznaniu, są ten samemu. Książka, jak zwykle wszystkie wydawnictwa Akademii Umiejętności, pod względem zewnętrznego formy odznacza się elegancją. Wartości jej polega przeważnie na dokładności w przedrunku rękopismu, czego zdaje się p. Zawilski dopinawać jak należy.

— J. Stanisław Wierzbicki: Zosia i Księga pamiętek. — Polowa tej wytworne wydanej książeczki zapożycza poematu opiewającego smutną dołę nio-patrzego dziewczęcia, zdradzonego i porzuconego przez kochanka; polowa zaś druga stanowi erotyczne liryki. Opowieść i wiersze udome wyszły z pod pióra autora poematu „Hanka”, wydane przed kilku laty, a o które go licznych zaletach pisaliśmy w tem miejscu swego czasu. Przyznajemy się, że z wielką przyjemnością zapoznaliśmy się z tą nową stroną talentu p. Wierzbickiego, odkrywając w „Zosi” wiele swobodnej swady poetyckiej, a w lirykach sporo pięknego polotu. Zrezygnowaliśmy w wysławianiu wątku opowieści, bogactwo rymu przy szła chętnie prostocie w opiewaniu dzieła, a wiele ucznia w liryce — oto przeważnie też zalety pisarza, który powinien już mieć miejsce zapowiedziane wśród naszego Parianu. Skale pouważa nie dość i niechby błąd wyobraźni wyrażają: szczerłość, prostota i uczucie. — j—

KORESPONDENCYA OD REDAKCYI.

— Bezimienny w Kaliszu. — Takie artykuły mogą być zamieszczane jedynie w ogłoszeniach, za opłatą ze strony podającego. Potrzeba przytem zachować dwa warunki: artykuł podpisać własnym nazwiskiem, oraz dołączyć upoważnienie pisowne osoby w nim wymienianej, że się zgadza na ogłoszenie.

— P. I. M. w R. — Kazanie rymowane przeciwko niehygienicznemu wybrkowi wielkanocnym byłoby na czasie, ale za słabe.

— Stanisławowi w P. — Zabiegaliśmy usilnie i długo, ale w końcu musieliśmy zaniechać zamiaru.

— P. S. M. w W. — „Obiecanka cecanka,” ale i tutaj prawo mogłoby mieć wyjątek.

— P. W. O. w Poznaniu. — Nie ogłosimy. Drobnych artykułów nie zwracamy.

Willa Siemiradzkiego wg Juliana Maszyńskiego, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, t. I, nr 14, s. 224

Wydawcy Gebethner i Wolff.

Redaktor Dr Józef Wolff.

Доназено Иензппою. Вспнана, 23 Млпра 1890 г. — В друканн и лнтрафн С. Оргелбранда Снѡв, улнца Кракѡвскнх прѡдмѣстнх № 66.

Ogłoszenia przy „Tygodniku Ilustrowanym” przyjmuje wyłącznie biuro ogłoszeń Rajchmana i Frendlera, ulica Senatorska nr 26.

Do każdego numeru „Tygodnika Ilustrowanego” dołącza się okładka z ogłoszeniami, szachami, rebusem i t. p.



Henryk Siemiradzki z rodziną w Rzymie, 1888, źródło: mnk.pl

dojść do jakiejś mety, od której wolno mu zmienić kierunek i pójść zamiast po linii prostej na lewo lub prawo, podług jego własnej woli.

Między rokiem 1894 a 1900, to znaczy między zasłoną dla teatru krakowskiego a zasłoną dla teatru lwowskiego, wyszło z pracowni Siemiradzkiego ponownie kilka obrazów rodzajowych z czasów rzymskich. Cechuje je jednak pewna prostota, uczuciowość i melancholia. Niema tu porywu i temperamentu, ale jest jakaś błogość, tak jak w obrazie *«Święto róż»* albo w prześlicznej scenie *«Dziewczęta grające w kości»*. Po nich wypadnie Mistrzowi zabrać się do pracy dawno rozpoczętej, którą trzeba skończyć koniecznie, aby wypełnić obowiązki swoje i oddać się pracy innej, dawno czekającej na twórczość i artystyczne wykonanie...

Mowa tu o kompozycji naszkicowanej jeszcze w roku 1885-tym. Był to temat z czasów Nerona, przedstawiający nagą piękność chrześcijańską przywiązaną do ogromnego dzikiego lura, a zatytułowany jako obraz: *«Dirce chrześcijańska»*. Bardzo wiele osób łączyło obraz ten ze sceną, którą o wiele później opisał w znakomitej powieści *«Quo vadis»* Sienkiewicz. Na wy-



PRACOWNIA SIEMIRADZKIEGO W RZYMIE W R. 1896



27

JULIUSZ KOSSAK

(1824 - 1899)

Cykl akwarel "Polowanie na niedźwiedzia" ("Scena z polowania na niedźwiedzie w Użoku"), 1874 r.

I "Wyjazd na polowanie w Siankach i Użoku", wersja I, 1874 r.
akwarela/papier, 69 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu nalepka inwentarzowa z Muzeum Narodowego
w Krakowie o numerze: '7637'

POCHODZENIE:

- zbiory Adama Stanisława Sapięhy (1828-1903), Krasiczyn
- zbiory Adama Stefana Sapięhy (1867-1951), Krasiczyn (do 1939)
- depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

II „Odpoczynek na połoninie podczas polowania sapiężyńskiego na niedźwiedzia”, 1874 r.

akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapięhy
z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIĘHY | W KRASICZYNIE |
SCENA Z POLOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA
Ks. SAPIĘHY | Malował Juliusz Kossak' oraz nalepka inwentarzowa
z Muzeum Narodowego w Krakowie o numerze: '7636'

WYSTAWIANY:

- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, marzec-maj 1999



III „Niedźwiedź w ostępie osaczony przez psy”, 1874 r.
akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapiehy
z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIEHY | W KRASICZYNI | SCENA
Z POLOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA Ks. SAPIEHY
| Malował Juliusz Kossak', nalepka inwentarzowa z Muzeum Narodowego
w Krakowie o numerze: '7635' oraz papierowa nalepka z numerem: '37'

LITERATURA:

- Juliusz Kossak, Wacława Milewska, Olszanica 2011, s. 56-9 (il.)
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Kossakowie, Wrocław 2002, s. 23 (il.)
- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta



IV „Powrót z polowania na niedźwiedzia”, 1874 r.
akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapiehy
z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIEHY | W KRASICZYNI | SCENA
Z POLOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA Ks.
SAPIEHY | Malował Juliusz Kossak', fragment nalepki inwentarzowej
z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz numer inwentarzowy spisany
długopisem: '7634'

- Krakowa, red. Marta Marek, Kraków 1999, poz. kat. 12-15, s. nlb. (il.)
- Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, Warszawa 1900, s. 116-17 (il.)
- Kłosy nr 523, 8 lipca 1875

estymacja: 1 100 000 - 1 600 000 PLN
256 000 - 372 000 EUR

27 a

JULIUSZ KOSSAK

(1824 - 1899)

I "Wyjazd na polowanie w Siankach i Użoku" wersja I, 1874 r.

akwarela/papier, 69 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu nalepka inwentarzowa z Muzeum Narodowego
w Krakowie o numerze: '7637'

POCHODZENIE:

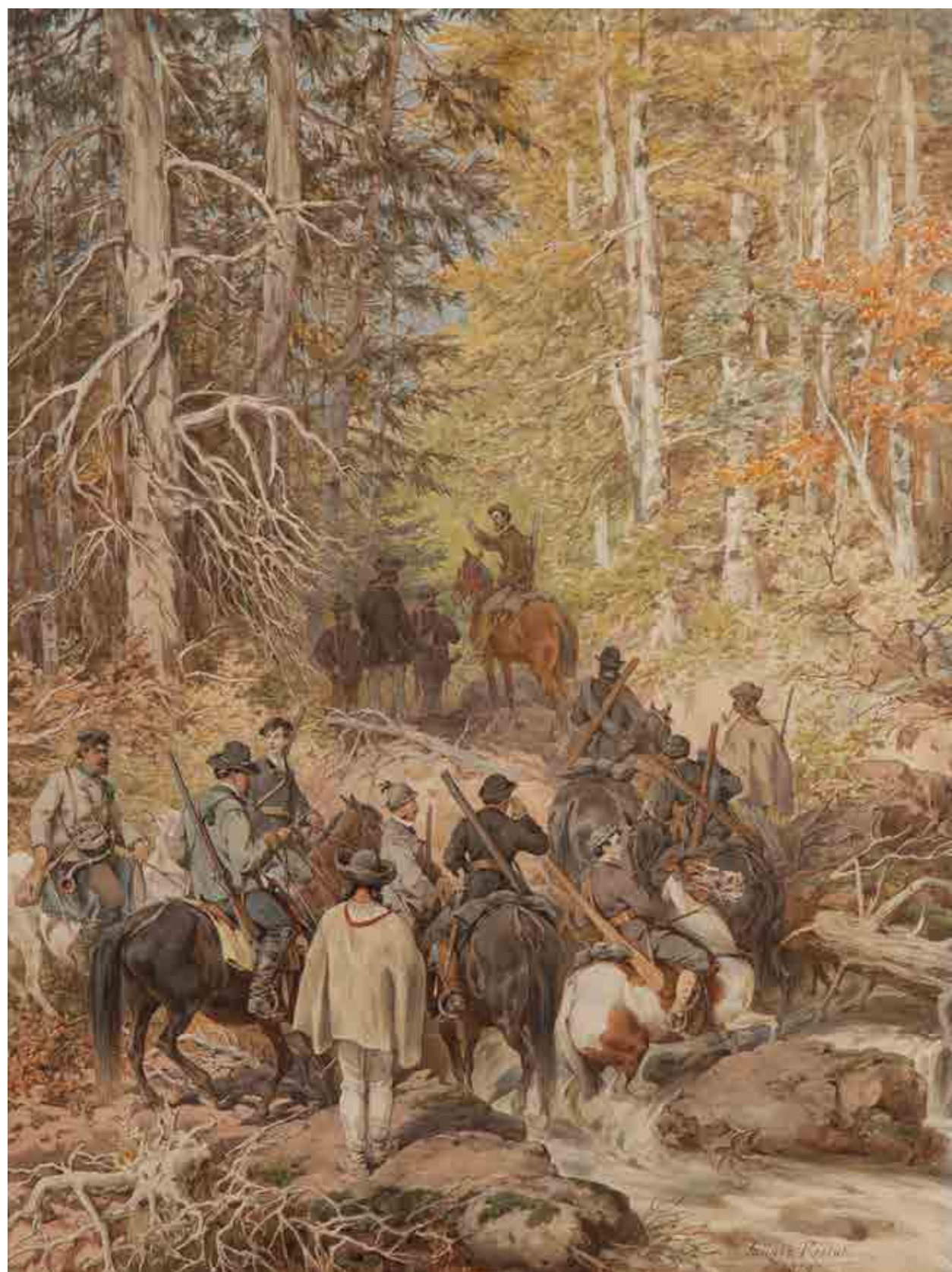
- zbiory Adama Stanisława Sapiehy (1828-1903), Krasiczyn
- zbiory Adama Stefana Sapiehy (1867-1951), Krasiczyn (do 1939)
- depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

WYSTAWIANY:

- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, marzec-maj 1999

LITERATURA:

- Juliusz Kossak, Wacława Milewska, Olszanica 2011, s. 56-9 (il.)
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Kossakowie, Wrocław 2002, s. 23 (il.)
- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, red. Marta Marek, Kraków 1999, poz. kat. 12-15, s. nlb. (il.)
- Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, Warszawa 1900, s. 116-17 (il.)
- Kłós nr 523, 8 lipca 1875



27 b

JULIUSZ KOSSAK

(1824 - 1899)

II "Odpoczynek na poloninie podczas polowania sapieżyńskiego na niedźwiedzia", 1874 r.

akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany p.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapiehy
z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIEHY | W KRASICZYNIE |
SCENA Z POLOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA
Ks. SAPIEHY | Malował Juliusz Kossak' oraz nalepka inwentarzowa
z Muzeum Narodowego w Krakowie o numerze: '7636'

POCHODZENIE:

- zbiory Adama Stanisława Sapiehy (1828-1903), Krasiczyn
- zbiory Adama Stefana Sapiehy (1867-1951), Krasiczyn (do 1939)
- depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

WYSTAWIANY:

- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, marzec-maj 1999

LITERATURA:

- Juliusz Kossak, Wacława Milewska, Olszanica 2011, s. 56-9 (il.)
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Kossakowie, Wrocław 2002, s. 23 (il.)
- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, red. Marta Marek, Kraków 1999, poz. kat. 12-15, s. nłb. (il.)
- Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, Warszawa 1900, s. 116-17 (il.)
- Kłosa nr 523, 8 lipca 1875



27 c

JULIUSZ KOSSAK

(1824 - 1899)

III "Niedźwiedź w ostępie osaczony przez psy", 1874 r.

akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapiehy
z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIEHY | W KRASICZYNIE |
SCENA Z POŁOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA
Ks. SAPIEHY | Malował Juliusz Kossak', nalepka inwentarzowa
z Muzeum Narodowego w Krakowie o numerze: '7635' oraz
papierowa nalepka z numerem: '37'

POCHODZENIE:

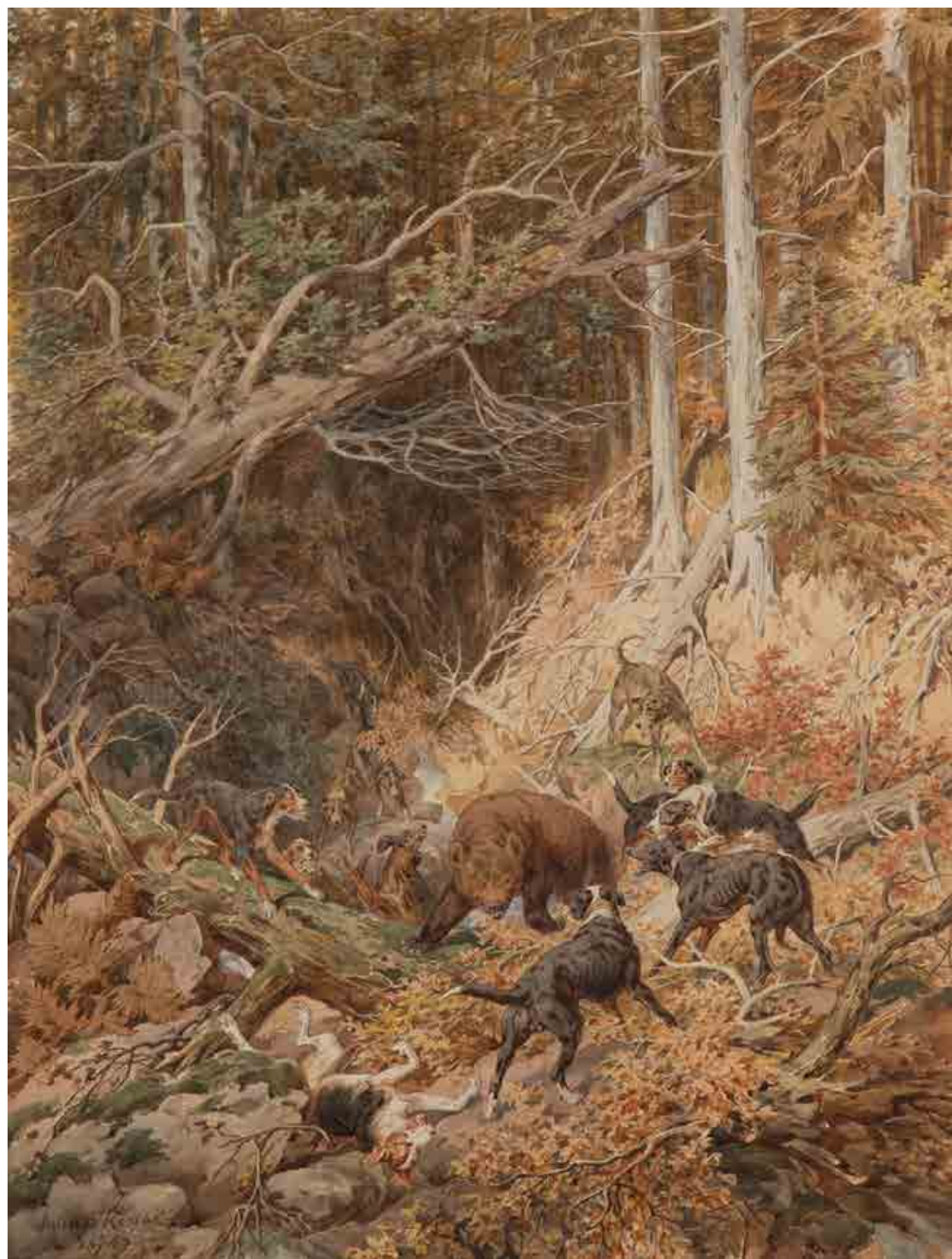
- zbiory Adama Stanisława Sapiehy (1828-1903), Krasiczyn
- zbiory Adama Stefana Sapiehy (1867-1951), Krasiczyn (do 1939)
- depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

WYSTAWIANY:

- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, marzec-maj 1999

LITERATURA:

- Juliusz Kossak, Wacława Milewska, Olszanica 2011, s. 56-9 (il.)
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Kossakowie, Wrocław 2002, s. 23 (il.)
- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, red. Marta Marek, Kraków 1999, poz. kat. 12-15, s. nlb. (il.)
- Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, Warszawa 1900, s. 116-17 (il.)
- Kłosa nr 523, 8 lipca 1875



27 d

JULIUSZ KOSSAK

(1824 - 1899)

IV "Powrót z polowania na niedźwiedzia", 1874 r.

akwarela/papier, 68 x 51 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1874'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa ks. Adama Sapiehy
z opisem: 'WŁASNOŚĆ W. KS. SAPIEHY | W KRASICZYNIE | SCENA
Z POLOWANIA NA | NIEDŹWIEDZIE W UŻOKU | ADAMA Ks.
SAPIEHY | Malował Juliusz Kossak', fragment nalepki inwentarzowej
z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz numer inwentarzowy spisany
długopisem: '7634'

POCHODZENIE:

- zbiory Adama Stanisława Sapiehy (1828-1903), Krasiczyn
- zbiory Adama Stefana Sapiehy (1867-1951), Krasiczyn (do 1939)
- depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie

WYSTAWIANY:

- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, marzec-maj 1999

LITERATURA:

- Juliusz Kossak, Wacława Milewska, Olszanica 2011, s. 56-9 (il.)
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Kossakowie, Wrocław 2002, s. 23 (il.)
- Juliusz Kossak, W setną rocznicę śmierci, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, red. Marta Marek, Kraków 1999, poz. kat. 12-15, s. nlb. (il.)
- Stanisław Witkiewicz, Juliusz Kossak, Warszawa 1900, s. 116-17 (il.)
- Kłosy nr 523, 8 lipca 1875



JULIUSZ KOSSAK

W KRĘGU ROMANTYZMU I REALIZMU

W 1844 roku Juliusz Kossak, jako 20-latek, rozpoczął trwającą szczęście lat podróż po majątkach ziemskich w Małopolsce, na Podolu oraz Wołyniu, a także na Ukrainie. Było to pierwsze, formatywne doświadczenie, które zaważyło na całej drodze artystycznej malarza. W tym samym roku, w Warszawie, otwarto na nowo Szkołę Sztuk Pięknych, zamkniętą w wyniku represji popowstańczych. Do grona profesorskiego należeli malarze Rafał Hadziewicz, Ksawery Kaniewski, Chrystian Breslauer oraz Marcin Zalewski. Ich w sztuka, różnorodna w tematyce, formowała oblicze nowego mieszczańskiego realizmu.

Grono absolwentów Szkoły stworzyło pierwszą warszawską cyganerię artystyczną. Młodzi twórcy postulowali stworzenie innowacyjnej formuły „sztuki narodowej”. Inaczej niż nakazywała akademicka tradycja, malarze ci porzucili twórczość o tematyce historycznej. Fascynowało ich życie ludu wiejskiego oraz rodzimy krajobraz, który systematycznie utrwalali podczas „wędrowek piechotnych” po kraju. Owa grupa skupiła się wokół Jana Feliksa Piwarskiego, pejzażysty, a należeli do niej Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Henryk Pilatti. Ugrupowanie zwykło się nazywać „Grupą Olszyńskiego” od nazwiska Marcina Olszyńskiego, dziennikarza, rysownika i fotografa. Olszyński stworzył tzw. „Albumy Olszyńskiego”, w których zawarł kilkadziesiąt prac artystów tego kręgu z lat 1849-60. Należały do nich realistyczne krajobrazy, sceny rodzajowe i miejskie, w których malarze rejestrowali bezpośrednio to, co widzieli i czego doświadczali. Stanisław Witkiewicz nazwał ów zbiór, dziś przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, „kroniką pierwszych chwil istnienia polskiej sztuki”. Istotnie, działalność warszawskiej cyganerii, tej awangardy realizmu stanowi o początku nowoczesności i modernizmu w sztuce polskiej.

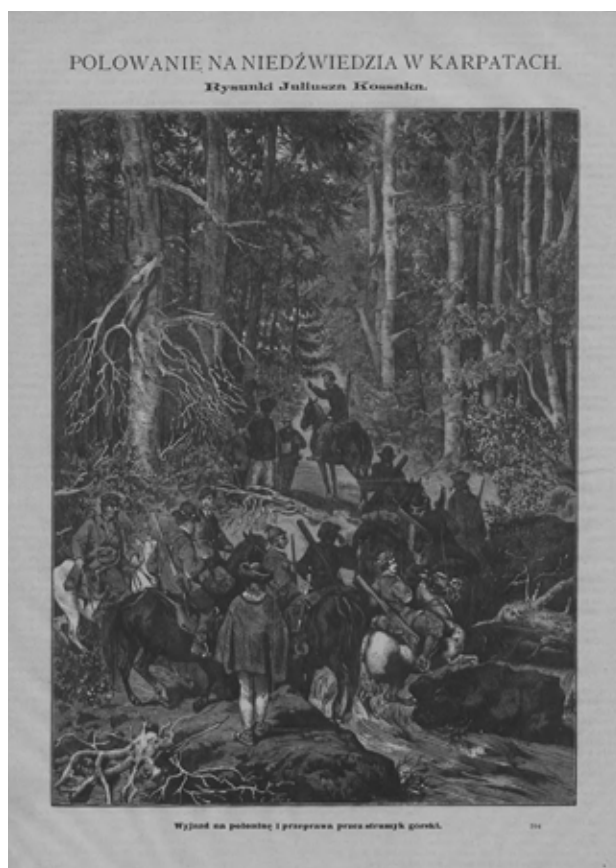
Juliusz Kossak mieszkał w Warszawie w latach 1850-52 oraz 1853-55. Wówczas związał się z towarzystwem Olszyńskiego, lecz jego sztuka, silnie naznaczona realistycznym rysem, była nieco odmienna od prac Gersona czy Kostrzewskiego. Już od początku kariery w latach 40. XIX stulecia Kossak umieścił w centrum swojej twórczości szlachecki obyczaj i idealizowane wizje przeszłości. Niejednokrotnie odwoływał się do anegdot, historii i tekstów literackich związanych z sarmacką legendą Rzeczypospolitej. Przykładowo, jeden z jego wczesnych

znakomych obrazów „Mohort prezentujących stadninę” (1858, Muzeum Narodowe w Warszawie) inspirowany był poematem Wincentego Pola „Mohort”, w którym autor opisuje postać sławnego szlachcica-rycerza Szymona Mohorta żyjącego na Kresach w końcu XVIII stulecia. Kossak przyjaźnił się z Polem i ilustrował wiele jego utworów. Powróciwszy do Warszawy Kossak zarabkował głównie jako ilustrator. Współpracował głównie z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Przyjacielem dzieci” oraz „Kłosami”, jego prace publikowane w prasie wprowadziły tę dziedzinę na nowe, nowoczesne tory. Uprawiał ilustrację, w której odnosił się współczesnych wydarzeń, lecz również przedstawiał sielankowe szlacheckie sceny oraz wizje z przeszłości narodu. Jego prace były nowoczesne w tym sensie, że zaspokajały estetyczne potrzeby warszawskiego mieszczaństwa. Kossak istotnie był „malarzem życia nowoczesnego”.

Prace Kossaka, odznaczające się dosadnym realizmem bliskie były w wyrazie grafikom brytyjskim o tematyce hippicznej. Artysta jednak silnie inspirował się twórczością mistrzów dawnych, głównie XVII-wiecznych Holendrów i Flamandów. Pejzaże leśne, w tym widoki z cyklu „Polowanie na niedźwiedzia” bliskie są nastrojowym wizjom Jacoba van Ruisdaela. Kossak, mimo zarzucanej mu przez późniejszą historię sztuki schematyczności, uprawiał twórcze aemulatio z mistrzami przeszłości i współczesności.

Wybór techniki akwarelowej jako głównego medium ekspresji dokonał się w jego twórczości wcześnie. Renesans tej techniki wiąże się twórczością artystów angielskich przełomu romantycznego, którzy używali jej do rejestracji rodzimych zabytków przeszłości i pejzażu. Liczne towarzystwa, które powstały na początku XIX stulecia na Wyspach Brytyjskich, m.in. najbardziej znane Royal Watercolour Society, zajmowały się popularyzacją i profesjonalizacją tej dziedziny malarstwa. Rosnąca popularność akwareli doprowadziła do stworzenia innowacyjnych rodzajów papieru oraz przyborów, które ułatwiały artystą pracę z wodną techniką przede wszystkim w plenerze. Juliusz Kossak, przebywając w Wiedniu i Paryżu, stykał się z nowoczesną formułą malarstwa akwarelowego. W dojrzałych latach używał jej, posługując się stricte realistyczną formułą obrazowania, lecz prezentując sentymentalny i romantyczny stosunek do polskiej natury i obyczaju.





Tygodnik Ilustrowany 1875 Tom XVI Nr 392 - 417 Seria II



Tygodnik Ilustrowany 1875 Tom XVI Nr 392 - 417 Seria II 3

POLOWANIE NA NIEDŹWIEDZIA

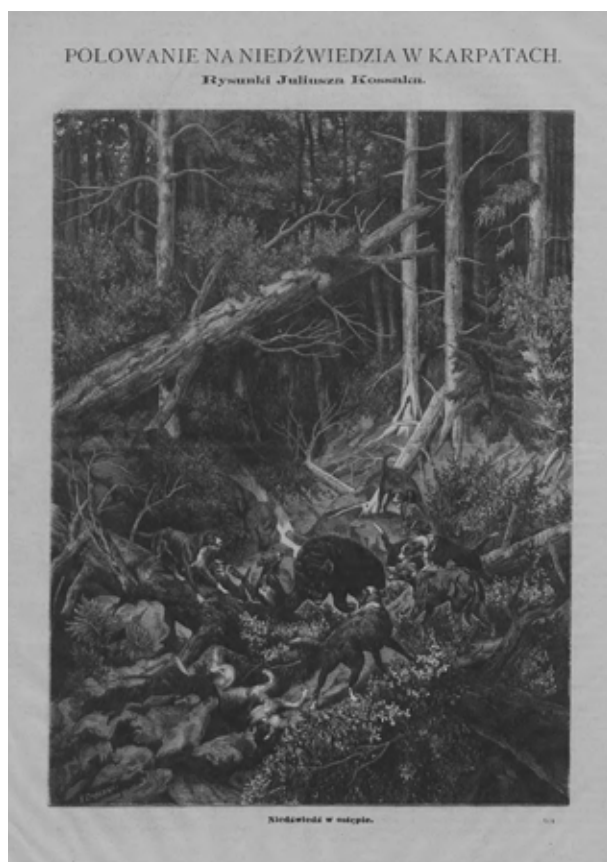
W MUZEUM WYOBRAŹNI JULIUSZA KOSSAKA

W okresie krakowskim – od jesieni 1869 roku – Juliusz Kossak wielokrotnie podejmował temat rodzajowej sceny z arystokratycznego majątku czy widoku z polowania wyższych sfer. W 1871 roku artysta wybrał się z Józefem Brandtem na studyjną podróż po Galicji. Tamże mieli zamiar zebrać materiały i studia do obrazów związanych z postacią Jana III Sobieskiego. Ich droga wiodła przez ważne zbiory historyczne – Lubomirskich i Dzieduszyckich we Lwowie, jak również uznane hodowle koni. Odwiedzili stadninę Sanguszków w Gumniskach czy Baworowskiego w Strusowie. Twórczość Kossaka na początku lat 70. XIX wieku cieszyła się dużym powodzeniem wśród sfer życia intelektualnego i artystycznego, jak również arystokratycznych rodów osiadłych w Galicji. Odwiedzał Podhorce Sanguszków oraz Krzeszowice Potockich, gdzie wykonywał rzadziej obrazy olejne, a najczęściej akwarele portretowe i przedstawiające sceny rodzajowe.

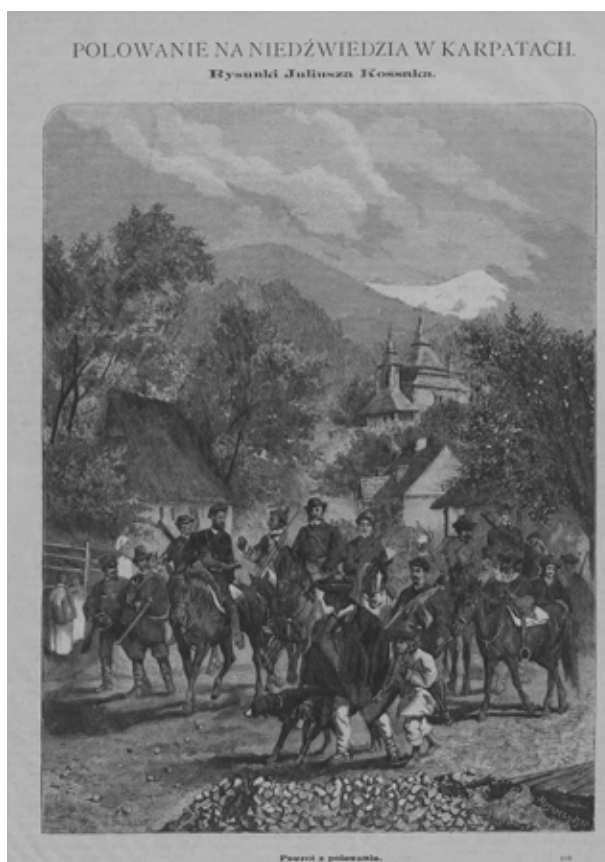
„Jeszcze we wrześniu 1872 r. książę Adam Sapieha urządził wielkie polowanie na niedźwiedzia w swoich dobrach w Karpatach na granicy węgierskiej, we wsi Sianki po stronie galicyjskiej i w Użoku po węgierskiej. Na polowanie sprosił gości, m. in. księcia Romana Sanguszkę, hr. A. Zamoyskiego, hr. M. Żółtowskiego z synem, panów Leszczyńskiego, Monasterskiego oraz Juliusza Kossaka z synem Wojtkiem. Kossak wykonał z tego polowania dla gospodarza najpierw

dwa albumy szkiców akwarelowych. Dochował się jeden z nich w Muzeum Czarotoryskich w Krakowie pt. Przygody myśliwskie w Sianach i Użoku w 1872, zawierający 12 humorystycznych akwarel” – pisze o genezie powstania myśliwskiego cyklu akwarelowego monografista Kossaka Kazimierz Olszański (Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, wyd. II poszerzone z ilustracjami w tekście, Kraków 2000, s. 142-43).

Ów cykl powstał na zamówienie Sapiehy w 1874 roku, dwa lata po polowaniu. Na wertykalnych arkuszach papieru artysta zaakcentował walory karpackiego pejzażu – przepastne leśne bory, głębokie jary, rwące strumienie czy prześwietlone słońce górskie zbocza i poloniny. Kossak przedstawił naturę dziką i nieujarzmioną, której dramatyczny charakter powiększa narracyjny charakter cyklu – malarz rozpoczął „opowieść” od wyjazdu myśliwych, kontynuował przez odpoczynek na poloninie, jej dramatyczny finał rozwinął w scenie osaczonego przez psy niedźwiedzia, a całość zwieńczył powrotem myśliwych. Sposób organizacji przestrzeni na wertykalnie zorientowanej płaszczyźnie podobrazia przypomina malarstwo mistrzów dawnych. Otwarcie przestrzeni w górnej części kompozycji przy jednoczesnym skoncentrowaniu wzroku widza na scenie w dolnej partii, a także szczegółowy realizm i nagromadzenie detalu przywodzą na myśl krajobrazy szkoły naddunajskiej, przede wszystkim Lucasa Cranacha



Tygodnik Ilustrowany 1875 Tom XVI Nr 392 - 417 Seria II 5



Tygodnik Ilustrowany 1875 Tom XVI Nr 392 - 417 Seria II 6

i Albrechta Altdorfera, lecz także krajobrazowego malarstwa flamandzkiego i holenderskiego Złotego Wieku, szczególnie Jacoba van Ruisdaela, którego prace studiował w Luwrze. Wskazuje się, że Kossak oglądał podczas młodości podróży do Petersburga prace Flamanda Adama Fransa van der Meulena, co mogło pozostawić ślad w jego muzeum wyobraźni. Zorganizowanie w centralnej części pochodu przecinającego diagonalnie powierzchnię obrazu, szczególnie w scenie wyjazdu, bliskie jest narracyjnym cyklom malarstwa Quattrocenta.

Wskazane impulsy istotnie mogły oddziaływać na Kossaka, który wiele podróżował oraz jak każdy artysta epoki miał dostęp do publikacji poświęconych sztuce oraz reprodukcji dzieł. Bliższymi tropami dla zrozumienia formuły jego twórczości wydają się prace jemu współczesnych. Kossak niewątpliwie znał popularne w XIX stuleciu grafiki brytyjskie przedstawiające zawody hippiczne, przejażdżki czy polowania. W 1852 roku odbył podróż do Wiednia i przypuszcza się, że właśnie wtedy doskonalił swój warsztat u Ferdinanda Georga Waldmüllera – mistrza austriackiego biedermeieru, które malarstwo budziło podziw publiczności ze względu na wierne naśladownictwo natury, warsztatowy kunszt oraz przyjemny wyraz scen rodzajowych, portretów czy pejzaży. Trzy lata później artysta wyjechał do Francji, gdzie zetknął się twórczością batalisty Horace'a Verneta. Wpływy naturalistycznego stylu Francuza zaważyły na całej dojrzałej twórczości malarza.

Bodaj najważniejszy warszawski krytyk doby pozytywizmu Henryk Struve pisał o obrazach cyklu dla Sapięhy: „Wszyscy krytycy jak u nas, tak i za granicą, wychwalają jednogłośnie w utworach Kossaka nadzwyczajną lekkość i poprawność rysunku, żywioł i elegancję kompozycji, wreszcie biegłość i staranność wykończenia [...]. Z naszej strony dodajemy tylko, że poczytujemy artyście za szczególną zasługę, iż nie poddaje się owej kolorystycznej efektomanii, która i dziś nad akwarelę władać zaczyna i ją popycha do naśladowania malarstwa olejnego [...]. Odrębność polega na tym, że głównymi środkami artystycznymi akwareli nie są barwny, lecz rysunek i cieniowanie, używające barwy tylko jako środka pomocniczego. Artysta nasz jasno pojmuje ten charakter akwareli” („Kłosy”, nr 523 z 8 lipca 1875).

Prace cyklu formują istotne ogniwo w rozwoju artystycznym Kossaka – stanowią wybitny przykład operowania przezeń akwarelą, jak również ogniskują się w nich artystyczne inklinacje malarza – dla postaci konia, sceny polowania oraz surowego i dzikiego pejzażu. Obrazy – krótko po stworzeniu – były reprodukowane w prasie w warszawskiej prasie – poczytnym „Tygodniku Ilustrowanym”. Zostały również opublikowane we wcześniejszej, kluczowej monografii Kossaka pióra Stanisława Witkiewicza ojca. Kazimierz Olszański, w 1988 roku, dostrzegał w cyklu jedną z najważniejszych wczesnych realizacji artysty. Serię „Polowanie na niedźwiedzia” należy postrzegać jako jedno ze wczesnych arcydzieł i muzealnej klasy prace Juliusza Kossaka.

28

WILHELM KOTRABIŃSKI

(1848 - 1921)

Noc księżycowa

olej/ płótno, 107,5 x 164 cm
opisany na odwrociu: 'WVK'

estymacja: 120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 42 000 EUR

„Często wydaje mi się, że noc jest jeszcze bogatsza
w kolory niż dzień, ubarwiona najintensywniejszymi
fioletami, błękitami i zieleniami”.

– VINCENT VAN GOGH, LIST DO WILLEMIEN VAN GOGH, 14 WRZEŚNIA 1888





Meduza Rondanini, IV w. p.n.e., Gliptoteka Monachijiska, źródło: Wikimedia Commons

„Noc księżycowa” to przykład obrazu, który jest skończoną, znakomitą artystycznie całością, choć można go równocześnie rozpatrywać jako część dyptyku. Taki miał być zamysł autora. Jest to jednak szczególnie dyptyk, w którym jedna część dobrze radzi sobie bez swego „towarzysza”.

W tle rozwija się noc, kompozycja jest obramowana przez cyprysy na dalszym planie. Te drzewa, kojarzone z nocą i zmarłymi, a jednocześnie z nieśmiertelnością i żałobą wprowadzają nas w krąg kulturowych skojarzeń, często pojawiających się w malarstwie 2. poł. XIX wieku. Noc Kotarbińskiego jest fioletowa i błękitna. Można domyślić się ciepłej letniej nocy, której nastrój potęguje niesłyszany przez nas szmer wody.

W centrum kompozycji znajduje się fontanna z płaskorzeźbioną głową i reliefowym ornamentem po bokach. Antyczna rzeźba długo fascynowała malarzy, a początki tego zamilowania datuje się na XV wiek. Wówczas rozpoczął się proces bardziej metodycznego podejścia do niej. Zamożne rzymskie rody tworzyły na dziedzińcach pałaców kolekcje, najpierw sprawiające wrażenie nieładu, potem coraz starannie aranżowane. Siła oddziaływania tych porożrzucanych kamiennych ułomków, znaków przeszłości – była przemożna. Malarze ustawiali postacie w obrazach w pozach Apollów i Wener. Drugim sposobem oddziaływania antyku było przedstawianie rzeźby w obrazie. Mniej lub bardziej wiernie oryginałom, pełniły w malarstwie różne funkcje. Niejednokrotnie były to na przykład pejzaże z ustawionymi gdzieś w parku, niczym sztafaj, rzeźbami. Kiedy indziej przedstawienie konkretnej rzeźby stanowiło erudycyjny rebus. Treść kojarzona z danym dziełem była istotna dla całości przedstawienia. Jak w tym kontekście odczytać „Noc księżycową” Kotarbińskiego? Głowa w centrum kamienia nasuwa dwa skojarzenia: Hypnos i Meduza. Jako że Hypnos przedstawiany był częściej z jednym skrzydłem rozwijającym się z głowy, symetria medalionu z fontanny zdaje się wskazywać na Meduzę. Jeśli nawet nie jest to wizualny cytat ze słynnej Meduzy Rondanini (opisaną po raz pierwszy przez Goethego w czasie jego rzymskiego pobytu) to można założyć, że chodzi właśnie o głowę tej Gorgony. Perseusz zabił ją dzięki pomocy Ateny, a jej odcięta głowa trafiła w końcu na tarczę patronki herosa. Wzrok Meduzy miał fatalną właściwość zamieniania ludzi w kamień. Wizerunek Gorgony umieszczano w czasach starożytnych i nowożytnych jako element apotropaiczny, czyli taki, który odstrasza złe moce (Gor-

gonejon). Być może taki również był zamysł Kotarbińskiego, kiedy „zacytował” głowę Meduzy. Dookoła rozpościera się noc, cyprysy przypominają o świecie zmarłych, który budzi lęk. Być może w tej scenarii potrzebna jest obecność Gorgonejonu z fontanny.

Pendant do tego obrazu jest „Serenada księżycowa” (olej na płótnie, 105 x 250 cm). Senna atmosfera „Serenady” i swoista melancholia przedstawionych postaci może być dodatkowym wyjaśnieniem dla kamiennej obecności Gorgonejonu.

Artystyczna kariera Kotarbińskiego rozpoczęła się w 1871 roku, kiedy znalazł się we Włoszech. Miał już wtedy za sobą krótki okres nauki rysunku w pracowni Rafała Hadziewiczza w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Aby wyjechać do Włoch, młody artysta zaciągnął pożyczkę u wuja i wystąpił o stypendium do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zgromadzone środki były jednak bardzo skromne i Kotarbińskiego czekała w Rzymie bieda. W Wiecznym Mieście artysta został przyjęty do Akademii Świętego Łukasza. Związał się ze środowiskiem polskiej i rosyjskiej emigracji. Do jego towarzyszy należeli Henryk Siemiradzki oraz bracia Aleksander i Paweł Swiedomscy. Początkowo polski artysta korzystał z ich atelier przy Via Margutta. Po ukończeniu studiów Kotarbiński wynajął własną pracownię przy Via di San Basilio na Kwirynale. W 1880 roku artysta znalazł się w orbicie wybitnego rosyjskiego krytyka i historyka sztuki Władimira Stasowa. Malarz na przełomie lat 70. i 80. wykształcił swój indywidualny styl. W Rzymie tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe, często – śladem Siemiradzkiego – wykorzystując kostiumy biblijne i antyczne lub odwołujące się do kultury włoskiej i orientalizmu. W jego obrazach widać znajomość reguł rządzących sztuką akademicką i niezwykłą zdolność kompozycyjną. Uderza wirtuozeria wykończenia oraz bogata, często bardzo dyskretna paleta barw, „nowoczesny”, mięsisty sposób kładzenia farby. Niebawem powodzenie tworzonych w tym okresie kompozycji umożliwiło artyście zdobycie prestiżowego zamówienia na wykonanie fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Kotarbiński pracował w cerkwi z zespołem najwybitniejszych ówczesnych malarzy rosyjskich, m.in. braćmi Swiedomskimi i Michaiłem Wrublem. Na stałe związał się z Kijowem i żywo uczestniczył w życiu mieszkającej w mieście polskiej kolonii. Jego prace są obecnie przechowywane w muzeach Rosji, Polski, Ukrainy oraz w licznych kolekcjach prywatnych.



PAWEŁ MERWART

(1855 - 1902)

"Impromptu" ("Carmen" Bizeta), 1889 r.

olej/deska, 61 x 49,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Paul Merwart. | 1889'

na odwrociu stara rękopiśmienna nalepka o treści: 'Merwart,
Paweł | Avenue Trochat 13. Paris | Impromptu'**estymacja: 24 000 - 32 000 PLN**

5 600 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Piano to w XIX wieku nieodzowny instrument w mieszczańskich wnętrzach, który stał się oznaką społecznego statusu. Muzyka była częścią ówczesnego wykształcenia i zajęciem towarzyskim. Grę na pianinie kojarzono jako zajęcie kobiece, gdyż panie domu, strażniczki ogniska domowego, mogły sobie pozwolić na czasochłonne ćwiczenia z gry na instrumencie. Prezentowany obraz jest migawką z życia XIX-wiecznego, zapewne paryskiego mieszczańskiego domu. Odtwarza przed oczami widza wnętrze i ukazuje jego mieszkankę przy codziennej czynności. Pełno tu przedmiotów, które, rozrzucone w nieładzie, sprawiają wrażenie naturalności. Pozorny nieporządek jest tu jednak zamierzony: świadczyć ma o dobrobycie skrytym w mieszczańskim wnętrzu. Obraz Merwarta to świetny dokument belle époque, ale także artystyczne dziecko swoich czasów. Wpisuje się bowiem w szerszy nurt domestykalnego malarstwa „muzycznego”. Rzesze artystów XIX stulecia malowały wizerunki wnętrz z pianinem stanowiącym jego centralny element. Muzykowanie było tutaj przyczynkiem do tworzenia nastroju kompozycji, a czasem do snucia opowieści o miłości albo smutku. Merwart w prawym dolnym rogu płótna umieścił stos książek i gazet. Na okładce jednej z nich znajduje się tytuł opery Georges Bizeta „Carmen”. Tym samym autor odnosi nas do wyjątkowo popularnego utworu końca XIX wieku i jego bohaterki – obiektu westchnień mężczyzn, uwodzicielki, która przynosi miłość płomienną lecz nieszczęśliwą. Ów narracyjny dodatek w postaci dźwięku w prawym dolnym rogu obrazu rozciąga przed widzem całe spektrum muzycznych i emocjonalnych skojarzeń. Dodatkowo koloryt płótna – brunatne odcienie i czerń – stanowią nawiązanie do palety obrazów odkrywanego w XIX stuleciu Diego Velázqueza. Z paryskiego mieszczańskiego salonu Merwart przenosi nas do słonecznej i zmysłowej Hiszpanii.

Przedstawiona na obrazie kobieta najpewniej nie jest w żałobie, jak można by się było spodziewać po kolorze sukni. W latach 80. XIX wieku modne stało się użycie czerni w wieczorowych kobiecych strojach. Były one też w tym czasie wygodniejsze niż w poprzednich dekadach – ściślej przylegające do ciała, ale mniej krępujące swobodę ruchów. Kobieta siedzi na tle ciężkiej, bogatej zastawy, udrapowanej w harmonijną całość.



30

FRANCISZEK RUŚKIEWICZ

(1819 - 1883)

**Pejzaż z przeprawą przez most i widokiem na kościół,
1863 r.**

olej/plótno, 77,5 x 99,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Ruśkiewicz | 1863'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Alfreda Lenicy

XIX-wieczna sztuka pejzażowa nie doczekała się przekrojowych publikacji, lecz coraz częściej słyszymy postulaty wydobywania jej z magazynów muzealnych na światło dzienne. O zainteresowaniu twórczością tej epoki może świadczyć niedawno zorganizowana wystawa poświęcona tematyce Biedermeieru w Muzeum Narodowym w Warszawie (5 października 2017 – 7 stycznia 2018). W artykule skupimy się na dziewiętnastowiecznym pejzażyście Franciszku Ruśkiewiczu (1819-1883). Był człowiekiem o nieszablonej biografii pokroju Franza Kafki: urzędnikiem Banku Polskiego i artystą amatorem, zachęconym w wieku dwudziestu jeden lat do podążania drogą artystyczną przez malarza i współtwórcę Szkoły Sztuk Pięknych, Aleksandra Kokulara. Ruśkiewicz cieszył się w Warszawie powszechnym poważaniem, jego obrazy „nabywane były chętnie, jako rzeczy mile wpadające w oko” („Kurier Warszawski”, 1883 nr 92b). Działal przed wszystkim w Warszawie, gdzie w 1845 roku wystawił trzy pejzaże „własnego pomysłu” na warszawskiej wystawie Sztuk Pięknych. Był szczególnie aktywnym malarzem poczynając od lat 50. XIX wieku, łącząc zapewne karierę urzędniczą z malarstwem. Do dziś znane są imponujące liczby wystawianych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych pejzaży (aż 133). To zdumiewający wynik dla malarza, na którego twórczość eksponowaną w zbiorach publicznych składają się jedynie dwa obrazy w Muzeum Narodowym w Warszawie, dwa w Muzeum Narodowym w Krakowie oraz jeden w Muzeum we Wrocławiu.

„Pejzaż z przeprawą przez most” malowany był w znamienitym roku 1863, kiedy krajem targaty walki powstańcze. Charakter tego sielankowego obrazu nie oddaje jednakże pośpiechu przeżyć powstańczych. Idylliczny, stimmungowy pejzaż z „bajkowym” sztafażem oraz dalekim horyzontem, którego głębia uaktywnia działanie wyobraźni, wręcz idealnie harmonizuje z biedermeierowskim wnętrzem. Czy miał on stanowić ucieczkę od bolesnych wydarzeń, czy dawać wytchnienie cichym spokojem i bezpretensjonalnością?





31

HENRYKA BEYER

(1782 - 1855)

Kwiaty wazonie ("No 7") - para obrazów

olej/ płótno, 40 x 32,5 cm

sygnowany p.d.: '[nieczytelne] HBeyer', na odwrociu adnotacja: 'D. Krysiński | złoto no. 16' oraz 'No 7'

estymacja: 80 000 - 120 000 PLN

18 700 - 28 000 EUR



HENRYKA BEYER

(1782 - 1855)

Martwa natura z kwiatami ("No 8") - para obrazów

olej/plótno, 38,5 x 31 cm

sygnowany p.d.: 'HBeyer', na odwrociu adnotacja: 'D. Krysiński | złoto no. 16' oraz 'No 8'

POCHODZENIE:

- zbiory potomków artystki, Polska



Okladka dziennika konserwatorskiego dwóch obrazów Henryki Beyer, własność potomków artystki

Obrazy Henryki Beyer, polskiej artystki niemieckiego pochodzenia, są wielką rzadkością. Niewiele instytucji muzealnych może się pochwalić posiadaniem dzieł artystki, a jeśli takowe mają w swoich zbiorach, są to prace na papierze. Stanowiące parę, dwie kwiatowe martwe natury zawsze były własnością potomków artystki – rzecz w Polsce bardzo rzadka. Z rodzinnego przekazu wiadomo między innymi, że w 1926 roku obie prace zostały darowane jako prezent ślubny.

Dwa obrazy, numery „7” i „8” (numeracja została naniesiona na odwrocie obrazów), mają te same rozmiary i zestawione razem tworzą harmonijną całość. Nie jest pewne, czy taki był zamiar artystki czy też numeracja to późniejszy, rodzinny dodatek, poczyniony na przykład z okazji inwentaryzowania majątku. W przypadku tych płócien warto zatrzymać się nad ich historią. W Polsce, kraju targanym różnymi niepokojami, rzadko można przesledzić proveniencję dzieła sztuki. W tym przypadku mamy do czynienia z czymś więcej niż wiedzą, w czyich rękach znajdowały się te prace przez kolejne dekady. Zachował się również zeszyt, prowadzony przez konserwatkę wywodzącą się z rodziny, która dwukrotnie pracowała nad tymi obrazami (lata 70. i 80. XX wieku). Dzięki jej skrupulatności mamy rzadką możliwość wejścia w historię obiektów. I tak wiadomo na przykład, że w maju 1975 płótna zostały zdublowane, do czego użyto 25 dkg wosku i że obrazy zostały wówczas sfotografowane (zdjęcia zachowały się).

Dwa obrazy reprezentują modny podówczas sposób malowania, który trudno nieraz odróżnić od stylu kwiatowych martwych natur autorstwa XVII-wiecznych mistrzów niderlandzkich. Niezależnie od tego, kiedy powstawały takie obrazy, ich siła przyciągania zdaje się być niesłabnąca. Wynika to nie tylko z piękna przedstawionych kwiatów i z podziwu, jaki może wzbudzać sugestywne zobrazowanie ich płatków. Przyciąga myśl, że malarstwo dawało (i wciąż daje) możliwość robienia rzeczy niemożliwych – oto w jednym wazonie mogą spotkać się kwiaty z różnych stron świata, kwitnące w różnych porach roku i zakwitnąć wspólnie, w jednym momencie.

Henryka Beyer, z domu Minter, urodziła się w Szczecinie. Tam uczyła się rysunku u sławnego rysownika i metodyka nauczania tej dziedziny – Petera Schmidta. Potem w latach 1805-11 kształciła się w Berlinie u cieszącego się estymą malarza kwiatów – Gottfrieda Wilhelma Volckera. Po studiach osiadła w Warszawie. Jej brat – Karol Fryderyk Minter – również artysta, założył tu fabrykę. Wkrótce po przybyciu nad Wisłę poślubiła wysokiego urzędnika w administracji Królestwa Polskiego – Wilhelma Beyera. Choć już po studiach, malarka wciąż doskonaliła swoje umiejętności,

korzystając z rad nestora polskiego klasycyzmu – Antoniego Brodowskiego. Było to o tyle proste, że wynajmował on przez kilka lat mieszkanie w jej domu na Lesznie.

Beyer tworzyła w gatunku, który uważany był za przystający do kobiecego charakteru. Sądzono, że nie powinny malować obrazów opisujących heroiczną historię. To malarstwo kwiatowe było swoistym odpowiednikiem ręcznych robótek w domenie sztuk plastycznych. Jak pisze Agnieszka Rosales-Rodríguez: „Sztuka znajdowała się wówczas w domenie męskiego działania, bo i publiczne szkolnictwo artystyczne niemal do końca XIX w. nie dopuszczało kobiet, skazując je na los amateerek, zajmujących się kobiecym arcydziełem (haftem, wycinankami, akwarelą) albo kształconych w prywatnych pracowniach” (Biedermeyer, Warszawa 2017, s. 34). Na przekór tym tendencjom Henryka Beyer założyła w Warszawie pierwszą szkołę artystyczną dla kobiet, którą prowadziła od 1824 do 1833. Uczyła poza tym prywatnie malarstwa i rysunku.

Na lata 20. XIX wieku przypadła największa wystawiennicza aktywność Henryki Beyer. Zdobyła wówczas wiele wyróżnień za swoje kompozycje, wśród nich przyznawane wówczas na wystawach jako najwyższe wyróżnienie – złote medale. Na ważny aspekt twórczości Henryki Beyer zwrócił literaturoznawca i historyk sztuki Konrad Niciński: „To od niej na dobrą sprawę zaczyna się emancypacja martwej natury jako osobnego tematu, do tej pory podejmowanego w ten sposób rzadko i na marginesie innych zatrudnień. Oczywiście Henryka Beyer – Niemka ze Szczecina, która przybyła do Warszawy ściągnięta przez brata, inżyniera i architekta wojskowego Wilhelma Mintera, który z kolei przyjechał tu w czasach krótkiego panowania pruskiego i już został, oddając się na usługi księżu Józefowi Poniatowskiemu – nie wymyśliła tej autonomii martwej natury czy też malarstwa kwiatowego. Przywiozła je ze sobą z Berlina, gdzie była uczennicą innego malarza kwiatów, przez jakiś czas dyrektora królewskiej manufaktury porcelany, Gottfrieda Wilhelma Volckera. Beyer wyprzedziła modę na holenderskie malarstwo kwiatowe, panującą już od kilku lat w Berlinie, a lada chwila mającą zapanować w Moskwie i Petersburgu, po drodze zadomawiając się (choć w mniejszym stopniu) także w Warszawie. Zresztą w wyniku tej mody jej nauczyciel Volcker, początkowo malarz porcelany, zaczął malować kwiaty także na płótnie. Był to oczywiście znak rodzącego się biedermeyera, sztuki mieszczan dla mieszczan, akcentującej przytulność, ładność i „swojskość”, budującej swoimi wnętrzami poczucie komfortu oraz bezpieczeństwa. Dla takiej sztuki naturalnym ośrodkiem była poprzedzająca ją mieszczańska sztuka barokowej Holandii, skąd zaczął się szereg nawiązań charakterystycznych także dla warszawskiej artystki” (Konrad Niciński, culture.pl, hasło Henryka Beyer, „Bukiet kwiatów w wazonie”).



w stosunku do krawędzi krawędzi:

L. Krytyński

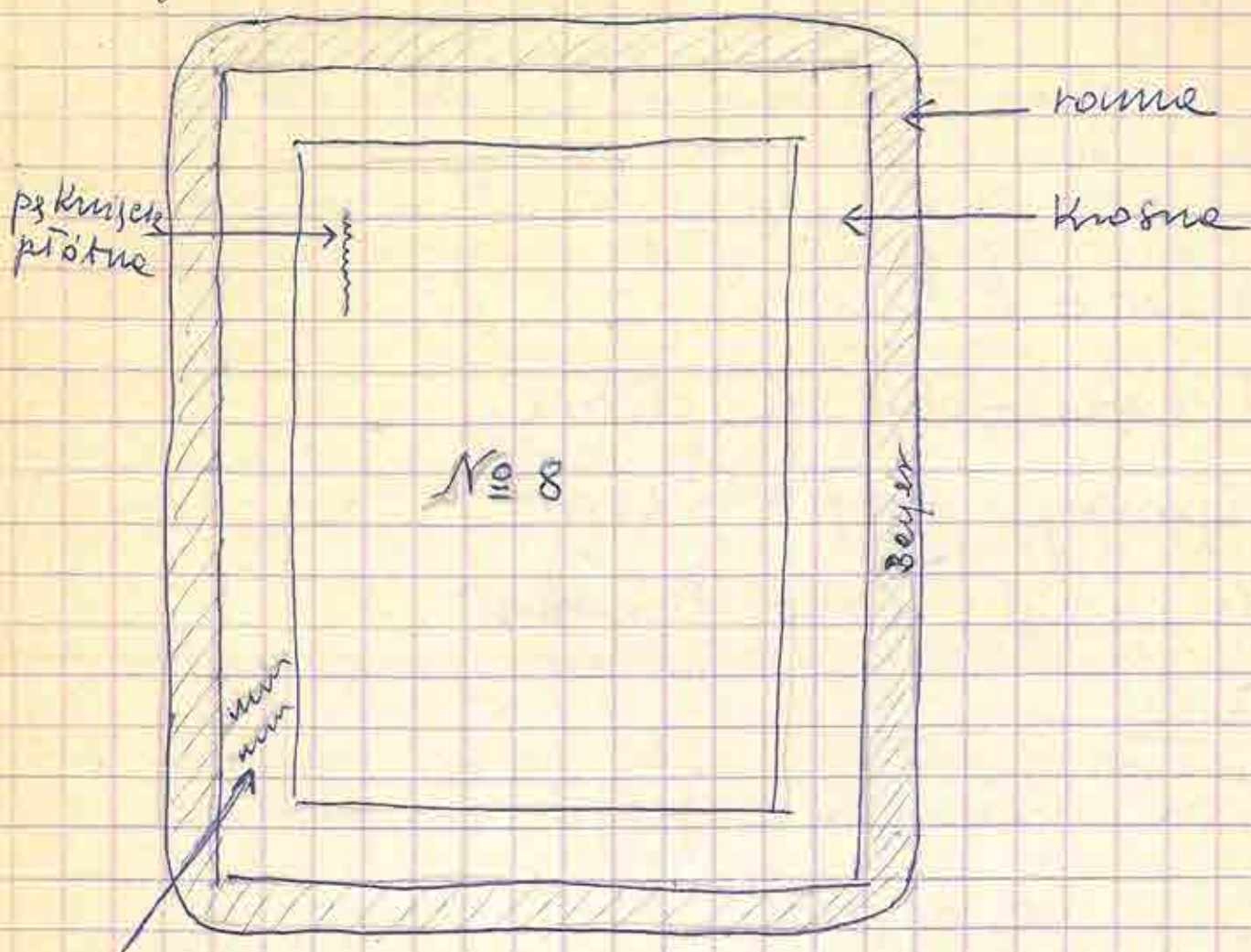
~~W~~ Ziote № 16

Na środku płotne odrocie, ciemnym atre-
mentem wykonano napis: № 8

Przy lewym górnym narożniku równomiernie
płote (pionowe) odł. ok 5 cm.. Obok tego uszko-
dzenie kreśli białej krawędzi papieru (które mogło
pełnić rolę Torkli), egsciono ~~przystawie~~ ^{przystawie} Torkli
z płotna, przyklejono klejstem, zabezpieczając
uszkodzenie.

Obecnie wyjęto z ramy, zdjęto z krawędzi (przybito był
grzbiotami tapicerskimi) i mechanicznie odrocie
ocupowano z krawędzi, przypobawia do praso-
wania. Przy ocupowaniu woskowy masł. nie było dobre,
że nie gwarantuje zabezpieczenia. Torkli, płociny
i papieru umiasto równomiernie mechanicznie,
nie sucho, z Torkli usunąć klejstem, który
stworzył niebezpieczeństwo

Krys. ołownice obrazu



napis:
S. King Smith
ul. Elzke 16

Roune obremione z zatkniętych narożach ze słabymi (osłabionymi) płótnem.

Obraz według mnie nie był zdejmowany z krosien o czym świadczy strona po gwoździach zainstalowanych krosniach płótno jest i nie listwoch krosien

Krosne nie kliny, ale nie porównanie, z roboczej deski odprężyć się nie chcą





„To od Henryki Beyer na dobrą sprawę zaczyna się w polskiej sztuce emancypacja martwej natury jako osobnego tematu, do tej pory podejmowanego w ten sposób rzadko i na marginesie innych zatrudnień malarskich”.

– KONRAD NICIŃSKI, CULTURE.PL

32

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

(1861 - 1926)

Sprzedawca dywanów, II poł. lat 80. XIX w.

olej/płótno, 52 x 71,5 cm
sygnowany p.d.: 'M.G.Wywiórski'

estymacja: 140 000 - 170 000 PLN

32 600 - 40 000 EUR

OPINIE:

- ekspertyza p. Zofii Katarzyny Posiadały

POCHODZENIE:

- Kolekcja Zabrzańska
- od 2002 w depozycie Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

WYSTAWIANY:

- Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku,
Muzeum Narodowe w Warszawie, 17 października 2008 - 4 stycznia 2009
- Malarze polscy w Monachium, „I po co myśmy tam jechali!”, Muzeum Okręgowe
w Suwałkach, 5 maja - 31 sierpnia 2005

LITERATURA:

- Orientalizm w malarstwie, rysunku i grafice w Polsce w XIX i 1. połowie XX wieku,
Aneta Biały et al., red. nauk. Anna Kozak, Tadeusz Majda, Warszawa 2008,
poz. kat. 170, s. 239 (il.)
- Malarze polscy w Monachium, „I po co myśmy tam jechali!”, Zbigniew Fałtynowicz,
Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2005, s. 126 (il.)







Szkic olejny do obrazu *Sprzedawca dywanów*, własność prywatna,
źródło: archiwum DA Agra-Art



Jarmark w Balcie na Podolu, 1886, fragment, kolekcja mBanku w Warszawie,
źródło: archiwum DA Agra-Art

FOTOGRAFICZNA DOKŁADNOŚĆ, CZYLI ROLA FOTOGRAFII W TWÓRCZOŚCI ARTYSTÓW POLSKICH W ŚRODOWISKU MONACHIJSKIM

Polscy monachijszczyści określani byli przez ich współczesnych mianem wielkich wielbicieli ogłoszonego w 1939 roku wynalazku, którym była fotografia. Wbrew podzielonemu stanowiskom wobec roli, którą miała pełnić dla malarstwa (usprawnienia lub drogi spłycenia malarskiej wizji), fotografia stała się pierwszorzędnym materiałem studiów artystycznych. Nie oznacza to, że nie odnotowywano głosów krytyki, szczególnie dotyczącej posuniętego do granic możliwości realizmu: „Posługiwanie się fotografią często obrazom nadaje prawie nienaturalną zewnętrzną prawdę, przy pewnym braku wewnętrznego życia” (F. Pecht, za: Halina Stępień, Maria Liczbińska, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914*. Materiały źródłowe, Warszawa 1994, s. 174).

Wybitni malarze polscy tworzący w środowisku monachijskim, jak wymieniony wcześniej Józef Brandt, korzystali z fotografii na dużą skalę. Prześledzenie sposobu posługiwania się tym odłamem sztuki w malarstwie Brandta udzieli sposobności zrozumienia twórczości jego ucznia, Michała Gorstki Wywiórskiego.

Brandt kolekcjonował fotografie, aby móc potem na zasadzie „kolażu” przywołać w wyobraźni klimat odwiedzonych miejsc, a nie odtworzyć utrwaloną mechanicznie rzeczywistość. Wiadomo, że w latach 80. XIX wieku malarz coraz częściej sięgał po fotografię, która była uzupełnieniem jego bogatych zbiorów z atelier. Wśród zebranych zdjęć obecne są liczne pejzaże, sceny z jarmarków, portrety w egzotycznych strojach, postaci Kozaków, konie... Michał Gorstki Wywiórski, kształcąc się u boku „mistrza”, był niewątpliwie zaznajomiony z owym wynalazkiem i również z niego korzystał.

Michał Gorstki Wywiórski, rodowity Warszawiak, rozpoczął przygodę z malarstwem z nieznanymi bliżej przyczyn. Początkowo studiował chemię, lecz po dwóch latach studiów przeniósł się do Monachium, aby w latach 1883-87 pobierać nauki w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz prywatnie, w pracowniach

Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Choć obecnie kojarzony jest z malarstwem krajoobrazowym, którego stał się niekłamanym autorytetem, oraz z pracą nad panoramami (m.in. nad malowaną wraz z Wojciechem Kossakiem Samosierrą) we wczesnym okresie swojej twórczości nawiązywał do brandtowskiego realizmu i poruszanej przezeń tematyki, czego owocem jest prezentowany na aukcji „Sprzedawca dywanów”. Można znaleźć analogię pomiędzy pracami mistrza i ucznia. Mowa o „Jarmarku w Balcie na Podolu” (1886) z kolekcji mBanku w Warszawie. Przedstawiona scena rodzajowa odbywa się gdzieś na dalekich Kresach przy prowizorycznie ustawionych straganach, na których panoszą się niedbale rozwinięte dywany. Śladami mistrza szedł Gorstki Wywiórski, tworząc pracę pod tytułem „Sprzedawca dywanów”. Przedstawia ona sprzedawcę dywanów, który dobija targu z klientem. Mężczyzna zwrócony bokiem, przyglądający się pasiastej tkaninie, ubrany jest w białą wełnianą sukmanę, a jego głowę ozdobi różowa tubitiejka. Jego towarzysz, o ostrych rysach, nosi długi granatowy płaszcz. W centrum kompozycji znajduje się drabiniasty wóz, a z lewej strony namioty. Pracę spowija jasny, zimny kolorystyczny oparty na współgrających bielach, brązach i szarościach ocieplanych czerwieniami. Tym, co zwraca uwagę widza, jest fotograficzny wręcz realizm, z którym została oddana scena. Szczególną uwagę zwracają precyzyjnie malowane: pies, dywany, błyszcząca fajka wodna, skórzane siodło oraz liczne przedmioty codziennego użytku. Z owymi akcesoriami zetknął się Wywiórski w pracowni Brandta, którą określano mianem „muzeum lub zbrojowni”.

Biorąc pod uwagę tematykę obrazu, jego dopracowaną kompozycję oraz wyważoną kolorystykę, możemy uznać go za cenny przykład twórczości z wczesnego, monachijskiego okresu, o tyle unikatowy, że wczesnych prac, a tym bardziej pejzaży, jest niewiele. Szkic olejny do prezentowanej pracy, skupiający się na postaciach dwóch mężczyzn dobijających targu, pojawił się na rynku aukcyjnym w 2010 roku.



Ubiór hajduka, z kolekcji Józefa Brandta przekazanej MNW,
źródło: Cyfrowe MNW



Zdjęcie archiwalne ukazujące monachijską pracownię Józefa Brandta, źródło : strona niepodległa, trzeba kupić licencję

ORIENTALIZM W MALARSTWIE POLSKIM XIX WIEKU

Stosunek Polaków do Orientu był pochodną kontaktów historycznych ze Wschodem, do których dochodziło na Kresach Rzeczypospolitej. W epoce romantyzmu, szczególnie w literaturze, Wschód utożsamiano z miejscem zetknięcia kultury europejskiej i wschodniej. Kresy, co najistotniejsze, były ważnym elementem narracji historycznej, obszarem „polskiej swojskości”, gdyż to w granicach Polski znajdowała się ta rozległa, malownicza i dzika ziemia. Nie dziwi zatem, że w polskiej świadomości narodowej Wschód przez długi okres łączono nie z egzotycznością, lecz z wątkami rodzimości i wolności, a malarstwo uważano za idealny nośnik przekazu patriotycznego. Tematy orientalne, zrozumiałe, czytelne, bez wielkich przesłań, ale swojskie i budzące bezpośrednie reakcje emocjonalne, przyjmowane były chętnie przez szeroką publiczność.

Orientalizm stanowił jednak szersze zjawisko: święcił triumfy na salonach paryskich, angielskich i włoskich w II połowie XIX wieku. Zdarzało się, że fascynacja Wschodem przejawiała się w przenosinach pracowni malarskiej, aby tworzyć wśród autochtonów (postąpił tak np. malarz Jean-Léon Gérôme). W odpowiedzi na rosnący smak na orientalia powstawały sceny odbywające się we wschodnich wnętrzach, w których dekoracyjne przedmioty martwe rywalizują o uwagę widza z barwnymi postaciami rdzennych mieszkańców. Jednym z takich przedstawień jest obraz „Sprzedawca dywanów w Kairze” pędzla wspomnianego już Jeana-Léona Gérôme’a (około 1887 r., Minneapolis

Institute of Arts), który odzwierciedla dążenie do przenikania się malarstwa i sztuki użytkowych. Uwagę widza monopolizuje rozwinięty przez dwa piętra wspinały, dekoracyjny dywan, na który patrzą wszyscy zebrani przedstawionej sceny.

XIX-wieczni malarze polscy, choć rzadko osiadali na terenach Kresów, odbywali tam liczne wyprawy. Na Wschód wyprawiali się m.in. Juliusz Kossak i Józef Brandt. Inną, zapewne bardziej rozpowszechnioną manifestacją zamiłowania do kultury orientu, była staranna aranżacja pracowni, którą zdobyły przedmioty przywiezione z wypraw na Bliski Wschód. Warto przytoczyć opis atelier Brandta, które pełniło wprzód funkcję reprezentacyjno-poznawczą, a następnie pracowni artysty. O ogromie zbiorów z atelier świadczyć może fakt, że składały się nań cztery pokoje, pełne makat i wschodnich dywanów, uzbrojenia i egzotycznych instrumentów, kostiumów i fotografii. Bywalczy pracowni Brandta czasem pytali: „Muzeum to czy zbrojownia?”. Ta niezwykła przestrzeń, w której w okresie monachijskim przebywał uczeń Brandta, Michał Gorstkin Wywiórski, skłaniała zatem do marzenia o dalekich krainach wschodnich. Do ulubionych motywów scen rodzajowych należały wielopostaciowe sceny z jarmarków, najczęściej konnych, rozgrywających się na Kresach dawnej Rzeczypospolitej. Na takim, wschodnim i swojskim klimacie przedstawienia, będzie swoją narrację opierał Michał Gorstkin Wywiórski w obrazie pod tytułem „Sprzedawca dywanów”.



Jean-Léon Gérôme, Sprzedawca dywanów w Kairze,
ok. 1887, Minneapolis Institute of Arts, źródło: Wikimedia Commons

33

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI
(1861 - 1926)

Na przełęczy, 1886 r.

olej/ płótno, 62,5 x 91,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'M.G.Wywiórski | Monachjum 86'

estymacja: 75 000 - 100 000 PLN

17 500 - 23 300 EUR

OPINIE:

- opinia p. Adama Konopackiego z dn. 18 czerwca 1996

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, czerwiec 1996

- kolekcja prywatna



„Młody to jeszcze adept sztuki, jeden z satelitów Józefa Brandta, z którego wskazówek korzysta i dziś jeszcze. (...) To zaś, co się w tej chwili znajduje 'na warsztacie', w pracowni, charakteryzuje Wywiórskiego jako miłośnika motywów Czerkieskich, które brane są zwykle w chwili względnego spokoju, ot w pochodzie, powrocie z jarmarku: prawie zawsze tłem ich – podnóże góry, droga kamienista, zasypana okrucami skał”.

– CEZARY JELLENTA, GALERIA OSTATNICH DNI. WIZERUNKI, ROZBIORY, POMYSŁY, KRAKÓW 1897, s. 32-33

Współcześni Michała Gorskina Wywiórskiego zaliczali artystę do grona malarzy „najdobitniej uosabiających charakter monachijskiej kolonii” (Henryk Piątkowski, Kurjer Warszawski 1926, nr 164 s. 8). Obraz „Na przełęczy” w pełni unaocznia cechy powstałych w Monachium w latach 80. XIX wieku prac. Kompozycję oparł artysta na diagonali, która eksponuje dynamiczność sceny: śniady mężczyzna powozi wóz zaprzęgnięty w kasztanowego konia po rozległym, kamienistym obszarze górskiej przełęczy; za nim dumnie kroczy Czerkies na koniu. Scena osadzona jest w realiach stromych kaukaskich gór. Zachwyca kontrast pomiędzy wybiłą i kamienistą drogą porośniętą miejscowo jaskrawą zielenią a połyskliwą partią gór. Widoczna jest również dbałość o detal, obecna m.in. w oddaniu wyglądu i faktury tradycyjnego kobierca kaukaskiego oraz ciężkiego brązowego płaszcza charakterystycznego dla tamtejszych stron.

Podróże Wywiórskiego z tego okresu nie zostały w pełni udokumentowane, lecz widz odnosi wrażenie, że krajobraz tej krainy był malarzowi dobrze znany. Jest ono w pełni uzasadnione, gdyż artysta nie musiał odbywać podróży, aby zachwycić się pięknem dalekiego Wschodu i Kresów. Miejsca te były obecne w opowieściach Józefa Brandta oraz w postaci rekwizytów historycznych i fotografii znajdujących się w jego pracowni.

Prace Michała Gorskina Wywiórskiego malowane w drugiej połowie lat 80. stanowią dziś rzadkość; znane są nam jedynie z opinii współczesnych artystów krytyków oraz z reprodukcji w prasie. Podejmowana w dziełach tematyka oraz sposób budowania kompozycji wskazują na silne powinowactwo ze sztuką monachijskich nauczycieli malarza – Józefa Brandta oraz Alfreda Wierusza-Kowalskiego. W rozmowie przeprowadzonej w związku z malowaniem „Bitwy pod piramidami” artysta przyznawał, że „Istotnie, po ukończeniu Akademii Monachijskiej, pod wpływem Brandta i Wierusza-Kowalskiego dużo malowałem scen myśliwskich i na obrazy te znajdowałem chętnych nabywców z Anglii i Ameryki” (Z rozmów i wrażeń).

U twórców panoramy, „Życie i sztuka” 1901, nr 11, s. 131). Nic dziwnego więc, że młody adept sztuki oparł się na dwóch silnych wzorach, dzięki którym doskonalił sprawność warsztatową oraz poszerzał wiedzę historyczną, co ułatwiały wspomniane wcześniej rekwizyty znajdujące się w pracowni Brandta. Mowa tu szczególnie o strojach kaukaskich i kozackich obecnych w zbiorach „generała”, które umożliwiały przeniesienie sceny rodzajowej do odpowiednich realiów, poruszając w ten sposób wyobraźnię widza.





ZYGMUNT SIDOROWICZ

(1846 - 1881)

Pejzaż, 1878 r.

olej/deska, 29 x 42 cm
 sygnowany i datowany l.d.: 'Sidorowicz 1878'
 na odwrociu maszynopis z opinii dra Kazimierza
 Buczkowskiego oraz numery i ledwo widoczne pieczęcie

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN

10 500 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, luty 2002
- dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2014
- kolekcja prywatna, Warszawa

Pejzaż autorstwa Zygmunta Sidorowicza przykuwa uwagę głębią spojrzenia i wrażliwością w odczuwaniu polskiego krajobrazu. Przed widzem rozpościera się niewielkich rozmiarów, acz rozległa rzeczywistość. „Ręcznikowy” format obrazu umożliwił szersze widzenie owego wycinka natury, który tworzy szeroka połać nieba, będąca najbardziej dynamicznym obszarem pracy oraz monotonna, malowana zgaszonymi zieleniami równina przedzielona brunatną drogą. W oddali widoczne są pozbawione liści drzewa, most, zabudowania oraz samotna przechadzająca się postać. Tym, co przyciąga uwagę, jest niewątpliwie gra światła rozgrywająca się w przestrzeni nieba: błękity, beże, ciepłe szarości, akcenty jasnego różu oraz perłowo-złota barwa chmur, przypominająca kruszone listki złota. Przedstawienie nieba, na którym królują constable’owskie chmury, ujawnia talent Sidorowicza do kreowania nastroju.

Sidorowicz, tworzący zaledwie do 35 roku życia, namalował prezentowany pejzaż w Monachium bądź w Wiedniu, do którego przeprowadził się w 1878 roku. W obliczu tęsknoty za ojczyzną i za rodzinnym Lwowem powracał do utrwalonego w pamięci ojczyznie krajobrazu. Malarze tworzący z dala od domu pielęgnowali takie wspomnienia – przywozili ze sobą studia natury, a czasem powracali do własnych wspomnień, rozbudzonych doświadczeniem piękna „obcej” natury. Pejzaż Sidorowicza ujmując tę tęsknotę, a przede wszystkim zachwyt codziennością polskiej wsi, będącej spokojną i bezpieczną przestrzenią żyjącą miarowym rytmem pór roku.



35

KAZIMIERZ ALCHIMOWICZ

(1840 - 1916)

Chłopiec z bagien

olej/ płótno, 72 x 57,5 cm

estymacja: 80 000 - 110 000 PLN

18 600 - 25 600 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, październik 1997
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Źródło uznania, którym społeczeństwo nasze otaczało twórczość Alchimowicza, tryska z głębin rdzennych upodobań, łączących artystę z narodem. On kocha ze wszystkimi, podąża za głosem ogółu, bo mu głos ten gra w piersi. Nie schlebując nikomu, lecz będąc samym sobą, przyciąga jakby siłą magnesu”.

– HENRYK PIĄTKOWSKI, KAZIMIERZ ALCHIMOWICZ,
„TYGODNIK ILUSTROWANY” 13 STYCZNIA 1917, NR 2, s. 26



Henryk Piątkowski, Kazimierz Alchimowicz, „Tygodnik Ilustrowany” 13 stycznia 1917, nr 2, s. 26

KAZIMIERZ ALCHIMOWICZ.

Zmarły świeżo mistrz pędzla należał do grona tych z polskich artystów, którzy kult sztuki opromieniali uczuciem bezwzględnej przywiązania do kraju, a parafrazując wykrzyk Kacpra Karlińskiego, mógł śmiało o sobie powiedzieć, że był pierwsi Polakiem, zanim został malarzem. Tę cechę twórczości ogół bezwiednie odczuwał, stąd powstała owa nie sympatyczna, wiążąca przez ciąg długiej kariery twórce „Obrony Olsztyna” ze społeczeństwem.

Gdy przed kilkunastu laty „Tygodnik Ilustrowany” ogłosił konkurs na obraz, opierając jego wynik na sędziach swych prenumeratorów, i wytworzył w ten sposób rodzaj plebiscytu, z pomiedzy wielu konkurujących palmę pierwszeństwa otrzymał obraz Alchimowicza. Fakt ten w stosunku do indywidualności malarza jest znamienity, dowodzi bowiem zupełnego skojarzenia się duszy artysty ze zbiorową duszą społeczeństwa, które go odczuć i zrozumieć było w stanie.

Alchimowicz był przedewszystkiem synem Ojczyzny, i zanim sztuce się poświęcił, wypełnił swój obowiązek Polaka, jako uczestnik powstania 1863-go roku, a następnie syberyjski skazaniec. Cierpienia wysubtelniły tę przezroczystą duszę, dając jej zasoby idealnej podniety do plastycznej twórczości, o silnem patriotycznym podłożu. Gdyby nie warunki cenzuralne, które przez lat tyle krępowały każdy porów uczucia, Alchimowicz byłby stworzył całe epos narodowej walki i syberyjskiej Golgoty. Ten moment dziejowy miałby w nim miarodajnego ilustratora, przeżył go bowiem i własnymi nań patrzył oczyma.

Nieszczęście mieć chciało, że zaledwie parę z takich przeżytych tragicznych epizodów mógł namalować; poza wartością artystyczną mają one znaczenie dokumentów źródłowych.

Wstępując na drogę sztuki, Alchimowicz był już mężem w sile wieku—dobiegał trzydziestki—charakter miał urobiony, cel jasno zaznaczony. To też bieg jego fachowego wykształcenia szedł po wytkniętym torze, bez przeszkód, bez przypadkowych zwrotów.

Wrodzony talent i siła woli pozwoliły mu w ciągu lat kilku zdobyć materjał dla samodzielnej pracy. Wstąpiwszy do szkoły profesora Gersona w roku 1869-ym, już we dwa lata potem podpisuje swój pierwszy obraz „Pogrzeb skażenka za Uralem”, malowany w Warszawie, a w Krakowie wystawiony.

Takim, jakim go widzimy po ukończeniu monachijskiej Akademii, gdy, podążwszy w r. 1875 do Paryża, w Salonie następnego roku wystawił kompozycję zaczerpniętą z dziejów Litwy—pozostał do końca życia. Wyraz jego artystycznych skłonności, jego duchowa osobowość, zmanifestowały swe cechy w początkowych utworach, pozostały niezmiennione—środki wykonawcze zdobył bardzo szybko, doprowadzając częstokroć technikę do rzeczywiście wirtuozji.

„Obrona Olsztyna”, „Pogrzeb Giedymina”, „Milda”—oto trójca najpoważniejszych kreacji mistrza, który poza temi najbardziej charakterystycznymi dziełami pozostawił bogatą puszczę samodzielnej produkcji. Samodzielność celów była tak silną, że nawet tak potężne organizacje twórcze, jak Matejko, Siemiradzki, Chelmoński, żadnego wpływu nań nie wywarły. Poza pewnym związkiem ideowym bardziej niż artystycznym z twórczością Gersona, Alchimowicz pozostał na tle współczesnej mu sztuki jako odosobniony objaw refleksów romantyzmu, nie łącząc się niczem z panującym naówczas kierunkiem realistycznym.

Ś. p. Kazimierz Alchimowicz, ur. r. 1840 w Dzieńbrowie w dzisiejskim powiecie, kształcił się w Wilnie. W bardzo młodym wieku otrzymał posadę rządcy dóbr, przebył trzy lata w kijowszczyźnie. 1863 r. zostaje go na Litwie, gdzie walczy w partyi; aresztowany po upadku powstania, zesłany do Wierchotury, przebywa na Syberji do r. 1869. W tymże roku osiedla się w Warszawie i zaczyna uczęszczać do tutejszej szkoły rysunkowej i do prywatnej szkoły Gersona. Od r. 1873—75 przebywa w Monachium. Od r. 1875—79 w Paryżu, w r. 1880 otwiera pracownię w Warszawie. Prace Alchimowicza zdobyły wszystkie poważniejsze wystawy zagraniczne i krajowe—zdobył na nich wielokrotnie zaszczytne odznaczenia.



KAZIMIERZ ALCHIMOWICZ.

Obrazy jego posiadają muzea w Krakowie i Warszawie oraz bardzo wiele galeryi prywatnych.

Związany długoletnią przyjaźnią z Chelmońskim, Maszyńskim, Piechowskim, Owidzkim, Kowalskim, Witkiewiczem, Szwojnickim i całą generacją, która od r. 1870 do 1875 wystąpiła na arenę sztuki, Kazimierz Alchimowicz wypełnił swą długoletnią karierę powagą pracy w szlachetnym i podniosłym zawsze prowadzonej kierunku. Miał swą chwilę sławy, i na tle współczesnej mu sztuki należy do wybitniejszych przedstawicieli rdzennie polskiego malarstwa. Poprzedzony przez większość swych współtowarzyszy, schodzi z kolei do grobu, aby wypocząć po znojach pracowicie spędzonego żywota.

Ś. p. Kazimierz Alchimowicz zmarł 31-go grudnia zeszłego roku w szpitalu Dzieciątka Jezus, pozostawiając po sobie wspomnienie człowieka nieskazitelnego charakteru i wielkiej dobroci serca.

H. PIĄTKOWSKI.

MARYA KONOPNICKA.

(Z POWODU WYDANIA ZUPEŁNEGO JEJ POEZJI). 2)

A z czem poszła? W jej przekonaniu, poszła z ziarnem zdrowiem i czystem, wolnem od kłókuła zawiści społecznej:

„Ja sieję ciszę, ja sieję pogodę...

Ja ciepło sieję...

Ja ducha mego, ja krew moją sieję...

(Co ja sieję? II. 142).

Dla tych zaś, co się lękali rozbudzenia ducha u maluczkich, co nie godzili się na „wstrząsanie pieśnią”, miała poetka słowa dumnej wzgardy: „Słowa moje, jak świst gietkich bi-

czy, rażą tym uszy, co w spokój zwodniczy chcą ukolysać sumienie”...

„Tak! biczem jestem na serca, w tłuści własnej osiadłe i skrzeple bezruchem! Ja wam to mówię, ja mówię *mam się!*” Ten wiersz programowy z r. 1882-go był istotnie objawem samopoczucia, był rykiem lwicy, wstającej w obronę zbudniałej i zgłodniałej rzeszy. Odtąd już Konopnicka idzie z podniesioną przyłbicą, a na jej głos kupią się milionowe tłumy wydziedziczonych. Nie dba ona o nazwę słowika pieśni, przystaje na nazwę ptaka burzy i trwogi:

„Nie przyszedł po to, by pieścić wam uszy
I z kwiatów składać wianki różową,
Lecz by niedoli milczącej dać słowo
I sięgnąć do waszej duszy...”

„A kiedyś przecie powiedzą nędzarze: „Płakał ktoś łzami naszymi!”

Po latach zaś napisze o niej jeden z największych znawców duszy współczesnej, Sienkiewicz: „Wszyscy wydziedziczeni, wszyscy, którzy jęczą pod przemocą praw naturalnych i społecznych, pod pogardą i niemilosierdziem możliwych, gdyby mogli i umieli wypowiadać w pieśni swoją niedolę i swoje bóle, wypowiadaliby je jej słowami. Ona jest ich skargą wobec nieba i orędowniczką wobec sytych”.

Trudno o większe świadectwo Prawdy w poezji społecznej wogóle, ale w poezji polskiej przedewszystkiem.

Ten lot niski ponad zagrodami wiejskimi nie był odrazu pewnym siebie; jest i w nucie ludowej u Konopnickiej pewna ewolucja, pewien punkt wyjścia, pewna szkoła, którą ona przechodziła. Szkoła była znakomitą, a nauczycielem—Lenartowicz. Próbnym wierszem, którego jakby ojcem chrzestnym był piewca Lirunki, to wiersz U Okienka, taki jeszcze nieśmiały, łagodny... Ale wnet przyjdą po nim inne, ostrzejsze, przenikliwe, nie dla salonu, takie „Na fujarce” (z których pierwszy jest jakby prologiem, później dodanym, nie ludowym). To właśnie owe wiersze gwałtowne, z pod serca dobyte, a smagające jak biczem inne serca „w tłuści własnej osiadłe”; wiersze, odtąd po całej Polsce rozbrzmiewające:

„A czemuż wy, chłodne rosy, padacie,
Gdym ja nagi, gdym ja bosy,

Głód w chacie?”

„Rozlegnijże się, głosie, po lesie!”

„Jakże cię mam brać, dziewczyno?”

„Świecą gwiazdy, świecą na wysokim niebie,
Jeno nie myśl, chłopie, że to i dla ciebie!”

Pół wieku trzeba było, aby po Edmundzie Wasilewskim i Teofilu Lenartowiczu pieśń polska takie dobyte czarowne tony na fujarce wiejskiej. Arkusze-by mnożone spisać potrzeba, aby ten rodowód pieśni wiejskiej Konopnickiej w szczegółach rozprawać; ale o wiele prościej odczytać sobie na głos i raz i drugi i trzeci:

A kto ciebie, ty wierzbiu, wychował?

A kto twoje fujareczki czarował?”

Polskiemu uczuciu robi się błogo, gdy takie proste, a niebywale przedtem w poezji naszej tony posłyszysz; roztaje nie wiem jak w mieszczeniu zakrzepła dusza, gdy posłyszysz odpowiedź wierzby:

„Wykarmiła mnie ta ziemia, ta matka,
Płakiwała ze mną brzoza sąsiadką”.

Kazimierz Alchimowicz przyszedł na świat w 1840 roku w Dziembrowie koło Grodna. Bratem Kazimierza był o rok młodszy Hiacynt Alchimowicz, również malarz. Dzieciństwo spędził w Wilnie, w którym pobierał nauki. Za uczestnictwo w powstaniu styczniowym został zesłany aż za Ural. Na zesłaniu sięgnął po piędzel, zapewne w poszukiwaniu rzeczywistości równoległej wobec namacalnego i wszechobecnego cierpienia. Powstałe na wygnaniu prace stanowią cenny materiał historyczny obrazujący warunki, w których żyli zesłańcy. Po siedmiu latach zesłania i po szczęśliwym powrocie do kraju Alchimowicz rozpoczął naukę w warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni wybitnego akademika Wojciecha Gersona. W 1871 roku wystawił swój pierwszy obraz upamiętniający nadal aktualne wspomnienia zesłańca. Był to „Pogrzeb skazańca za Uralem”. Następnie studiował w Monachium pod kierunkiem Alexandra Wagnera (1873-1875), znajdując się również pod silnym wpływem artystycznym swojego przyjaciela, Józefa Brandta. Zaawansowany wiek, w którym artysta rozpoczął studia artystyczne, oraz długi pobyt za granicą z tym związany świadczą o wielkiej pasji wobec sztuki oraz sile woli. Następne trzy lata artysta spędził we Francji, zajmując się malowaniem na fajansie i porcelanie, a w 1877 roku został mianowany kierownikiem pracowni ozdób artystycznych w Fontainebleau. Od początku pobytu za granicą artysta brał udział w wielu wystawach malarskich, począwszy od Salonu Paryskiego po Wiedeń, Kraków i Lwów. O postawie artystycznej Kazimierza Alchimowicza tak pisał malarz Henryk Piątkowski: „Znawcy twórczości Alchimowicza podkreślają, że od szerokich kompozycji dekoracyjnych do ilustracji życia potoczego potrafi on całą gamę uczuć i wrażeń, a rozmaitość tematów dowodzi dużej wszechstronności jego talentu. Malarza interesują bowiem w różnej mierze przejawy życia i echa przeszłości, dekoracja kościelna, jak i ilustracja arcydzieł naszej literatury. Można powiedzieć, że Kazimierz Alchimowicz pozostał wierny dotychczasowym tradycjom malarskim, bo zmiany w malarstwie europejskim nie miały na niego żadnego wpływu. (...) Samodzielność celów była tak silną, że nawet tak potężne organizacje twórcze jak Matejko, Siemiradzki, Chęłmoński, żadnego wpływu nań nie wywarły. Poza pewnym związkiem ideowym bardziej niż artystycznym z twórczością Gersona, Alchimowicz pozostał na tle współczesnej mu sztuki jako odosobniony objaw refleksów romantyzmu, nie łącząc się z niczym z panującym naówczas kierunkiem realistycznym” (Henryk Piątkowski, Kazimierz Alchimowicz, „Tygodnik Ilustrowany” 13 stycznia 1917, nr 2, s. 26). Uznaniu kolegów po fachu towarzyszyła popularność artysty pośród szerszej publiczności. Świadczy o niej dwukrotna wygrana w konkursie na prace najbliższe sercu Polaków (1893 i 1898), organizowanym przez „Tygodnik Powszechny”. Popularność Alchimowicza miała swoje źródło w niezwykłej biegłości warsztatowej oraz w poetyckim ujmowaniu rzeczywistości, widocznych w kompozycjach czerpiących z bogatej historii i kultury Litwy. Przykładem jest prezentowany na aukcji pejzaż ukazujący chłopca stojącego nad brzegiem jeziora. Otacza go przepastny las, a nad nim góruje stalowo-błękitne niebo. Alchimowicz uwiecznił krajinę – samotny byt rządzący się własnymi prawami – w którym to człowiek może być gościem lub intruzem. Tak malowana baśniowa kraina przywołuje myśl utworu poetyckie Adama Mickiewicza poświęcone puszczy litewskiej. W 1878 roku Alchimowicz powrócił do kraju. Osiedlił się w Warszawie, z dala od rodzinnych prowadził własną pracownię malarską oraz dawał lekcje szkole dla kobiet Bronisławy Poświkowej. Przyjaciele Kazimierza jako utalentowanego artystę, człowieka prawości.

W 1878 roku Alchimowicz stronił od stolicy rysunku w prywatnej i uczniowie wspominali o wielkim sercu i wielkiej

36

KAZIMIERZ POCHWALSKI

(1855 - 1940)

Portret Marii Józefy Wettyn, 1897 r.

olej/ płótno, 153 x 107 cm

sygnowany i datowany p. d.: 'K. Pochwalski | Wien 97'

na odwrociu papierowa nalepka z wystawy "XXV Jahres
Ausstellung Wien 1897", na poprzecznej belce blejtramu owalny,
czarny stempel z Wiednia

estymacja: 55 000 - 80 000 PLN

12 900 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- XXV Jahres Ausstellung Wien, 1897





Kazimierz Pochwański w pracowni, źródło: NAC Online



Fotograficzny portret Marii Józefy Wietyn, źródło: Wikimedia Commons

Kazimierz Pochwalski to wykształcony w Krakowie, Monachium, Wiedniu, Rzymie i Paryżu wybitny portrecista przełomu wieków. Od 1893 stale mieszkał w Wiedniu, gdzie w latach 1894-1918 był profesorem Akademii Sztuk Pięknych. Na jego twórczość składają się dekoracyjne, reprezentacyjne portrety bogatego wiedeńskiego mieszczaństwa, arystokracji i koronowanych głów. Po I wojnie światowej osiadł w Krakowie, gdzie nadal zajmował się malarstwem i tworzył galerię wyższych sfer II Rzeczypospolitej.

Prezentowany obraz pochodzi z wiedeńskiego rozdziału twórczości malarza. Przedstawia Marię Józefę Wietyn (1867 – 1944), księżniczkę saksońską i arcyksiężną austriacką, żonę arcyksięcia Ottona (1865 – 1906), brata Franciszka Ferdynanda zastrzelonego w Sarajewie w 1914 roku. Otto, nazywany przez współczesnych „Pięknym”, był drugi w kolejce do tronu po cesarzu Franciszku Józefie. Para stanowiła więc zupełną elitę monarchii naddunajskiej. Mimo to życie Marii Józefy należy uznać za nieco gorzkie. Wyszła za mąż w wieku 19 lat, zdradzana przez męża została wdową, mając 39 lat. Doczekała się jednak dwóch synów: Maksymiliana Eugeniusza (1895 - 1952) oraz Karola (1887 – 1922). W trakcie I wojny światowej poświęciła się działalności dobroczynnej, a w 1919 roku, po upadku, monarchii opuściła Austrię na zawsze. Do końca życia mieszkała w Bawarii.

Pochwalski posłużył się w nim typową nowożytną konwencją portretową. Modelkę ujął całopostaciowo, na tle kotary. Kobieta jedną dłonią opiera się o oparcie empirowego krzesła. Malarz z dużą drobiazgowością oddał fałdy i refleksy sukni, koronkowe obramienie dekoltu oraz biżuterię z pereł. Portretowana nieco nostalgicznie patrzy w przestrzeń przed siebie. Jej twarz oświetlana jest ciepłym światłem, które potęguje błogi wyraz jej twarzy. Taki zabieg przypomina luministyczne zabiegi, znane z malarstwa barokowego. Pochwalski stworzył dzieło wystawne, posługując się wzorcową akademicką techniką. Jego obraz stanowi znakomity przykład splendoru kultury belle époque cesarsko-królewskiego Wiednia.

37

SEWERYN LEOPOLD OBST

(1847 - 1917)

Głusza leśna z wodospadem (Wodospad Żonki)

olej/tektura, 27 x 16 cm
sygnowany p.d.: 'Seweryn Obst'
na odwrociu dwie nalepki z informacjami biograficznymi

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

Seweryn Obst to artysta kojarzony przede wszystkim z przedstawieniami Huculszczyzny. Wywodził się stamtąd i znaczną część twórczości poświęcił temu regionowi. Tworzył też jednak czyste pejzaże, czego przykład stanowi „Wodospad Żonka”. Jest on położony nieopodal przełęczy Peresop w ukraińskich Karpatach. Niedaleko znajduje się miasto Jaremca, w którym przez kilka lat mieszkał Obst.

Artysta studiował w wiedeńskiej akademii (1864-71), gdzie przyjaźnił się z Arturem Grottgerem. Po studiach wrócił w swoje rodzinne strony, odwiedzał dwory i malował okoliczną szlachtę, co było częstym sposobem na utrzymanie się przez malarzy w tamtym czasie. Potem zamieszkał wśród Huculów w Żabiem i właśnie w Jaremczu. Po 1880 zaangażował się w tworzenie „Wzorów przemysłu domowego”, publikacji wydawanej przez lwowskie Muzeum Przemysłowe. Z tego powodu przeniósł się do tego miasta. Wciąż jednak wyprawiał się w Karpaty i prowadził malarską pracownię w Jaremczu.



WOJCIECH KOSSAK

(1856 - 1942)

Odwrót spod Moskwy, 1930 r.

olej/ płótno, 54,5 x 79 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1930'

estymacja: 24 000 - 30 000 PLN

5 600 - 7 000 EUR

Wojciech Kossak wielokrotnie powracał do rozstawionej i pełnej rozmachu kompozycji, którą była Panorama Berezńska malowana na przełomie 1893 i 1894 roku. Przykładem owego „powrotu” jest prezentowana na aukcji praca. Ukazuje ona epizod z wojen napoleońskich, którym był odwrót spod Moskwy. Oznaczał on klęskę całej kampanii rosyjskiej i wiązał się z wielkimi stratami w ludziach z powodu zimy i głodu. Warto zastanowić się nad powodem, dla którego malarz zdecydował się na utrwalenie tego pozbawionego wszelkiej chwały epizodu.

W kampanii rosyjskiej brało udział blisko 90 tysięcy Polaków. Z postacią Napoleona i z samą kampanią rosyjską wiązano duże nadzieje niepodległościowe. Nie dziwi zatem powszechna mobilizacja Polaków oraz zapal, z którym wstępowano w szeregi napoleońskie. Wyprawa pod Moskwę, mimo że zakończona klęską, była oznaką patriotyzmu i odwagi, opiewaną w sztuce i pieczołowicie przechowywaną przez naród pamięcią historyczną konieczną w walce o niepodległość. Wojciech Kossak, zwany Sienkiewiczem palety, wybrał zatem moment, który łączy się z szerszą

narracją o charakterze patriotycznym. Monografista artysty, Kazimierz Olszański, zwrócił uwagę, że równoprawnymi, a czasem wręcz dominującymi, wartościami dla waloru estetycznego w twórczości Wojciecha Kossaka były funkcje dokumentalno-historyczne i społeczno-wychowawcze. Podkreślał, iż: „Posiadał Kossak wielką biegłość techniczną, dynamiczny temperament, niewyczerpaną wyobraźnię i ogromną łatwość kompozycji. Dobrze charakteryzował różne postacie historyczne oraz sylwetki i fizjonomie żołnierskie. Nie znajdziemy na jego płótnach manekinów ubranych w mundury, o ruchach marionetek. Żołnierze jego są żywi, zawsze naturalni, w chwilach tragizmu mają w sobie spokój, są twardzi i nieustraszeni, bez cienia pozy, melodramatu czy teatralnego patosu. Tak jest w panoramie Berezyny, w sławnej Olszynie, w Raszynie i w mnóstwie epizodów. Od stoickiego bohaterstwa piechoty przerzucał się artysta do zapamiętałych szarż ułańskich, w których — przy świetnym wyczuciu bitwy, żołnierza i konia był niezrównany” (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław 1990, s. 51).



STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI

(1866 - 1946)

Targ koński, 1923 r.

olej/ płótno, 55 x 76 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Batowski | 1923'
na odwrociu maszynopis z opinią p. Leszka Ludwikowskiego

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Targ koński” ukazuje Stanisława Kaczora-Batowskiego jako kontynuatora tradycji przedstawiania tytułowego wydarzenia, zapoczątkowanej w Polsce w dobie oświecenia. „Jarmarki i targi są jednymi z tych tematów w sztuce, dla których koń był bodźcem ich powstania. Koniom malowanym i rysowanym przez artystów obecnych na targach i jarmarkach — u nas dała początek sztuka Oświecenia. Ponieważ istnieje bardzo niewiele przykładów tego motywu ówczesnie podejmowanego, można go potraktować jako zadatek wątku narastającego w XIX w. Jan Piotr Norblin, zamiłowany w gromadzeniu prac składających się jakby na dziennik z zapiskami (w formie plastycznej), rejestrował treści obyczajowe targów i jarmarków w Polsce” (Halina Cękalska-Zborowska, *Koń malowany*, Warszawa 1981, s. 191). W naturalny sposób kontynuatorami tej tradycji stali się polscy malarze działający w Monachium. Właśnie z obrazami powstającymi w tym kręgu może kojarzyć się „Targ koński” Batowskiego, między innymi przez fakt przedstawienia wspiętego konia. Autor robił to wielokrotnie w swoich obrazach, dając świadectwo artystycznego kunsztu. Twórczość Stanisława Kaczora-Batowskiego kojarzona jest przede wszystkim z zamiłowaniem do polskiej historii, którą wielokrotnie obrazował. Malarz był wielkim admiratorem pisarstwa Henryka Sienkiewicza, do którego powieści wykonał liczne ilustracje. Artystyczna działalność Kaczora-Batowskiego nie ograniczała się jednak wyłącznie do tematyki historycznej. Dobrze czuł się też w tematyce religijnej (zrealizował projekt witraży dla katedry łacińskiej we Lwowie) i malarstwie ściennym (dekoracje foyer Teatru Miejskiego we Lwowie).



40

WACŁAW PAWLISZAK

(1866 - 1905)

Beduini (Zmowa)

olej/deska, 21,5 x 40,5 cm
sygnowany p.d.: 'Wacław Pawliszak.'
na odwrociu nalepka wystawowa

estymacja: 25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, czerwiec 2003
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Józef Brandt - uczniowie i przyjaciele, Muzeum Okręgowe w Radomiu, grudzień 1998 - lipiec 1999

Wacław Pawliszak odbył liczne podróże – był w Albanii i Dalmacji, w Turcji, północnej Afryce i w Iranie. Z tych podróży przywiózł bogatą kolekcję wschodnich tkanin i broni. Wyraz fascynacji Wschodem znalazł też wyraz w jego twórczości. „Beduini” to rodzajowa scenka, migawka z codziennego życia mieszkańców pustyni. Wacław Pawliszak to ciekawa i niestety zapoznana postać polskiego malarstwa XIX wieku. Niestety byłoby ograniczenie pamięci o tym malarzu do faktu, że został śmiertelnie postrzelony przez rzeźbierza Xawerego Dunikowskiego. Artysta odebrał dobre wykształcenie jako

uczeń najpierw sławnej Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona, a potem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w której uczył się u Floriana Cynka, Władysława Łuszczkiewicza i w końcu Jana Matejki. Ten ostatni bardzo cenił Pawliszaka – uczeń z wielką wprawą malował konie i jeźdźców. By wyćwiczyć się w tym jeszcze lepiej, odbył podróż do Monachium, gdzie pobierał nauki u Józefa Brandta. Oficjalną edukację zakończył w Paryżu u Carolus-Durana. Poza licznymi przedstawieniami husarii, pełnymi energii i dobrze oddanego ruchu, Pawliszak zajmował się również malarstwem historycznym.



41

IWAN TRUSZ

(1869 - 1941)

Bratki

olej/tektura, 17 x 21 cm
sygnowany l.d.: 'Ів. Треш'
na odwrociu stempel inwentarzowy oraz odręczne, pisane
po ukraińsku potwierdzenie autentyczności przez żonę artysty
Ariadnę Trusz

estymacja: 7 000 - 12 000 PLN

1 700 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Jak dla wielu innych ważnych artystów modernizmu, również dla Iwana Trusza istotne było doświadczenie wiejskiej przyrody w wieku dziecięcym. Więź z naturą i osobisty stosunek do niej charakteryzowały jego twórczość. Mogą o tym świadczyć tytuły niektórych cykli malarskich, takie jak: „Z życia pni i drzew” czy „łaki i pola”. Więcej o sposobie myślenia Iwana Trusza o „konstruowaniu” obrazu pejzażowego dowiadujemy się z jego wypowiedzi: „Nie zawsze artysta znajduje w naturze gotowy krajobraz, nie zawsze jest taki fragment pejzażu, że z niego należy tylko coś usunąć albo podkreślić – często bywa tak, że na krajobraz trzeba złożyć więcej motywów, zebranych w różnych miejscach. Artysta zbiera wtedy niezbędne szkice z natury i komponuje z nich jedną organiczną całość w domu, w pracowni. Takim szlakiem idzie się, zwykle, wtedy kiedy artysta chce wybrać materiał do jakiejś idei obmyślonej z góry. Krajobraz stworzony drogą kompozycji, posiada więcej treści, od przypadkiem znalezionej, dlatego mocniej przemawia do widzów” (cyt. za: Słoneczne akordy w pałacie Iwana Trusza, red. Oksana Biła, Sopot 2011, s. 14). Mamy więc przed oczami uroczy, dekoracyjny obraz – studium będące częścią twórczego procesu prowadzącego do stworzenia dzieła sztalugowego, fascynujący wgląd w artystyczny warsztat pracy Iwana Trusza.



42

ALFONS KARPIŃSKI

(1875 - 1961)

Żółte róże, 1918 r.

olej/tektura, 23,5 x 30,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'A.Karpiński .18.'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN [†]

2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

W malowanych przez Karpińskiego niezliczoną ilość razy „portretach” kwiecistych bukietów najbardziej przewidywalnymi elementami byłyby: chiński wazon z ornamentem, także filiżanka i fragment wnętrza w tle. Tym razem jednak artysta wybrał ujęcie bardzo zredukowane: patrzmy na sam bukiet kwiatów, bez wazonu, w kadrze niebywale ciasnym. Właściwie jest to kołtun kremowych róż, bez didaskaliów filiżanek i zegarów, bez rekwizytów z wnętrza mieszczańskiego pokoju. Owo kompozycyjne kłębowisko, pozornie bezładne, to wyrachowana próba inteligencji dla widza. Wzrok oglądającego obraz błędzi w koło po strukturze bukietu, gdzie artysta nie zaznaczył wyraźnego początku ani końca kompozycji. Wśród skąpej i przewidywalnej palety zieleni liści i beżów kwiatów, tylko bystry obserwator dostrzeże wreszcie sedno: jeden mały różowy pączek wschodzącego kwiatu, a wnet drugi i trzeci – kontrapunkty, jeszcze bardziej misternie ukryte. Różowe akcenty schowane są w kompozycji tak subtelnie, że od razu demaskują rękę mistrza. Te drobne objawienia, detale, które zagarniają cały obraz, ów wizualny magnes, stanowiący o całej kompozycji i wymowie dzieła – to rodzaj rozbudowanego punctum, zjawiska, które dopiero kilka dekad później, w drugiej połowie XX wieku, zdefiniuje teoria fotografii.



43

STANISŁAW KAMOCKI

(1875 - 1944)

Łany, lata 30. XX w.

olej/deska, 50 x 67 cm
sygnowany p.d.: 'StKamocki'
na odwrociu papierowa nalepka z wystawy "Góry polskie"
w Zakopanem

estymacja: 16 000 - 22 000 PLN

3 800 - 5 200 EUR

WYSTAWIANY:

- wystawa „Góry polskie”, 1939 r., Podhalański Związek
Zawodowy Polskich Plastyków, Zakopane

Wystawa „Góry polskie” została zorganizowana jako wydarzenie towarzyszące Olimpiadzie zimowej F.I.S. w Zakopanem. W Kurierze Codziennym z 14 stycznia 1939 roku czytamy: „Podhalański Związek Zawodowych Plastyków Polskich w Zakopanem, który od szeregu lat prowadzi ofiarą propagandę w swej artystycznej twórczości piękna Podhala, pragnąc dotrzymać tempa przygotowaniom do Olimpiady zimowej F.I.S. w Zakopanem, organizuje w swojej siedzibie ogólnopolską wystawę zatytułowaną „Góry polskie”. Fakt ten należy powitać z uznaniem, gdyż skieruje on malarzy, gubiących się w zawiłych dociekaniach nad „martwymi naturami” na tak piękny malarski temat, jakim są góry polskie, które pociągały swoim urokiem wielu najwybitniejszych naszych malarzy” (Kurier codzienny, 14.01.1939, nr 14).



WŁODZIMIERZ NAŁĘCZ

(1865 - 1946)

Pejzaż nadmorski (Zmierzch), 1931 r.

olej/tektura, 79 x 62,5 cm

sygnowany p.d.: 'Wł. Nałęcz', datowany l.d.: '1931 r.'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

W dzień biały morze śpiewa, szepce i szeleści,
 Samemu sobie jeno gwarząc opowieści.
 Kto się w nie wstucha, słyszy w jego dziwnym szumie
 Dalekie, tajne głosy, których nie rozumie.

- LEOPOLD STAFF, WIEŚCI MORZA

Niewielu malarzy polskich z takim oddaniem poruszało tematykę morską, z jaką czynił to Włodzimierz Nałęcz. Był on malarzem i literatem urodzonym w Kijowie w 1865 roku. Od początku edukacji artystycznej zwrócił się ku malarstwu pejzażowemu, studiując na Akademii Petersburskiej oraz kontynuując studia w Anglii i na półwyspie Skandynawskim pod kierunkiem Adelsteena Normanna i Hansa Dahla. Jego prace, szczególnie w początkowym okresie twórczości, cieszyły się uznaniem krytyki i publiczności.

Przemowny wpływ na całokształt twórczości Nałęcza miała podróż statkiem do Gdańska, gdzie po szesnastu latach od ukończenia studiów odnalazł najbliższy sobie motyw, którym było wybrzeże Bałtyku. Począwszy od 1909 roku poświęcił swoją twórczość oraz wszelką działalność szerzeniu wiedzy o polskim morzu. Malował pejzaże morskie oraz krajobrazy z ziemi pomorskiej, sceny z życia Kaszubów i rybaków oraz uwieczniał polską flotę. Za fascynacją morzem podążyła decyzja o przeprowadzce do willi zwanej „Nałęczówką” i położonej niedaleko latarni morskiej na Rozewiu. Tam prowadził letnie kursy pejzażu i jako korespondent „morski” pisał do „Kuriera Warszawskiego”. W 1922 roku założył Koło Marynistów Polskich, którego był długoletnim prezesem. Ważnym aspektem całokształtu twórczości Włodzimierza Nałęcza była jego działalność literacka. Publikował liczne artykuły z zakresu sztuki i problematyki morskiej w czasopiśmie „Bandera” i miesięczniku „Morze”. Wydawał też bogato ilustrowane książki, m.in. „Na bursztynowym szlaku” (1926) i „Album morski” (1930).



45

MARCIN SAMLICKI

(1878 - 1945)

Pejzaż francuski, 1922 r.

olej/ płótno, 66 x 81 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Samlicki | 1922'

estymacja: 13 000 - 20 000 PLN

3 100 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Marcin Samlicki to przykład utalentowanego malarza, który z powodzeniem zajmował się także krytyką artystyczną. Edukację odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych u Józefa Unierzyńskiego, Józefa Mehoffera, Jana Stanisławskiego i Jacka Malczewskiego. Współtworzył młodą krakowską bohémę artystyczną – zakładał kabaret „Zielony Balonik” w 1905 roku, a cztery lata później organizował strajk studentów, który miał nakłonić władze uczelni do zmiany programu. Samlickiego łączy się ze szkołą Stanisławskiego. Artysta uprawiał malarstwo pejzażowe w duchu modernizmu i parokrotnie wyprawiał się za granicę, skąd przywoził plenerowe studia: w 1908 roku wyjechał do Włoch, w 1910 przebywał w Paryżu i Bretanii. Porzuciwszy życie w Krakowie, w 1912 wyruszył do Francji, aby studiować w stołecznej Académie de la Grande Chaumière. W kolejnych latach powstawało wiele widoków z różnych regionów Francji. W trakcie I wojny światowej oraz później utrzymywał bliskie kontakty z polską kolonią artystyczną nad Sekwaną: Olgą Boznańską, Tadeuszem Makowskim, Władysławem Mickiewiczem i Władysławem Ślewińskim. W swoim okresie paryskim uprawiał krytykę artystyczną, publikując na temat sztuki polskiej we Francji w „Rydwanie”, „Kurierze Literacko-Naukowym” czy „Sztukach Pięknych”. Swoje prace prezentował na licznych wystawach w Paryżu i w Polsce. Od 1929 roku zamieszkał na stałe w rodzinnej Bochni. Pejzaż pochodzi z francuskiego epizodu Samlickiego. Przedstawia nieznaną krainę geograficzną, lecz rodowód artystyczny płótna jest łatwy do uchwycenia. Artysta wypowiadał się w poetyce koloryzmu, ufundowanej na doświadczeniu twórczości Paula Cézanne’a oraz Pierre’a Bonnard. Niekiedy pejzaże Samlickiego bliskie są rozwiązaniom przestrzennym i paletce barwnej z twórczości Tadeusza Makowskiego. Prezentowana praca posiada złożony układ przestrzenny, przywołujący na myśl prowansalskie krajobrazy Cézanne’a, w których plamy czystej barwy i ich wzajemne stosunki powodują wrażenie oddalenia przedmiotów. Subtelna kolorysta płótna Samlickiego i plastyczne korony drzew przywodzą na myśl pejzaże Pierre-Auguste’a Renoira z Lazurowego Wybrzeża.



46

HERMANN HENDRICH

(1854 - 1931)

Wielki Staw i Śnieżka

olej/sklejka, 46 x 67 cm
sygnowany p.d.: 'Hendrich'

estymacja: 6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 400 EUR

Hermann Hendrich jest kojarzony przede wszystkim z twórczością zanurzoną w świecie staro-germańskich baśni i nawiązującą do muzyki Ryszarda Wagnera oraz poezji Johanna Wölganga Goethego. Mniej znana jest jego malarstwo pejzażowe. Prezentowana praca przedstawiająca krajobraz karkonoski należy właśnie to tej nielicznej, a cenniejszej przez kolekcjonerów grupy dzieł. Wzrok patrzącego przykuwa brawurowe opracowanie faktury dzieła.

Początkowo praktykował jako litograf, później pracował w hanowerskiej fabryce lamp, gdzie pracował nad przygotowywaniem katalogów oraz w berlińskim instytucie sztuki, dla którego tworzył reprodukcje znanych obrazów w technice litografii. W 1882 roku wyjechał z krótką wizytą do Nowego Jorku – tam też miała miejsce pierwsza wystawa jego obrazów. Dzięki pieniądзом zarobionym na sprzedaży płócien wyruszył w podróż wokół Ameryki Północnej, z której powrócił do Niemiec w 1885 roku. Rok później wynajął pracownię w berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych i po raz pierwszy wystawił swoje prace w ojczyźnie – jedną z nich zakupił cesarz co przyczyniło się do wzrostu popularności i zamówień na prace Hendricha. W 1910 otrzymał tytuł profesora, zginął tragicznie w wypadku w 1931 roku.



HERMANN HENDRICH

(1854 - 1931)

Baśń starogermńska: Ondyna i Hildebrandt, 1896 r.

olej/płótno, 111 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Hendrich | 1896'

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN

2 800 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, marzec 2014
- kolekcja prywatna, Warszawa

Hermann Hendrich, jak wielu artystów epoki, uległ silnemu wpływowi dramatu muzycznego Richarda Wagnera. Niemiecki kompozytor stał się niekwestionowaną gwiazdą kultury końca XIX stulecia, a jego dzieła podziwiano właściwie w całej Europie. Wagnerowska koncepcja muzycznego misterium odpowiadała poszukiwaniom artystów związanych z symbolizmem czy estetyzmem, którzy pragnęli stworzyć dzieła oddziałujące totalnie, różnymi środkami.

Hendrich przyszedł na świat w niewielkiej miejscowości w Turynii. W latach 1870-72 uczył się litografii, rozpoczął pracę w Hanowerze w fabryce lamp, projektując dla niej katalogi. W tym czasie po raz pierwszy zetknął się z muzyką Wagnera, wysłuchawszy Tannhäusera. Od tej pory jego artystyczne dążenia zmierzały w stronę stworzenia plastycznego ekwiwalentu dla muzyki Wagnera. Od 1875 roku zajmował się litografią w Berlinie, w kolejnych latach pracował i wystawał w Norwegii, Holandii i Stanach Zjednoczonych. Od lat 80. XIX wieku uprawiał sztalugowe malarstwo olejne, studiując w Monachium i Berlinie. Szczyt kariery artysty to rok 1889, kiedy cesarz Wilhelm II nabywa jego obraz z wystawy. W późniejszych latach uprawiał malarstwo ducha regionalistycznego i folklorystycznego stylu Heimat, posługując się nadal językiem symbolizmu. W 1901 roku z inicjatywy Hendricha powstała Walpurgishalle – budynek stworzony przez architekta Bernharda Sehringa w staroniemieckim stylu, a wyposażony w obrazy właśnie przez Hendricha. Budowla powstała w Thale, w górach Harzu na miejscu związanym z sabatami czarownic na górze Brocken.

Prezentowany obraz Hendricha nawiązuje do historii Ondyny – niemieckiej nimfy wodnej znanej z tamtejszego folkloru. Częstokroć była kojarzona z innymi mitologicznymi bóstwami wodnymi: syrenami z mitologii greckiej i podań ludowych, Meluzyną z legend francuskich oraz Lorelei z historii Nibelungów. Postać Ondyny została spopularyzowana dzięki powieści Friedricha de la Motte Fouqué z 1811 roku. W niej to Ondyna wyrusza do świata śmiertelnych i zamieszkuje w rodzinie rybaka i jego żony, żyjąc pomiędzy morzem a tajemniczym lasem. Pośród gęstwiny boru spotyka Hildebrandta (to wydarzenie portretuje Hendrich). Pobierają się, a mężczyzna wkrótce zdaje sobie sprawę, że jego wybranka przybywa z podwodnego świata. Bierze za żonę inną, a Ondyna powraca w noc poślubną, aby wymierzyć niewiernemu zemstę. Do tej opowieści powracali twórcy europejscy przez cały XIX i XX wiek. Historia Ondyny stała się kanwą dla oper, utworów literackich czy filmów. Hendrichowi udało się osiągnąć w pracy bajkowy nastrój. Księżycowe światło pada na gęstwinę lasu i wydobywa sylwetkę oraz szczegóły ubioru dziewczyny i płać strumienia. Urokliwa kompozycja Hendricha bliska jest symbolizmowi spod znaku Arnolda Böcklina.



48

PAUL WEIMANN

(1867 - 1945)

Pejzaż zimowy

olej/ płótno, 70,8 x 100,5 cm
sygnowany l.d.: 'P. Weimann.'

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN

2 800 - 3 800 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.



HANNA RUDZKA-CYBISOWA

(1897 - 1988)

Pejzaż nadwiślański, 1919 r.

olej/tektura, 18,5 x 23 cm
 sygnowany i datowany l.d.: 'H.Rudzka. 1919'

estymacja: 12 000 - 16 000 PLN [†]
 2 800 - 3 800 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, kwiecień 2008
- kolekcja prywatna, Warszawa

Hanna Rudzka-Cybisowa odegrała ważną rolę w dziejach sztuki polskiej XX stulecia. Należała do czołowych eksponentów koloryzmu, jak również w 1945 roku została mianowana przez Eugeniusza Eibischa profesorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a od 1960 roku była rektorem tej uczelni. Jako pedagog miała wpływ na przynajmniej dwie generacje artystów, którzy też niejednokrotnie stawali w kontrze do pielęgnowanej przez nią wizji malarstwa opartego na dogmacie barwy. Rudzka od 1921 roku studiowała w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Ignacego Piętkowskiego i Józefa Pankiewicza. Od 1924 weszła w skład tzw. Komitetu Paryskiego – grona studentów, którzy pod wodzą Pankiewicza studiowali w paryskiej filii uczelni. Choć ich malarstwo było dalekie od awangardowego eksperymentu, należało do najgłośniejszych i szeroko komentowanych zjawisk w sztuce doby międzywojnia. Do „kapistów” należał mąż artystki Jan Cybis, Józef Czapski, Zygmunt Waliszewski, Józef Jarema, Artur Nacht, Piotr Potworowski, Janina Przeclawska-Strzałecka, Janusz Strzalecki, Marian Szczyrbula i Seweryn Boraczok. Prezentowany „Pejzaż nadwiślański” pochodzi ze wczesnego etapu twórczości Hanny Rudzkiej. Jako 20-latką, w 1917 roku rozpoczęła edukację artystyczną u malarza Miłosa Kotarbińskiego w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Urodzona w Mławie, pochodząca z ziemiańskiej rodziny prowadzącej przedsiębiorstwo rolnicze, nie miała łatwego startu w sztuce. Ukończyła gimnazjum w Lublinie, gdzie też pobierała pierwsze lekcje rysunku. Ojciec Hanny powierzył jej jednak opiekę nad kasą firmy, co uniemożliwiło artystce podjęcie studiów na serio. Wkrótce jednak, ukończywszy Kursy Pedagogiczne, dzięki wstawiennictwu matki, zaczęła naukę w warszawskiej Szkole. „Pejzaż nadwiślański” to swobodnie malowane studium, które zdradza talent kolorystyczny młodej malarki. Bliskie tradycji młodopolskiego pejzażu, stanowi naturalistyczny szkic nadwiślańskiego krajobrazu, być może z okolic Warszawy. Rudzka pisała w 1918 roku do matki o własnych rysunkach, przeczuwając skrywaną moc własnej sztuki: „nie mają jeszcze form zdecydowanych i jak gdybym zapomniała to, co umiem, ale to dlatego, że cała moja energia weszła teraz w oczy i nie mam jeszcze siły, aby objawić się w czynie”.



BRONISŁAW JAMONTT

(1886 - 1957)

Chata, 1940 r.

olej/tektura, 25,5 x 33,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Br. Jamontt | XL'

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN [†]

1 900 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Bronisław Jamontt (1886-1957). Malarstwo, rysunek, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2011, 26.11.2011-6.05.2012

Bronisław Jamontt początek życia dzielił między rodzinne Wilno oraz Petersburg. Ukończywszy naukę nad Wilią, wyjechał na studia prawnicze do stolicy Rosji. Po dwóch latach porzucił je i zajął się dorywczymi studiami artystycznymi. Wykorzystał ten czas na zapoznanie się z bogatymi zbiorami Ermitażu. Największe wrażenie wywarły na nim niderlandzkie malarstwo pejzażowe XVII wieku, sztuka barbizoińczyków oraz twórczość Izaaka Iljicza Lewitana. W 1909 Jamontt odwiedził Kraków i Zakopane, zetknął się wówczas z obrazami Jana Stanisławskiego (pознаł uczniów mistrza – Stanisława Podgórskiego i Abrahama Neumana – i razem z nimi uczestniczył w plenerach). Od 1910 przebywał w Wilnie. Wygnana go stamtąd dopiero II wojna światowa, przez którą związał swoje losy z Toruniem. Studia w sensie formalnym odbył po wielu latach od pobytu w Petersburgu – w Wilnie, w latach 1928-34. W 1931 został asystentem Ferdynanda Ruszczyca, który uważał Jamontta za swojego następcę.

Studia pejzażowe kontynuował w okresie II wojny światowej. Pozostając na Wileńszczyźnie, skupiał się w nich na swoich ulubionych motywach drzew i domów. Prezentowana praca powstała w 1940 roku i wpisuje się w serię obrazów przedstawiających samotne chaty. Ta tematyka bliska jest obrazom Ruszczyca, widokom z jego rodzinnego Bohdanowa czy paru pracom symbolicznie tytułowanym „Samotne gniazdo”. W przypadku Jamontta mamy jednak do czynienia z inną techniką malarstwa – bardziej spontaniczną i żywiołową, aczkolwiek opartą na solidnym rysunku. W „Chacie” artysta użył daty pisanej rzymską numeracją. To element, który odwołuje

do klasycznej, przeszłej twórczości artysty, niekiedy bliskiej w charakterze szkole wileńskiej i Ludomirowi Slendzińskiemu. Prace z okresu II wojny światowej, w tym „Chata”, to punkt zwrotny w jego dorobku, kiedy to zaczął się zwracać ku malarstwu spontanicznego koloryzmu, wyciszzonej palety barwnej i rozproszonego światła. Jeśli pokusić się o stworzenie spisu motywów w dziełach Bronisława Jamontta, to dwa z nich okażą się najważniejsze: drzewo i dom (czy szerzej – budynek). Te dwa elementy interesowały malarza najbardziej. Jeśli chodzi o architekturę, to jego wybór padał na charakterystyczny typ. Trudno tu o ważne historycznie obiekty: architektura wernakularna interesowała go bardziej niż spektakularne zabytki. Dobrze tę prawdę ilustruje „Cerkiew”. Autor jeszcze przynajmniej kilkakrotnie przedstawiał podobne skały świątynie czy kaplice. Uwagę przykuwa bogactwo fakturalne pracy, tak charakterystyczne dla tego artysty.

Szczególnie ciekawe w obrazach Jamontta jest twórcze wykorzystywanie technik i indywidulane rozwiązania, które jednak nie stanowiły dziwactw i manieryzmów. To konsekwentna praca, zmierzająca do określonego celu. Autor najczęściej wybierał temperę lub gwasz na białym bezdrzewnym papierze czerpanym. Posługiwał się nie tylko pędzlem, lecz także szpachlą lub nożem. Niekiedy wzbogacał fakturę przez drapanie powierzchni malatury cienkim, ostrym narzędziem. Gotowe dzieła pokrywał niekiedy woskowym werniksem. O uwadze poświęconej sprawom technologicznym świadczy odwrócenie prezentowanej kompozycji, na którym artysta zanotował rodzaj użytej farby i werniksu.



WLASTIMIL HOFMAN

(1881 - 1970)

„Hermes - posłaniec bogów”, 1921 r.

olej/tekturze, 64 x 49 cm

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

na odwrociu autorski tytuł: 'Hermes | Posłaniec Bogów'

estymacja: 45 000 - 60 000 PLN [†]

10 500 - 14 000 EUR

„Hermes – posłaniec bogów” należy do zbioru prac Wlastimila Hofmana poświęconych wątkowi sybirskiemu. Co łączy postać boga i kroczących w szeregu zesłańców? Hermes jest najczęściej postrzegany jako bóg podróży i złodziei, jednakże sztuka Młodej Polski upodobała sobie inne zadanie Hermesa: był on odpowiedzialny za przeniesienie duszy zmarłego do świata pozagrobowego i zesłanie nań wrażeń sennych. Postać boga rozpoznajemy po charakterystycznych atrybutach, lasce herolda oplecioną dwoma węzami zwaną kaduceuszem; tradycyjny kapelusz ze skrzydłami zastąpił prostszy blaszany hełm, natomiast z nad stóp wyrastają skrzydła służące szybkiemu przemieszczaniu się. Bóg posiada jeszcze dwa odrębne rekwizyty, które tak jak pejzaż wskazują na elegijny wydźwięk pracy. Na jego nodze znajdują się kajdany, a do pasa przywiązano kadzidło, używane w zwyczajnych pochodach, ale także do oddania czci zmarłym.

Bóg usiadł na ośnieżonym snopie. Nie patrzy w kierunku odległego horyzontu i na szereg zesłańców, lecz kieruje zamyślony wzrok w niedostępną widzowi przestrzeń. Przed nim widnieje jasny, zimowy pejzaż, który nie jest rodzimym krajobrazem mitycznej postaci. Utrzymany w bielach, różach i błękitech pejzaż wpisuje postać Hermesa w nowy kontekst historyczny, którym jest historia zesłania Polaków na Sybir. Zesłańcom wyznaczano trasę prowadzącą z Europy na Syberię, dzielono ją na 61 etapów, z których każdy liczył blisko 60 kilometrów. Skazani na najdłuższy i najdłuższy okres zesłania przebywali ową trasę pieszo skuci kajdanami, nierzadko nie dochodząc do celu. Młodzieniec dzieli los wygnańców, na co wskazują ostre rysy twarzy oraz nad wyraz szczupłe ciało. Twórczość Wlastimila Hofmana przez długie lata kształtowała wyrazista postawa Jacka Malczewskiego. W dziele artysty można się dopatrzeć właściwej Malczewskiemu ikonografii czerpiącej z mitologii oraz bliskiej mu stylistyki. Prócz kontaktów akademickich malarzy łączyła głęboka przyjaźń oraz wzajemny szacunek. Malczewski wraz ze Stanisławem Wyspiańskim patronowali również „Grupie Pięciu” zwołanej w 1905 roku przez malarza Jana Rembowskiego. Należeli do niej Rembowski, Wlastimil Hofman, Witold Wojtkiewicz, Leopold Gottlieb i Mieczysław Jakimowicz. Dążyli oni do Baudelaireowskiej korespondencji sztuk łącząc sztuki plastyczne, muzykę i literaturę (szczególnie bliska była im twórczość Cypriana Kamila Norwida). Malarzy nie obowiązywała jednolita formuła tworzenia, co najlepiej obrazuje różnorodność rozwiązań stylistycznych oraz bogata tematyka przez nich poruszana.



STANISŁAW CZAJKOWSKI

(1878 - 1954)

"Krzyż we wsi", 1946 r.

olej/sklejka, 53 x 35 cm
 sygnowany i datowany l.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI 1946'
 na odwrociu dwukrotnie podany numer ze spuścizny po artyście
 ('St. Cz. inv. 335') oraz nalepka powystawowa z Zachęty

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN [†]

1 900 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- spuścizna po Stanisławie Czajkowskim
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- CBWA, Warszawa „Zachęta”, grudzień 1980 - styczeń 1981

LITERATURA:

- Stanisław Czajkowski (1878-1954), katalog wystawy, MKiS, CBWA, Warszawa „Zachęta”, Warszawa 1980, s. nlb.

Stanisław Czajkowski spędził długie lata na wsi. Chodził pieszo, mieszkał w chłopskich chatach, dzieląc życie z ich gospodarzami. W jego przypadku upodobanie wsi to nie maniera czy fascynacja czymś bliskim, a jednak egzotycznym. Był to raczej sposób na życie, a ściślej mówiąc – było to po prostu jego życie. Dlatego obrazy artysty z przedstawieniami chat, świątków i przydrożnych krzyży tchną autentycznością. Połączenie krucyfiks z różem zachodzącego słońca czyni prezentowany obraz szczególnie brzemienным w symbole. Połączenie szczerej religijności z czymś, co graniczyło z kultem natury, było często cechą polskiego malarstwa modernistycznego.

Stanisław Czajkowski to artysta, którego prace zbierał Feliks „Manggha” Jasieński. Był jednym z najmłodszych twórców, którymi zajmował się ten wielki kolekcjoner i propagator sztuki. Warto o tym wspomnieć, ponieważ Jasieński to szara eminencja polskiej historii sztuki, muzealnictwa i kolekcjonerstwa. To jego wybory i przez niego sformułowany kanon sztuki XIX i początku XX wieku oddziałal potężnie na późniejsze pokolenia. Można powiedzieć, że kogo wybrał Jasieński, ten otrzymywał swoiste namaszczenie. Współcześni niejednokrotnie wadzili się z „Mangghą”, jednak tłumaczył to przede wszystkim ostry, polemiczny język tekstów krytyka, który sprawiał, że zawsze mógł liczyć na „wiernych” adwersarzy.



WOJCIECH WEISS

(1875 - 1950)

Pejzaż wiosenny z Kalwarii Zebrzydowskiej, lata 30. XX w.

olej/plótno, 40,5 x 51 cm
sygnowany monogramem w kształcie l.d.: 'WW'

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN [†]

4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- 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 także wraz z ojcem Stanisławem kupił dom z sadem. 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. W tak zwanym okresie białym (1906-12) artysta, silnie korzystając z inspiracji sztuką japońską, wybrał opartą na rozbielonych barwach paletę i osiągnął radosny ton swojego malarstwa. Kolejne dekady przynosiły witalne obrazy przedstawiające okoliczne krajobrazy. Prezentowany „Pejzaż wiosenny z Kalwarii Zebrzydowskiej” powstał w latach 30. XX wieku, kiedy to Weiss stosował nasyconą, żywiołową paletę. W sposób charakterystyczny dla swojego malarstwa łączył delikatne róże z błękitem i energiczne żółcie z zielenią. Gładko malowane partie nieba i łąki zderzył z silnie impastowymi koronami drzew. 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 realizowany zachwyt – to list miłosny”.



54

ZYGMUNT WALISZEWSKI

(1897 - 1936)

"Pejzaż z południa Francji", 1925-30

olej/tektura, 24 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Z. Waliszewski'

estymacja: 26 000 - 32 000 PLN

6 100 - 7 500 EUR

OPINIE:

- opinia p. Hanny Bartnickiej-Górskiej z dn. 14.06.1998

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Formułę artystyczną Zygmunta Waliszewskiego ukształtowała gruzińska i rosyjska sztuka awangardowa. Artysta spędził dzieciństwo w Tyflisie (Tbilisi), a szwagrem Waliszewskiego był gruziński awangardowy malarz Kyril Zdaniewicz. Od około 1917, wyjeżdżając parokrotnie do Moskwy, zapoznał się z modernizmem grupy Mir Iskusstwa, obserwował scenę rosyjskiego futurizmu, zwiedzał kolekcje sztuki awangardowej Siergieja Szczukina i Iwana Morozowa. Do Polski wyjechał w 1920 roku, chcąc podjąć studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uczył się w pracowniach Wojciecha Weissa i Józefa Pankiewicza. To właśnie Pankiewicz znacząco wpłynął na karierę twórcy, bowiem Waliszewski dołączył do Komitetu Paryskiego, grupy uczniów profesora, którzy w 1924 roku wyjechali z nim do Paryża, tworząc tam rodzaj filii krakowskiej Akademii. Podziw Pankiewicza dla sztuki francuskiej zaważał na młodych twórcach, którzy próbowali zaadaptować dla swojej twórczości wzorce francuskiego postimpresjonizmu i koloryzmu. Prezentowana praca pochodzi z lat 1925-30, kiedy to Waliszewski, osiadłszy w stolicy Francji, wyprawiał się na południe Francji. Dorobek tego okresu jest niewielki, jednak pracę z łatwością przychodzi zakwalifikować do serii przeszyconych światłem krajobrazów z drugiej połowy lat 20. XX stulecia. Malarz szkicowo nakładał na płótna plamy barwne, tworząc luministyczne wrażenie przeświecenia kadru. Charakterystyczną figurą, używaną przez Waliszewskiego we wskazanym okresie, jest osiołek, na którym podróżuje anonimowa postać.



55

DAWID ALEKSANDER HALTRECHT
(1880 - 1938)

Portret Azjaty

olej/płótno naklejone na tekturę, 44 x 34 cm

estymacja: 8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Aleksander Dawid Haltrecht był polskim malarzem żydowskiego pochodzenia wywodzącym się z rodziny rabinackiej. Wcześniej osierocony, początkowo zarabiał na życie jako tkacz. W wieku 23 lat zapisał się na studia artystyczne w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie, a następnie pobierał nauki w Monachium, Paryżu i Rzymie. W latach 1908-12 wystawiał swoje obrazy w Warszawie i Łodzi. Podczas I wojny światowej artysta był internowany, a po wojnie pozostał kilka lat w Berlinie. Od 1931 roku malarz przebywał w ZSRR, gdzie pozostał do końca życia.

Ciekawym faktem z biografii artysty są jego dalekie podróże do Persji, Buchar i Turkiestanu (1914), a w dziesięć lat później do Chin, Japonii i Mongolii (1925-30). Przykładem wykonanej w podróży pracy jest prezentowany na aukcji portret mężczyzny. Jego rysy wskazują na to, iż pochodzi z północnych Chin, prawdopodobnie z prowincji Hebei położonej u podnóża gór Taihang Shan oraz Yan Shan. Na owo pochodzenie wskazuje również strój, typowy dla żołnierzy, wojowników i łuczników.

Artysta reprezentował kierunek realistyczny, korzystając jednocześnie z osiągnięć malarstwa impresjonistycznego i postimpresjonistycznego. Jego prace znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie, które w 1950 roku zorganizowało wystawę orientalnej książki wschodniej, grafiki chińskiej oraz malarstwa Aleksandra Dawida Haltrechta.



STANISŁAW KLIMOWSKI

(1891 - 1982)

Portret żony, 1921 r.

olej/ płótno, 77 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'SKlimowski | Wiśnicz 12/XI. 1921'

na odwrociu nalepka wystawowa z Biura Wystaw Artystycznych w Krakowie

z odręcną adnotacją: 'podano 2 adresy letni i zimowy' oraz ze Związku Polskich Artystów Plastyków

estymacja: 12 000 - 20 000 PLN [†]

2 800 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Stanisław Klimowski był wychowankiem Jacka Malczewskiego, Teodora Axentowicza i Konstantego Laszczki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Debiutował w 1911 roku w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W trakcie Wielkiej Wojny, walcząc w szeregach armii austro-węgierskiej, wykonywał prace przedstawiające życie żołnierzy na froncie. W 1918 roku ożenił się z Heleną Grenikówną, którą przedstawia prezentowany portret, a od 1920 roku osiadł w Nowym Wiśniczu, gdzie aktywnie tworzył. Od 1951 roku był nauczycielem w tamtejszym Liceum Sztuk Plastycznych. Po śmierci żony, w 1961 roku przeniósł się do Katowic, gdzie pozostał do końca życia. Dorobek Klimowskiego jest różnorodny. Zawiera w sobie portrety, sceny rodzajowe, krajobrazy oraz przedstawienia sakralne wykonywane dla małopolskich świątyń. Prezentowany portret żony artysty wykonany został w 1921 roku w Wiśniczu, rok po ślubie pary. Klimowski przedstawił żonę z dużą subtelnością, posługując się artystyczną stylizacją bliską secesyjnemu portretowi spod znaku Józefa Mehoffera i Teodora Axentowicza. Tło wypełnił niby draperią tkaną w dekoracyjny wzór o charakterze roślinnym. Sytuowana w centrum przedstawienia modelka została ujęta w popiersiu en trois quarts. Dwukolorowy strój z silnym akcentem złota oraz perłowa karnacja Heleny przywodzą na myśl brawurowe portrety Johna Singera Sargenta. Kobieta kładzie rękę na pokrytej dekoracyjną tkaniną przegrodzie, mającej tworzyć wrażenie optyczne iluzji. Efekt, jaki osiąga artysta, bliski jest temu, który znamy z twórczości mistrzów sztuki dawnej: XV-wiecznego malarstwa portretowego doby renesansu i późniejszych malarzy trompe l'oeil.



KASPER POCHWALSKI

(1899 - 1971)

Portret mężczyzny, 1917 r.

olej/deska, 77 x 65 cm
 sygnowany i datowany p.d.: 'K. Pochwalski 1917'

estymacja: 7 000 - 12 000 PLN [†]
 1 700 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowany wizerunek nieznanego mężczyzny jest dowodem na to, że Pochwalski był utalentowanym portrecistą. Ludzka sylwetka, obok pejzażu, była głównym przedmiotem jego sztuki. Autor kochany jest przede wszystkim z barwnymi kompozycjami, wypełnionymi postaciami obwiedzionymi płynnym konturem i odznaczającymi się specyficzną, na polu bajkową atmosferą. Tu jednak poznajemy go jako realistę, celnie opisującego wygląd i psychikę modela. Kasper Pochwalski, pochodzący z malarskiego rodu, był wszechstronnym artystą. Poza malarstwem parat się też konserwacją dzieł sztuki i pisał poezję. Urodził się w Krakowie i tutaj odbył studia w Akademii Sztuk Pięknych. Uczęszczał do pracowni Józefa Mehoffera, którego był ulubionym uczniem. Jak wspominał potem znany historyk sztuki, również absolwent krakowskiej uczelni, Mehoffer przy sprawdzaniu prac Kaspra nigdy nie mógł się dość ich nachwalić. Malarz był też absolwentem krakowskiej historii sztuki. Potem jako stypendysta rządu francuskiego uzupełnił jeszcze studia artystyczne pod kierunkiem Maurice Denis. Po powrocie do kraju został współzałożycielem „Zwornika” – ważnej grupy artystycznej dwudziestolecia międzywojennego.

Rodzina Pochwalskich nie tylko wydała wielu świetnych malarzy, lecz także jej członkowie żenili się bądź wychodzili za mąż za innych ważnych w polskiej sztuce artystów. W annałach polskiej sztuki zapisali się tacy twórcy o tym nazwisku, jak: Józef Kasper (1816-75), Władysław (1860-1924), Kazimierz (1855-1940), Stanisław (1896-1959) i autor prezentowanego obrazu – Kasper. Z Pochwalskimi spowinowaceni byli zaś tacy malarze, jak: Stanisław Kamocki, Ludwik de Laveaux czy – już później – Jadwiga Maziarska.

Ważną postacią dla Kaspra Pochwalskiego był jego dziad – Józef Kasper. Studiował on malarstwo w Krakowie i Monachium. Twórczość malarska ustąpiła w jego życiu pasji konserwacji malarstwa i – szerzej – dzieł sztuki. Józef Kasper był pierwszym zawodowym konserwatorem zabytków w Galicji i jednym z pierwszych członków powstałego w 1897 roku Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. Stworzona przez Józefa Kaspra pracownia konserwacji działała jeszcze przez dwa pokolenia. Zasłużoną postacią dla rodzinnego interesu, ale również dla krakowskiej konserwacji w ogóle był Władysław Pochwalski, syn Józefa Kaspra. Przez jego troskliwe ręce przeszło wiele obrazów zarówno na podobrazach płóciennych, jak i drewnianych, które eksponowane są dziś w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach i do dziś noszą ślady tamtych działań, prowadzonych przez samego Pochwalskiego lub pod jego kierunkiem. Zakres prac był różnorodny – od konserwacji zabezpieczającej przez czyszczenie powierzchni aż po wernikowanie warstw malarskich. Do konserwacji wykorzystywano produkty dynamicznie rozwijającej się od XIX wieku chemii przemysłowej. Niektóre z tych historycznych preparatów zachowały się w swoich oryginalnych opakowaniach i są nadal pieczołowicie przechowywane w Sukiennicach, same zyskując rangę obiektów muzealnych. Rodzinną pracownię przejęli dwaj synowie – Stanisław i Kasper Pochwalscy. Jej ostatni adres to ulica Mikołajska 8. Do ich największych konserwatorskich zasług należy zaliczyć odnowienie tryptyku Hansa Dürera z kaplicy Zygmunta-wskiej oraz Czarnego Chrystusa Wawelskiego. Fakt powierzenia tak cennego zabytku pracowni konserwatorskiej Pochwalskich świadczy o tym, że członkowie rodziny byli nie tylko znakomitymi artystami, lecz również konserwatorami.





Bracia Kasper i Stanisław Pochwałscy podczas konserwacji posągu Chrystusa z krucyfiks królowej Jadwigi, źródło: NAC Online



58

KAZIMIERZ POCHWALSKI

(1855 - 1940)

Portret Bolesława Kotkowskiego, 1927 r.

olej/płótno, 71 x 82,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Kaz. Pochwalski | 1927'

estymacja: 15 000 - 25 000 PLN

3 500 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja spadkobierców portretowanego

Bolesław Kotkowski żył w latach 1892-1944. Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę zrobił spektakularną karierę w łódzkim biznesie. Jako jeden z nielicznych wielkich przedsiębiorców pochodzenia polskiego aktywnie uczestniczył w rozwoju rodzimego przemysłu. Stworzył najnowocześniejsze w Polsce zakłady graficzne pod nazwą „Bolesław Kotkowski i Spółka” w Patacyku Meyerhoffa w Łodzi. Był założycielem czteroosobowego komitetu ocalenia publicznego w Łodzi, zabezpieczającego miasto w żywność i opał po objęciu władzy przez okupanta. Po rozpoczęciu wojny ukrywał się w Warszawie, gdzie zginął przysypany gruzami podczas powstania warszawskiego.

Pochwalski mieszkał po I wojnie światowej w Krakowie, jednak nadal otrzymywał intratne zamówienia publiczne. Artysta sportretował Kotkowskiego w 1927, u kresu swojej malarskiej kariery, lecz w okresie prosperity przedsiębiorcy. Na horyzontalnie zorientowanym płótnie przedstawił modela w popiersiu, swobodnie siedzącego na drewnianym krześle z szerokim oparciem. Postać została ujęta na tle dekoracyjnej tkaniny. Granat stroju Kotkowskiego, dyskretnego i eleganckiego garnituru, przełamuje złoto łańcuszka zegara oraz czerwień krawata. Twarz modela, oświetlona niby światłem reflektora, stanowi dominantę całego przedstawienia. Pochwalski stworzył portret szykowny, lecz również przenikliwy psychologicznie.



STANISŁAW LENTZ

(1861 - 1920)

Portret mężczyzny

olej/plótno, 77 x 65 cm
sygnowany p.g.: 'Lentz'

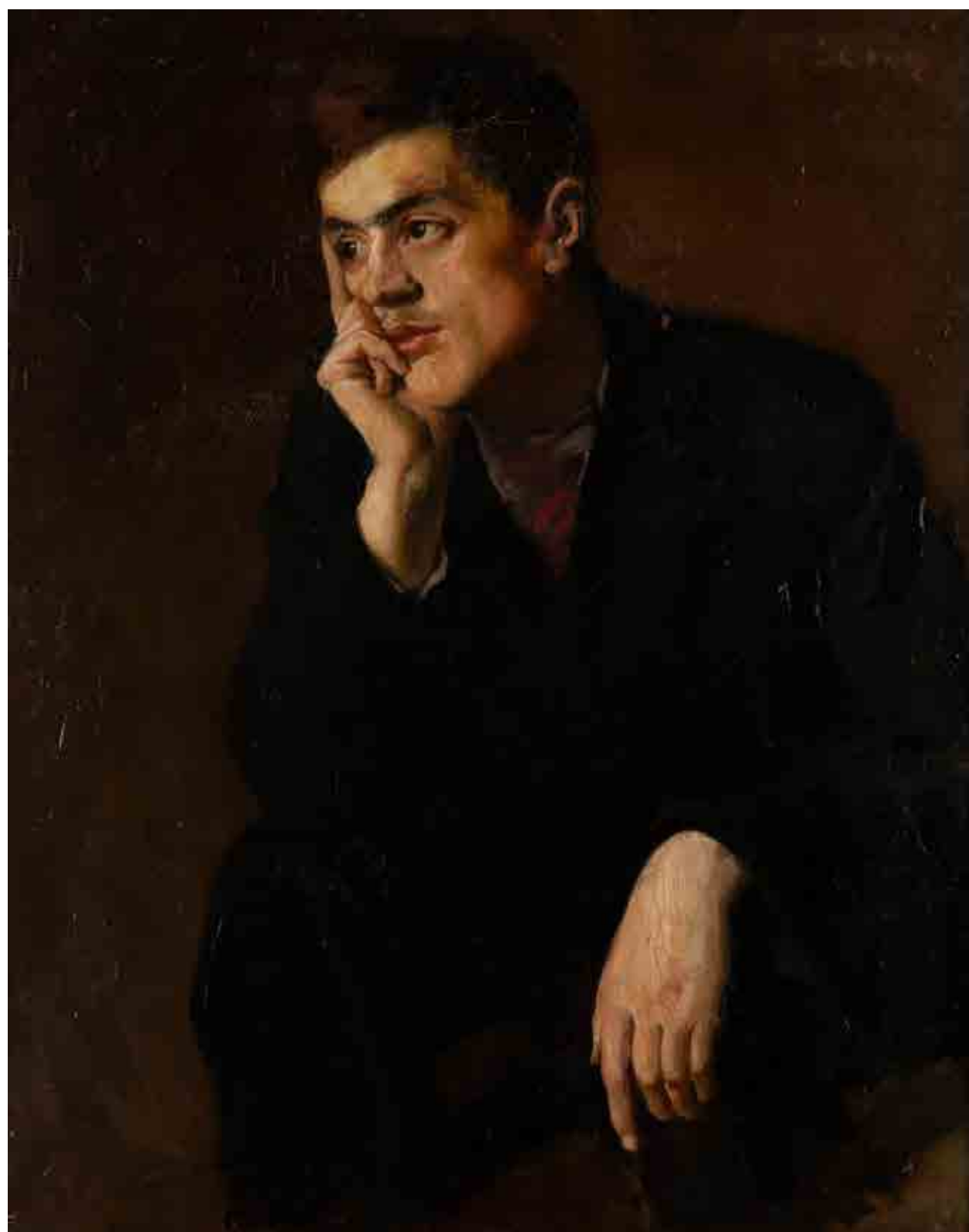
estymacja: 14 000 - 18 000 PLN

3 300 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, sierpień 2001
- kolekcja prywatna, Warszawa

Twórczość Stanisława Lentza, współcześnie nieco zapomniana, należy do najważniejszych zjawisk w zakresie nowoczesnego portretu polskiego. Urodzony w Warszawie w 1861 roku, kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, warszawskiej Klasie Rysunkowej, następnie Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium oraz Académie Julian w Paryżu. Osiedlony w Warszawie w 1887 roku, rozpoczął współpracę z czasopismami jako ilustrator. Na jego twórczość znacząco wpłynęły podróże, podczas których stykał się ze sztuką dawnych mistrzów. Od lat 90. XIX stulecia wyjeżdżał do Berlina, Paryża, Normandii i Madrytu. Od 1903 roku do I wojny światowej corocznie udawał się do Scheveningen w Holandii. W jego twórczości wyraźnie obserwować można wpływ mistrzów portretu holenderskiego Złotego Wieku, Rembrandta van Rijn czy Fransa Halsa. Prezentowany portret należy do rozległej grupy wizerunków o realistycznym charakterze, reprezentacyjnych, niekiedy wręcz salonowych, lecz zdradzających dużą wnikliwość w psychologicznej obserwacji modelu. Jeśli w części portretów Lentz odwzorowywał szczegóły fizjonomii czy stroju z wielką dokładnością, to prezentowany obraz mieści się w kategorii malarstwa naturalistycznego zmierzającego w stronę ekspresjonizmu. Artysta oddał powierzchowność modelu przy jednoczesnym nadaniu mu sugestywnego wyrazu czy delikatnym przerysowaniu, co pozwalało mu z powierzchni płótna uczynić ekran duszy modelu, ale też odbicie emocji samego malarza. W twórczości Lentza odbijały się, jak to nazwał Cezary Jellenta, „uczucia społeczne”. W serii dzieł, z których najbardziej znane pozostają „Vierzehntag” oraz „Strajk”, malarz obrazował epizody ruchu robotniczego oraz wizerunki socjalistów początku wieku. Prezentowany portret prawdopodobnie należy do tej serii, gdyż model, student albo robotnik ma upiętą pod szyję chustkę lub krawat, co zdradza może jego socjalistyczne sympatie.



60

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

(1875 - 1944)

“Ostatnie blaski” (Skały na Capri)

olej/sklejka, 44 x 59 cm

sygnowany i opisany l. d.: ‘Ostatnie blaski | F. M. Wygrzywalski’

estymacja: 15 000 – 25 000 PLN

3 500 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:

- do 1930 kolekcja prywatna, Lwów
- kolekcja prywatna, Warszawa

W twórczości Michała Feliksa Wygrzywalskiego Włochy odegrały kapitalną rolę. Artysta z zamiłowaniem malował zatokę neapolitańską oraz wyspę Capri. Charakterystyczne, południowe światło, które malarz z wirtuozerią wprowadzał na swoje płótna, jest głównym „bohaterem” „Ostatnich blasków”. Na skałe zgromadziły się ptaki, tworząc w obrazie swoisty sztafaż. Mistrzowskie przedstawienie wody oraz światła, odmieniającego wygląd skał, czynią z obrazu popis malarskiej wirtuozerii.

Artysta był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium oraz Académie Julian w Paryżu. Po ukończeniu studiów zamieszkał w Rzymie, a w 1908 powrócił do rodzinnego Lwowa, gdzie zarabiał na życie, pracując w teatrze jako inspektor sceny. Przez wiele lat współpracował jako ilustrator z „Tygodnikiem Ilustrowanym”. Od 1901 roku wystawiał w TPSP w Krakowie, zyskując wśród publiczności dużą popularność i uznanie krytyki. Znany jest także jako grafik, ilustrator i projektant kostiumów teatralnych. Malował przede wszystkim obrazy o tematyce rodzajowej, często – jak w prezentowanej pracy – fantastyczne przedstawienia morskich nimf, sceny orientalistyczne (szczególnie po 1906 roku, kiedy odbył podróż do Egiptu), serie pejzaży nadmorskich i sceny z rybakami oraz stylizowane portrety. W 1906 roku w warszawskim Salonie Kulikowskiego miała miejsce indywidualna wystawa artysty. Inna ważna wystawa Wygrzywalskiego odbyła się we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1932 roku. Oprócz kolorystycznych, pełnych słońca i radosnych scen w okresie międzywojennym podejmował w swoich pracach również problematykę społeczną. Prace te odznaczają się nie tylko świetnym rysunkiem, lecz także dużą siłą ekspresji. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł są „Burlacy” z 1925 roku (obecnie w kolekcji muzeum Narodowego w Warszawie).



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

(1875 - 1944)

Ateń, 1914 r.

olej/sklejka, 58 x 49 cm
 datowany i sygnowany l.d.: '1914 | FM Wygrzywański'
 na odwrociu adnotacja: 'p. Moś | W/80 M | [nieczytelne]
 | bez szkła'

estymacja: 25 000 - 40 000 PLN

5 900 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Starożytność klasyczna była ważnym źródłem inspiracji w twórczości Feliksa Michała Wygrzywańskiego. Przeważnie powracał do dorobku antyku, malując słoneczne pejzaże włoskie, na których pojawiały się baśniowe nimfy i sylenowie. Prezentowaną przez nas pracę można uznać za unikalną na tle twórczości malarza: jest zbliżonym półprofilem bogini Ateny Pallas na barwnym dekoracyjnym tle. Głowę Ateny stroi pięknie zdobiony hełm z gryfami po obu stronach oraz z okazałym pióropuszem. Portret nie ukazuje pełnego rynsztunku bojowego bogini, wręcz przeciwnie, wzrok widza skupia się na jej hełmie.

Szlachetne rysy twarzy Ateny, zarys szyi i ramion zostały ujęte na niezwykle bogatym tle o charakterze fryzowym. Przedstawia ono bohatera mitologii greckiej, Heraklesa, ze skórą lwa, machującą oraz łukiem w dłoniach, stojącego w pełnej gotowości bojowej przeciwko dwóm mężczyznom. Przedstawienie nawiązuje do dziesiątej pracy herosa będąca uprowadzeniem trzody Geriona z wyspy Eryteji. Gerion posiadał największe stado wołów na świecie. Trzodę opiekowali się pasterz Eurytion - syn Aresa i dwugłowy potworny pies - Ortos. Herakles zabił stróżów by zmierzyć się ostatecznie z Gerionem, olbrzymem o trzech złączonych ciałach. Po długiej i męczącej walce bohater powalił Geriona strzałami z łuku umoczonego w żółci Hydry lernejskiej i uprowadził jego woły, które ostatecznie złożone zostały w Mykenach w ofierze dla Hery.

Obecność Heraklesa w towarzystwie bogini nie dziwi, gdyż służyła ona herosowi pomocą przy wykonywaniu dwunastu karnych prac nałożonych nań przez wyrocznię delficką. Dolna partia fryzu ma bardziej dekoracyjny charakter; można przypuszczać, że przedstawia rajski ogród Hesperyd. Całości dopełniają barwne elementy geometryczne, dzielące dwie główne części fryzu. Płaskie ujęcie i prymat konturu przywodzą na myśl najdonioślejszy okres starożytnego malarstwa wazowego, tym bardziej użytecznego, gdyż stanowią one jeden z głównych pomostów łączących późniejsze wieki ze światem antycznym. Warto zauważyć, że sygnatura artysty pozostaje niemalże nieczytelna, gdyż autor ukrył ją w jednej z geometrycznych szachownic, wtapiając w ten sposób w całość kompozycji.

Istnieją również współczesne Wygrzywańskiemu odniesienia związane z pierwszymi latami jego edukacji artystycznej w Monachium. Na rok przed wyjazdem artysty do Paryża zorganizowano w Monachium VII Międzynarodową Wystawę Sztuki w Glastpalast, którą reklamował secesyjny plakat przedstawiający Atenę Pallas autorstwa Franza von Stucka (litografia, 1897, Münchner Stadtmuseum, Monachium). Stuck, czołowy symbolista i członek monachijskiej secesji, uczynił z tematyki mitologicznej podstawę swojej wszechstronnej twórczości, która w latach 90. XIX wieku cieszyła się dużym powodzeniem i była szeroko rozpowszechniana (co było szczególnie naturalne dla tworzonej przez niego grafiki). Można zatem przypuszczać, że sztuka monachijska stanowiła twórczy impuls dla artysty, szczególnie widoczny w sposobie ujęcia postaci Ateny w półprofilu. Warto zakończyć słowami malarza Henryka Piątkowskiego, które odnoszą się do roli Monachium na kulturalnej mapie Europy, często porównywanej z postacią bogini Ateny: „Monachium jako jedno z najważniejszych ognisk sztuki XIX w., ów sztuczny twór estetycznych aspiracji monarchy, szczytujące się mianem współczesnych Aten, – niezwykle silnym echem odbiło się w rozwoju malarstwa polskiego, wprowadzając do niego obyczaj i kulturę Zachodu” (Henryk Piątkowski, Wspomnienie pośmiertne, „Kurier Warszawski” 1926, nr 164, s. 8).





Henryk Rodakowski, Portret żony na koniu, 1868 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 13 listopada 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 2 – 13 listopada 2018





„Szkoła Zakopiańska”, Pod wiatr, 1934 r.

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 23 października 2018, godz. 19

Wystawa obiektów: 12 – 23 października 2018



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

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

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.

6. 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.

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonych nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych

przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

8. Stan obiektu

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro, opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro, opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro, opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

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

● - obiekty sprowadzone 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

11. 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 postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy

sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez 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 nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dąży starać, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem

ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie 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 komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany co sygnalizuje terminem pass.

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

5) Licytujący, który 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 przechodzą na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

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

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

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto 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 sprzedawcy, w przypadku gdy nabywca nie uiszczy 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 zwinie będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potracić 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 i 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.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności

wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafu 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- DESA UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - 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 wiek • Modernizm • Międzywojnie • 567ASD203 • 18 października 2018 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ 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, fax 22 163 67 99, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl
NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000718495.

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

e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy 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 telefoniczny +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną pod adresem 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. double-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 zażalenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie



Design

Polska sztuka stosowana
1918-2018

Aukcja 30 października 2018

WYSTAWA OBIEKTÓW AUKCYJNYCH

20-30 października 2018

Warszawa ul. Piękna 1 A

pon.-pt. w godz. 11-19, sob. w godz. 11-16

desa.pl



Zapraszamy do licytacji osobistych i telefonicznych 22 163 67 00.

Transmisja z aukcji dostępna na youtube i facebook



facebook.com/DesaUnicumWarszawa



youtube.com/DesaUnicum







DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)