



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 14 GRUDNIA 2017 WARSZAWA

























SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

14 GRUDNIA 2017 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

4 – 14 GRUDNIA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

UWAGA: AUKCJA W NOWEJ SIEDZIBIE

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

MAREK WASILEWICZ *Redakcja katalogu, m.wasilewicz@desa.pl, 22 163 66 47, 795 122 702*

ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA *Koordynator sprzedaży, a.lukaszevska@desa.pl, 22 163 67 07, 664 981 465*





INDEKS

- | | |
|-------------------------------------|----------------------------------|
| Adler Jankiel 61-2 | Kossak Jerzy 73 |
| Band Max 54 | Kossak Wojciech 74 |
| Bieszczad Seweryn 16 | Kurella Ludwik 25 |
| Blond Maurice 48 | Lille Ludwik 53 |
| Bohusz-Siestrzeńcewicz Stanisław 24 | Makowski Tadeusz 41-2 |
| Borvine Frenkel Boris 45 | Malczewski Jacek 6-7 |
| Boznańska Olga 4 | Malczewski Rafał 63 |
| Buchbinder Szymon 20 | Matejko Jan 18 |
| Chelmoński Józef 22 | Mehoffer Józef 10 |
| Cybis Jan 65 | Menkes Zygmunt Józef 37 |
| Czajkowski Stanisław 12 | Merkel Jerzy 50 |
| Dunin-Borkowski Alfons 30 | Mondzain Szymon 38-9 |
| Eibisch Eugeniusz 64 | Mroczkowski Aleksander 23 |
| Ejsmond Franciszek 29 | Muter Mela 33 |
| Eleszkiewicz Stanisław 52 | Pankiewicz Józef 8 |
| Epstein Henryk 43-4 | Pillati Gustaw 32 |
| Falat Julian 21 | Popiel Tadeusz 27 |
| Filipkiewicz Stefan 66 | Rozwadowski Zygmunt 15 |
| Goldberg Chaim 72 | Seidenbeutel Efraim i Menasze 71 |
| Gottlieb Maurycy (przypisywany) 19 | Sleńdziński Ludomir 56 |
| Grunswiegh Natan 49 | Stanisławski Jan 2-3 |
| Haneman Max 67 | Suchodolski January 17 |
| Hirszfang Ignacy 46 | Ślewiński Władysław 9 |
| Hofman Wlastimil 13 | Taljański Albert 31 |
| Hofman Wlastimil 14 | Teodorowicz-Karpowska Helena 70 |
| Jamontt Bronisław 57 | Wawrzeński Marian 1 |
| Jaroszyński Józef 26 | Weinbaum Abraham 55 |
| Kamocki Stanisław 11 | Weiss Wojciech 59-60, 69 |
| Kanelba Rajmund 51 | Wichmann Georg 68 |
| Karpiński Alfons 58 | Wierusz-Kowalski Alfred 28 |
| Kisling Mojżesz 34 | Wyspiański Stanisław 5 |
| Kisling Mojżesz 35 | Zak Eugeniusz 40 |
| Kisling Mojżesz 36 | Zucker Jakub 47 |



DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA LICYTACJI

Maria Błażyńska
zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 02

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

PRENUMERATA KATALOGÓW

tel. 22 163 67 02, prenumerata@desa.pl

GALERIA BIŻUTERII

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

KONTA BANKOWE

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

OKŁADKA FRONT poz. 5 Stanisław Wyspiański, Macierzyństwo, 1904 r.
II OKŁADKA – I STRONA poz. 17 January Suchodolski, Chodkiewicz pod Kircholmem, 1858 r. • STRONY 2-3 poz. 22 Józef Chełmoński, "Wschód księżycy", 1888 r.
STRONY 4-5 poz. 9 Władysław Ślewiński, Brzeg morski w Dołan, około 1910 r. • STRONY 6-7 poz. 21 Julian Fała, Po polowaniu w Hubertusstock, 1898 r.
STRONY 8-9 poz. 40 Eugeniusz Zak, Kobieta z dzieckiem, około 1925 r. • STRONY 12-13 poz. 41 Tadeusz Makowski, Grupa dzieci z koszykiem owoców, 1925 r.
III OKŁADKA poz. 42 Tadeusz Makowski, "Village de Chanu", około 1926 r. • IV OKŁADKA poz. 34 Mojżesz Kisling, Kobiety akt siedzący, 1928 r.
Sztuka Dawna • XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie. Aukcja 14 grudnia 2017 • ISBN 978-83-65519-87-0 • Kod aukcji 513ASD198
Nakład 2 500 egzemplarzy • Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, www.artdruk.com



JULIUSZ WINDORBSKI

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



JAN KOSZUTSKI

Członek Zarządu
tel. 22 163 66 36
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 163 66 65
m.matusiewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 163 66 82, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, *Zastępca Głównej Księgowej*
tel. 22 163 66 83, m.ulejczyk@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 163 66 92, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

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

DEPARTAMENT MARKETINGU I INNOWACJI

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

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

Katarzyna Minkiewicz-Grzeszczuk, *Dyrektor administracyjny*
tel. 532 750 005, k.minkiewicz@desa.pl

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



MARTYNA MERKIŚ
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



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



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



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dzewicki@desa.pl
22 163 66 46, 22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



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



KALINA JAROSZEK
Specjalista
k.jaroszek@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



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



ANETA DMOCHOWSKA
Asystent
a.dmochowska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980

STUDIO FOTOGRAFICZNE



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



ALEKSANDRA BRZozowska
Fotodryt
a.brzozowska@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
22 163 67 03, 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 07, 664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 449



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 163 67 04, 795 122 721



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



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
22 163 67 10, 795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 163 67 13, 506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
22 163 67 11, 506 252 031



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 163 67 12, 664 981 450

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 04, 506 252 044

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



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



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





MODERNIZM
poz. I-I4

I

MARIAN WAWRZENIECKI (1863 - 1943)

Z podań słowiańskich, 1914 r.

olej/plótno dublowane, 58 x 48 cm
sygnowany p. śr.: 'M.W.'

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, grudzień 2009

Prezentowany obraz podejmuje tematykę słowiańskich baśni i legend, charakterystyczną dla artysty. Na swoich płótnach Wawrzeniecki ukazywał zarówno mity znane z literatury etnograficznej, jak i wizje oparte na własnej wyobraźni, jedynie luźno zakorzenione w źródłach historycznych. Niekiedy – tak jak w tej pracy – skupiał się na baśniowym klimacie i literackim ładunku dzieła, innym razem oscylował wokół obsceniczności i makabry. Ta ostatnia sfera jego twórczości sprawiła, że na długie lata przyklejono mu etykietę pornografa. „Z podań słowiańskich”, podobnie jak kilka innych obrazów z tego okresu, dowodzi jednak, że Wawrzeniecki to nie tylko prowokator, lecz także niezwykle zdolny malarz. W pracy uwagę przykuwają przede wszystkim nasycone, śmiało zestawione kolory, decydujące o jej dekoracyjnym charakterze. Jej autor

był związany ze środowiskiem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale kształcił się również w Paryżu i Monachium. W Polsce bardzo wcześnie zarówno jego poglądy, jak i dzieła stały się powodem kontrowersji. Malarz, ale również pisarz, naukowiec amator, archeolog, religioznawca, propagator słowiańszczyzny i rodzimowierstwa, miał opinię ekscentryka i indywidualisty. W okresie Młodej Polski oscylował wokół symbolizmu i tworzył liczne wizerunki torturowanych czarownic oraz sceny rodzajowe w średniowiecznym kostiumie. W okresie międzywojennym związał się ze Szczepem Rogate Serce – grupą artystyczną założoną przez Stanisława Szukalskiego. Przybrał imię Dąbrowid i swoje kompozycje sygnował lewoskrętną swastyką, znaną wtedy jako praindoeuropejski symbol szczęścia.



JAN STANISŁAWSKI (1860 - 1907)

"Wieczór"

olej/sklejka, 25 x 15 cm

sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1933 Nr. ew. 715, w katalogu wystawy poz. 5 (jako własność Teofila Barana); pieczętka 'Jan Stanisławski ze spuścizny pośmiertnej Janina Stanisławska' oraz odręczne napisy ołówkiem: 'Zakupiony od Antoniego Doner (?)', Kuratora P.Szt. pięk. dn. 10/10 1911; Dla Bartka Dr'

cena wywoławcza: 38 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Antoniego Donera
- kolekcja Teofila Barana, Polska
- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny DESA Unicum, styczeń 2002
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1933

Postać Jana Stanisławskiego, dużego człowieka malującego małe obrazy, została zapamiętana z kilku powodów. Dwa najważniejsze to rzeczony małe obrazy oraz jego rola w życiu kulturalnym Krakowa. Zaczynając od końca – twórca był silną osobowością, która odcisnęła piętno na wielu przedstawicielach kolejnych pokoleń. Jak wspominał jeden z uczniów – artysta, a zarazem utalentowany krytyk Marcin Samlicki, „Stanowiliśmy trzecią generację, i ostatnią, wyłgniętą i wypiełgowaną przez Stanisławskiego. Stosunek nasz do Majstra był bardzo serdeczny. Żaden z profesorów, prócz Malczewskiego, nie umiał wzbudzić w sercach młodych adeptów sztuki takiej miłości ku sobie, co Stanisławski” (Z Janem Stanisławskim na pejzażu, „Pomorze”, r. III, 1957, nr 11-12, s. 8). Pierwszym powodem były małe obrazy malarza.

Wybrał mały format jako sposób pracy, mając świadomość, że właśnie tak będzie mógł konsekwentnie realizować swoje artystyczne założenia. Swoim studentom powiedział: „Najlepiej jest namalować obraz A LA PRIMA” (tamże, s. 8). Właśnie tak można by najprościej streścić owe założenia. Olejne „deseczki” Stanisławskiego tchną świeżością obserwacji przyrody i są świadectwem umiejętności widzenia świata natury ciągle na nowo.

Płaskie plamy, falujące kształty i świeżość barw to charakterystyczne cechy twórczości malarza. W prezentowanej pracy zwraca uwagę nie tylko specyficzne światło, lecz także brawurowe odtworzenie odbicia drzewa w wodnej tafli.



3

JAN STANISŁAWSKI (1860 - 1907)

Zagajnik

olej/tektura, 23 x 31 cm

na odwrociu pieczętka ze spuścizny pośmiernej po Janie Stanisławskim, podpisana przez wdowę - Janinę Stanisławską oraz numer porządkowy ('212'). Autentyzacja poświadczona odręcznie przez Józefa Mehoffera: 'poświadczam | autentyzacja obrazka malowanego | przez Śp. Jana Stanisławskiego | Józef Mehoffer'

cena wywoławcza: 32 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, wrzesień 2008

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Gdy mowa o krajobrazie Stanisławskiego, można bez obawy o frazes użyć określenia: UKOCHANIE ZIEMI. Na dnie twórczości jego spoczywała WIARA W NATURĘ; wiara, że tu, w niej – wszystko nieomal poetyczne jest, poetyczne przez to, że jest naturą. Stanisławskiemu sama natura była kompozycją, nie zaś podstawą do kompozycji. Jakby w darze dziękczynienia za tę wiarę, natura mówiła do Stanisławskiego z większą – rzekłbyś – szczerością niż do innych”.

ADAM GRZYMAŁA SIEDLECKI, [FRAGMENT TEKSTU WSTĘPNEGO W KATALOGU:]
JAN STANISŁAWSKI, WYSTAWA POŚMIERTNA, KRAKÓW 1907, s. n.lb.



4

OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

Autoportret, około 1930 r.

olej/tektura, 37 x 33 cm (wymiary w świetle oprawy)
na odwrociu papierowa nalepka kolekcji Stefana Hoszowskiego oraz
z Muzeum Narodowego w Warszawie

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 80 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja doc. dr. Stefana Hoszowskiego, Kraków
- kolekcja prywatna, Kanada

WYSTAWIANY:

- wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, luty-maj 2015
- wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Krakowie,
październik 2014-luty 2015

LITERATURA:

- Olga Boznańska (1865-1950), katalog wystawy, Muzeum Narodowe
w Warszawie, Warszawa 2015, poz. 82 (il.)
- Olga Boznańska (1865-1950), katalog wystawy, Muzeum Narodowe
w Krakowie, Kraków 2014, nr kat. I.22. (il.)





Olga Boznańska, Autoportret, po 1913, źródło: Cyfrowe MNW



Olga Boznańska, Autoportret, 1893, źródło: Cyfrowe MNW

Paryski rozdział twórczości Olgi Boznańskiej, trwający niemal pół wieku, od 1896 do śmierci malarki w 1940, rozgrywał się na tle awangardowych rebelii artystycznych. Wystąpienia fowistów i kubistów oraz manifesty surrealizmu lat 20. i 30., choć dzisiaj sławione przez historyków, były właściwie marginalne w porównaniu z tradycyjną sztuką powstającą nad Sekwaną w pierwszych dekadach XX stulecia. Pozycja Boznańskiej w paryskim środowisku artystów obcych do czasu wybuchu Wielkiej Wojny pozostawała właściwie niezachwiana. Polka wiele wystawiała, zarówno w ojczyźnie, jak i Francji oraz innych krajach europejskich, a także w Stanach Zjednoczonych. W 1911 została członkiem-założycielem Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu, któremu następnie przewodziła. Jej portrety cieszyły się znaczną popularnością i znakomicie zarabiała na swoich intymnych, „mgławicowych” dziełach. Po 1914 obserwuje się spadek popularności jej obrazów, głównie ze względu na zachwianie ówczesnego rynku sztuki, co spowodował wybuch Wielkiej Wojny.

Kraków, gdzie artystka utrzymywała pracownię w rodzinnym domu przy ulicy Wolskiej (dziś Józefa Piłsudskiego), ostatni raz odwiedziła na przełomie 1930 i 1931. Mimo że jeszcze w listopadzie 1931 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych odbyła się wystawa zbiorowa jej prac, to – jak zauważa Maria Rostworowska – „ostatni pobyt w Krakowie wyznaczył kres czasu nadziei w jej życiu – od tamtej pory ubywało w nim radości, przybywało smutków, pojawiły się choroby, depresja, nieszczęścia” (Maria Rostworowska, Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej, Kraków 2005, s. 295). W Krakowie Boznańska cieszyła się sympatią kręgu stałych przyjaciół, którzy odwiedzali ją w atelier. Przez wiele lat snuła plany powrotu do miasta, z którego wyjechała na studia w 1885. W latach 20. nie mogły one się zicić

głównie ze względu na jej sytuację finansową. Na tle życia artystycznego „szalonych lat” jej twórczość mogła wydawać się anachroniczna. Malarka jednak przez cały czas swej aktywności świadomie kreowała swój wizerunek – strojem, który bardziej przynależał do mody przełomu wieków, wykwinutą aurą pracowni czy wreszcie subtelną, „zamgloną” konwencją dzieła.

Boznańska stworzyła najwięcej autoportretów wśród polskich artystek i artystów doby modernizmu. Wizerunki własne częstokroć wykonywała, aby darować je znajomym, ale także wystawiała je na ekspozycjach. Nie były jedynie rodzajem autopromocji czy biograficznego dziennika, lecz w dużej mierze przyglądania się sobie. Malarka w analityczny sposób obserwowała w nich własną powierzchowność. Prezentowany autoportret pochodzi z ostatniej dekady życia Boznańskiej i powstał około ostatniego pobytu w Krakowie. Autorka użyła jako podobrazia ulubionej tektury i jej część pozostawiła niezamalowaną. Przez wyeksponowanie koloru podłoża uzyskała efekt stonowania. Bardzo często posługiwała się tekturami niezagruntowanymi lub tylko nieznacznie zabezpieczonymi klejem glutynowym. Dzięki temu olej zawarty w farbie sączył się w podobrazie, co prowadziło do utraty świetlistości i barwności farby. W tym przypadku artystka postąpiła podobnie. Ledwie szkicowo nakreśliła ramiona i kołnierz charakterystycznej czarnej sukni. Dopracowała jednak partię twarzy, której nie nadała jednak akademickiego wykończenia. Uwydatniła pracę pędzla, energię malarskiej materii i ekspresyjne walory jej kolorytu. Zbudowała własne oblicze z żółcieni, ugru, różu, odcieni błękitu i zieleni, aby osiągnąć wrażenie pulsującego życia skrytego pod tkanką dzieła. Prezentowany autoportret stanowi mistrzowski akord w twórczej symfonii ostatnich lat życia Olgi Boznańskiej.



Olga Boznańska w krakowskiej pracowni, źródło: Cyfrowe MNW

5

STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869 - 1907)

Macierzyństwo, 1904 r.

pastel/papier naklejony na tekturę, 62 x 47,4 cm (wymiary w świetle oprawy)
sygnowany i datowany l.sr: 'SW | 1904'
praca wykonana na papierze żeberkowym z filigranem 'INGRES'

cena wywoławcza: 800 000 zł

estymacja: 1 400 000 - 2 000 000

POCHODZENIE:

- kolekcja dr. Józefa Liebeskinda, Kraków
- dom aukcyjny DESA Unicum, czerwiec 2007
- Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt
- kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

- Muzeum Narodowe w Warszawie, wystawa mognograficzna, 2007

LITERATURA:

- Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869-1907). Artyscie w setną rocznicę śmierci, katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, red. kat. Elżbieta Charazińska, Warszawa 2007, s. 205 (il.)
- Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie, Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Żuk-Skarszewski, Stanisław Świerż, Bydgoszcz 1925, s. 123, nr 448, tabl. LXV





Sassetto, Madonna z Dzieciątkiem, Saint Louis Art Museum, źródło:Wikimedia Commons

Stanisław Wyspiański to jeden z nielicznych malarzy, którym udało się zawiązać zbiorową wyobraźnię Polaków. Pozostawił po sobie pastele, które są najważniejszymi w polskiej sztuce przedstawieniami dzieci i domowych, kameralnych scen. Tak jak Matejko pozostawił sugestywną wizję historii, roszcząc sobie prawo do wyłączności, tak Wyspiański ukształtował obraz tej sfery życia. W XX wieku reprodukcje „dziecięcych” pastelów artysty stanowiły częsty element wystroju w polskich domach. Nieustannie reprodukowano w tej formie „Główkę Helenki” czy „Śpiącego Stasia”. Wyrazistość wizji dzieciństwa, umiejętność uchwycenia chwili i bezgraniczna czułość dla własnych pociech (bo to właśnie je portretował najczęściej) czynią te pastele jednymi z najważniejszych malarskich interpretacji motywu w sztuce europejskiej.

„Macierzyństwo” to wizerunek żony artysty, Teodory Teofili Pytko, trzymającej na rękach jedno z trojga ich dzieci. Niełatwo określić, o które chodzi. Może to być zarówno Mietek (1899-1920), jak i Staś (1901-67). Bardziej istotne niż wiek czy tożsamość malenistwa wydaje się jednak uczucie, jakie promieniuje z tego pastelu. I dotyczy ono zarówno twórcy (jakby widoczne w samym sposobie przedstawienia czy kreślenia linii), jak i jego małżonki, trzymającej w ramionach ich dziecko.

W „Macierzyństwie” autorowi udało się zachować równowagę między aktorami sceny. Mamy więc synka malarza – zajmuje centrum kompozycji i patrzy wprost na widza. Ma twarz człowieka, istoty czującej i rozumiejącej, a nie człowieka – przedmiotu, sprowadzonego do roli przytulanki. Z czułością wtula się w matkę, znajdując ukojenie. Być może przed chwilą było niespokojne i wymagało interwencji. A może Wyspiański poprosił żonę (jak zwykł był czynić), żeby pozowała razem z potomkiem, który patrzy sennie na tatę, usypiany rodzicielskim ciepłem.

Drugim aktorem sceny jest Teodora. Ona również pełni tu ważną, podmiotową rolę. Widziana z profilu, przytula synka i zamyka oczy. W ten sposób odcina się od otaczającego ich świata, który w tej

konkretnej chwili mógł nie mieć dla niej wielkiego znaczenia. Z licznych relacji, pozostawionych przez współczesnych, wynika jasno, że państwo Wyspiańscy byli dobrymi i czułymi rodzicami. Jeśli warto zaznaczyć, że twórca ukazywał dzieci z niezwykłym wyczuciem i uczuciem, to warto też zatrzymać się na drugim elemencie pastelu – na matce. Artysta wiele uwagi poświęca temu, jaka jest i co czuje.

Historię obrazowania relacji matki i dziecka w sztuce europejskiej można by prawie w całości opisać na podstawie przedstawień Marii z Dzieciątkiem. Ich religijny charakter nie wykluczał bowiem realizmu, a może właśnie dobrze z nim współgrał. Przynajmniej od XV wieku w dziełach zachodniej Europy, stopniowo coraz mniej hieratycznych i posągowych, zadomawia się element zwykłej rodzicielskiej czułości. To poza świętością, na którą wskazują świetlane nimby wokół głów bądź wychylające się z nieba anioły, po prostu matka z dzieckiem – troszcząca się o nie i prze-czuwająca bolesną przyszłość. Dzięki temu zwrotowi w kierunku realizmu kobieta i jej uczucia coraz bardziej nabierają znaczenia. Malarze – tak jak XVII-wieczny włoski malarz Sassoterrato, autor wielu „Madonn” – często przedstawiali Marię z przymkniętymi oczami, czule tulącą do siebie Dzieciątko. Ich uwaga skupiała się w równej mierze na Synu i na Matce.

Obraz Wyspiańskiego to jednak nie Maria i Jezus, ale Teodora z jednym ze swych dzieci. Nie jest dziełem religijnym, ma natomiast cechę, którą dzieli z takimi pracami. Choć autor skupia się na konkretnych osobach i robi to z widoczną czułością, jego wyjątkowy talent uniwersalizuje scenę. Właśnie to wydaje się powodem, dla którego wizerunki Teodory karmiącej bądź trzymającej jedno z ich dzieci nazywa się „Macierzyństwem”. Widzenie artysty miało tę rzadką właściwość, że zamieniało zwykłą, codzienną scenę w jej alegorię.

Żona Stanisława Wyspiańskiego, Teodora Teofila Pytko (1868-1957), pochodziła ze wsi Konary pod Tarnowem. Związek, najpierw nieformalny, a od 1900 zalegalizowany, budził wśród współczesnych wiele emocji. Chęć podsumowania tej – zapewne skomplikowanej – relacji mogłaby się sprowadzić do kilku następujących zdań. Ukochana artysty budziła w jego otoczeniu bardzo złe emocje. Można rzucić je na karb uprzedzeń inteligencji wobec prostej wiejskiej dziewczyny, ale z relacji wylania się obraz kobiety silnej, zdecydowanej i stanowczej. Czasami te cechy miały się obracać przeciwko Wyspiańskiemu, ale bynajmniej nie chodzi o jakieś małżeńskie swary. To raczej różnica charakterów, spotęgowana przez różnice w wykształceniu i zainteresowaniach. Otoczenie twórcy załamywało ręce nad takim mezaliansem, zadając pytanie: „Czy ona go rozumie?” – i odpowiadając, że na pewno nie. Zapewne go nie rozumiała, ale nie wyklucza to chyba szczęścia w związku. Wiele lat później podsumował to Ludwik Tomanek w warty przywołania sposób: „A jednak, gdyby to była inna kobieta, wykształcona i światowa, kto wie, czy Wyspiański byłby z nią tak szczęśliwy. Potrzebował on właśnie takiej, którą wybrał” (Godzina z nią... Z rozmową z wdową po twórcy „Wesela”, „Ilustrowany Kurier Poranny” 1932, nr 329).

Od strony formalnej pastel odznacza się najważniejszą cechą twórczości plastycznej Wyspiańskiego: łączy realizm i dekoracyjność. Kompozycja opiera się na barwnym kontraście dużych pól. Są one opięte siecią pięknie wijących się, czarnych linii.

W okresie, z którego pochodzi „Macierzyństwo”, artysta porzucał już monumentalne projekty plastyczne i skupił się przede wszystkim na twórczości dramatycznej. Przez ostatnie kilka lat życia praca przy sztaludze stanowiła dla Wyspiańskiego wytnięcie od licznych obowiązków. Krąg osób przedstawianych w tym czasie ograniczył się przede wszystkim do rodziny – a tu dominowały wizerunki dzieci.

„Macierzyństwo” przez długie lata uważano za zaginione, wypłynęło jednak na rynku antykwarycznym w 2007. To jedyne tej rangi „dziecięce” dzieło artysty, które trafiło pod młotek.





Teodora Teofila i Stanisław Wyspiański, zbiory Muzeum Literatury w Warszawie

– No, a panią często malował?

– Nie malował, prośe pana... Farb nie używał. Ale rysował. Rysował... No, nie było dnia, żeby nie rysował. Wystarczyło mi tak sięść i podepsyc sie. Juz on, nieboscyk, papier i ołówek i juz rysuje. I za Madonnę byłam, i do najrozmaitszych obrazów pozowałam... A tu, niech się pan popatsy...

Pani Wyspiańska zdejmuję ze ściany rysunek. Przedstawia on młodą kobietę z twarzą wykrzywioną cierpieniem.

– To na kilka chwil psed... Pan rozumie, psed... Właśnie wtedy syn się urodził. Już, już miało być, a on jesse...

– No, i jak szły te obrazy?

– 60, 80, czasem 100 koron dostawał mąż za jeden obrazek. (...)

– A kto najczęściej kupował?

– Pan Nowak, a tyż i inni... Pan Nowak, jak nie było pieniędzy, to dawał zaliczkę...

– Niech no pani powie, śni się pani Wyspiański?

– Oj, śni mi się, a teraz bardzo często. Parę dni temu, to śniło mi się, jak Feldman godol z Wyspiańskim o jego pogrzebie... Niby mego męża, że taki siurany pogzeb. „Aleś nie widział tego wszystkiego” – godo doń Feldman. – „Nie widziałem, ale odcułem” – odpowiada mój mąż.

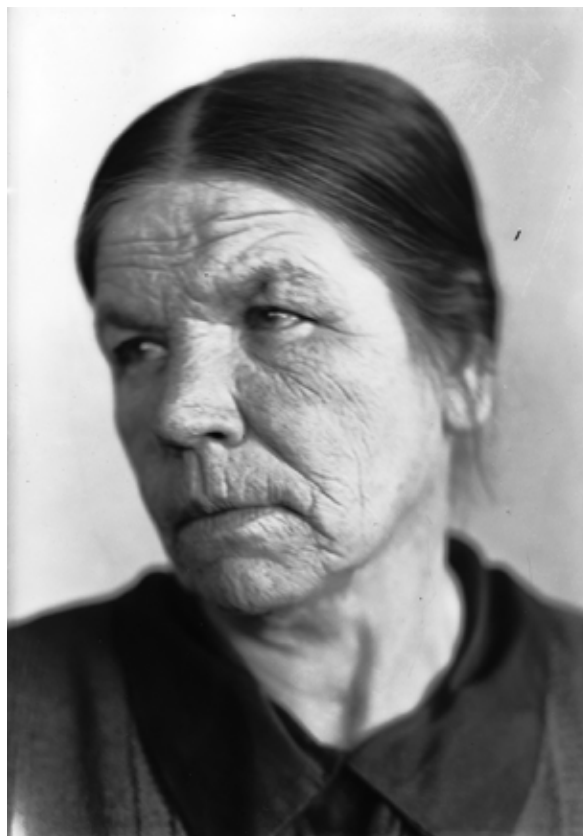
– A czy przypomina sobie pani, czy przeżyliście jakieś zjawy, duchy, strachy...

– Tak, proszę pana. Dwa razy... Bywał u nas Sewer. I raz bardzo się zmartwił, że mu tam coś nie posło. Niby w tyja trze. I posed. I w nocy słysmy tsy pukania do ściany, do sypialni... Tej nocy Sewer nagle umarł. Innym razem to tak było: ojciec Wyspiańskiego umarł u Heldów. Juz tseci dzień na katafalku... Lezymy, jest wpół do dwunastej, pali się lampa naftowa, bo elektryki jesse nie było... A tu nagle otwierają się drzwi i przez pokój psechodzi ojciec Wyspiańskiego.

– Widzieliście go obydwójce?

– Wyrażnusiernko, obydwójce... A pseraziliśmy się okrutnie. Obydwójce ze strachu nakryliśmy się kołdrą i długi cas tak w strachu lezeli.

Pani Wyspiańska wydobywa z siebie te wspomnienia głosem matowym, już jakby zza świata. Ręką i chustką manewruje to przy oczach, to przy nosie. Biedna staruszcza, która nigdy nie zrozumiała wielkości swojego męża tak, że nawet nie czuła się nią przygnieciona... A jednak, gdyby to była inna kobieta, wykształcona i światowa, kto wie, czy Wyspiański byłby z nią tak szczęśliwy. Potrzebował on właśnie takiej, którą wybrał. Potrzebował Teosi – Teosia nie przynosiła idei, tylko ołówki i papier. Za to Teosia dobrze gotowała, czuwała, ubierała, strzygła swego męża. Sama użyła słowa, że był „jak lala”.



Portret fotograficzny Teodory Teofilii Wyspiańskiej pod koniec życia, 1952.
źródło: NAC Online

6

JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

Scena z Powstania Styczniowego

olej/tektura, 53 x 97 cm

sygnowany l.d.: 'J. Malczewski'

na odwrociu opinia dr. Kazimierza Buczkowskiego (26 marca 1959 roku),
potwierdzająca autorstwo Malczewskiego

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 100 000 - 160 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, grudzień 2004
- kolekcja prywatna, Polska







Jacek Malczewski, Thanatos, 1898-99, źródło: MNW Cyfrowe

W twórczości Jacka Malczewskiego powstanie styczniowe należy do tematów stale powracających. Tak jak cały dorobek artysty jest oryginalny i wyjątkowy, tak oryginalny i wyjątkowy jest sposób przywoływania wydarzeń związanych z ostatnim w XIX wieku zrywem niepodległościowym. Co mógł z niego zapamiętać Jacek Malczewski (rocznik 1854)? Jak pisała Jadwiga Puciata-Pawłowska w monografii poświęconej malarzowi: „Gdy kraj przeżywał – tragiczny w konsekwencji, a wspaniały w swym romantyzmie – zryw roku 1863, Jacek Malczewski miał 9 lat – nawet w Polsce za mało, by decydować o swym losie, iść do szeregów, ale już wystarczająco, aby w świadomość głęboko zapadły rozgrywające się wydarzenia, dramatyczne konflikty i sceny. (...) Patriotyczne tradycje sięgały jeszcze rewolucji listopadowej. Wpływ Adolfa Dygasińskiego, uczestnika powstania styczniowego, który z powierzonymi jego opiece chłopcami, Karczewskimi i Jackiem, wyprawiał się do Jawora Soleckiego, aby złożyć kwiaty u stóp krzyża wystawionego na pamiątkę Dionizego Czachowskiego, poległego w pobliżu dworu, na rozstaju dróg, w bohaterskiej utarczce powstańczej – oto czynniki, które kształtowały żywą, aktywną postawę Malczewskiego w stosunku do walk wyzwoleniczych narodu i wyobraźni jego podsuwały tematy” (Jadwiga Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 45-46). Twórcę ukształtowała zatem tradycja rodzinna, utrwalana i wzmacniana przez ukochanego nauczyciela. Oto migawka z domu, przywołanie zapamiętanej atmosfery powstańczych dni: „Czarne szerokie suknie pań (wstęgą lamowane białą), słowa mówione wśród płaczu i łkań – to w oczach dotąd mnie zostało jako dziecinne wspomnienia” (Jacek Malczewski, Wspomnienia życia, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, Kraków, rkps 4038).

Zawiedzie się osoba, która wysnuje stąd wniosek, że artysta stworzył jakiś malarski, nazywany realistycznym ekwiwalent tych przeżyć czy jakiś plastyczny reportaż. Dał świadectwo, ale przetworzone w typowy dla siebie sposób. Żeby odczuć wyjątkowość wizji Malczewskiego, dobrze przywołać inny przykład odwołania do wydarzeń powstania styczniowego w sztuce polskiej. W „Patrolu powstańczym” (1872-73, Muzeum Narodowe w War-



Jacek Malczewski, Moje życie - środkowa część tryptyku, 1911-12, źródło: MNW Cyfrowe

szawie) Maksymilian Gierymski, uczestnik tych wydarzeń, przedstawił jedną chwilę. Grupa mężczyzn, ukazana wśród płaskiego i piaszczystego pejzażu, obraca się w jednym kierunku – poza obraz. Łatwo domyślić się, co przykuło ich uwagę. Jedność czasu i przestrzeni w przedstawionym świecie Gierymski opisał w znakomitym opisie otoczenia, realistyczny malarsko.

Jak wydarzenie z powstania przedstawił w prezentowanym obrazie Jacek Malczewski? Sytuacja rozgrywa się na tle wiejskich zabudowań. Ten sposób ograniczenia przestrzeni pojawia się choćby w „Thanosie” (1898/99, Muzeum Narodowe w Warszawie). Dzięki takiej jej aranżacji uwaga widza skupia się bez zakłóceń na scenie. A składają się na nią dwie postacie, jakby wtłoczone w życie gospodarstwa – martwy żołnierz-powstańca i przyklękający przy nim towarzysz. Ich pojawienie się można nazwać wtargnięciem historii do świata odwiecznego rytmu powtarzających się pór roku i związanych z nimi prac. Autor przedstawił zabitego w silnym skrócie perspektywicznym. Jako analogię wizualną i znaczeniową można przywołać słynne „Opłakiwanie Chrystusa” Andrei Mantegni (Pinacoteca di Brera) – obraz znany artyście z bezpośredniego oglądu.

Scena dzieje się w czasie żniw. Zboże znoszone jest do stodoły, a po prawej stronie młóca je konie zaprzęgnięte do kieratu. Malczewski kojarzy dwa wydarzenia, pochodzące z różnych porządków – niepowtarzalnego, historycznego i osobistego (śmierć powstańca) oraz cyklicznego, związanego z przyrodą, uniwersalnego. Wielość skojarzeń (Śmierć zabierająca człowieka zbiera żniwo) pozwala chyba również na myśl o obojętności natury – odczuwanej zarówno jako dobra, jak i zła – na świat ludzkich wydarzeń.

Przynajmniej jeszcze raz („Po żniwie”, 1892, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu) malarz zestawiał śmierć żołnierza ze żniwami. Na tym obrazie centralnym przedmiotem jest kołowrót-brama do obojścia. Porozrzucane ciała, a obok nich strzelby i kosy – należące do obu stron konfliktu – sprawiają wrażenie rzuconego na bok siana.



7

JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

Portret Jana Barszczyńskiego, 1926 r.

olej/plótno, 33 x 26,8 cm

sygnowany i datowany dwukrotnie - p.g.: 'J. Malczewski | 1926'
oraz wzdłuż lewej krawędzi: 'J. Malczewski. 1926. Juni'

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W latach 1919-26 Jacek Malczewski mieszkał w Lusławicach, w XIX-wiecznym dworze, należącym do rodziny Vayhingerów. Z powodu pogarszającego się stanu zdrowia pobyt na małopolskiej wsi okazał się dla artysty kojący. W 1923 pisał do dawnego ucznia: „Ja siedzę już na wsi, powoli wracają mnie siły i spokój wobec natury i widoków nieba i ról rozłożonych szeroko, aż do horyzontów dalekich”. W trzy lata później wyznawał w innym liście: „Ze zdrowiem niby dobrze, ale ja się czuję słaby i ciągle melancholia mnie męczy” ([cyt. za:] Dorota Kudelska, Malczewski. Obrazy i słowa, Warszawa 2012). Późne dzieła Malczewskiego naznacza

szczególnego rodzaju wymiar egzystencjalny, który wyraża się w tematyce i technice. Twórca, któremu brakowało już precyzji pędzla, wypowiadał się zarówno poprzez płaszczyznę malarską, kształtowaną ekspresyjnie, nieuleadzoną, jak i przez kolor, którym budował autonomiczny język. Niniejsza praca należy do serii portretów członków rodziny Barszczyńskich. Jan Barszczyński (1879-1951) był naczelnikiem poczty w Krakowie, zaprzyjaźnionym z autorem. Pojawił się na dwóch pracach: prezentowanym olejnym obrazie z czerwca 1926 oraz akwareli, pochodzącej z kolekcji rodziny modela.



JÓZEF PANKIEWICZ (1866 - 1940)

"Port w St. Tropez" ("Brzeg"), 1909 r.

olej/tektura, 27 x 35 cm

sygnowany l.d.: 'pankiewicz'

na odwrociu stempel firmy Blanchet, Rue Bonaparte 58, Paryż, dwie naklejki Salonu Sztuki i Antykwarni Abe Gutnajera w Warszawie oraz naklejka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 70 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
- kolekcja Ignacego Iwańskiego, Warszawa
- Salon Sztuki i Antykwarnia Abe Gutnajera w Warszawie
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Salon Sztuki i Antykwarnia Abe Gutnajera w Warszawie, 1930
- Wystawa specjalna profesora Józefa Pankiewicza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1911

Prezentowane dzieło Józefa Pankiewicza należy do serii widoków portu w Saint-Tropez na francuskiej Riwierze, gdzie autor pracował latem 1909. Dzięki płótnom z tego czasu artysta jawi się jako prekursor nowoczesnego obrazowania w sztuce polskiej początku XX stulecia. W drugiej dekadzie tegoż wieku jego lekcję podjęli na nowo ekspresjoniści i formiści. Malarz w tamtych latach przyswajał sobie dorobek Paula Cézanne'a, budując formę za pomocą barwy i tworząc harmonię płaszczyzny za pomocą kontrastów kolorystycznych. Wówczas finalnie formował się program artystyczny Pankiewicza, postrzegającego malarstwo jako „sztukę

LITERATURA:

- porównaj: Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 stycznia-26 marca 2006, Warszawa 2006, poz. I/133-136 (il.)
- Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław [i in.] 1969, s. 266
- Katalog dzieł malarstwa polskiego. Salon Sztuki i Antykwarnia Abe Gutnajera, Warszawa 1930, poz. 50
- Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za rok 1911, Warszawa 1912, s. 41, 55

czystą”, wolną od anegdoty. Wakacje 1909 twórca spędzał w towarzystwie klasyka nowoczesności – kolorysty Pierre'a Bonnard. Jego obrazy stały się impulsem, dzięki któremu u Polaka barwa zyskała autonomiczny, ekspresyjny i konstrukcyjny walor. „Port w St. Tropez” należy do serii prac, z których najbliższy mu, zarówno rozmiarami i charakterem, okazuje się olej z kolekcji prywatnej, uwzględniony w katalogu wystawy monograficznej autora (por.: Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 stycznia-26 marca 2006, Warszawa 2006, poz. I/134).



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854 - 1918)

Brzeg morski w Doëlan, około 1910 r.

olej/plótno, 43,5 x 65 cm

sygnowany p.d.: 'WSlewinski' (inicjały wiązane)

na poprzecznej belce krosien malarskich nalepka napisem: '89504 | (.) Thierry'

cena wywoławcza: 240 000 zł

estymacja: 290 000 - 360 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, czerwiec 2008
- dom aukcyjny Polswiss Art, marzec 2009
- kolekcja prywatna, Polska

„(...) w ciszy wioski bretońskiej, wobec majestatu i powagi morza, Ślewiński dojrzewa artystycznie zupełnie. Tu powstają jego 'morza' pełne liryzmu, a zarazem żywiołowej grozy. Oczy malarza przyzwyczajają się do tego specjalnego kolorytu i światła, właściwego wybrzeżom i skałom nadmorskim w Bretanii. Ślewiński kolor ten przeżył malarsko i zbudował sobie swój własny styl – morskiego krajobrazu”.

TYTUS CZYŻEWSKI, WŁ. ŚLEWIŃSKI, WARSZAWA 1928, s. 9





Władysław Ślewiński, Morze z samotną skałą, 1907, źródło: MNW Cyfrowe



Władysław Ślewiński, Morze wiosną, ok. 1911, źródło: MNW Cyfrowe

Twórczość autora otworzyło mityczne wydarzenie, jakim była podróż do Paryża. W 1888 porzucił źle gospodarowany majątek i rodzinną ziemię, aby wyruszyć do światowej stolicy sztuki, niejako śladem swojego krewnego, Józefa Chelmońskiego, który w tym samym okresie powrócił do Polski. Władysław Ślewiński, liczący wówczas 32 lata, wyjechał do Francji, właściwie nie odebrawszy uprzednio wykształcenia artystycznego. Być może, jak głosi rodzinna legenda, szkicował w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Akces Polaka do malarstwa zachodniego nastąpił gwałtownie. Jednym z wydarzeń kulturalnych, których stał się świadkiem, przybywszy nad Sekwanę, stała się ekspozycja Grupy Impresjonistów i Syntetystów w Café Volpini, która odbyła się w 1889 roku, podczas paryskiej wystawy światowej. Wystawiali na niej twórcy proponujący nowoczesną alternatywę dla naturalizmu i akademizmu – kierunków popularnych pod koniec wieku. Przedstawicielom nowych nurtów, takim jak Louis Anquetin, Émile Bernard czy Émile Schuffenecker, przewodził wtedy Paul Gauguin, postać już wcześniej skupiająca adeptów modernizmu, szukających szczytów życia i sztuki. Działo się to w Pont-Aven, bretońskiej kolonii artystycznej, wtedy właśnie przeżywającej swój renesans. Ślewiński już na początku swojej drogi zetknął się więc z awangardą swej epoki. Znajomość z Gauguinem i fascynacja jego pracami zaprowadziła nieustannie poszukującego Polaka do zaadoptowania jego maniery. W dziełach Francuza i jego kręgu można obserwować dwie kluczowe tendencje: syntetyzm, w myśl którego malarz powinien wrażenia wzrokowe zaklinać w antynaturalistycznych, sugestywnych plamach barwnych, oraz cloisonizm, w którym kształt należy ująć ciemnym stylizowanym konturem na wzór komórkowej emalii (z franc. „cloisonné”), wykorzystywanej w dawnym rzemiośle. Sztuka kręgu Pont-Aven często cechowała się barwnością, dekoracyjnością, ale też statycznością. U Ślewińskiego odnajduje się wskazane elementy, lecz przyjęte nie bez refleksji i osobiście przetworzone. W swoich pejzażach morskich, mimo hołdowania ówczesnym modom, uzyskiwał na przekór im efekt żywiołowości i zmienności natury.

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. Kilkunastoletni pobyt we Francji przerwał wyjazd do Polski, prawdopodobnie z myślą o pozostaniu na stałe w rodzinnym kraju.

Konfrontacja swych dokonań z lokalnym środowiskiem okazała się jednak rozczarowująca. Twórca z początkiem 1908 pisał w imieniu swoim i żony Eugenii do irlandzkiego malarza Roderica O'Connora: „Często myśleliśmy o Panu, wierni wspomnieniom pogodnego życia, jakie prowadziliśmy w Paryżu i Bretanii, zwłaszcza w porównaniu z piekielnymi wydarzeniami, jakie przeżyliśmy w naszej ojczyźnie. Gdyby Pan wiedział, co za życie prowadzimy od dwóch lat!” ([cyt. za:] Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 54). Malarz miał zapewne na myśli rodzinne nieporozumienia związane z nagłym wyjazdem do Francji w 1888 oraz konflikty wewnątrz warszawskiego i krakowskiego środowiska twórczego. Po 5 latach spędzonych w ojczyźnie Ślewiński ostatni raz był w kraju w 1910. Jedynym być może miejscem, gdzie zaznał dawnej harmonii, stała się niewielka artystyczna kolonia, skupiona wokół Jana Kasprzowicza w Poroninie. Tam właśnie powstały dwa obrazy przedstawiające wybrzeże oceanu. Autor zapisał na ich licu miejsce powstania („Poronin”), co wskazuje, że ulubiony motyw ćwiczył z pamięci („Morze z samotną skałą”, 1907, oraz „Morze. Fala”, 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie). Powróciwszy do Francji, osiadł na stałe z żoną w Doëlan, rybackiej wiosce na bretońskim wybrzeżu. Para zamieszkała w domu nazywanym przez gości „Zameczkiem”, obwołanym w lokalnym języku „Ker Simon”, Domem Szymona.

Ślewiński, osiedlając się znowu w Bretanii na 8 lat przed śmiercią, doszedł do nowego widzenia oceanu. Jego morskie pejzaże z tego czasu stanowią malarskie medytacje nad naturą harmonijną i pogodną. Wiatr nie wicherzy już szczytu fal, a woda nie bije złowieszczo o skały. W prezentowanej pracy autor ogranicza paletę barwną, za to stosuje turkus w partii wody oraz soczystą zieleni w części wybrzeża, przez co uzyskuje efekt rześkości oceanu. Delikatnie dookreśla kształty kolorowym konturem, dzięki czemu osiąga konkret przedmiotów. Tak jak zwykło to czynić w swoich pejzażach, sytuuje horyzont blisko górnej krawędzi płótna. Partia nieba nie odgrywa więc znaczącej roli w kompozycji, lecz dzięki temu wrażenie przenikania się powietrza i wody dokonuje się w jednej sferze. Ślewiński nasycił ją światłem, które samoistnie emanuje z płaszczyzny dzięki osobliwej mowie koloru.

Polska krytyka artystyczna doceniała twórcę już pod koniec XIX stulecia. Jeden z komentatorów świetnie scharakteryzował całą serię morskich pejzaży: „Im dłużej patrzy się na obrazy Ślewińskiego, tym wyższego one nabierają piękna. Każdy z nich ożywia się, uzupełnia, żyje. Morza jego szumią i ciągną się w nieskończoność (...)” (Janina Kraków, Władysław Ślewiński, „Przegląd Tygodniowy” 1897, nr 27).



JÓZEF MEHOFFER (1869 – 1946)

Jankówka, około 1910 r.

olej/deska, 26,5 x 36 cm

sygnowany l.d.: 'J. Mehoffer'

na odwrociu papierowa naklejka wystawowa z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz fragmentarycznie zachowana nalepka wystawowa z datą nadesłania obrazu 'I/I 1910 (?)'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 120 000 - 160 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, około 1910

Józef Mehoffer nabył Jankówkę w 1908, niespełna trzy lata po objęciu profesury na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W tym wiejskim majątku powstał szereg jego najważniejszych dzieł. To tutaj malarz pracował nad projektami witraży do katedry we Fryburgu i katedry wawelskiej oraz nad swoimi słynnymi portretami. Sama Jankówka, odremontowany XVIII-wieczny dwór z ogrodem zaprojektowanym przez artystę, również stała się tematem jego twórczości. „Słońce majowe” z 1911 (Muzeum Narodowe w Warszawie) i „Czerwona parasolka” z 1917 (Muzeum Narodowe w Krakowie) są najbardziej znanymi przykładami prac ukazujących podkrakowski majątek, w których poczet wchodzi również prezentowany obraz. Z innymi widokami łączy go pokrewieństwo motywów (charakterystyczne szpalery i kratownice), ale przede wszystkim wspólna, dekoracyjna formuła malarska. W latach 1908-1917 u Mehoffera da się prześledzić zainteresowanie bukolicznym, jasnym pejzażem. Prace artysty pozostają w tym czasie dekoracyjne, ale zyskują więcej naturalności. Autor rozwija swoje zainteresowanie oddawaniem niuansów światła i wzajemnego oddziaływania kolorów. „Jankówka”, podobnie jak kilka innych szkiców plenerowych z tego okresu, nie daje się jednak zaklasyfikować do dzieł powstałych pod wpływem francuskiego impresjonizmu (który Mehoffer poznał bardzo dobrze dzięki liczным wyjazdom). Artysta nie posługuje się drobnymi plamami, ale

OPINIE:

- opinia dr Stefanii Kozakowskiej z dn. 30.01.2015

zdradza skłonność do ciągłych, wijących się nerwowo pociągnięć pędzla. Urozmaicona, dynamicznie rozedrgana faktura każe widzieć w dorobku Mehoffera formułę osobną na tle europejskiego ekspresjonizmu. Mimo że obraz zdradza „impresjonistyczną”, plenerową wrażliwość na światło, rodowód twórczości autora wydaje się bardziej złożony. Składają się na niego studia nad sztuką dawną, które malarz prowadził konsekwentnie przez wiele lat, dekoracyjny styl Bonnarda i wiedeńska Secesja. W „Jankówce” zobaczyć można wszystko to, co w *belle époque* uznawano za nowoczesne: wysmakowane zestawienie kolorów, giętą linię, kontrastowanie płaskiego opracowania płaszczyzny z przestrzennością i głębią perspektywy. Równocześnie temat, stanowiący pretekst do ukazania malarskiej wirtuozerii, jest codzienny i obcy dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości wieku węgla i pary. Dworek na obrazie Mehoffera pozostaje w pewnym sensie poza czasem. To, co dominuje w dziele, to nie temat, ale strona formalna: wrażenia kolorystyczne i światło. Obraz wyróżniają nietypowa, postimpresjonistyczna migotliwość oraz równorzędne współistnienie plamy barwnej i linii konturu. W dziełach z okresu Młodej Polski twórca zrealizował plany sformułowane już w końcu XIX wieku. W 1897 notował w swoim dzienniku: „Mam szereg pomysłów obrazów jasnych, bardzo słonecznych, kolorowych (...). ogólna idea, idea rozkoszy, życia, uciechy, światła, ciepła i słońca”.



II

STANISŁAW KAMOCKI (1875 - 1944)

"We wsi" (*Wola Radziszowska*)

olej/tektura, 36 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'SKamocki'

podpisany i opisany na odwrociu:

'S. KAMOCKI | "WEWSI" WOLA RADZISZOWSKA'

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 8 000 - 12 000

Technika malarska Stanisława Kamockiego odznacza się szerokimi, pełnymi ekspresji pociągnięciami pędzla. Malarz stosował bogatą gamę nasyconych barw, którą ograniczył w późniejszym okresie – ogólnie odznaczającym się skłonnością do redukcji liczby i zakresu używanych środków. Obrazy twórcy są interesujące ze względu na fakturę, którą kształtował przy użyciu dużej ilości farby. Prezentowana praca to w sensie formalnym studium wyglądu drzew widzianych pod światło – zajmujące, ponieważ przy takim oświetleniu można obserwować wygląd konturów przedmiotów. Zjawisko to interesowało artystów należących do tzw. szkoły Stanisławskiego.

Stanisława Kamockiego – obok Stefana Filipkiewicza i Stanisława Czajkowskiego – uważa za najwybitniejszego kontynuatora symbolistycznej formuły pejzażu stworzonej przez Stanisławskiego. Był też ulubionym uczniem swojego nauczyciela i kontynuatorem zwyczajów wprowadzonych przez mistrza. Organizował wyjazdy plenerowe, których nie praktykowano przed objęciem posady rektora przez Juliana Fałata (1893). Kamocki jeździł ze swoimi studentami do Radziszowa i Krościenka, a także na Podole, Wołyń, Spisz i Orawę.



STANISŁAW CZAJKOWSKI (1878 - 1954)

Kapliczka w górach, 1929 r.

olej/plótno, 50,5 x 70,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ST. CZAJKOWSKI 1929'

na odwrociu dwukrotnie wymieniony numer inwentaryzacyjny: 'St.Cz. | inw. | 255' oraz nalepka z Magazynu Artystycznego i Salonu Obrazów Juliana Burofa oraz nalepka wystawowa z Zachęty - Centralnego Biura Wystaw Artystycznych oraz napis: 'KAPLICZKA, 1929'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny ALTIUS, kwiecień 2014
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Zachęta Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Warszawa, 19.12.1980-11.01.1981, wystawa monograficzna

Predylekcję do pejzażu Stanisław Czajkowski zawdzięczał artystycznej formacji otrzymanej na łonie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Stanisławskiego. W pierwszych latach XX wieku wokół profesora zgromadziło się grono studentów, zwyczajowo nazywanych „szkołą Stanisławskiego”. Uczniowie wraz z mistrzem odbywali plenery pejzażowe, podczas których podejmowali motywy rodzimej przyrody czy architektury. Stanisławski był promotorem „nowej sztuki” – modernistycznego sposobu malowania, zdradzającego osobiste odczuwanie natury. Czajkowski regu-

LITERATURA:

- Stanisław Czajkowski 1878-1954, Warszawa, Ministerstwo Kultury i Sztuki, "Zachęta" Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, red. Barbara Mitschein, poz. 309

larne odbywał malarskie wędrowki, głównie po Polsce, lecz wyprawiał się także do Italii czy Holandii, gdzie spędził okres pierwszej wojny światowej. W 1926 osiadł na stałe w Warszawie i tam w kolejnych latach prowadził kurs pejzażu dla studentów Szkoły Sztuk Pięknych. Prezentowana „Kapliczka w górach” pochodzi z dojrzałego okresu twórczości autora. Czajkowski zastosował w niej śmiało rozwiązania malarskie. Na paletę barwną składają się ledwie brąz, błękit i biel. Artysta uprościł formy widzianej natury i zawarł je w syntetycznych plamach, co wzmacnia kontemplacyjny wymiar płótna.



13

WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

Wizja, 1922 r.

olej/tektura, 68 x 96 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wlastimil Hofman | 1922'

cena wywoławcza: 28 000 zł [†]

estymacja: 35 000 - 45 000

„Hofman w swych obrazach jest więcej uczuciowym od malowniczo-surowego genialnego Malczewskiego, rozmaitymi sposobami wyraża mistycyzm, walkę materii z duchem, ziemi z niebem. Jeżeli Malczewski widzi przebogatą pełnię swych zmysłów, to Hofman przygląda się ludziom nie tylko powierzchownie, ale przenika swym wzrokiem ich wnętrza”.

JIRI KARASEK, WLASTIMIL HOFMAN, „MASKI”, 1918, NR 3



14

WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

"Św. Krzysztof"

olej/sklejka, 33,5 x 24 cm

sygnowany l.d.: 'Wlastimil Hofman'

na odwrociu nalepka z Salonu Artystycznego Alfreda Wawrzeckiego w Krakowie
oraz nalepka z krakowskiego salonu DESA z nr: 'K259/II/64'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 18 000

Wlastimil Hofman posługiwał się stylem klasycznym, zapożyczonym jeszcze z XIX-wiecznego malarstwa akademickiego i historycznego. Innowacyjnym walorem jego obrazów były symbolistyczne wizje, inspirowane Biblią czy mitologią, których źródło należy widzieć w dorobku Jacka Malczewskiego. Konwencję wypracowaną na początku XX stulecia artysta powtarzał w kolejnych dekadach, a jego prace wciąż cieszyły się znacznym powo-

dzeniem. Malarz przedstawił św. Krzysztofa zgodnie z jego ikonografią – szczególnie chętnie wykorzystywaną w sztuce ludowej – jako olbrzyma przenoszącego Jezusa przez rzekę. Zdaje się, że twarzy świętego autor nadał własne rysy, a Dzieciątka przypomina charakterystyczne postaci dzieci z jego dzieł. Tym samym Hofman tworzy obraz autoreferencyjny, dotyczący świata ludowej baśni, którą opiewał w swej sztuce.







XIX WIEK
poz. 15-32

15

ZYGMUNT ROZWADOWSKI (1870 - 1950)

Ułani na postoju, 1897 r.

olej/plótno, 55,5 x 75,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Rozwadowski 1897'

cena wywoławcza: 50 000 zł[†]

estymacja: 70 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Spacer po galerii malarstwa polskiego z przełomu XIX i XX wieku, Muzeum Miejskie Wrocławia, Pałac Królewski, 2014-2015

Tematyka napoleońska w polskim malarstwie historycznym ma swój początek w dobie romantyzmu i dzieł Piotra Michałowskiego czy Januarego Suchocholskiego. Artyści ci budowali legendę wielkiego wodza, oferującego Polsce niepodległość, choć finalnie jego triumfalny pochód przez Europę został zahamowany podczas kampanii rosyjskiej. Szczególną pozycję w epopei napoleońskiej zajmuje bitwa pod Somosierrą, w której udział brali szwoleżerowie pod wodzą Jana Kozińskiego. Wątki związane z wojnami cesarza stale powracały w sztuce polskiej XIX stulecia, lecz najsilniej doszły do głosu w twórczości rodu Kossaków: Juliusza, Wojciecha i Jerzego. O zainteresowaniu tematyką tego rodzaju w epoce może świadczyć panorama „Przejście przez Berezynę”, powstała w Berlinie. Nad obrazem, przedstawionym publiczności w 1896, pracowali m.in. Julian Fałat, Wojciech Kossak i Jan Stanisławski. Zygmunt Rozwadowski w „Ułanach na postoju” przedstawia szwoleżerów przy koniach i dalej, przy dworku, oficerów sztabu. Scena prawdopodobnie dzieje się podczas marszu wojsk cesarskich na Rosję latem 1812. Żołnierze zatrzymali się

LITERATURA:

- Spacer po galerii malarstwa polskiego z przełomu XIX i XX wieku, pod red. K. Kurpiewskiej, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2014, s. 30, 86 (il.)

w swoim zaścianku i trudno nie ulec wrażeniu, że autor nawiązuje do epopei Adama Mickiewicza, „Pana Tadeusza”. Rozwadowski w latach 1883-90 uczył się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki. W latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium, w popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego. Już jako student wystawiał swoje obrazy w Towarzystwach Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i we Lwowie. Po studiach dzielił życie między Kraków, Lwów i posiadłość w Bączalu Górnym niedaleko Tarnowa. Współpracował z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy racławickiej”, „Golgoty”, „Panoramy siedmiogrodzkiej” i „Męczeństwa chrześcijan”. Najmocniej kojarzony jest z lwowskimi Związkiem Artystów Polskich i Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych. Dzieła Zygmunta Rozwadowskiego wzbogacały zbiory m.in. Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, Muzeum Śląskiego w Katowicach, Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego we Lwowie oraz Ermitażu w Petersburgu.



SEWERYN BIESZCZAD (1852 - 1923)

Zbite lekarstwo, 1887 r.

olej/plótno, 47 x 62 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Seweryn Bieszczad 1887'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 30 000 - 40 000

„Stłuczone lekarstwo” powstało jako pendant innego obrazu stworzonego przez artystę w tym samym roku: „Czeladnika krakowskiego”. Obie kompozycje prezentują dwoje dzieci z Krakowa. „Czeladnik” przedstawia chłopca ubranego w rzemieślniczy fartuch, wspartego o kolumnę Sukienic z kościołem św. Wojciecha w tle. Na „Stłuczonym lekarstwie” widzimy z kolei dziewczynkę, która, wychodząc z apteki, upuściła na bruk dopiero co kupione medykamenty. Oba dzieła pochodzą z krakowskiego okresu twórczości Seweryna Bieszczada, ale genezy ich kompozycji i formuły stylistycznej należy szukać w Monachium. Po ukończeniu krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych malarz doskonalił swoje umiejętności za granicą: w Wiedniu, Monachium i w Dreźnie (jako stypendysta Akademii Wiedeńskiej). W trakcie tych podróży zetknął się z niemiecką i francuską koncepcją malarstwa rodzajowego, jak również ze sztuką znanego monachijszcyka,

Franciszka Streitta, w latach 70. i 80. znanego polskiej publiczności jako autor anegdotycznych przedstawień dzieci. Być może to od niego Polak zaczerpnął inspirację do „Stłuczonego lekarstwa”. Obraz, pochodzący z wczesnej fazy twórczości artysty, jest jednym z ostatnich podejmujących ujęty rodzajowo portret dziecięcy. W 1890 Bieszczad postanowił opuścić Kraków i – za namową przyjaciół – osiedlić się na stałe w Krośnie. Od tego czasu w jego pracach zaczął dominować pejzaż, a kosztowna technika olejna zaczęła ustępować akwareli. W Krośnie działał nie tylko jako malarz, lecz także animator miejscowego życia artystycznego i nauczyciel rysunku. Zajmował się również konserwacją i „dokumentowaniem” miejscowego dziedzictwa architektonicznego. Juliusz Ross wkład twórcy do kultury regionu określił następująco: „Kim u schyłku XVIII wieku dla Warszawy był Canaletto, tym dla Krosna na początku obecnego stulecia był Bieszczad”.



17

JANUARY SUCHODOLSKI (1797 - 1875)

Chodkiewicz pod Kircholmem, 1858 r.

olej/plótno, 120 x 160 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J Suchodolski 1858'

cena wywoławcza: 440 000 zł

estymacja: 600 000 - 850 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Kazimierza Kossakowskiego i Aleksandry Karoliny Kossakowskiej z d. Chodkiewicz
- kolekcja rodziny Kossakowskich
- kolekcja Józefa Obielaka, Rawa Mazowiecka
- dom aukcyjny Rempex, październik 2006
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Poczci królów i książąt polskich, Warszawa 2003, s. 444
- Ilustrowane dzieje Polski, Kraków 2000, s. 212
- Encyklopedia Powszechna, Kraków 1999, s. 1157 (il.)
- Krystyna Sroczyńska, Inaczej o Januym Suchodolskim, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXVII, Warszawa 1983, s. 202-203, il. (nr 7), nota katalogowa poz. 13 (197a) – jako „Bitwa pod Kircholmem”

OPINIE:

- opinia p. Adama Konopackiego z dn. 8.02.2015





Portret fotograficzny Januarego Suchodolskiego, 1870,
źródło: MNW Cyfrowe



Chodkiewicz pod Kircholmem, szkic, archiwum Domu Aukcyjnego Nautilus w Krakowie

Bitwa pod Kircholmem to jedno z najświetniejszych osiągnięć w historii polskiego wojska. Rozegrała się w trakcie trwającej 11 lat (od 1600) wojny o Inflanty – wojny, która w różnych odsłonach ciągnęła się w XVI i XVII wieku. Jan Karol Chodkiewicz poprowadził wojska polsko-litewskie w liczbie 4 tysięcy żołnierzy przeciwko 14 tysiącom Szwedów. Jest to jedna z tych sytuacji w historii wojskowości kiedy trudno zrozumieć jak możliwe jest rozstrzygnięcie na polu bitwy na korzyść strony dysponującej znacznie mniejszą siłą. Odpowiedzią jest nie tylko dowódczy geniusz Chodkiewicza, ale również rola formacji wojskowej, która w XVII wieku stanowiła o potęgę wojsk polsko-litewskich – husarii. Na dalszym planie obrazu widać należących do niej żołnierzy, którzy odbywają pogoni za uciekającymi Szwedami.

Obraz pochodzi z najlepszego, najbardziej twórczego okresu twórczości Suchodolskiego, który podejmował ten temat dwukrotnie. Sposób kompozycji ma całościowo rozwinąć historię przed oczami widzów. W centrum znajdują się dwie bohaterskie postacie podające sobie dłonie w geście przypieczętowania zwycięstwa. Można powiedzieć, że „objawiają się” widzowi – ustawieni w środku kompozycji i oświetleni naturalnym światłem, które jednak nasuwa skojarzenia z teatralnym. Blisko dolnej krawędzi obrazu leży zabity towarzysz husarski, przypominając o stratach polskiego wojska w tej potyczce. Bliżej środka kompozycji, powaleni u końskich kopyt legli szwedzki piechur i dobosz. Dobrze widoczna jest również armata odbita Szwedom i wiwatujący towarzysz pancerny, trzymający jedną z chorągwi pułków Karola IX. U jego stóp, pod armatą leży ranny szlachcic jakby przywalony martwym koniem. Z tyłu, na horyzoncie, kompozycję zamykają wody rzeki Dźwiny.

Kim jest mężczyzna ściskający dłoń Chodkiewicza? Odpowiedź wymaga sięgnięcia do obrazu i do źródeł historycznych. Po prawej stronie Suchodolski przedstawił kilku żołnierzy – ten znajdujący się najbliżej lica obrazu ma na czapniku herb Ślepowron rodziny Kossakowskich. Skądinąd wiadomo, że: „Jeden z tych obrazów [„Chodkiewicz pod Kircholmem”] należał do Stanisława Kossakowskiego, darowany mu był przez rodziców w 1858” (Krystyna Sroczyńska, Inaczej o Januarym Suchodolskim [w:] „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXVII, Warszawa 1983, s. 178). Ponieważ wymieniona data to rok ożenku

Kossakowskiego z Aleksandrą Karoliną Chodkiewicz, łatwo zrozumieć jakiego rodzaju prezentem był „Chodkiewicz pod Kircholmem”. Ponieważ pod Kircholmem wielką odwagą i walecznością odznaczył się Nikodem Franciszek Kossakowski można zgadywać, że to właśnie on ściska dłoń Jana Karola Chodkiewicza. Obraz został więc, najpewniej zamówiony u Suchodolskiego przez rodziców pana młodego, namalowany z okazji ślubu młodej pary. Wskazuje on na wybitne osiągnięcia przodków zarówno Stanisława Kossakowskiego jak Aleksandry Karoliny Chodkiewicz. Co więcej, jest swego rodzaju wróżbą, która już na początku XVII wieku datuje przyjaźń dwóch rodów, które miały się połączyć w dniu ślubu w 1858 roku.

Interesująca jest historia recepcji twórczości Suchodolskiego. W drugiej połowie XIX wieku był lekceważony i złośliwie komentowano jego twórczość. Dostrzegano brak akademickiego wykształcenia artysty i zarzucano schematyczność ukazywanych postaci. Od końca XIX w. twórczość Suchodolskiego zyskiwała jednak coraz większe uznanie, a obrazy eksponowano głównie na wystawach tematycznych: w 1891 w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, w 1896 na wystawie „Koń w malarstwie” w Salonie Krywulta w Warszawie, w 1904 na otwarciu warszawskiego Salonu Sztuki Stefana Kulikowskiego, w 1913 w Salonie Artystycznym Richlinga na ekspozycji „Rok 1813”, w 1914 ponownie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Również po pierwszej wojnie światowej obrazy malarza pojawiały się na różnych ekspozycjach, m.in. w 1929 na wystawie autoportretu w Krakowie, w 1933 na wystawie Konfraterni Artystów w Toruniu, w 1938 na wystawie w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w 1939 na Wystawie Polskiego Malarstwa Batalistycznego w Warszawie. Po drugiej wojnie światowej pokazano w r. 1954 Śmierć Czarnieckiego i Obronę Częstochowy na Wystawie Polskiego Malarstwa Historycznego i Batalistycznego w Krakowie, a w 1961 Polowanie na jelenia na wystawie „Malarstwo warszawskie XIX w.” w Warszawie. Prace Suchodolskiego znajdują się w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeach Okręgowych w Toruniu i Rzeszowie, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Mazowieckim w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu, Lwowskiej Galerii Obrazów we Lwowie, Ermitażu w Petersburgu oraz zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.



JAN MATEJKO (1838 - 1893)

Portret Antoniego Serafińskiego, 1872 r.

olej/karton, tektura, 46,5 x 38,5 cm

sygnowany monogramem i datowany p.d.: 'JM | rp 1872'

na odwrociu nalepka z cyfrą '6' odręcznie zmieniona na '1', nalepka wystawowa z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z 1950 roku oraz na krośnię numer inwentarzowy: 'MŚK/dep/1336/SzM'

cena wywoławcza: 380 000 zł

estymacja: 550 000 - 700 000

WYSTAWIANY:

- W kręgu przyjaciół. Wystawa w dziewięćdziesiątą rocznicę śmierci Jana Matejki, Muzeum im. S. Fischera, Bochnia 1983
- Jan Matejko i jego szkoła, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1950
- wystawa ze zbiorów rodziny artysty, Bochnia, 1913
- Wystawa jubileuszowa Jana Matejki, Zamek na Wawelu, Kraków, 1883

LITERATURA:

- Matejko. Obrazy olejne, katalog pod red. Krystyny Sroczyńskiej, Warszawa 1993, s. 113, poz. 132
- Maria Serafińska-Domańska, W kręgu przyjaciół. Wystawa w dziewięćdziesiątą rocznicę śmierci Jana Matejki, Muzeum im. S. Fischera, Bochnia 1983, poz. 7
- Stanisława Serafińska, Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne, Kraków 1955, s. 328, 332, 369-373, 629, 658
- Teodor Grott, Jan Matejko i jego szkoła. Katalog wystawy, Kraków 1950, s. 10, poz. 10
- Katalog wystawy ze zbiorów rodziny, Bochnia 1913, s. 5, poz. 26
- Marian Gorzkowski, Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu, Kraków 1898, s. 261
- Stanisław Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 508
- Marian Gorzkowski, O artystycznych czynnościach Jana Matejki, począwszy od lat jego najmłodszych, t.j. od r. 1850 do końca r. 1881, Kraków 1881, s. 60

„Serdecznie wdzięczni jesteśmy wujowi za oczywisty dowód przyjaźni jego; nieobecny, mistrzowskim, czarowny pędzlem jego jesteś ciągle między nami”.

LEONARD SERAFIŃSKI W LIŚCIE DO SYNA ANTONIEGO





Jan Matejko, Portret Antoniego Serafińskiego, 1870, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu, Archiwum Drukarni Wydawniczej w Krakowie, za: S. Serafińska, Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne, wyd. II, Kraków 1958



Jan Matejko, Unia Lubelska, 1869, fragment obrazu, źródło: MNW Cyfrowe

„Portret twój już mamy w domu, prawdziwie zadziwiająco podobny, śliczny, ja myślę – o wiele naturalniejszy niż pierwszy! Rozmawiamy z tobą, powiadamy ci dzień dobry i dobranoc, a w niedzielę – Ty ani wiesz – grałeś z nami w labeta! Siedziałeś z nami na zwykłym miejscu, a my kontenci z naszego uśmiechaliśmy się do Ciebie uśmiechniętego. Oglądają cię tu wszyscy Panowie w kancelarii zazdrosnym okiem – Pan Żurowski, Niwicki itd. – a wszyscy podziwiają Ciebie czy portret? Serdecznie wdzięczni jesteśmy wujowi za oczywisty dowód przyjaźni jego; nieobecny, mistrzowski, czarowny pędzlem jego jesteś ciągle między nami!” (cyt. za: Stanisława Serafińska, Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne, wyd. II, Kraków 1958, s. 328) – pisał do syna Leonard Serafiński (1819-1874) na temat portretu wykonanego przez Matejkę. Serafiński był prawnikiem i plenipotentem dóbr wiśnickich hrabiego Maurycego Potockiego. Rodzina Serafińskich mieszkała w Wiśniczu aż do 1863 roku, kiedy to przenieśli się do Bochni. Żona Leonarda, Joanna, z domu Giebułtowska, była starszą siostrą Teodory, żony Jana Matejki. Matejkowie i Serafińscy utrzymywali żywe kontakty, a Leonard stał się przyjacielem i powiernikiem malarza. Sportretowany Antoni Serafiński (1853-1905) był jednym z trojga dzieci pary. Podczas studiów mieszkał u Matejków w Krakowie. Następnie powrócił do Bochni, której został burmistrzem. Artysta wykonał dwa olejne portrety młodzieńca, pierwszy w 1870 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu), drugi, prezentowany na aukcji, w 1872 roku. O rodzinnych relacjach istniejących pomiędzy domami w Bochni i Krakowie dowiadujemy się ze wspomnień Stanisławy Serafińskiej (1856-1924), siostry Antoniego. Dzięki niej wiemy też, że w czasie pobytu w Krakowie Antoni stał się modelem malarza, a Matejko wykorzystywał jego podobiznę w wielkoformatowych kompozycjach historycznych. Serafiński występuje jako król Władysław Waza w „Kazaniu Skargi” (1862-1864, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz paź w „Unii Lubelskiej” (1869, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Malarstwo portretowe zdaje się niedocenioną gałęzią twórczości Matejki. W kręgu krytyki artystycznej przełomu wieków, głównie za sprawą monografii artysty pióra Stanisława Witkiewicza (1908), ukształtowany pogląd, w myśl którego malarz operuje w portretach powtarzalnymi środkami artystycznymi, co świadczy o tendencji do akcentowania jedynie własnej indywidualności, nie zaś modelu. Współcześnie opinia ta podlega rewizji. Zauważa się szczególną relację portretowanych z ich atrybutami, psychiczną reakcją na nie czy optyczne jakości związane ze stosunkiem przedmiotów do płaszczyzny obrazu. Michał Haake stwierdza: „[...] portrety Matejki znaczą ze względu na sposób odnoszenia się przedstawienia do płaszczyzny obrazu. Znaczą w ten sam sposób, w jaki znaczą 'samo już tylko malarstwo'” (M. P. Haake, Portret w malarstwie polskim u progu nowoczesności, Kraków 2008, s. 266). Matejko jawić się może więc, dzięki walorom malarskim portretów, jako prekursor modernistycznego „malarstwa czystego”. Na prezentowany obraz można spojrzeć także z tej perspektywy. Głowa i ramiona Serafińskiego, szczelnie wypełniające pole obrazowe, budując wizualne napięcie, dążą do przekroczenia granic płaszczyzny podobrazia. Drobiazgowo potraktowana twarz została opracowana światłocieniowo w delikatny sposób. Matejko rzeczywiście zdaje się rezygnować z wyrazistego podkreślania cech szczególnych fizjonomii modelu, eksponując wpatrzone w widza oczy Serafińskiego jako najbardziej żywotny ślad istnienia. Białe kołnierzyk na tle czarnego stroju zaświadcza o dobrym sytuowaniu młodzieńca, jego ziemiańsko-inteligentnym rodowodzie. Jasna płaszczyzna materiału tworzy wraz z jaśniejącą twarzą kolistą formę, zdwojoną przez brunatno-pomarańczowy otok za głową modelu. Jasna płaszczyzna zbliża widza ku głębi obrazu. Realność wzroku i twarzy stanowi jednak granicę iluzji. Owa bariera podkreśla prawo sztuki – wyobrażony wizerunek męczyzny „wciela się” w malarskie medium. Przekonanie to potwierdza zachowanie członków rodziny Serafińskich, którzy w cytowanym liście pióra Leonarda, dzięki obrazowi czuli bliskość Antoniego. Uczynione ręką Matejki oblicze ich syna i brata prawdziwie ożywało.



MAURYCY GOTTLIEB (1856 - 1879)

przypisywany

Staruszka w czepku szabasowym, 1878 r.

olej/plótno, 33 x 26 cm

opisany i datowany p.d.: 'w Wysocku | 1878'

cena wywoławcza: 150 000 zł

estymacja: 180 000-260 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Tadeusza i Janiny Szukiewiczów, Kraków
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- por. In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, Tel Aviv 1991, katalog wystawy, s. 136 (il.)

OPINIE:

- do pracy dołączona opinia p. Barbary Brus-Malinowskiej

Żydowskie mężatki nosiły czepiec – zwany w jidysz kopke lub kupke. Na co dzień gładki, w dni odświętne wzbogacano go bindą, czyli taśmą ozdobioną perłami i koralikami. Strojność nakrycia głowy przedstawionego na obrazie wskazuje właśnie na odmianę świąteczną. Wysocko, wymienione w podpisie, znajduje się nieopodal Drohobycza – rodzinnego miasta Maurycego Gottlieba. W 1878 autor spędzał w tych stronach wakacje i zapewne wtedy powstała prezentowana praca.

Malarstwo Gottlieba należy do najciekawszych zjawisk XIX wieku. Pochodził on z religijnej żydowskiej rodziny i przez całe życie oscylował między dwiema tożsamościami. Pozostawił po sobie zarówno sceny z historii Polski (przemożny wpływ nauczyciela Jana Matejki), jak i obrazy biblijne (aranżowane zresztą po matejkowsku). Silnym twórczym impulsem stała

się dla niego sztuka niderlandzka złotego wieku, a zwłaszcza – Rembrandta. Staruszka Gottlieba przywodzi na myśl prace tego właśnie artysty. Podobne operowanie światłem i skupienie zarówno na malarskim detalu, jak i psychice portretowanej osoby są wspólnymi cechami dla obu mistrzów.

Kobieta mogłaby się zdawać tylko dodatkiem do strojnego nakrycia głowy, autor jednak zdołał uczynić z jej twarzy najważniejszą część obrazu. Oblicze staruszki, spowite cieniem i ustlane zmarszczkami, potwierdza słowa Andrzeja Ryszkiewicza, który pisał o Gottliebzie: „Filozoficzna zaduma nad człowiekiem kazała mu wydobywać psychiczne stany portretowanych, naznaczyć ich twarze i ruchy piętnem losu czy wieku” (Andrzej Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Romantyzm – Historyzm – Realizm*, Warszawa 1989, s. 305-306).



20

SZYMON BUCHBINDER (1853 - 1908?)

Uczony w pracowni, 1885 r.

olej/deska, 18 x 25 cm

sygnowany p.d.: 'S. Buchbinder'

na odwrociu nalepka Windsor and Newton Artists' Colourmen

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra Art, maj 2004

- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- „Tygodnik Ilustrowany”, t. X, nr 237, 16 lipca 1887 r., s. 44, 48 (il.)

„'Kto jest ten Uczony?' – malarzowi nie podobało się powiedzieć. Widzimy z zajęcia, że jest matematykiem; z ubioru, że poprzedził nas o kilka stuleci; z wyrazu twarzy, iż to nie byle jaki dręczyciel dziatwy, rozprawiający o anaulach, hypotenuzach itp. Uczony to prawdziwy XVI lub XVII stulecia; ale kto? P.S. Buchbinder, lubo stale obecnie przemieszkuję za granicą, jest z pochodzenia Polakiem, bratem mieszkającego wśród nas malarza religijnego tegoż nazwiska. Mamy więc prawo przypuszczać, iż postać uderzająca na obrazku P. Buchbindera to albo powiernik naszego Kopernika Retyk, albo pierwszy geometra piszący po polsku Grzepski, albo słynny nawet za granicą Brzoski, albo słynniejszy jeszcze gdańszczanin Heweliusz, urodzony podobno w Warszawie („Tygodnik Ilustrowany”, t. X, nr 237, 16 lipca 1887, s. 44) –

tych słowy barwnie opisywano obraz Szymona Buchbindera, cieszącego się uznaniem krytyki ze względu na niedoścignioną precyzję jego kompozycji malarskich o niewielkich rozmiarach gabinetowych. „Uczony w pracowni”, zreprodukowany w nieco zmienionej formie w „Tygodniku Ilustrowanym”, przywodzi na myśl odkrywane w XIX stuleciu dzieła Rembrandta, który wówczas został przez historię sztuki i muzealnictwo obwieszczony geniuszem sztuki dawnej. XVII-wieczni Holendrzy byli wzorem dla Buchbindera, zamieszkałego w Wiedniu i Berlinie. Z ich dziełami mógł zetknąć się w publicznych muzeach we wskazanych miastach. Lekcja dawnych mistrzów pozwoliła artyście osiągnąć wielką precyzję w naśladowaniu detalu, a także wydobyć kontemplacyjny charakter pozornie prozaicznej sceny.





21

JULIAN FAŁAT (1853 - 1929)

Po polowaniu w Hubertusstock, 1898 r.

olej/plótno, 99,8 x 200,3 cm

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

na odwrociu napis: 'Własność | Zygmunta Suszczykiewicza' oraz trzy stemple:
'WŁASNOŚĆ PRYWATNA | Z. SUSZCZYKIEWICZA'

cena wywoławcza: 650 000 zł

estymacja: 800 000 - 1 000 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Zygmunta Suszczykiewicza, Radom
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

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



„An diesem Baum kann man ja die Zigarre anzünden” („Od tego drzewa można zapalić cygaro”)

CESARZ WILHELM II O OBRAZIE PO POLOWANIU W HUBERTUSSTOCK W PAMIĘTNIKACH JULIANA FAŁATA



Julian Fałat, Po polowaniu na niedźwiedzie w Nieświeżu, po 1886, źródło: MNW Cyfrowe

Jako wzięty twórca epoki Julian Fałat pośród artystów polskiego modernizmu zajmuje miejsce szczególne. Jego dzieła, wyrosłe na gruncie realizmu, nie poddają się łatwym klasyfikacjom i nie ulegają powierzchownym stylizacjom. Ukształtowało je autentyczne doznanie natury, a ich nowoczesny charakter wynikał z osobistej odpowiedzi na impulsy, niesione autorowi przez przemianę świata ostatnich dekad XIX stulecia. Prawdziwym przełomem w twórczości malarza była wyprawa na początku 1886 do Nieświeża, na kresy dawnej Rzeczypospolitej, gdzie odbyło się polowanie zorganizowane przez Antoniego Radziwiłła, ówczesnego pana na tamtejszym zamku. Księżę, przywracający wówczas miejscowości rangę magnackiej stolicy, zapraszał do siebie europejską arystokrację. Szerokim echem odbił się w rzeczonemu roku przyjazd do dóbr Radziwiłłów księcia Wilhelma Pruskiego, dwa lata później koronowanego na cesarza niemieckiego jako Wilhelm II.

Fałat wyruszył wówczas z Warszawy, aby zdać relację z polowania na łamach warszawskiej prasy jako malarz i ilustrator; zaopatrzonego w listy polecające. W swoich pamiętnikach barwnie opisał artystyczne przeobrażenie, jakie dokonało się w nim po wizycie w Nieświeżu dzięki tamtejszej dzikiej przyrodzie. Przyniosło mu ono sukces w świecie sztuki. Twórca zaczął się cieszyć uznaniem Antoniostwa Radziwiłłów, którzy zapraszali go na włości także w kolejnych latach, a nawet samego księcia Wilhelma. O spotkaniu z nim pisał w ten sposób: „Kiedy zostałem mu przedstawiony dnia 15 lutego 1886 roku na polowaniu u skuzynowanego z Hohenzollernami księcia Antoniego Radziwiłła w Nieświeżu, uderzyła mnie jego pogodna twarz, patrząca niebieskimi oczyma, pełna młodzieńczej radości i podziwu dla niezwykłej zimy i dziewiczych lasów” (Julian Fałat, Pamiętniki, wyd. II, Katowice 1987, s. 192). Jeszcze w tym samym roku Fałata powołano na prestiżowe stanowisko: księżę uczynił go nadwornym malarzem, przez co artysta rezydował w Berlinie do 1895. W tym okresie jego dorobek wzbogacił się o przedstawienia polowań w łowieckich dobrach Hohenzollernów w Schorfeide, na północ od stolicy, w których od połowy XIX wieku znajdował się pałacyk łowiecki Hubertusstock. Twórca bywał tam rokrocznie, ostatni raz w 1900. Często towarzyszył monarsze w cesarskich polowaniach w Romintach Wielkich w Prusach Wschodnich. Pojawiał się także na łowach w majątkach arystokracji, by uwiecznić w akwareli lub technice olejnej powroty myśliwych, nagonki czy powaloną zwierzyinę. Nie odstępował od weryzmu obserwacji, lecz jego warsztat ulegał przemianom dzięki zaadoptowaniu środków impresjonizmu i nowych tendencji sztuki europejskiej. Krytyka odnotowywała: „Sceny te tętnią życiem, są jakby żywcem przeniesione ze świata, wycięte i ręką czarodzieja przeniesione na płótno” (Czesław Jankowski, Ze sztuki i teatru, „Kraj” 1895, nr 13, s. 31). W okresie berlińskim artysta cieszył się wielkim uznaniem. Eksponował swoje dzieła w Europie Środkowej – w Warszawie, Krakowie, Pradze, Berlinie czy Monachium, a także poza nią, w Paryżu, Madrycie i Chicago.

Prezentowana „cesarska” praca została opisana w Fałatowskich „Pamiętnikach”: „Cesarz nabył kilka moich obrazów większych i – zaraz

po polowaniu – wiele mniejszych; natomiast najlepszy mój obraz, zaprezentowany mi w roku 1898, skrytykował słowami 'Zu modern!' ['Zbyt nowoczesny']. Mówiąc o nim, spoglądał na malowane kasztany w jesiennym ubarwieniu czerwono-żółtym i w oświetleniu słonecznym; wskazując na jedno z najczerwieńszych drzew, powiedział: 'An diesem Baum kann man ja die Zigarre anzünden!' ['Od tego drzewa mogę cygaro zapalić']. Odpowiedziałem, że jest to dla mnie największy komplement – i zaczęła się dyskusja nad różnicą krajobrazów, malowanych przed i po latach siedemdziesiątych. (...) Obraz wspomniany pozostał więc moją własnością – i dzisiaj patrzę z radością na te śliczne pejzaże jesiennie z Hubertusstock, malowane modernistycznie. (...) O niekupienie obrazu nie miałem najmniejszych pretensji, bo w gruncie rzeczy malowałem zawsze dla siebie i miałem nagrodę w radości tworzenia” (Julian Fałat, dz. cyt., s. 194-95).

Na berlińskim dworze Fałat okazał się rzecznikiem modernizmu i – mimo zachowawczego smaku mocodawców – swoją twórczością propagował luministyczną technikę malarską. Był wszakże członkiem Wiedeńskiej Secesji, a partia pejzażu w prezentowanej kompozycji odpowiada spontaniczną i barwną konwencją dziełom artystów czerpiących z dokonań francuskich impresjonistów. Co więcej, śmiało zarysowane wertykalne i horyzontalne podziały przywodzą na myśl przestrzenną konstrukcję wielbionych przez mistrza japońskich drzeworytów ukiyo-e, które w swej istocie miały być obrazami swobodnie przepływającego świata. Podobnie płótno Fałata stanowi rodzaj kontemplacji i zachwyty nad pięknem natury.

Motyw z „cesarskiej” kompozycji z 1898 znajduje swoją kontynuację w akwareli, która wiernie powtarza prawą część płótna („Po polowaniu w Hubertusstock”, dawniej depozyt w Muzeum Sztuki w Łodzi). Fałat powtórzył 20 lat później w formie grafiki jako jedną z plansz „Teki myśliwskiej” (1919-20), wydanej nakładem Zakładu Graficznego „Sztuka” w Toruniu. Do tego zespołu prac należy dodać akwarelę, która przed kilkunastu laty pojawiła się na rynku aukcyjnym („Polowanie w Hubertusstock”, 1899, kolekcja prywatna).

W dziele z 1898, przedstawiającym zdobycz z polowania w Hubertusstock, artysta umieścił swój autoportret. Ujęty całopostaciowo, odwrócony tyłem, rozmawia z cesarzem Wilhelmem i pokazuje mu efekty swojego wysiłku. Fałat dokonuje więc swoistej autokreacji. Ukazuje się bowiem jako osobę cieszącą się sympatią władcy. Dodatkowo uwidatnia mecenat Wilhelma i przedstawia nie tylko jako zapaloną myśliwego, lecz także opiekuna sztuk. Autor podejmuje tu dawny topos, mający swe źródło w historii Aleksandra Wielkiego i jego malarza, Apellesa z Kos, opisanego przez Pliniusza Starszego (24-79) w „Historii naturalnej”. Unikalność tej klasy olejnych kompozycji Fałata, historyczny charakter płótna oraz pierwszorzędne wartości artystyczne czynią z obrazu „Po polowaniu w Hubertusstock” mistrzowskie osiągnięcie polskiego modernizmu.



22

JÓZEF CHEŁMOŃSKI (1849 - 1914)

"Wschód księżyca", 1888 r.

olej/plótno, 55 x 82 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI 1888'

cena wywoławcza: 500 000 zł

estymacja: 600 000 - 800 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Andrzeja Rotwanda
- w wyniku zapisu testamentowego - zbiory Zgromadzenia Sióstr Albertynek Posługujących Ubogim, Warszawa
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1987
- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa
- Salon Krywulta, 1888

LITERATURA:

- Sławomir Gowin, Józef Chełmoński 1849-1914, Warszawa 2006, s. 92 (il.)
- Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 78 (il.)
- Józef Chełmoński (1849-1914). T. I, Wystawa monograficzna, oprac. Tadeusz Matuszczak, Poznań 1987, nr kat. 35, tabl. VII (il.)





Jan Stanisławski, Noc księżycowa, 1903, źródło: MNK

„Wschód księżyca” zajmuje szczególne miejsce w twórczości Józefa Chełmońskiego. Powstał w momencie powrotu artysty do Polski (po dwunastu latach spędzonych w Paryżu) jako jedno z pięciu dzieł, których odrzucenie przez warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych odbiło się szerokim echem w ówczesnej prasie. Dzięki tej niesławnej odmowie – na wystawę przyjęto wówczas tylko jedną pracę autora – krytycy poświęcili „Wschodowi księżyca” dużo uwagi.

Warto jednak prześledzić kilkanaście lat poprzedzających te zdarzenia. Artysta po studiach w Monachium i kilkuletnim pobycie w Warszawie, zrażony nieprzychylnym stosunkiem krytyki do swojego malarstwa, wyjechał do Paryża. Warto wspomnieć, że twórczość Józefa Chełmońskiego nie podobała się nie tylko zapomnianym już dziś krytykom, lecz także wybitnym pisarzom – np. Bolesławowi Prusowi. Pobyt we Francji, rozpoczęty w 1875, trwał dwanaście lat. Pierwszy okres to czas powodzenia: obrazy dobrze się sprzedawały zarówno w Europie, jak i w Stanach Zjednoczonych. Artysta w tym czasie ożenił się, sprowadził żonę do Paryża i po raz pierwszy w życiu stać było go na prowadzenie normalnego życia. Okupił to jednak morderczym wysiłkiem, aby wytworzyć jak największą liczbę prac. Przedstawiały one to, co dzieła z wcześniejszego, polskiego okresu: końskie trójki, czwórki, różne sceny ujęte w polski (rozumiany też jako ukraiński) krajobraz. Szybkie tempo odbiło się na jakości, co zauważyli polscy krytycy, obserwując rzecz z daleka, wśród nich – dwaj przyjaciele autora: Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielewski. Ich listy, pisane z kraju, musiały dać Chełmońskiemu do myślenia. Witkiewicz zwrócił uwagę na problem, podnoszony również przez innych, że nieposiadanie przed oczami rzeczy, które się maluje, zmusza do używania pamięci (przedstawianej tu jako wróg dobrego malarza) i wtrąca w manieryczność (list z 20 października, ok. 1885). Chmielewski natomiast (wówczas już zakonnik) prosił przyjaciela, by zatroszczył się o sprawy ostateczne, a nie tylko doczesne (list z października 1880). Te dwa głosy musiały przyczynić się do powrotu do Polski. Na decyzję tę wpłynęła również zmiana prawa w Stanach Zjednoczonych: w 1881 Amerykanie nałożyli na dzieła sztuki olbrzymie cło wwozowe. Upragniony okres stabilizacji kończył się więc, a zaczynał drugi, trudniejszy – pobyt nad Sekwaną. Żeby zaradzić trudnościom finansowym, twórca parął się wówczas (od 1884) przygotowywaniem ilustracji dla „Le Monde Illustré” i dla prasy krajowej. Zajęcie to nie dawało jednak komfortu. Trudności natury finansowej, artystycznej i duchowej spowodowały powrót do ojczyzny w 1887. Jeszcze przed wyjazdem autor napisał w liście do swojego nauczyciela Wojciecha Gersona, że „dlatego malarstwo Francuzów stoi tak wysoko, bo mają pejzażystów pracujących po polach” (list z 21 czerwca 1886). Zachodnia sztuka pejzażowa stała się dla Chełmońskiego ważnym impulsem dla odnowy twórczości.

Artystę czasem przedstawia się jako nieulegającego obcym wpływom Sarmaty. Nie był nim jednak w (ewentualnym) złym znaczeniu tych



Dworek artysty w Kuklówce, źródło: NAC Online

słów. Nie zamykał się na nowości – we Francji skorzystał na kontakcie z dziełami choćby Jules’a Bretona, Charles’a-François Daubigny czy Rosy Bonheur. Tak jak Francuzi, chciał oddawać „czysty pejzaż”, o którym wiele rozmawiał m.in. ze swoim nowym paryskim przyjacielem, Janem Stanisławskim. Można, ryzykując uproszczenie, powiedzieć, że tę zachodnią zasadę chciał zastosować w Polsce do ojczystego krajobrazu.

Jedną z pierwszych realizacji tych zamierzeń stał się właśnie „Wschód księżyca”. Zniknęły konie, nie ma fenomenalnie przedstawionego ruchu zwierząt ani karczm. Jest „tylko” kilka prostych elementów. Ziemia, niebo z kilkoma chmurami, linia lasu i wyglądający zza niej księżyc. Ta redukcja to wynik rezygnacji z paryskiego szumu i chęci zagłębienia się w polską przyrodę – niewidzianą od lat i odczuta z wielką intensywnością. Gdy dzieło wraz z innymi odrzuconymi wystawiono w salonie Krywulta, tak pisał o nich Adam Breza: „Trzy z nich są istotnie przepyszne owym odczuciem natury, czego nikt naśladować nie potrafi, kto nie posiada daru tego z Bożej łaski!... 'Noc' ('Noc gwiazdzista'), 'Wieczór letni' ('Noc. Lelaki') i 'Wschód księżyca' są tymi pysznościami. A jednak nie podobają się one wszystkim, mają bowiem wrogów pomiędzy filistrami, dla których obraz musi być podobnym do frontowej strony lukrowanego ciasta od Lourse’a, i pomiędzy malarzami niezapominając na porcelanie śmielowskiej” (Adam Breza, Z wystaw. Salon Krywulta, „Kurier Codzienny” 1888, nr 348, s. 4). Entuzjastycznie o dziele wypowiedział się również nauczyciel Józefa Chełmońskiego, Wojciech Gerson: „Pierwszymi [pracami], które uwagę ogólniejszą zwróciły na siebie, były trzy krajobrazy Chełmońskiego, odznaczające się nader prawdziwym tonem. Z tych nieznanymi się już w Salonie 'Las o zmierzchu' ('Wschód księżyca') z wynurzającym się sponad horyzontu księżycem najmniej zasługiwał na ostracyzm, jaki go dotknął; przeciwnie – tą właśnie wielką prawdą barwy, przy całej prostocie założenia i skromności linii pobił na głowę jaskrawy do przesady i pstry, lubo także nie pozbawiony prawdy obraz 'Spotkanie', a pobił prawdą odczuta wytwornie i głęboko, ale też wymagającą równie głębokiego uczucia i wyrobionego smaku, aby mógł być należycie oceniony” (Wojciech Gerson, Nowe obrazy. Salon Krywulta, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 292, s. 212). W tych i innych głosach krytyki pojawia się wyraźna przygana pod adresem komisji Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, która nie poznała się na tych odmienionych pracach malarza. Podczas oglądania „Wschodu księżyca” warto pamiętać o przyjaźni Chełmońskiego z innym wielkim pejzażystą tych czasów – Janem Stanisławskim. Można na ten nokturn spojrzeć w kontekście ich paryskich rozmów i uznać go za realizację wspólnych celów (jeśli u dwóch artystów możliwa jest taka jedność), realizowanych jednak malarstwo w różny sposób. Młodszy o 11 lat Stanisławski osiągnie porównywalne efekty dopiero na przełomie wieków. Niektóre jego nocne obrazy, np. „Noc księżycowa” („Pejzaż z Sieniawy”; 1903, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie) można nazwać pokrewnymi „Wschodowi księżyca”.



23

ALEKSANDER MROCZKOWSKI (1850 - 1927)

Pejzaż z tamą, 1893 r.

olej/plótno, 76 x 125,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'AMroczkowski | 1893'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 40 000 - 45 000

Aleksander Mroczkowski edukację artystyczną odebrał w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Następnie, w latach 1873-77, uczęszczał do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Od 1875 stał się członkiem tamtejszego Kunstvereinu. W latach 1882-88 zamieszkał na stałe w Monachium, które oferowało możliwość uczestniczenia w bogatym rynku sztuki. Artysta w latach 80. wiele podróżował – odwiedził Szwajcarię, Włochy czy Francję. W 1890 osiadł na stałe w Krakowie, z którego pochodził. Istotą twórczości

malarza był pejzaż. Mroczkowski odbywał liczne studyjne wyprawy po małopolskich wsiach i majątkach, a szczególne miejsce w jego dorobku zajmują widoki tatrzańskie. Autor osiągnął mistrzostwo w naśladowaniu szczegółów krajobrazu – wypracował niemalże fotograficzną konwencję warsztatową. Prezentowany „Pejzaż z tamą” pochodzi z krakowskiego okresu działalności Mroczkowskiego, lecz stanowi reminiscencję wędrowki po Szwajcarii, odwiedzonej przez twórcę cztery lata wcześniej.



STANISŁAW BOHUSZ-SIESTRZEŃCEWICZ (1869 - 1927)

Przed chatą, 1922 r.

olej/plótno, 100 x 135 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Bohusz | Siestrzeńcewicz | 1922'

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 100 000 - 130 000

„Przed chatą” to scena rodzajowa, ukazująca odpoczynek zwierząt i wóznicy, rozciągniętego na saniach. Przypomina anegdotyczne obrazy Józefa Chełmońskiego czy Józefa Brandta – nauczyciela i teścia Siestrzeńcewicza. Chata (często chodzi o karczmę) była centrum wiejskiego życia – tutaj załatwiano ważne sprawy. Obraz przedstawia jednak odwrotną stronę tego „oficjalnego” funkcjonowania siedliska. To miejsce na odpoczynek i przerwę.

Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz po pierwszych naukach w Wilnie przeniósł się do Petersburga, gdzie studiował na Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Gottfrieda Willewaldego. Pierwsza w życiu nagroda przypadła twórcy na uczelni za –jak może nietrudno zgadnąć– studium konia. Porzuciwszy studia nad Newą, udał się do Monachium, gdzie spędził dwa lata (1892-93) i wszedł w kontakt z Józefem Brandtem. Następnym przystankiem na drodze była Warszawa, gdzie malował w dawnej pracowni Wojciecha Gersona. Potem chęć nauki pchnęła Siestrzeńcewicza do Paryża (Académie Julian) i znów do Monachium. Tym razem spędził

tu „aż” pięć lat w pracowni Józefa Brandta, z którego córką się ożenił – małżeństwo skończyło się jednak rozwodem po trzech latach. Wiecznie tułający się twórca przeniósł się znów do kraju – do Warszawy, a potem do Wilna (od 1907). Zaprzyjaźnił się tam z Ferdynandem Ruszczycem, z którym zorganizował w mieście wystawę Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (1903). Przez rok uczył na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, choć również tego nie robił długo. Wkrótce bowiem w kraju pojawili się bolszewicy (lato 1920) i artysta uciekł do Poznania, z którym związał się do końca życia.

Malarz przedstawiał przede wszystkim życie wsi. Był świetnym obserwatorem, „podpatrywaczem” scenek rodzajowych, potrafił wydobyć ich malowniczy charakter. Charakterystyczna dla jego przedstawień koni stała się szczególna koncentracja na oddaniu ruchu, w czym doszedł do ciekawych efektów. Zwierzęta na jego płótnach cechuje dynamika tak duża, że niemal rozmywają się. Od strony formalnej Siestrzeńcewicz osiągał taki efekt dzięki operowaniu wyrazistą, zamasyżycie kładzioną kreską.





25

LUDWIK KURELLA (1834 - 1902)

W małym miasteczku, około 1880 r.

olej/plótno, 65,5 × 113 cm

sygnowany l.d.: 'Lud: Kurella | Monachium'

na odwrociu płótna pieczętka ze składu przyborów malarskich w Monachium, na odwrociu ramy nalepka z liczbą '217' oraz nalepka firmy transportowej Bruno Altrichtera, Berlin-Steglitz

cena wywoławcza: 190 000 zł

estymacja: 260 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Desa Unicum, luty 2009
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Halina Stępień, *Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856-1914*, Warszawa 2003, s. 13 (il.)



Malarstwo Ludwika Kurelli, bardzo rzadkie na rynku i w kolekcjach muzealnych, zajmuje wysoką pozycję w szkole monachijskiej. Artysta rozpoczął naukę w Warszawie i kontynuował ją w Dreźnie u Juliusa Schnorr Carolsfelda, jednego z najważniejszych artystów swojej epoki. Później malarz przeniósł się do Monachium, gdzie uczył się u Wilhelma von Kaulbacha. Kurella współtworzył kolonię artystyczną w Monachium, zwaną w XIX stuleciu „Atenami nad Izarą”, gdzie został członkiem zwyczajnym

Kunstvereinu. Choć artysta należał do jednych z ważniejszych malarzy pośród „Monachijczyków” w latach 70. czy 80. jego styl ukształtował nie popularny impresjonizm czy naturalizm, lecz realizm, szczególnie popularny w Monachium po prezentacji dzieła Gustave'a Courbета w Glaspalast w 1869 roku. Kurella rezygnuje z przedstawiania barwności folkloru czy malowniczości postaci wieśniaków lecz z wnikliwością przygląda się życiu w małym, pewnie mazowieckim, miasteczku.

JÓZEF JAROSZYŃSKI (1835 - 1900)

Jeździec z koniem (Wypadek w podróży)

olej/deska, 43 x 69 cm

wymiary deski, bez ramy

sygnowany p.d.: 'J.Jaroszyński'

na odwrociu ślady laku (pieczęcie własnościowe?), nalepka z liczbą "69."

oraz nalepki wystawowe (Muzeum Okręgowe w Suwałkach, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Muzeum Okręgowe Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Okręgowe Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Policji w Warszawie, Wałbrzyska Galeria Sztuki BVWA)

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

WYSTAWIANY:

- Utracone - odzyskane, Muzeum Policji, Oddział Muzeum Narodowego w Warszawie, 2007
- I po co myśmy tam jechali! Malarze polscy w Monachium, Muzeum

Okręgowe w Lesznie, 12 maja-2 lipca 2006

- I po co myśmy tam jechali! Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe Pomorza Środkowego w Słupsku, 4 marca-30 kwietnia 2006
- I po co myśmy tam jechali! Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 5 maja-31 sierpnia 2005 roku

Józef Jaroszyński, wykształcony na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, od 1880 rokrocznie wyjeżdżał do Monachium, gdzie spędził ostatnie lata życia. Od 1893 był członkiem zwyczajnym prestiżowego monachijskiego Kunstvereinu. W czasach modernizmu, wschodzącego w Europie pod koniec wieku, dzieła Jaroszyńskiego, a także innych Monachijczyków, krytykowano za tradycjonalizm. Cieszyły się one jednak dużym powodzeniem na rynku sztuki. Nastrojowe nizinne pejzaże, często

inspirowane polską przyrodą, stanowiły ich główny walor. Jaroszyński wypełnia krajobraz, przypominający holenderskie malarstwo złotego wieku, absorbującą sceną rodzajową. Jeździec naganą konia, spłoszonego podczas wypadku kawalkady, która stoi w oddali. W scenie nie ma dramatycznego napięcia, a artysta uwodzi widza przede wszystkim melancholijnym nastrojem i naturalnością kompozycji, wzmocnioną przez klasyczny warsztat.



TADEUSZ POPIEL (1863 - 1913)

Harfista (Dawid), około 1885-90 r.

olej/plótno, 74 x 53,5 cm
sygnowany l.d.: "Tadeusz Popiel"

cena wywoławcza: 15 000 zł
estymacja: 20 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Tadeusz Popiel zaczął uczęszczać do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w 1876. 5 lat później został przyjęty do „majstersztuli” Jana Matejki, w której cieszył się dużym uznaniem nauczyciela, co wkrótce umożliwiło mu wyjazd na studia zagraniczne. Jak wielu artystów krakowskich, kształcił się w Wiedniu i w 1885 uczęszczał do szkoły kompozycyjnej Hansa Makarta, popularnego malarza austriackiego drugiej połowy XIX stulecia. Podejmował wówczas tematykę biblijną, ukazaną w stylu akademickim, pompa-

tycznym i jakby barokowym, co zdradza wpływ twórczości wiedeńskiego profesora. Autor podkreśla również liryczny wymiar kompozycji: wybiera formułę nokturnową – harfista unosi wzrok ku niebu, a jego twarz oświetla światło księżyca. Podobne efekty i motywy można odnaleźć u nieco młodszego wybitnego ucznia Matejki, Maurycyego Gottlieba. W prezentowanym obrazie Popiel zdaje się dialogować ze znakomitymi współczesnymi – wspomnianym Gottliebem, a przede wszystkim Makartem i Matejką.



28

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI (1849 - 1915)

"Dożynki"

olej/plótno, 32 x 56 cm

sygnowany u dołu: 'A. Wierusz- Kowalski'

na krosnach malarskich nalepka wystawowa opisana: 'Wierusz Kowalski |
Dożynki ol. | L. Brykowski (...)'

cena wywoławcza: 280 000 zł

estymacja: 300 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„(...) nigdy jeszcze krajobraz polski i chłop polski z taką swobodną pewnością i z taką ponętną
brawurą nie był traktowany, jak na barwnych i porywających płótnach Alfreda Wierusz
Kowalskiego”.

CEZARY JELLENTA, GALERYA OSTATNICH DNI. WIZERUNKI, ROZBIORY, POMYSŁY, KRAKÓW 1897, s. 291





Jean-François Millet, Komornice, 1857, Musée d'Orsay, Paryż, źródło:Wikimedia Commons



Jules Breton, Powrót kłosarek, 1859, Musée d'Orsay, Paryż, źródło:Wikimedia Commons

Wyjeżdżając w 1871 do Drezna, Alfred Wierusz-Kowalski miał za sobą okres nauki w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Rafała Hadziewicza, Aleksandra Kamińskiego i Wojciecha Gersona. Drezno było wówczas ośrodkiem cenionym, choć nieco zapomnianym po dobie romantyzmu, kiedy to słynęło z malarstwa pejzażowego. Dalsza wędrówka Wierusza wiodła przez Pragę i Monachium, gdzie finalnie osiadł w 1873. Zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych i pobierał nauki w klasie Alexandra Wagnera, lecz zdaje się, że właściwą formację przeszedł w prywatnej pracowni Józefa Brandta, przywódcy polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Stolica Bawarii cieszyła się wówczas mianem „Aten nad Izarą” i za sprawą mecenatu Wittelsbachów przeżywała kulturalny renesans. Tamtejsze akademie i rynek sztuki przyciągały przybyszów z całej Europy.

Wierusz początkowo dojrzewał w orbicie Brandta, w klimacie Stimmungu, nastrojowego i melancholijnego pejzażu w kostiumie bardzo często realistycznym. Szybko zyskał duże powodzenie jako malarz polskiej tradycji, obyczajów i życia wsi. Charakterystycznym składnikiem jego sztuki była narracyjność, dynamika i poruszenie kompozycji. Artysta wiele wystawiał w kraju rodzinnym, w Niemczech, a także w Stanach Zjednoczonych, gdzie jego prace znajdowały licznych nabywców. Dzieła Wierusza realizowały szlachecki etos dawnej Rzeczypospolitej, czemu należy przypisywać ich popularność. „O ile na zachodzie Europy, np. w Niemczech, mieszczańskie wnętrza obfitowały w obrazki rodzajowe malarzy tego typu, co berlińczyk Edward Mayerheim (o charakterystycznych tytułach: „Die vaterliche Ermahnung” czy „Grossmutter mit Enkeln”) — przecięt-

ny warszawski mieszczanin najchętniej kupował obrazy à la Wierusz-Kowalski czy Brandt” (Magdalena Płażewska, *Warszawski Salon Aleksandra Krywulta* (1880-1906), „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. X, s. 302). Widz z zachodniej Europy czy Stanów Zjednoczonych natomiast doceniał nie historyzm czy realizm dzieł Wierusza, lecz akademicki egzotyzm, który okazywał się atrakcyjny ze względu na roztaczaną przez artystów wizję „dzikiej” Europy Wschodniej. Kontynuowały tradycję pierwszej połowy XIX stulecia, romantyczno-akademickiego malarstwa juste milieu, łączącego warsztat sztuki wysokiej z tematyką wiejską.

„Dożynki” stanowią w dorobku twórcy jeden z licznych przykładów dzieł opiewających polski folklor. Praca związana jest z obrazem olejnym dużych rozmiarów („Dożynki”, kolekcja prywatna, uchwytny na rynku aukcyjnym w 2015) i stanowi studium do niego. Artysta przedstawił dożynki, ściśle związane z polskim obyczajem feudalnym i cyklem agrarnym, wieńczące okres wegetacyjny na roli i sumujące czas zbiorów. Uroczystość rozpoczynała się mszą świętą, po której jej uczestnicy tworzyli pochód. Przyodziani w regionalne stroje, nieśli specjalnie przygotowany wieniec dożynkowy. Autor, podejmując tę tematykę, nawiązał do słynnych w epoce przedstawień tego rodzaju z kręgu sztuki francuskiej, popularnej w Monachium drugiej połowy wieku. Poetyczne wizje Jeana-François Milleta czy Julesa Bretona uwodziły współczesną publiczność. Wierusz w „Dożynkach” posłużył się szkicową, spontaniczną techniką. Wydobyl poetyczny nastrój zachodu słońca, na tle którego majaczy wiejska procesja pośród łąki i stogów.



FRANCISZEK EJSMOND (1894 - 1939)

Walka o byt, 1885 r.

olej/plótno, 64,5 x 78 cm

sygnowany p.d.: 'Fr: Ejsmond | Monachium 1885'

cena wywoławcza: 90 000 zł

estymacja: 110 000 - 140 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- I po co myśmy tam jechali, Malarze polscy w Monachium, Wałbrzyska Galeria Sztuki BWA, Zamek Książ, 8 lipca-17 września 2006
- I po co myśmy tam jechali, Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe w Lesznie, 12 maja-2 lipca 2006
- I po co myśmy tam jechali, Malarze polscy w Monachium, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, 4 marca-30 kwietnia 2006
- I po co myśmy tam jechali, Malarze polscy w Monachium, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 5 maja-31 sierpnia 2005

LITERATURA:

- „Tygodnik Ilustrowany”, t.VII, nr 163, s. 120 (il.)

Stanisław Ejsmond był wykształcony w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Wojciecha Gersona i Aleksandra Kamińskiego. W latach 1879-86 studiował na monachijskiej akademii u Gyuli Benczúra i Alexandra Wagnera oraz przynależał do kręgu polskiej kolonii twórców w „Atenach nad Izarą”, jak zwykło nazywać się wówczas Monachium ze względu na renesans lokalnej sceny artystycznej. Malarz dzielił życie pomiędzy Polskę a Niemcy: miesiące letnie spędzał w kraju rodzinnym. Polski folklor i pejzaż, obserwowane na żywo, nieodmiennie służyły mu za inspirację do przygotowywania dzieł w pracowni. Ejsmond w 1894 osiedlił się na stałe w Dąbrowce koło Grodziska Mazowieckiego. Jego pracownia miała charakter wiejskiej chaty,

wyposażonej w oryginalne narzędzia i stroje, które służyły za rekwizyty w wykonywanych obrazach. Istotą twórczości autora stały się wiejskie sceny rodzajowe, w których posługiwał się warsztatem realistycznym. Ich charakter był jednak daleki od chłodnej obserwacji wielu monachijczyków. Artysta preferował tematykę sentymentalną, wzmocnioną czułą anegdotą. W „Walce o byt” przedstawił matkę siedzącą przy stole oraz dziecko spoczywające na podłodze, jedzące z miski. Do jedzenia dobiera się kot i tak wywiązuje się swoista rywalizacja pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem. Pozornie niewinny temat niesie egzystencjalnie przesłanie, a Ejsmond, posługując się przemyślaną opowieścią, potrafi wzbudzić emocjonalny rezonans u widza.



30

ALFONS DUNIN-BORKOWSKI (1850 - 1918)

Portret Wandy Chelmonskiej jako dziecka, przed 1900 r.

olej/plótno, 114 x 76 cm
sygnowany l.d.: 'A.Borkowski'

cena wywoławcza: 35 000 zł
estymacja: 40 000 - 50 000

Niezwykle rzadkie na rynku aukcyjnym i w kolekcjach muzealnych dzieła autorstwa Alfonsa Dunin Borkowskiego odznaczają się wielką precyzją malarską. Artysta początkowo kształcił się w warszawskiej Klasie Rysunkowej, a studia artystyczne u Władysława Łuszczkiewicza, Leopolda Loefflera i Jana Matejki ukończył w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1879-87). Malarz wielokrotnie wystawiał w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych oraz Salonie Krywulta, także krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Dunin Borkowski pochodził ze wsi Planta w Świętokrzyskiem, gdzie osiadł na stałe w 1888 roku. Dziesięć lat później, po ślubie, przeniósł się do wsi Świlży na Wileńszczyźnie. Po

śmierci żony przebywał na Uralu, a później na Kielecczyźnie. Na jego oeuvre składa się malarstwo rodzajowe, religijne oraz portretowe. Prezentowana praca przedstawia córkę malarza Józefa Chelmońskiego, Wandę (1889-1971), która w późniejszych latach została także artystką. „Portret Wandy Chelmońskiej jako dziecka” odznacza się klasycznym, solidnym warsztatem i wdzięczną, salonową konwencją obrazowania. Sentymtalne, uroczne w wymowie dzieło powstało prawdopodobnie przed 1900 rokiem, kiedy Józef Chelmoński na stałe osiadł w Kuklówce koło Grodziska Mazowieckiego, a Dunin Borkowski aktywnie wystawiał w warszawskiej Zachęcie.



31

ALBERT TALJAŃSKI (1854 - 1946)

Portret starszej kobiety

olej/deska, 33 x 25 cm

sygnowany p.g.: 'Albert Taljański'

na odwrociu nalepka The Veerhoff Galleries z napisem:

'ESTABLISHED 1871 | The Veerhoff | Galleries | Washington D.C.'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 7 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Albert Taljański jest artystą zapomnianym w historii sztuki, a o jego życiu i pracach wiadomo niewiele. Pochodził z Warszawy, pod koniec XIX i na początku XX wieku wystawiał regularnie w tamtejszym Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Przez pewien czas przebywał we Francji, a część jego znanego dorobku stanowią portrety i widoki związane z Bretanią, która w XIX stuleciu stała się popularnym miejscem plenerów malarzy, przyjeżdżających do Francji z innych krajów europejskich i Stanów Zjednoczonych. Prezentowany portret stanowi ciekawy przykład

naturalizmu w twórczości Taljańskiego. Autor przedstawił starszą kobietę w popiersiu, z głową nakrytą chustą, widzianą nieco z dołu. To wizerunek cnoty i szlachetności. Formuła obrazu świadczy o znajomości francuskiego malarstwa naturalistycznego ostatnich dekad XIX stulecia z jednej strony, a z drugiej – także o urzeczaniu dziełami dawnych mistrzów. Artysta zdaje się wchodzić w dialog z XVII-wiecznymi Holendrami, a „Portret starszej kobiety” przywodzi na myśl popularne i naśladowane w epoce wizerunki matki Rembrandta.



GUSTAW PILLATI (1874 - 1931)

Przed chatą

olej/plótno, 144 x 178 cm
sygnowany p.d.: 'G. Pillati'

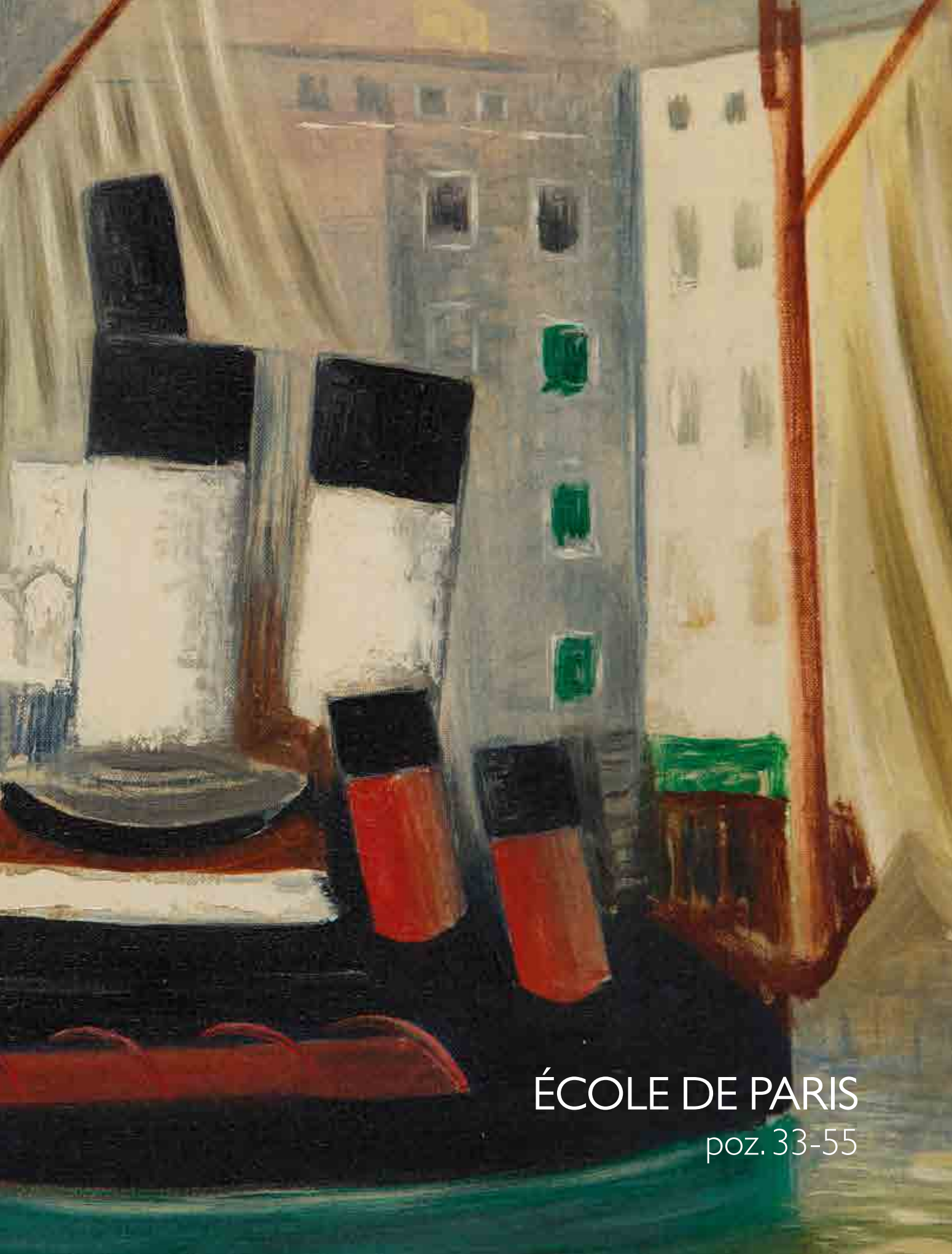
cena wywoławcza: 40 000 zł
estymacja: 50 000 - 60 000

„Przed chatą” z jednej strony wykazuje podobieństwo do polskiego malarstwa „chłopskiego” z kręgu krakowskiego modernizmu. Z drugiej – przywołuje na myśl intymne, skandynawskie obrazy opiewające domowe życie. Praca odpowiada tematem i formą artystyczną poszukiwaniom Carla Larssona, szwedzkiego malarza popularnego w epoce. Gustaw Pillati, pochodzący z Warszawy, uczył się najpierw w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, a następnie – na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Edukację uzupełniał w paryskiej Académie Julian, jednej z najważniejszych liberalnych paryskich szkół artystycznych przełomu wieków, a następnie – u popularnego w Monachium Simona Hollósy'ego. Spuścizna twórcy obejmowała dziesiątki prac, dziś jednak znane są jedynie

nieliczne. „Przed chatą” stanowi przykład sceny rodzajowej o charakterze ludowym, tematu podejmowanego wyjątkowo chętnie. Autor operuje postimpresjonistycznym warsztatem, czystym, antynaturalistycznie używanym kolorem, rozedrganą fakturą oraz syntetyczną formą. Na krześle, w ogródku przed chatką, siedzi kobieta, do której zwraca się dziewczynka trzymająca dzbanek. Przypatruje się im mężczyzna z łaską. Afirmatywny charakter przedstawienia wzmacnia nowoczesna technika malarska. W istocie jednak w dziele można dopatrzyć się egzystencjalnego przedstawienia etapów życia: młodości, dojrzałości i starości – co może rodzić skojarzenia z podobnymi kompozycjami uznanego w epoce Edvarda Muncha.







ÉCOLE DE PARIS
poz. 33-55

33

MELA MUTER (1876 - 1967)

Bretonskie miasteczko

olej/deska, 50 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'Muter'

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]

estymacja: 150 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa





Mela Muter, Dolina Rodanu, fot. DESA Unicum



Mela Muter, Pejzaż miejski, ok. 1920, źródło: MNW Cyfrowe

Tematyka bretońska pojawiła się u Meli Muter na początku XX wieku i towarzyszyła jej właściwie aż do wybuchu II wojny światowej. W czasie wyjazdów na plenery do północno-zachodniej Francji artystka często malowała portrety mieszkańców regionu, sceny rodzajowe, martwe natury i pejzaże. Prezentowany obraz jest rzadkim przykładem widoku miejskiego opracowanego przez nią w Bretanii. Charakteryzuje się chropowatą, postimpresjonistyczną fakturą, typową dla dzieł z drugiej i trzeciej dekady XX wieku, oraz delikatną kolorystyką, zdominowaną przez brzozy, szarości, żółcie i błękity. Mela Muter pierwszy raz znalazła się w Bretanii latem 1901, niedługo po tym, jak z Warszawy na stałe przenieśli się do Paryża. Podczas wakacji spędzonych w Concarneau nawiązała kontakty z członkami École de Pont-Aven, przede wszystkim z Władysławem Ślewińskim i Charlesem Formuthem (w którego pracowni poznała później sławnego rzeźbiarza Auguste'a Rodina). Do Bretanii wróciła latem 1905. Również tym razem pobyt był dla niej szansą na wprowadzenie do swojego warsztatu nowości. Wiadomo, że podczas drugiej podróży francuskiej malarki Victor Joseph Roux Champion uczył ją technik graficznych. W 1906 podczas wakacji w Concarneau stworzyła jedną z najważniejszych kompozycji w swoim oeuvre – alegoryczny „Smutny kraj”, przedstawiający grupę melancholijnych Bretończyków zgromadzonych nad brzegiem morza. Niezwykły nokturnowy charakter obrazu znajduje ciekawy kontekst w zapiskach artystki. We wspomnieniach spisanych w latach 1950-65 pisała ona o „bretońskich mlecznych, bezksiężycowych nocach, jakby

wypełnionych nieuchwytną, prawie pogańską obecnością elfów, wrózek, źródłanych nimf”. Symbolistyczną poetykę i formalne nawiązania do twórczości francuskich awangardystów związanych ze szkołą z Pont-Aven, które widzimy w „Smutnym kraju”, Muter porzuciła w kolejnych latach. W okresie 1909-11 regularnie jeździła na plenery do Bretanii. Była m.in. w Concarneau, Audierne, miasteczkach i wioskach Finistère. W październiku 1914 znalazła – jak wspomina – schronienie właśnie w Bretanii: „Concarneau spokojne, dalekie od paryskiego lęku, znajdujące się jak gdyby poza niebezpieczeństwem. Moje serce przepełnione było jednak trwogą. Czulałam to niebezpieczeństwo każdą jego cząstką. Zamknęłam się w pustym hotelowym strychu i jak zwykle w przypadkach śmiertelnego smutku uciekałam się do jedynej lekarstwa, które mogło mi wtedy przynieść ulgę. Zabierałam się do malowania, lecz nie postaci ludzkich. Nikt nie miał wtedy ani czasu, ani też cierpliwości, by mi pozować. Martwe natury – owoce morza, skorupiaki i ryby, niewrażliwe na ludzkie dramaty, na złudzenia szaleństwa – zastępowały mi modeli. Jedną z tych martwych natur szczególnie odzwierciedlała mój ówczesny stan psychiczny. Była tragiczną przez czerni wijących się olbrzymich węgorzy, czerwień skorupiaków, zsiniałą biel papieru. Wydaje mi się, że było to najlepsze płótno tego rodzaju, które kiedykolwiek stworzyłam” ([cyt. za:] Bolesław Nawrocki, Mela Muter: Jej malarstwo i jej modele, [w:] Mela Muter, Warszawa 1994, s. 32). W okresie międzywojennym artystka stopniowo wygaszała ekspresjonistyczną formułę, wypracowaną w czasie pobytów w Bretanii.



34

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Kobięcy akt siedzący, 1928 r.

olej/plótno, 73 x 54,5 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

na krosnach malarskich nalepka Galerie Ferrero w Genewie opisana: 'M.

Kisling 1928 | Nu assis (...) | Prop. M. Bernheim Paris'

cena wywoławcza: 290 000 zł ↑

estymacja: 400 000 - 600 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Williama Preston-Harrison, Los Angeles, Stany Zjednoczone
- od 1937 kolekcja Los Angeles County Museum of Art
- aukcja Sotheby's Parke-Bernet, Los Angeles, 9 listopada 1977
- kolekcja Christiana Fayt, Knokke, Belgia
- aukcja Sotheby's, Nowy Jork, listopad 1992
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Kisling 1891-1953, tekst Henri Troyat, red. Jean Kisling, t. 2, Paris 1982, s. 287, nr VI (il.)

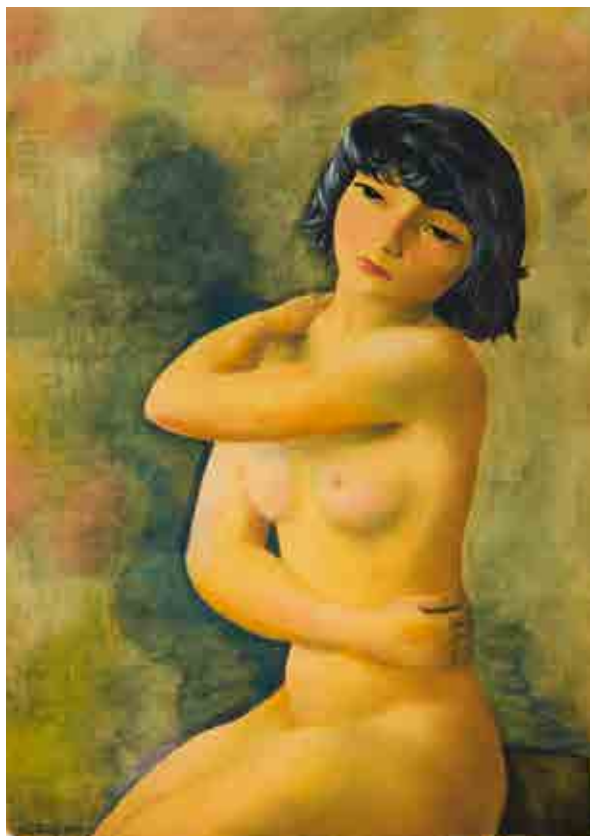
„Kierowany przez potężną wrażliwość, maluje tak, tak jak się kocha, i wiele jego obrazów jest prawdziwie zmysłowymi własnościami”.

ROGER BRIELLE, CAHIER DU SUD, 1938





Mojżesz Kisling, „Katarzyna” („Przed oknem”), 1928, fot. Desa Unicum



Mojżesz Kisling, Akt, 1952, fot. Desa Unicum

„Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarzką...” – tymi słowami Mojżesz Kisling wyrażał się o istocie swojej sztuki podczas wywiadu opublikowanego w „L'Art Vivant” 15 czerwca 1925. Dla dojrzałych prac twórcy, klasycyzujących w stylu, można znaleźć wiele odniesień. W latach 20. XX stulecia zostały powiązane, szczególnie w kręgu niemieckim, z najnowszymi tendencjami nowego malarstwa realistycznego, krzepnącego po okresie ekspresjonizmu. Zauważył to Carl Einstein, znakomity historyk i teoretyk sztuki, w swojej monografii dotyczącej dorobku Kislinga (1922), którego osobista formuła artystyczna świetnie zbiegała się z tym, co w Niemczech nazywano Neue Sachlichkeit, Nową Rzeczowością, a we Francji – *rappel à l'ordre*, powrotem do porządku. Przywiązywanie do przedmiotów i ich drobiazgowo potraktowanie pozwalały jednak przekraczać chłodną obserwację świata. W obserwowanych ludzkich twarzach, pejzażach czy martwych naturach Kisling nie wyzywał się osobistego nadmiaru, emocjonalnego stosunku do nich. Tropi świadczące o postawie tego rodzaju można odkryć, śledząc precyzyjne, acz stylizowane linie w obrazach, realne, ale i liryczne kolory, a także kształty przypominające zarysy rzeczy, lecz nasycone temperamentem i przez to nieco odkształcone. Wskazane jakości plastyczne tego malarstwa znakomicie opowiadają dziełom innych artystów École de Paris.

Swoisty nadrealizm prac Kislinga, przekroczenie powierzchowności przedmiotów ma swój rodowód we francuskiej sztuce nowoczesnej. Dla przedstawicieli awangardy początku wieku Henri Rousseau ze swoimi naiwnymi, dziecinnymi w poetyce obrazami stanowił twórczy wzór dla odnowy malarstwa, które dłużej nie może korzystać z typowego naturalizmu. Jak się jednak zdaje, Kisling sięgał po wzory z tradycji jeszcze starszej. Chętnie podejmowany przez niego temat aktu ma na Zachodzie długą historię, sięgającą w istocie starożytnej rzeźby greckiej. Autor, choć posługiwał się nowoczesnym słownikiem artystycznym, prowadził swoisty dialog przede wszystkim z mistrzami sztuki nowożytnej. Pielęgnował ideał piękna ciała ludzkiego, jego harmonii i proporcji, który kultura Europy odziedziczyła po epoce renesansu. Syntetycznie potraktowane ciało kobiety zostało oczyszczone z niedoskonałości. Kisling stworzył wizerunek idealny, złożony z prymarnych form, w którym wyczuwa się echa doświadczenia kubistycznego. Modelka siedzi na zdobnej tkaninie, a za nią widać okno pracowni. Jego pionowe podziały przywodzą na myśl sztukę japońską, szczególnie XIX-wieczne drzeworyty, które cieszyły się w epoce ogromną popularnością. We wszystkich środkach artystycznych wyraźnie jest poszukiwanie klasycznej harmonii, zburzonej przez awangardę początku wieku oraz przemiany świata około wybuchu Wielkiej Wojny.



35

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Port w Marsylii

olej/ płótno, 53,5 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 280 000 zł [†]
estymacja: 400 000 - 500 000

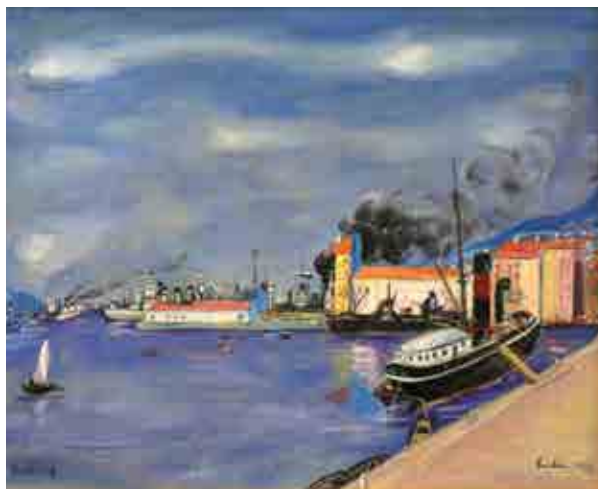
POCHODZENIE:

- kolekcja Ladislav Szecsi, Paryż
- Findlay Galleries, Stany Zjednoczone
- kolekcja Nortona Browna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Atlanta, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska





Mojżesz Kisling, „Pejzaż z Saint-Cyr”, 1924, fot. Desa Unicum



Mojżesz Kisling, Port de Toulon, 1937, źródło:Wikimedia Commons

Studia artystyczne w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rozpoczęte przez Mojżesza Kislinga w 1907, stanowiły jedynie preludium dla francuskiego okresu jego twórczości. Uczył się w Krakowie pod auspicjami Józefa Pankiewicza, którego działalność z początku XX wieku zapowiadała wiele nowoczesnych tendencji w sztuce polskiej. Pankiewicz – profesor słynął jako promotor malarstwa francuskiego i nowych zjawisk, rodzących się podówczas nad Sekwaną. Dla jego ucznia naturalną kontynuacją edukacji stał się więc wyjazd do Paryża. Choć chronologia lat 1909-12 w życiorysie Kislinga jest nie do końca wyjaśniona, to wyjazd musiał nastąpić około 1910. Przebywając w kosmopolitycznym środowisku École de Paris, malarz w drugiej dekadzie XX wieku zyskał promotora swych dzieł w krytyku Adolfe Baslerze, a następnie – właścicieli galerii i poecie Leopoldzie Zborowskim. Ważkim momentem w formacji twórcy okazał się też pobyt na przełomie 1912 i 1913 w Céret na południu Francji z Pabłem Picasssem, Georgesem Braque, Juanem Grisem i awangardowym rzeźbiarzem Manolem. Mimo iż artysta miał wgląd w najbardziej awangardowe tendencje ówczesnej sztuki, nigdy nie przeszedł na pozycję kubizmu i obrazoburczych kierunków początku XX wieku.

Po 1917, wraz z promocją jego prac przez krytyków i wystawami indywidualnymi, Kisling stał się jednym z czołowych reprezentantów Szkoły Paryskiej. Na lata 1917-18 przypada jego pierwszy długi wyjazd na południowe wybrzeże Francji. Ten kierunek, szczególnie w trakcie I wojny światowej, był dla wielu twórców epoki oczywistością. Prowansja i Riviera oferowały intensywne światło Południa oraz pastoralny pejzaż, stanowiący znakomity malarski temat, który podejmował choćby mistrz Kislinga, Pankiewicz. Z lat 1917-18 pochodzi pierwsza w dorobku autora seria widoków portowych, którą kontynuować będzie w kolejnych dekadach. Marta Chrzanowska-Foltzer odnotowuje: „Kisling, ochotnik w wojsku francuskim, został ranny i jako rekonwalescent udał się w 1917 r. do Saint-Tropez, aby ratować

zdrowie. Zyskał tam o wiele więcej. W otaczającej go śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej. W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z Południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca aktywności artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint-Tropez, kolor objawił się z całą mocą” (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie” – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2011, z. 1-2, s. 300).

W istocie, południe Francji stało się motorem twórczości Kislinga. Osiadł w Sanary w 1926, a w kolejnych latach stale zmieniał zamieszkiwane wille, by w końcu zbudować dom nazywany „La Baie” w 1937-38. Miejscowość, położona w okolicy Marsylii, przyciągała nowoczesnych artystów. Już w latach 20. Kisling odbywał tam plenery wraz z Szymonem Mondzainem oraz André Derain’em. Pejzaż Południa sprzyjał poszukiwaniu nowej malarskiej harmonii, opartej na wnikliwej obserwacji natury i uczuciowemu naśladowaniu postrzeganych przedmiotów. Pośród idyllicznych krajobrazów z tamtej części Francji w dorobku Kislinga często odnaleźć można widoki marsylijskiego portu. Nabrzeża Marsylii i Saint-Tropez, studiowane od 1918, uwodziły autora malowniczością, ale i ruchliwością. Prezentowana praca należy do dojrzałych obrazów z tej serii. Twórca odtworzył ożywioną, barwną i nasyconą światłem taflę wody, na której znajdują się żaglówki oraz parowce. W tle, posługując się jakby kubistyczną stylizacją, zbudował rytmicznie poruszoną, architektoniczną ścianę budynków nabrzeża. Nie dąży jednak do abstrakcji, lecz skupia się na konkretnych przedmiotach, które zyskują charakter przez emocjonalne nasycenie barwą, wyrazistością linii czy ekspresyjnością bryły. Wskazane zalety malarskie uczyniły artystę jednym z czołowych reprezentantów figuracji w sztuce francuskiej między wojnami.



36

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Kwiaty w wazonie

olej/plótno, 46 x 33 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 70 000 zł [†]
estymacja: 100 000 - 140 000

„Malarz musi poddawać się swojemu instynktowi, utrzymując kontrolę nad rozumem.
To chwała naszego entuzjazmu, naszej pasji, którą musimy świętować.
Powinniśmy odczytywać na płótnie radość, którą odczuwał malarz, tworząc je”.

MOJŻESZ KISLING



37

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Kobieta z mandoliną

olej/plótno, 98 x 79 cm
sygnowany l.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 75 000 zł
estymacja: 100 000-120 000

POCHODZENIE:

- The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, dar 1943
- dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, czerwiec 1997
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, poz. 37 (il.)



„W książce swej 'Les artistes' Octave Mirbeau, świetny znawca malarstwa współczesnego, powiada: 'jeżeli krytycy nasi tak często przemilczają najlepsze dzieła malarskie, należy przypisać to ich nieświadomości zawodowej. Krytyk współczesny milczy z dwóch powodów: przede wszystkim nie chce wziąć na siebie najmniejszej nawet odpowiedzialności, po wtóre zaś i tak nie ma nic do powiedzenia'...

Słowa te przypominają mi się, gdy myślę o kłopotliwym milczeniu naszych krytyków, którzy ani jednym słowem zachęty nie poparli w swoim czasie pierwszych wysiłków twórczych Zygmunta Menkesa. A kiedy przed kilkoma jeszcze laty odważyłem się wskazać po raz pierwszy na wielki talent malarski Menkesa, spotkały mnie ze strony oficjalnych autorytetów nasze go malarstwa poważne zarzuty. Dzisiaj jest Menkes znany i powszechnie zagranicą cenionym malarzem. I mimo woli ma się ochotę na wzór jednego z deputowanych izby francuskiej wykrzyknąć: 'Et pourtant la verite est en marche'. Ale czy nie byłby czas najwyższy, aby przełamać lody milczenia, jakim otaczają u nas i innych zdolnych malarzy, zdobywających sobie coraz więcej uznania zagranicą? Myślę tu przede wszystkim o malarzach tego kalibru, co Makowski, Hayden, Aberdam, Dobrzycki, Ejbsiz [Eibisch] i Haber. Szczególnie ważne jest to dzisiaj, kiedy 'malarstwo' ludzi, którzy stojąc przed drzwiami sztuki, umieją tylko podsłuchiwać i podpatrywać — a których nazwisk wymieniać nie wolno i nie warto — staje się dla młodej plastyki polskiej takim samym niebezpieczeństwem, jakim swego czasu była smutnej pamięci szkoła monachijska.

Zbiorowa wystawa prac Menkesa, urządzona staraniem znanej galerii paryskiej 'Le Portique' [Galerie Le Portique], zadała tym, którzy wątpili jeszcze o twórczym talencie młodego artysty, cios ostateczny. Jeszcze więcej: zadała ona kłam legendzie o nieżywołności współczesnego malarstwa, legendzie, która miała służyć jako pewnego rodzaju 'alibi' moralne dla rozmaitych, wszędzie dziś panoszących się, impotentów i pasożytów sztuki. Malarstwo współczesne żyje i kroczy coraz bardziej w kierunku uzdrowienia bardzo wskazanego po gorączce rozmaitych futurystów i formizmów. Odkąd czysto intelektualnemu i formalnemu malarstwu Picassa przeciwstawił Soutine namiętną i wielką prawdę malarstwa czysto uczuciowego, płyną w sztuce współczesnej znowu ożywcze i zdrowe soki. Ale myli się, kto by sądził, że malarstwo uczuciowe wyklucza logikę i formę. Przeciwnie. Już sama twórczość Soutine'a, bezsprzecznie największego z współczesnych malarzy, wykazuje, jak silna jest w każdym prawdziwym malarstwie potrzeba logiki i formy. Ale chodzi tu o logikę i formę, wynikające wyłącznie z wrażliwości kolorystycznej, nie zaś, jak dotychczas, rysunkowej (plastycznej). Rysunek jest w dzisiejszym malarstwie poniekąd anachronizmem, gdyż nie jest on niczym innym jeno przedłużeniem wielkiej sztuki greckiej, a więc przede wszystkim rzeźbiarskiej. Przedostał się do nas poprzez odrodzenie i sztukę holenderską, która wywodzi się wszak przede wszystkim ze szkoły włoskiej. Sztuka ściśle europejska, zachodnia, zaczyna się krystalizować w szkole holenderskiej (światłocieni Rembrandta), a na właściwą swą drogę wchodzi dopiero w okresie impresjonizmu francuskiego, który po raz pierwszy wyzwala malarstwo z przewagi rysunku formalnego, wprowadzając plamy świetlne i operując

niemal wyłącznie różniczkowaniem i stosunkiem kolorów (Pissarro, Sisley, Cézanne). Następuje po raz pierwszy deformacja jednej, a tworzenie za pomocą sztuki drugiej rzeczywistości. Reakcją na to konsekwentne deformowanie i dekomponowanie natury, zainicjowane przez impresjonistów, była sztuka intelektualna, mózgowa i nieomal geometryczna z okresu martwego już dzisiaj kubizmu (Picasso, Bracque [Braque], Leger). Dopiero ukazanie się Soutine'a zadecydowało znowu o zwycięstwie prawdziwego malarstwa. Kubizm zbankrutował, i nawet największy jego prowodyr, jak np. Picasso, zaczęli się cofać. (U Picassa nastąpił gwałtowny zwrot do klasycyzmu, lub raczej do pseudoklasycyzmu: ostatnie jego prace nie mają nic wspólnego z dziełami twórcy kubizmu). Ostała się jeszcze drobna tylko garstka upartych naśladowców, którym 'nowość' zbawiennie zastępuje brak talentu.

Wpływowi Soutine'a uległ, jak i wszyscy młodzi malarze, również Menkes. Prace jego, wystawione w 'Portique' [Galerie Le Portique], dałyby się podzielić na dwie kategorie: na prace z okresu poprzedzającego wpływy Soutine'a i na okres posoutine'owski. Pierwszy okres — to owa jasna, radosna tonacja kolorów, wywodząca się z Rubensa, Watteau i Renoira, przy pewnej domieszce wpływów kubistycznych; drugi — to gwałtowne załamanie się, zaznaczone niekiedy chaotycznym nawet poszukiwaniem i rozlewnością, to namiętne torowanie sobie drogi do własnej formy wyłącznie za pomocą koloru, za pomocą farby — słowem wszystkie cechy poprzednie, zubożone doświadczeniami. Soutine'a.

Gdy mówię o wpływach, jakim uległo malarstwo Menkesa, zaiste, daleki jestem od chęci identyfikowania 'wpływów' z brakiem oryginalności twórców: Nie masz bo-wiem w historii malarstwa ani jednego twórcy wolnego od wpływów dawnych i jemu współczesnych artystów. Malarstwo, jak wiedza ścisła, opiera się bowiem na ciągłości, na doświadczeniach dotychczasowych, na tradycji (w najlepszym tego słowa znaczeniu). Jak Soutine zachował w malarstwie swym wpływy Rembrandta, Halsy, a ze współczesnych van Gogha i Modiglianego, tak Menkes pamięta o doświadczeniach innych wielkich, a jemu artystyczną swą koncepcją najbliższych mistrzów. Być pod czyimiś wpływami nie znaczy jeszcze być zwykłym imitorem, naśladowcą, na ślepo innym wierzącym. W pracach jego znać najwyższe uświadomienie własnego celu, do którego konsekwentnie zdąża. I jest w nich to pewne 'coś', to 'quelque chose indefinissable', które stanowi o oryginalności i prawdziwym, swoistym obliczu każdego wielkiego malarza. Tę drobną różnicę, ten mały własny świat, który dzieli nas od wszystkich innych, zrealizować i przekształcić w dzieło sztuki — oto jedyne, w każdym zaś razie najważniejsze: zadanie każdego wielkiego, tzn. świadomego siebie, twórcy. Każdy obraz Menkesa ma w sobie coś wybitnie oryginalnego i własnego; tym samym więc wnosi do malarstwa pewien dorobek własny, wzbogaca je i wyciska na nim swe własne indywidualne piętno. Już dzisiaj w obrazach niektórych malarzy rozpoznać można wpływ Menkesa. Jutro — być może — stworzy on własną szkołę. Czy nie znaczy to, że w ten sposób spłaci dług, zaciągnięty u innych?..



Zygmunt Menkes, Paryż lata 20. XX w.

38

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Pejzaż z drzewem, 1922 r.

olej/ płótno, 82 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Mondzain | 1922'
na odwrociu nalepka firmy Cadogan Tate

cena wywoławcza: 22 000 zł [†]
estymacja: 30 000 - 40 000

Wybór Szymona Mondzaina, aby osiedlić się w Paryżu na stałe, wydaje się oczywisty z punktu widzenia dynamiki przemian świata sztuki krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny. Stolica Francji przyciągała wówczas przybyszów z Europy Wschodniej obietnicą lepszego życia i możliwością osiągnięcia artystycznego sukcesu. Malarz zamieszkuje tam od 1912 i niemal równoległe w jego dorobku pojawiają się pierwsze próby pejzażowe, w których nie stara się wiernie naśladować natury, lecz zmienia krajobraz zgodnie z własnym temperamentem. Do tej grupy należą miejskie widoki Paryża czy wczesne przedstawienia Bretanii i Hiszpanii. Prezentowana

praca pochodzi z powojennego okresu twórczości autora, gdy intensywnie wystawiał, przede wszystkim we Francji, a także w Stanach Zjednoczonych. Posługiwał się klasycyzującą manierą, realizował wielofiguralne, alegoryczne sceny czy renesansowe w charakterze portrety. Jego pejzaże z tego czasu charakteryzuje większa spontaniczność malarska, która jednak nie przeszkodziła Mondzainowi w poszukiwaniu harmonii konstrukcji obrazu. Płaskiznę „Pejzażu z drzewem” skonstruował z płaskich, syntetycznych plam zieleni i błękitu, którym nie odebrał jednak fakturowości, co zdradza żywiołowy stosunek artysty do natury.



SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Kwiaty, 1961 r.

olej/plótno, 41 x 33 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mondzain | 61'

opisany na odwrociu: 'Mondzain | rue Campagne-Premiere Paris'

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]

estymacja: 30 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Polswiss Art, październik 2014

- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- Ewa Bobrowska, Simon Mondzain, Warszawa 2013, poz. 98, s. 188 (il.)

„Mondzain – artysta, dokonując koniecznej syntezy Rzeczywistości, nie zamierza wcale jej deformować, a Mondzain – malarz jest w pełni świadomy różnicy pomiędzy uczciwością warsztatową a łatwą sprawnością. Zbyt długo i zbyt blisko śledził wstrząsy i zwroty, jakie nawróceni znawcy i fałszywi prorocy nowości za wszelką cenę narzucali sztuce współczesnej, był zbyt uważnym ich obserwatorem, by poświęcić wielkie prawdy malarstwa i potrzebę stałego doskonalenia umiejętności technicznych na rzecz tych apokryficznych 'estetyków'. Długi pobyt w Paryżu, naznaczony wytężoną pracą i wytrwałym trudem, pozwolił mu mądrze przyswoić najlepsze tradycje malarstwa francuskiego”.



40

EUGENIUSZ ZAK (1884 - 1926)

Kobieta z dzieckiem, około 1925 r.

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

cena wywoławcza: 340 000 zł
estymacja: 450 000 - 600 000

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 napędza dusze ufnością, a serca – dobrocią”.

MAXIMILIEN GAUTHIER





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

Twórczość Eugeniusza Zaka, który od pierwszych lat XX wieku przebywał z przerwami w Paryżu, należy do tych, które bez wahania można nazwać „osobnymi”. Nie znaczy to, że nie można dla niej znaleźć analogii w świecie sztuki. Łatwo można przecież przywołać podobieństwa czy wpływ rzeźbiarza Eliego Nadelmana oraz malarzy Paula Cézanne’a czy Puvis de Chavannes’a. Dzieła Zaka przypominają w czymś prace każdej z wymienionych osób, ale są również niepowtarzalne.

Moment, w którym artysta zjawił 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, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości” ([cyt. za:] Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 496-497).

Osobność twórcy jest może najlepiej wyczuwalna w jego kompozycjach idyllicznych. Pierwsze z nich namalował w 1911. Często będą się w nich pojawiały koliste jezioro, domy, drzewa i kępy kwiatów. W takiej 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. Jeśli by chcieli 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,



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

bogatym w efekty malarskie, ale nieistotnym znaczeniowo. Pomieszczenia są raczej znakami pewnych sytuacji, a nie konkretnymi miejscami, w których zdołałby zamieszkać człowiek.

W kolejnych dziełach widać poszukiwania odpowiedniego ułożenia ciała matki i dziecka względem siebie. W jednym z nich, pochodzącym z tego samego roku, co prezentowany obraz, noszącym jednakowy tytuł („Matka z dzieckiem”), Zak przedstawił stojącą kobietę, opartą 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 wyszukаныmi układami postaci – często ocierającymi się o anatomiczną niemożliwość.

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

Pierwszym powodem, dla którego dzieło zdaje się obrane ze zdarzeń, jest charakterystyczna cecha malarstwa Zaka, która sprawiła, że postacie (żeby nie powiedzieć – ciała) przedstawiane przez niego można nazwać „arabeskami” (Mieczysław Sterling, Eugeniusz Zak 1884-1926, „Sztuki Piękne”, r. 2, 1925/1926, nr 12, s. 499). Trafność tej diagnozy uderza, kiedy pozna się jeden z nielicznych biblijnych obrazów autora, „Judytę” (1911, 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 miłością. Szczęśliwy łąd może też odnosić się do przyszłości. Niezależnie od szczegółów oznacza jakiś stan, do którego się tęskni – również w „Matce i dziecku” nietrudno wyczuć silny rys nostalgii. Narracja w tym świecie okazuje się niejako niepotrzebna – stanowi on miejsce nie zdarzeń, ale trwania.



Matka z dzieckiem



Eug. Zak

Marjorsethi

Eug. Zak

PAMIĘCI EUGEN. ZAKA

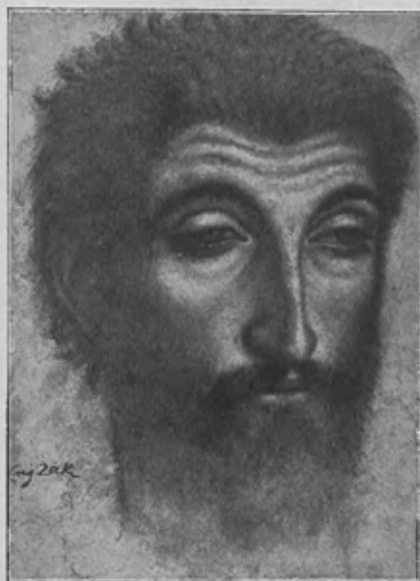
*W piątą rocznicę śmierci artysty
(Artykuł napisany specjalnie dla Tyg. Il.)*

W piątą rocznicę Jego śmierci, przyjaciele i wielbicieli Eugenjusza Zaka zgromadzili się przed pomnikiem zmarłego na cmentarzu Montparnasse. Konsulat polski reprezentowany był przez pana Chmielińskiego. Był tam Florent Fels, i Kislign, i wielu innych z pośród tych, którzy go znali za życia. Żaden z nich nie poczuł się jednak na siłach wypowiedzieć kilka słów przypomnienia: po pięciu latach wrażenie przedwczesnej katastrofy zbyt jeszcze było silne, serca nazbyt ściśnięte żalem.

Z tego to powodu, dostatecznie mówiącego o uczuciach, które Eugenjusz Zak budził w duszach bliskich sobie ludzi, powołany zostałem do oddania hołdu pamięci artysty i do wyrażenia współczucia jego wdowie, która tyle uczyniła, by pamięć ta, żyjąca jeszcze w gorącym wspomnieniu tych, co go znali, zarówno, jak w dziełach, które do dnia dzisiejszego wywierają wpływ na młode pokolenie, otoczona była należyta czcią.

Tak jest. Przypadek zrządził — i tylko przypadek, ponieważ pisywałem o Nim już od roku 1913, — że nie zdarzyło się nam ni-

gdy spotkać się przy jednym stoliku w którejś z kawiarni artystycznych Paryża. Nie oddziałała na mnie jego osobistość. Znałem tylko jego twórczość, świadczącą o całkowitej odrębności duchowej.



Rysunek (1910)

Zak

Wystarczyła mi ona, by poczuć dla niego głęboką przyjaźń.

Dzieło to jest osobliwym połączeniem silnego realizmu z dziwną niemal wyobraźnią.

Eugenjusz Zak posiadał swą osobistą, najzupełniej własną fakturę, posiadał swój własny sposób malowania. W obrazach swoich chciał dać coś więcej, niż sumę obiektywnych wrażeń wzrokowych; w barwach jego była zawsze domieszka uczucia, w rysunku — przyprawa dowcipu; było to malarstwo, zaprawione człowieczeństwem. Stworzył swój własny typ, typ istoty dziwnej, niepokojącej, pół-arlekina, którego właściwą ojczyzną była dusza autora, dusza malarza i poety, i którym posługiwał się, aby opowiadać przeżycia człowieczeństwa. Tutaj, oparty o ścianę ubożego domku, marzy on o harmonijnych krajobrazach włoskich, o błękitnym morzu, o cichym niebie, o wzgórzach, krągłych, jak owoce, i materializacja tych marzeń, stanowi tło obrazu. Gdzieindziej,

w kącie podziemnej winiarni, oblewającej subtelny jego profil grą światła i cieni, które przypominają Leonarda da Vinci, marzy z pół-zamkniętą powieką, odsunawszy kieliszek — podczas, gdy w głębi oddala się, jakaś postać żołdaka, zataczając się zlekka. A oto siostra zadumanego arlekina, podobna do niego z rysów i z wycięcia trykotowego kaftanika, o niskim czole, o szerokich oczach sfinksa...

W przeciągu tych pięciu lat, odkąd zostało przerwane, dzieło Zaka przybiera dla nas coraz wyraźniejsze znaczenie. Dla artysty tego, o tak niewątpliwych wartościach technicznych, malarstwo nie było jednak nigdy, jak dla tylu innych, wyłącznie tylko grą wrażeń zmysłowych. Stanowiło w jego rozumieniu rodzaj mowy, to znaczy środek porozumiewania się dusz. Trzeba było śmierci autora, ażebyśmy nauczyli się oglądać je pod właściwym kątem. Teraz dopiero ukazuje się nam ono, jako wzruszająca fantazja, pełna harmonii i słodczy, na tematy, które wbrew pozorom należą do życia powszedniego. Dzieło to ma w sobie coś z kończącej nauki. Goryczom istnienia rzeczywistego przeciwstawia ono istnienie, przetworzone siłą wyobraźni, którego czar napęla duszę ufnością, a serca — dobrocią.

Maximilien Gauthier



Głowa

Zak



Dziewczyna z koszem kwiatów

Zak

41

TADEUSZ MAKOWSKI (1882 - 1932)

Grupa dzieci z koszykiem owoców, 1925 r.

olej/plótno, 81 x 100 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Tadé | Makowski | 1925'

na odwrociu autorsko opisany:

'Tadé Makowski | Groupe d'enfants. | Paris. 1925'

cena wywoławcza: 900 000 zł

estymacja: 1 200 000 - 1 500 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Paryż
- dom aukcyjny Polswiss Art, Warszawa, czerwiec 1991
- kolekcja spółki Art-B
- depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, od 1993
- dom aukcyjny Agra Art, Warszawa, grudzień 2004
- kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

- Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław [i in.] 1964, s. 345, nr 407







Tadeusz Makowski w pracowni, źródło: NAC Online



Tadeusz Makowski, Pięcioro dzieci – szkic, ok. 1925, źródło: MNW Cyfrowe

Kluczowy motyw w dojrzałej twórczości Tadeusza Makowskiego – postać dziecka – pojawił się po raz pierwszy w jego obrazach około 1918, m.in. w słynnej kompozycji „*Vita brevis, ars longa*” (Muzeum Narodowe w Warszawie). Artysta miał już wówczas za sobą okres kubistyczny, powoli rezygnował w geometrycznej stylizacji formy. Latem 1913 za namową Henri’ego Le Fauconniera wyjechał do bretońskiej miejscowości Ploumanach, co pozwoliło mu przezwyciężyć formalny rygor awangardowego kierunku. Po wybuchu Wielkiej Wojny przeniósł się do Doëlan, gdzie mieszkał u Władysława Ślewińskiego, następnie osiadł na farmie Keranquerat koło Le Pouldu. Bretoński pejzaż stał się dla twórcy źródłem nowej harmonii malarskiej, stymulował powrót do konkretnych przedmiotów. Lekcja kubizmu okazała się jednak dla Makowskiego fundamentalna, zaważyła bowiem na poszukiwaniu przez niego praw konstrukcji i architektoniki obrazu. W kolejnych latach w jego oeuvre pojawiły się wyraźne inspiracje sztuką Niderlandów, zwłaszcza Holandii. Jego sceny rodzajowe i pejzaże wykazywały silne związki z pracami Pietera Bruegla, Davida Teniersa czy Jakoba Ruysdaela. Pociągało go ciche życie zakłate w dziełach małych mistrzów Północy.

U progu trzeciej dekady XX stulecia artysta coraz częściej wybierał motyw dziecka. Wtedy też wypracował indywidualny język form, cechujący się liryzmem, naiwną stylizacją, jasną i matową paletą barwną. Już w latach 20. malarz, osiadły w Paryżu, wyjeżdżał regularnie do Bretanii, gdzie inspirację znajdował w lokalnym folklorze. Fascynował go szczególnie temat krajobrazu departamentu Morbihan. Figura dziecka, tak chętnie wykorzystywana w dobie modernizmu, ma u twórcy rodowód symbolistyczny. Zwraca się uwagę na powinowactwa dorobku Makowskiego

i Witolda Wojtkiewicza. Dla nich obydwu dzieciństwo było swego rodzaju stanem innego, być może lepszego człowieczeństwa. Antynaturalistyczne formy, w które ubierali swoich modeli, służyły za rodzaj przykrycia intymnego, uczuciowego świata dziecięcej psychiki. Krytyk Wieczorkiewicz pisał o malarzu: „Patrząc na dziecko, stara się i on na świat patrzeć oczami dziecka, oczami rozszerzonymi ciekawością świata i bogactwem dziecięcej wyobraźni” (Antoni Wieczorkiewicz, *Obrazy Tadeusza Makowskiego w Warszawie*, „Polska Zbrojna”, 28 października 1936). Dziełem, które stało się dla artysty przepustką do wystawiania w ważnych galeriach Paryża, była „Kapela dziecięca”, pokazana na Salonie Niezależnych w 1923 (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Prezentowana praca powstała około 1925 i stanowi istotne ogniwo w serii dzieł przedstawiających grupy dzieci. W zbiorach Muzeum Narodowego zachował się szkic do niej, który obrazuje proces twórczy autora. Na podobrazu niewielkich rozmiarów Makowski ledwie szkicowo, posługując się zdecydowaną kolorystyką, nakreślił rozmieszczenie postaci i opasał je białoszarą otoką tła. W finalnej kompozycji każdy z modeli nosi charakterystyczny kapelusz. Rysy ich twarzy, lekko pękate, zdradzają stylizację charakterystyczną dla malarza. Zrezygnował on z centrycznie zakomponowanego tła na rzecz pionowych i poziomych podziałów, stworzonych z delikatnych uderzeń pędzla. Dziewczyna po lewej stronie płótna niesie koszyk z owocową martwą naturą, zawieszony na ręce. Owoce były chętnie podejmowanym tematem we wcześniejszej twórczości Makowskiego. „Grupa dzieci z koszykiem owoców” stanowi znakomity przykład jego sztuki z lat 20., w której wchodzi on w dialog ze zbiorowymi portretami mistrzów malarstwa epoki nowożytnej.

42

TADEUSZ MAKOWSKI (1882 - 1932)

"Village de Chanu", około 1926 r.

olej/plótno, 33 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'Tadé Makowski'

podpisany i opisany na odwrociu: 'Tadé Makowski | Village de Chanu | Paris'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 120 000 - 180 000

LITERATURA:

- porównaj: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław [i in.] 1964, podrozdział Pejzaże z Breuilpont - "Powrót ze szkoły", s. 180-195





Tadeusz Makowski, Pejzaż normandzki, 1927, źródło: MNW Cyfrowe



Widoczny na obrazie kościół komandorii zakonu Templariuszy, Chanu, źródło:Wikimedia Commons

„Village de Chanu” uderza umiarem – zawiera tylko kilka elementów: niebo, ziemię, miasteczko bądź wieś i prowadzącą tam drogę. Prostota tego krajobrazu może mylić. To cecha dzieł wysokiej rangi, kryjąca w sobie wyrafinowanie i nieustanną, wieloletnią pracę autora. Do takiego efektu Tadeusz Makowski doszedł w latach 1926–27, w czasie, który znawczyni jego twórczości Władysław Jaworski nazywa przełomowym. Wakacje, spędzone dwa lata z rzędu w Normandii, latem 1926 i 1927, wzbogaciły oeuvre artysty o grupę kilkunastu pejzaży, w których krążył wokół kilku motywów. Płótna przedstawiają wsie czy miasteczka (francuskie „village” może oznaczać zarówno jedno, jak i drugie), widziane z pewnej odległości z wiodącą do nich drogą. Wśród miejscowości uwiecznionych w ten sposób znalazły się między innymi: Breuilpont, Merrey, Gadencourt czy właśnie Chanu.

Władysław Jaworski, pisząc o tych pejzażach, nazywa je „realistycznymi”. Nazwa ta może trochę mylić, ale badaczka wyjaśnia, jakiego rodzaju „realizm” ma tu na myśli. Jeśli porównać zdjęcia tych miejscowości z czasów Makowskiego, okazuje się, że malarz dochowywał wierności ogólnemu rozkładowi budynków. Dokonywał natomiast czegoś, co można by nazwać oczyszczeniem ze zbędnych szczegółów czy ornamentów. Wszystko, co niekonieczne, zniknęło pod pędzlem artysty. To więc realizm, który można uznać za wynik swoistej konfrontacji tego, co widać, z prawami kompozycji obrazu. Autor zrezygnował ze wszystkiego, co mniej ważne. Wybitny krytyk międzywojnia Zygmunt Klingsland tak pisał o tej redukcji: „Makowski rozumie, że może lekceważyć naskórkową podmiotowość rzeczywistości, ale że musi uszanować wewnętrzną przedmiotowość jej kształtu” (Zygmunt Klingsland, Tadeusz Makowski, „Sztuki Piękne”, t.VII, 1931, s. 209).

„Village de Chanu”, jak cała grupa pejzaży malowanych w tym czasie w Normandii, jest wyjątkowa ze względu na kolorystykę. Tutaj też można dopatrywać się redukcji. Malarz rozgrywa obraz niewielką liczbą kolorów, subtelnie ze sobą zestrojonych. Bliski kontakt z dziełem pozwala odkryć bogactwo tych misternych zestawień. Tytus Czyżewski wskazał na unikalną cechę kolorytu Makowskiego, pisząc, że „świeci blaskiem matowoszarym”.

Artysta wspominał o tej stronie swojej twórczości w rozmowie z przyjacielem Marcinem Samlickim: „To, co nazywasz anemią [Samlicki użył takiego sformułowania, by opisać koloryt prac Makowskiego], jest wyrafinowanym smakiem. Unikam silnych barw, bo wrzeszczą – wolę przytłumione piano. (...) Wolę łagodne światło szarych dni niż gwałtowne kontrasty słońca” (Marcin Samlicki, Twórczość plastyczna Tadeusza Makowskiego, „Kurier Literacko-Naukowy”, 1927, nr 72).

Z redukcją ornamentów i zawężeniem skali barwnej dzieła współgra jego faktura. Makowski położył farbę bardzo cienko, a grunt sprawia wrażenie, jakby go nie było. Imponuje subtelność laserunku.

Na krajobrazy powstałe w tym czasie można spojrzeć od innej jeszcze strony. Makowski ukazujący francuską wieś to wygnaniec, który pamięta o Polsce. Mógł do niej wrócić, ale tam nie miałby blisko siebie Luwru, a jego zawartość była dla niego cenniejsza niż wszystko inne (nawet niż ukochany Kraków). Wielokrotnie zwracano uwagę, że malarstwo pejzażowe twórcy nie zawsze łatwo uchwytne nawiązuje do widoków ojczyzny i że pracami tymi uczeń spłacał dług swojemu nauczycielowi – Janowi Stanisławskiemu. Kazimierz Wyka, gdy pisał o pamiętniku artysty, ujął ten fenomen w następujący sposób: „Jeszcze od innej i już ostatniej strony czytany 'Pamiętnik' Makowskiego dowodzi, że kraju ojczystego nie opuścił on nigdy. 'Rano widziałem pierwszą mgłę jesienną. Podobną do naszych polskich mgieł po wsiach, kiedy zasnuwa domy i pola szeroko (...)’ (29 VIII 1913, s. 110) (...). Zimy jak w Polsce, wiosny bardziej od francuskich późne. Przypomnienie Ukrainy i letniego na niej pobytu. Zakopane zimą z kolegami z Akademii i ukochanym mistrzem Janem Stanisławskim. Jego grób z młodziutką jabłunką, która kiedyś zakwitnie. Pamiętnik w swojej części lirycznej przetkany jest nicią takich wspomnień. Specjalnie są one ważne, jeśli idzie o pobyty Makowskiego na prowincji i wsi francuskiej. Podobnie bowiem jak odpowiednie obrazy świadczą, że obcowanie z francuską prowincją było dla artysty zastępstwem obcowania z polskim pejzażem i polską wsią” (Kazimierz Wyka, Makowski, Kraków 1963, s. 159, 161).



43

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Łódzie

olej/plótno, 54 x 66 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

cena wywoławcza: 38 000 zł
estymacja: 50 000 - 70 000

Początek lat 30. XX wieku znamionuje zwrot w twórczości Henryka Epsteina. W jego malarstwie rozpoczyna się, jak pisze Artur Winiarski, „okres niebieski”. Analogia do spuścizny Picassa, w którego dorobku zwykło się wyodrębnić taką fazę, jest jednak pozorna. W czwartej dekadzie wieku bowiem artysta zwrócił się ku tematyce morskiej i portu rybackiej. Wyjeżdżał wówczas do Bretanii, gdzie podejmował tematykę portów w Concarneau i Quiberon, wyspy Belle-Île-en-Mer i przystani Le Palais. Z jednej strony interesowała go praca rąk ludzkich, uwieczniał więc rybaków przy pracy, walczących z żywiołem morza. Z drugiej – kierował się też

w stronę uchwycenia istoty lokalnego pejzażu: cichego, prowincjonalnego życia, którego symbolem stały się „uśpione”, kołyszące się na tafli wody łódzie. „Okres niebieski” przyniósł znakomite rezultaty w technice akwareli. Autor wypracował minimalistyczny styl, w którym kładł na kartkę papieru szerokie, syntetyczne plamy i dookreślał kształty rysunkiem. Tak uchwycił specyficzne, stłumione światło nadmorskiej Północy. W prezentowanym obrazie posłużył się natomiast grubo kładzionymi plamami i barwami intensywnymi, lecz złamanymi odcieniami bieli, brązów czy ugrów, dzięki czemu stworzył kolorystyczną interpretację bretońskiego klimatu.



44

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Łódzie przy brzegu

olej/plótno, 38 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

cena wywoławcza: 60 000 zł
estymacja: 80 000 - 110 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Boisgirard-Antonini, Paryż, lipiec 2010
- kolekcja prywatna, Polska

„Zwróćcie uwagę na bogactwo gradacji barw w obrazach Epsteina, ich niuanse, walory, na to, jak umie wydobyć zieleni drzew, grę światła w swoich pejzażach. Tę samą zmysłową miłość dostrzec można w tym, jak przedstawia małe porty rybackie z rybakami, ich żonami i dziećmi. Wydaje nam się, że wdychamy słony zapach morza, że uczestniczymy w życiu tych ludzi. Jakże wspaniałe są ziemia, woda, niebo, stopione w obrazach przedstawiających rybackie porty”.

CHILARONSON, SCENES ET VISAGES DE MONT-PARNASSE



BORIS BORVINE FRENKEL (1895 - 1984)

Manifestacja, 1929-30 r.

olej/plótno, papier, 70 x 107,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Frenkel | 29-30'

cena wywoławcza: 95 000 zł[†]
estymacja: 130 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Warszawa

„Manifestacja” należy do niewielkiego zespołu dzieł artysty podejmujących aktualną tematykę społeczną. Na przełomie lat 20. i 30. Boris Borvine Frenkel namalował kilka obrazów odnoszących się do sytuacji politycznej Europy. Obok „Burdelu” z 1928 i „Kawiarni” z 1930 „Manifestacja”, która powstała na przełomie 1929 i 1930, jest niewątpliwie najciekawszą pracą z tego czasu. Autor ukazał w niej kroczący ku widzowi pochód kobiet i mężczyzn pod czerwonym, rewolucyjnym sztandarem. W prawym dolnym rogu widać ludzi obserwujących zdarzenie, w lewym górnym – przemysłowe miasto. Kolorystykę sceny ograniczono do kilku barw: połyskliwych brązów, błękitu i intensywnej czerwieni.

Frenkel wcześniej dał się poznać jako twórca zaangażowany społecznie. Jeszcze w czasie studiów politechnicznych we Lwowie zaangażował się w działalność kółek socjalistycznych. Za kolportowanie ulotek o treści „antypaństwowej” został aresztowany i osadzony w więzieniu w Warszawie. Po odbyciu kary zdecydował się na emigrację. Wyjechał do Berlina, gdzie wszedł w kontakt z żydowskim środowiskiem intelektualnym i artystycznym (Else Lasker-Schüler; Markisz Perec, Chaim Nachman Bialik). W Niemczech zetknął się też z ekspresjonizmem i grupą Der Sturm. W ówczesnej sztuce niemieckiej tematyka polityczna, problem walki robotniczej czy krytyka kultury mieszczańskiej były szeroko rozpowszechnione. U Frenkela pojawiły się jednak dopiero po opuszczeniu

Rzeszy. „Manifestacja” powstała bowiem w czasie pobytu autora w Brukseli, gdzie mieszkał między 1925 a 1930. Tam zastał go kryzys ekonomiczny roku 1929, niewątpliwie impuls do powstania prezentowanego obrazu. 24 października 1929 miał miejsce na nowojorskiej giełdzie krach, nazwany później czarnym czwartkiem. Wydarzenie to zapoczątkowało w Stanach Zjednoczonych wielki kryzys, który już kilka miesięcy później dotkliwie uderzył w Europę i sparaliżował gospodarkę właściwie wszystkich krajów Starego Kontynentu (poza ZSRR). Spowodował wzrost znaczenia ruchów robotniczych i partii komunistycznej w Belgii i Francji. Do tych wydarzeń nawiązuje właśnie „Manifestacja”.

Boris Borvine Frenkel (właściwie Borys Frenkel) pochodził z tradycyjnej żydowskiej rodziny. Po odbyciu studiów działał jako dekorator w berlińskim teatrze Erwina Piscatora, gdzie przygotowywał dekoracje do przedstawień tam wystawianych. Karierę artystyczną zahamował awanturniczy epizod: na początku lat 20. malarz zaciągnął się do pracy na statku towarowym i opłynął Afrykę oraz Australię. W 1924 zamieszkał na krótko w Paryżu, a następnie – w Brukseli, w której kontynuował edukację u Henry’ego van de Velde. Był tam również choreografem sztuki „Siedmiu powieszonych” Leonida Andriejewa. W 1930 w Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgii zaprezentowano monograficzną wystawę artysty. Po II wojnie światowej mieszkał i tworzył w Paryżu.



46

IGNACY HIRSZFANG (1892 - 1943)

Krajobraz z południa Francji. St. Paul de Vence

olej/plótno, 44 x 53 cm

opisany ołówkiem na krosnach malarskich: 'St. Paul de Vence'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 12 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

Ignacy Hirszfang pochodził z Tomaszowa Mazowieckiego. Jak wielu współczesnych, udał się do Krakowa, aby studiować na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Edukację rozpoczął w 1912 i dojrzał malarsko pod wpływem twórczości i autorytetu Jacka Malczewskiego, Wojciecha Weiss'a i Teodora Axentowicza. W drugiej dekadzie XX wieku jego formacji dopełnił studyjny wyjazd do Paryża. Powróciwszy do kraju, autor osiadł w Łodzi, gdzie wraz z przedstawicielami żydowskiej awangardy, Wincentym Braunerem czy Karolem Hillerem, współtworzył artystyczny falanster „Srebrny Wóz”. W dwudziestoleciu międzywojennym często wystawiał zarówno w Polsce, jak i we Francji.

Jego obrazy reprezentowały wówczas nowoczesny, kolorystyczny klasycyzm. Na przełomie trzeciej i czwartej dekady Hirszfang na dłużej zamieszkał we Francji, gdzie na jego dzieła znacząco wpłynęła sztuka kręgu École de Paris. Malarz korzystał też z osiągnięć fowizmu, ekspresjonizmu czy kubizmu. Przede wszystkim jednak da się odnaleźć tu silne echa postimpresjonizmu oraz twórczości Paula Cézanne'a. Przykład tej tendencji stanowi prezentowany „Pejzaż z południa Francji”, w którym artysta zbliżył się w ekspresji do Melli Mutera czy Henryka Haydena i głównym środkiem budowy obrazu uczynił kolor, przefiltrowany przez światło Południa.



JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Widok na bazylikę św. Marka w Wenecji

olej/plótno, 55 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 12 000 - 16 000

LITERATURA:

- Jakub Zucker; tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 121 (il.)

Na obliczu twórczości Jakuba Zuckera zaważyły przede wszystkim ekspresyjne obrazy z kręgu École de Paris. Urodzony w Radomiu, a wykształcony w szkole artystycznej Bezalel w Jerozolimie, pierwszy raz odwiedził Paryż w 1920. Zarówno przed wojną, jak i po niej wiele podróżował, a pejzaż i życie codzienne południa Europy stało się dlań ważnym źródłem inspiracji. We Włoszech szczególnie upodobał sobie Sycylię i Wenecję, w której uwieczniał

wąskie uliczki miasta, kościół San Giorgio Maggiore czy bazylikę św. Marka. Nazywany jeszcze za życia „nowoczesnym romantykiem”, wypowiadał się osobistym językiem malarskim w wysmakowanych zestrojeniach barwnych. W prezentowanej pracy na rozbielonych partiach architektury i nieba umieścił akcenty kolorystyczne, grubo nakładane impasty błękitu, żółci, zieleni czy czerwieni, skrzące się na płaszczyźnie subtelnej, impresyjnej muzyką.



48

MAURICE BLOND (1899 - 1974)

Avenue Winston Churchill w Paryżu

olej/plótno, 48 x 59 cm
sygnowany l.d.: 'M.Blond'

cena wywoławcza: 12 000 zł[†]
estymacja: 16 000 - 20 000

„Blonda można by nazwać słowiańskim Bonnardem. Podobieństwo opiera się na nieco chińskich rysach twarzy, oczach krótkowidza, spontaniczności usposobienia, skromności i dobroci. Dzieła – w cudach codzienności – pokazują go wiernie... Najważniejsze w jego płótnach jest zasugerowanie szybkimi i dużymi śladami pędzla. Formy są naturalnie i głęboko zestrojone. Nawet jeśli odważylibyśmy się afirmować żywość i niezależność jego sztuki, byłoby to jak stłumiony krzyk”.

CLAUDE ROGER MARX



NATAN GRUNSWEIGH (1880 - 1943)

Dworzec Saint Mandé

olej/tektura, 41 x 44 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsw Leigh'

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 12 000 - 15 000

Nieistniejący dziś dworzec Saint-Mandé znajdował się na terenach wchodzących dziś administracyjnie do obszaru Paryża. Stał się świadkiem jednej z pierwszych katastrof kolejowych we Francji. Tunel widoczny na obrazie służy obecnie za podziemny parking. Praca jest więc nie tylko atrakcyjnym wizualnie pejzażem, lecz także wartościowym dokumentem z minionego życia miasta.

Indywidualny styl Nathana Grunsw Leigha kształtował się przede wszystkim się pod wpływem malarzy skupionych w École de Paris. Niepowtarzalność prac autora wyrasta jednak również z uważnego studiowania dorobku kubistów i postimpresjonistów. Dynamiczna forma jego dzieł wynika też z bliskich kontaktów z paryskimi ekspresjonistami – Cha-

imem Soutine'em, Michelem Kikoïnem i Pinchusem Krémègne'em. Jeżeli o jakichś artystach można powiedzieć, że ze swojego sposobu patrzenia czy kadrowania uczynili znak rozpoznawczy, to na pewno można do nich zaliczyć właśnie Grunsw Leigha. Zwykł on wyznaczać w przestrzeni obrazu oddalony punkt, do którego prowadzi wzrok widza przez rodzaj tunelu. Mało kto miał umiejętność wygrywania jednego motywu na tyle sposobów, co czyniło sztukę twórcy rozpoznawaną, ale bynajmniej nie monotonną. Układał on z małej – zdawałoby się – liczby motywów coraz to nowe miejskie widoki. Każdy z nich ma osobny charakter. Niewątpliwie jednym z powodów, dzięki którym udawało się to osiągnąć, jest niezwykle kolorystyczny „słuch” Grunsw Leigha. Potrafił on rozegrać kompozycję w sposób zarazem dyskretny i zajmujący.



50

JERZY MERKEL (1884 - 1976)

Kąpiące się

olej/plótno, 50 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'Merkel'

cena wywoławcza: 48 000 zł [†]
estymacja: 60 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Artcurial, Paryż, marzec 2011
- kolekcja prywatna, Polska

Jerzy Merkel artystyczną edukację odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903-06), a potem przebywał w Paryżu w latach 1908-14. Jego twórczość wiąże się przede wszystkim ze sceną sztuki Wiednia, gdzie mieszkał do 1938, oraz Paryża. We Francji, w Paryżu i Cagnes-sur-Mer, działał do 1972, aby następnie osiąść w Wiedniu, gdzie zmarł w 1976. Był członkiem Hagenbundu, ważnego secesyjnego ugrupowania z początku wieku, oraz artystycznej kolonii w Zwinklenbach. Wiele razy wystawiał w miastach Europy i Stanów Zjednoczonych oraz otrzymywał państwowe odznaczenia francuskie i austriackie w dziedzinie malarstwa. Formatywnym okresem jego twórczości był pobyt w Paryżu na początku

wieku, gdzie zetknął się ze dziełami francuskich mistrzów, hołdujących klasycyzmowi w sztuce i kulturze. Szczególny wpływ wywarły nań postaci Nicolasa Poussina, Claude'a Lorraina oraz Pierre'a Puvis de Chavannes'a. Merkel, zainspirowany nimi, wytworzył osobisty styl, w którym rezygnował z przestrzenności, eksponując płaszczyznę płótna, operował geometrycznymi formami, opartymi na precyzyjnym rysunku, oraz używał matowej, harmonijnej palety barwnej. Często podejmował tematykę związaną z macierzyństwem czy rodziną, a także chętnie malował sielankowe wizje Arkadii, w których doskonale wybrzmiewał klasycyzm jego twórczości.



51

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

"Johnnie z bębenkiem", około 1959 r.

olej/płyta, 63 x 48,5 cm
sygnowany p.d.: 'kanelba'

cena wywoławcza: 28 000 zł[†]
estymacja: 40 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wielka Brytania
- kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba ukończył warszawską Szkołę Sztuk Pięknych w 1918. Kolejną ważną cezurą w jego drodze artystycznej był przyjazd do Paryża w 1925. W stolicy Francji osiedlił się wraz z żoną Marią, poślubioną dwa lata wcześniej w Polsce. Od połowy lat 20. regularnie wystawiał na Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Tuileries i Salon de l'Escalier. Malarz poznał też słynnego krytyka Marcela Bernheima w Galerie Bernheim Jeune. W podobnym czasie przedstawiono go Leopoldowi Zborowskiemu, który prowadził własną galerię w Paryżu, gdzie miała miejsce w 1928 pierwsza ważna wystawa Kanelby, do której tekst katalogowy napisał André Salmon. Właśnie ten krąg marszandów i krytyków pozwolił zaistnieć

malarzowi na scenie artystycznej Paryża. Autor powrócił do Polski w 1933, aby w rok później, wraz z żoną i synem Jerzym, wówczas sześciolatkiem, który był modelem do prezentowanego obrazu, wyemigrować do Wielkiej Brytanii. Rodzina osiadła w Londynie, a artysta nadal aktywnie wystawiał i tworzył w wypracowanym wcześniej ekspresyjnym, kolorystycznym stylu. Rajmund i Maria wyjechali na stałe do Stanów Zjednoczonych, a Jerzy (czy właściwie George) zamieszkał w pracowni ojca. Rajmund doczekał się wnuka, Johna (1956-95), którego wizerunek utrwalił pod koniec swojego życia w serii radosnych, spontanicznie malowanych obrazów, z których jeden prezentowany jest na aukcji.



STANISŁAW ELESZKIEWICZ (1900 - 1963)

Kowboj z koniem

olej/plyta, tektura, 58,5 x 71,5 cm
 sygnowany l.d.: 'S. Eleszkiewicz'

cena wywoławcza: 26 000 zł [†]
 estymacja: 35 000 - 48 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Lipert Gallery, Nowy Jork, 10 maja-14 czerwca 1986

LITERATURA:

- Stanisław Eleszkiewicz, katalog wystawy w Lipert Gallery, Nowy Jork 1986, s. nlb. (il.)

Doświadczenie wielokulturowości, świata pograniczy i peryferii stało się formatywnym elementem twórczości Stanisława Eleszkiewicza. Urodzony w Czutowem na Ukrainie, dorastał w Warszawie. Od 1914 uczył się w Szkole Sztuk Pięknych w Myrhorodzie. Ciężko raniony na froncie Wielkiej Wojny, do końca życia był kaleką. Po niej, w latach 1919-21 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Atenach. Następnie wyjechał do Neapolu, gdzie pracował jako dekorator w pracowni ceramika. Po krótkim pobycie w Rzymie wyjechał w 1923 do Paryża. Nad Sekwaną osiadł na wiele lat i stał się aktywnym współtwórcą lokalnej sceny artystycznej. Zamieszkując na Montparnassie, utrzymywał się z projektowania witraży dla Jeane'a Gau-

dina. W swojej sztuce podejmował tematykę rodzajową. Portretował świat ulicy, spelunek, prowincji; interesowała go rzeczywistość „niższej rangi”, która często w jego obrazach zyskiwała metafizyczny charakter. Dla dojrzałego dorobku artysty charakterystyczna jest figura konia. Umieszczał ją wielokrotnie w dziwnym otoczeniu miasta albo w zupełnie pustych przestrzeniach. Prezentowana na aukcji praca „Kowboj z koniem” stanowi jedno z ogniw tego cyklu. Eleszkiewicz stworzył swego rodzaju pastisz filmowego westernu. Przeskalowane proporcje figur, dziwny zdeformowany pejzaż, niemalownicza kolorystyka czynią z dzieła swoisty przykład surrealizmu, aluzyjnego malarstwa charakterystycznego dla autora.



53

LUDWIK LILLE (1897 - 1957)

Panna młoda

olej/plótno, 18,5 x 22,5 cm

cena wywoławcza: 5 000 zł †
estymacja: 7 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

Sztuka Ludwika Lillego znajduje świetnie dopełnienie w literaturze egzystencjalnej XX stulecia: prozie Franza Kafki i Brunona Schulza czy dramatach Samuela Becketta. Artysta centralnym tematem swojej dojrzałej twórczości uczynił figurę ludzką, którą zamienił w rodzaj manekina. Aranżował na płótnach ceremonie, w których znaczącą rolę odgrywa postać kobieca. Koncerty, wizyty, uczty i obrzędy weselne autor upraszczał, czynił z nich ascetyczne formy, w których obnażał prymarne

emocje towarzyszące ludzkiej egzystencji: czułość macierzyństwa, radość zamążpójścia, czasem niepewność czy smutek istnienia. W obrazie „Panna młoda” posłużył się niemal monochromatyczną paletą barwną i – przez syntetyzację kompozycji – osiągnął wizualne napięcie pomiędzy postaciami. Ślub w wizji Lillego wywołuje w pannie młodej błogość, ale też niewysłowione wahanie, dające się pochwycić jedynie w języku form malarskich.



54

MAX BAND (1900 - 1974)

Saint-Germain-des-Prés w Paryżu

olej/plótno, 59 x 48,5 cm
sygnowany l.d.: 'Max Band'

cena wywoławcza: 11 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

W prezentowanej pracy Max Band przedstawił gotycki kościół Saint-Germain-des-Prés, w okolicy którego kwitło w okresie międzywojennym życie artystyczne. Nieodległe kawiarnie, Les Deux Magots i Café de Flore, przyciągały artystyczną bohémę Paryża. Przed wojną odwiedzali je surrealiści czy Pablo Picasso, po 1945 roku natomiast stały się ostoją egzystencjalizmu i międzynarodowego kręgu pisarzy, którzy tworzyli w mieście. Tutaj mieściła się prestiżowa Galerie Zak, założona przez Jadwigę, żonę znanego malarza Eugeniusza. Band pochodził z biednej rodziny żydowskiej mieszkającej w litewskim miasteczku Władysławów. Rodzice artysty zmarli bardzo wcześnie i młodego Maxa wychowywała

babka. Po odbyciu konserwatywnej edukacji w miejscowej szkole został nauczycielem w liceum w Mariampolu. Z pracy zrezygnował po trzech latach i rozpoczął studia w berlińskiej Akademii. W 1923 wyjechał do Paryża, gdzie osiadł na stałe. Początkowo, jak wielu artystów jego pokolenia, mieszkał w La Ruche. W 1926 roku po raz pierwszy wyjechał do Nowego Jorku, gdzie odbyła się jego wystawa w Seligman Gallery. Band brał udział w licznych wystawach (m.in. w Berlinie w 1924, 1929, 1931; w Paryżu w latach 1926-1939; Nowym Jorku w 1927, 1930, 1934, 1948). W 1954 przeniósł się do Stanów Zjednoczonych i rozpoczął pracę na University of Judaism w Los Angeles.



55

ABRAHAM WEINBAUM (1890 - 1943)

Martwa natura owocowa z dzbanem, 1918 r.

olej/plótno, 55 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'AWeinbaum | 1918'

na odwrociu sygnatura, data i opis ujęte w malowany prostokąt:

'AWeinbaum | 1918 Marseille'

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 32 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana martwa natura powstała w Marsylii w 1918, o czym świadczy opis na odwrociu dzieła. Abraham Weinbaum czas Wielkiej Wojny spędził na południu Francji. Taki wybór był udziałem wielu artystów z kręgu École de Paris, gdyż – najczęściej jako poddani rosyjskiego cara lub austriackiego cesarza – nie zaciągali się do żadnej z armii lub też walczyli jako ochotnicy, a ci zwolnieni z wojska osiadali na Południu, z dala od frontu. Tak postąpił m.in. Mojżesz Kisling. W swoim obrazie autor nawiązał do tradycji martwej natury i odrzucił ekspresyjne eksperymenty Szkoły Paryskiej na rzecz troski o solidną konstrukcję i wykończenie pracy. Weinbaum pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego

i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie, ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Jako jego uczeń w naturalny sposób został nakierowany na wyjazd do stolicy ówczesnego świata artystycznego – Paryża. Zrealizował ten plan, skończywszy studia, w 1910. Jeszcze w Krakowie zetknął się z lewicowymi żydowskimi organizacjami, z którymi sympatyzował przez resztę życia. Choć Weinbaum opuścił kraj i założył rodzinę we Francji, często wracał do Łodzi. W czasie okupacji przeprowadził się do Marsylii. W styczniu 1943 został aresztowany. Zginął w obozie koncentracyjnym w Sobiborze.







MIĘDZYWOJNIE
poz. 56-74

56

LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI (1889 - 1980)

Portret Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej. 1934 r.

olej/deska, 46 x 38 cm

sygnowany, datowany i opisany u dołu:

'MALOWAŁ • LVDOMIR z WILNA • SLEŃDZINSKI • A • D • MCMXXXIV'
na odwrociu dedykacja: 'NA PAMIĄTKĘ W| DNIU IMIENIN| SZ. PANI NVSI|
WYRWICZ-| WICHROWSKIEJ| OD LVDOMIRA| SLENDZIŃSKIEJ| GO| DNIA
17 WRZEŚNIA| MCMXXXIV R| WILNO'

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]

estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska





Ludomir Sierdziński, Autoportret, 1926, źródło: MNW Cyfrowe



Ludomir Słędziński, Portret artystki Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej, 1934, źródło: MNW Cyfrowe



Ludomir Słędziński, Portret rodzinny, 1933, źródło: MNW Cyfrowe

Klasyczna konwencja malarska, charakterystyczna dla Ludomira Słędzińskiego, ma swoje źródła przede wszystkim w edukacji, którą artysta odebrał w Petersburgu. Tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych słynęła jeszcze w końcu XIX wieku z tradycjonalizmu i propagowała akademicki warsztat malarski. Twórca uczył się pod kierunkiem Dymitra Kardowskiego, przedstawiciela rosyjskiego modernizmu, członka grupy Mir Iskusstwa, wytrawnego rysownika i grafika. Pracę dyplomową wykonał w 1916: przedstawił wielkoformatowy obraz „Idylla”, zakupiony następnie do zbiorów uczelni. Drugim elementem formatywnym stylu autora stały się podróże artystyczne. W latach 1923-28 wyjeżdżał do Włoch, Francji, Hiszpanii, Anglii, Grecji, Egiptu, Syrii, Libanu, Palestyny i Turcji. Fascynacją, która odbija się w jego twórczości niczym w zwierciadle, była sztuka włoskiego renesansu i warsztatowe techniki mistrzów średniowiecza oraz epoki nowożytnej. W wielu dojrzałych dziełach Słędziński łączył malarstwo z płaskorzeźbieniem, realizując ideał cechowego artysty malarza-szyty.

Wielką zasługą Słędzińskiego dla sztuki dwudziestolecia międzywojennego było utworzenie w 1920 Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, które miało za zadanie szerzyć kulturę artystyczną w nowo powstałym państwie. O randze twórcy w środowisku wileńskim świadczy fakt, że na czele Towarzystwa stał aż do wybuchu II wojny światowej. W dwudziestolecu krytyka poczęła pisać o „szkole wileńskiej”, której głównym reprezentantem miał być właśnie on. Pośród innych przedstawicieli grupy wymienia się Edwarda Karnieja, Kazimierza Kwiatkowskiego czy Juliana Skangieła, lecz wyrafinowana maniera Słędzińskiego znajdowała wielu naśladowców. Do Towarzystwa należały także osoby powiązane z Warszawą, dzięki czemu klasyczny model, propagowany przez artystę, miał szansę szeroko zaistnieć na arenie sztuki

międzywojnia. Styl ten współcześni chętnie naśladowali. Można wręcz mówić o zaistnieniu maniery „à la Słędziński” w kręgach wileńskim i warszawskim. Nową generację malarzy, zainspirowanych wzorem wileńszczyzny, łączyło przekonanie o konieczności poznania i włączenia dorobku epok wcześniejszych w twórczość nowoczesną. Artyści, dbając o precyzyjny rysunek, troszczyli się także o harmonię kompozycji i konstrukcji przestrzennej obrazu. Często umieszczali w swoich dziełach nowoczesne dodatki: elementy ubioru, ozdoby czy zdobycze współczesnej techniki. Fuzja tradycyjnego warsztatu i reprezentacji XX-wiecznego życia pozwalała włączyć wileński klasycyzm do innych zjawisk istniejących wówczas w Europie, nazywanych powrotem do rozumu czy Nową Rzeczowością.

Prezentowana praca przedstawia Danutę Wyrwicz-Wichrowską (1905-79), wileńską aktorkę i tancerkę, żonę aktora Karola Wyrwicz-Wichrowskiego. Słędziński wykonał w tym samym roku dużych rozmiarów reprezentacyjny portret artystki, który dzisiaj znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W prezentowanym obrazie twórca nawiązuje do konwencji renesansowego portretu XV- i XVI-wiecznego. Na pierwszym planie sytuuje modelkę, ujętą w popiersiu, która ze spokojem spogląda w stronę widza. Upięte włosy, opadające lokami, beret oraz usta umalowane szminką stanowią ukłon autora w stronę współczesnej mody. Za głową kobiety rozpościera się pejzaż ze wzgórzami, oświetlany światłem promieniującym przez chmury. U dołu przedstawienia, wzorem mistrzów niderlandzkich i włoskich, malarz umieścił pole z dekoracyjnym podpisem. Użył zdobnej majuskułowej czcionki oraz opisał siebie jako Ludomir z Wilna, nawiązując do przydomków swych poprzedników z dawnych epok.

BRONISŁAW JAMONTT (1886 - 1957)

Ulica w dzielnicy żydowskiej - Wilno, 1928 r.

olej/papier, 49,5 x 65,9 cm

sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi:

'BR. || | A | M | O | N | T | T | X X | V | I | I | I '

cena wywoławcza: 6 000 zł [†]

estymacja: 10 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Bronisław Jamontt kilkakrotnie przedstawiał podobny widok uliczki żydowskiej dzielnicy w Wilnie (porównaj np.: „Ulicę Niemiecką w Wilnie, 1941, Muzeum Narodowe w Warszawie, MPW 2463). Prezentowany obraz przedstawia ulicę nocą co nadaje całości charakterystyczną atmosferę. Nie chodzi jednak tylko o noc, ale też o coś, co malarzowi udało się uzyskać w inny sposób. Być może to sposób operowania światłem w obrazie, może intensywność fakturowych rozwiązań, a może charakterystyczna perspektywa, która jakby ucina uliczkę. Niezależnie od źródła tej atmosfery nasuwa ona skojarzenia z najwybitniejszymi osiągnięciami malarzy takich jak Giorgio de Chirico, który innymi zgoła środkami uzyskiwał oniryczną atmosferę imaginowanych miast.

Dzielnica żydowska w przedwojennym Wilnie była ograniczona ulicami Dominikańską, Niemiecką i Wielką. Domy były stare, a ulice z licznymi przejściami układały się w labirynt, czytelny tylko dla tubylców. Charakterystyczna jest, widoczna na obrazie, przypora łącząca budynki po dwóch stronach. Jest to ciekawe konstrukcyjne rozwiązanie, przenoszące ciężar stropów nie na i tak wąską uliczkę, a nad głowy chodzących nią.

Szczególnie ciekawe w obrazach Jamontta jest jego twórcze wykorzystywanie technik malarskich i indywidualne rozwiązania, które jednak nie stanowiły technologicznych dziwactw i manieryzmów. Była

to konsekwentna praca zmierzająca do określonego celu. Najczęściej malował temperą lub gwaszem na białym, bezdrzewnym papierze czerpanym. Posługiwał się nie tylko pędzlem ale też szpachlą lub nożem. Niekiedy wzbogacał fakturę obrazu przez drapanie powierzchni malatury cienkim, ostrym narzędziem. Gotowe obrazy pokrywał niekiedy woskowym werniksem.

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



ALFONS KARPIŃSKI (1875 - 1961)

Stragan z owocami, 1930 r.

olej/plótno, 75 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'a.karpiński | 1930.'

cena wywoławcza: 50 000 zł [†]

estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, kwiecień 2006
- dom aukcyjny Polswiss Art, czerwiec 2008
- kolekcja prywatna, Polska

Życie Alfonsa Karpińskiego, dzielone między Paryż a Kraków, było podobnie rozpięte między dwoma epokami twórczości artystycznej. W latach 20. i 30. XX stulecia, gdy artystyczna awangarda propagowała nową wizję sztuki i człowieka, Karpiński był widziany jako reprezentant tendencji tradycjonalistycznych w malarstwie polskim. Artysta w istocie posługiwał się młodopolską formułą malarską, której istotą była kolorystyczne zestrojenie obrazu. Posługując się subtelną, wyciszoną paletą, malarz opierał kompozycje o wysmakowane symfonie barwne. Kwiaty, szczególnie róże, nieodłącznie kojarzone z jego twórczością, uczynił głównym tematem prezentowanego obrazu. Karpiński wyznawał: „Gdy wiosna nadejdzie, co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One są dla mnie szkołą kolorytu. Ich subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele” (cyt. za: S. Krzysztofowicz-Kozakowska,

Sztuka Młodej Polski, Kraków 2003, s. 164). Podobnie owoce, należały do stałych tematów martwych natury artysty, w których stawały się polem do kolorystycznych eksperymentów. „Stragan z owocami” stanowi jedno z ogniw w przedstawieniach handlarek kwiatami i owocami, które artyści tworzył w trzeciej dekadzie XX stulecia. Tę samą tematykę podejmował już wcześniej. We wcześniejszych obrazach paryskich eksponował jednak niepewność egzystencji paryskich przekupek. W krakowskich, późniejszych widokach zwyciężyła radosna afirmacja koloru i życia. „[Tęgo rodzaju obrazy] są pretekstem do pokazania cudownej różnorodności kwiatowych barw i kształtów, co decyduje o pogodnym, ciepłym charakterze kompozycji” (M. Bartoszek, Alfons Karpiński. Charakterystyka twórczości, w: Alfons Karpiński, kat. wyst., Sandomierz-Stalowa Wola 2001-2002, s. 21).



59

WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Festyn z lampionami

olej/plótno dublowane, 82,5 x 109 cm
sygnowany p.d.: "WW"

cena wywoławcza: 90 000 zł[†]
estymacja: 150 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W 1918 Wojciech Weiss został mianowany pierwszym powojennym rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tak zaczynał się czas, w którym artysta stawał się „klasykiem” – ze względu na swoją wysoką pozycję w sztuce polskiej oraz przez wybór tradycyjnych tematów. W latach 20. jego twórczość dzieli się właściwie na dwa gatunki: akt oraz pejzaż. Stale, bo od początku XX wieku, uwieczniał Kalwarię Zebrzydowską, gdzie kupił dom w 1904. Rokrocznie wyjeżdżał latem do Francji i Włoch. W Nicei mieszkała siostra jego żony i u niej właśnie zatrzymywał się pod-

czas swoich eskapad. Malował także nad Bałtykiem i w Ojcowie. Widoki powstałe w dwudziestoleciu międzywojennym charakteryzuje dosadność formy, swoisty tradycjonalizm obrazowania, ale i barwna żywiołowość.

To kolor bowiem uczynił Weiss głównym środkiem w repertuarze form ekspresji. W prezentowanej scenie zabawy na świeżym powietrzu, dosyć klasycznie rozwiązanej przestrzenią, z postaci ludzkich i sylwet drzew na pierwszym planie autor uczynił rodzaj cieniastej kurtyny, która otwiera rozświetloną, skrzącą się barwą przestrzeń pejzażu i nieba dla oczu widza.



60

WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Sad

olej/tektura, 34 x 48 cm
sygnowany p.d.: "WWW"

cena wywoławcza: 14 000 zł[†]
estymacja: 20 000 - 30 000

„Emocjonalny stosunek do natury i poczucie immamentności jej artystycznej interpretacji to dwa zasadnicze komponenty twórczości Weissa – pejzażysty. Jego pejzaże pozostają na granicy zmysłowego wrażenia i wyobraźni, percepcji i pamięci, zewnętrżności i wewnętrzności. (...) Kolor pozostaje jakby w stanie ciągłego drgania, linia nie tyle określa, co sugeruje kształty. Każdy pejzaż Wojciecha Weissa mimo swego wykończenia pozostaje niedopowiedziany do końca, otwarty na konkretyzację widza”.

ŁUKASZ KOSSOWSKI, PEJZAŻE WOJCIECHA WEISSA, KIELCE 1985, s. 26



61

JANKIEL ADLER (1895 - 1949)

Kompozycja geometryczna zielona, około 1944 r.

olej, technika własna/sklejka, 25 x 30,5 cm

sygnowany p.d.: 'adler'

na odwrociu nalepki domu aukcyjnego Christie's i Stern Gallery

cena wywoławcza: 60 000 zł[†]
estymacja: 70 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- Stern Gallery, Tel Awiw, Izrael
- kolekcja James Davids
- dom aukcyjny Christie's, Londyn, lipiec 2010
- kolekcja prywatna, Polska

W wyniku akcji Entartete Kunst dzieła Jankiela Adlera potępiono w nazistowskich Niemczech jako przejawy sztuki zdegenerowanej. Ich autor w 1937 zamieszkał we Francji, aby w trzy lata później zaciągnąć się do armii polskiej powstającej we Francji. Walczył jako artylerzysta, lecz po bitwie pod Dunkierką został razem z innymi żołnierzami ewakuowany do Anglii. Zdemobilizowany wskutek choroby serca, osiadł w Glasgow, następnie – w artystycznej kolonii Kirkcudbright oraz Londynie. W tym okresie twórczość malarza ulega silnym przemianom. Definitywnie

porzuca on figurację i skłania się ku coraz bardziej abstrakcyjnym formom. Posługuje się organiczną, egzystencjalną metaforą, która stanowi odpowiedź na wieści dotyczące Zagłady, docierające z kontynentu. W prezentowanej kompozycji artysta na tle pasowego, uproszczonego pejzażu umieszcza antropomorficzne, zdegradowane figury. Walczące, nieharmonijne sylwety w dziwny sposób zjawiają się w pustej przestrzeni natury i stanowią uniwersalny symbol ludzkiej kondycji w obliczu tragedii wojny.



JANKIEL ADLER (1895 - 1949)

Martwa natura na stole, około 1948 r.

olej/plyta, 90 x 70 cm

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

cena wywoławcza: 95 000 zł

estymacja: 120 000 - 160 000

POCHODZENIE:

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

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

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



63

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

"Szczęśliwy dzień"

olej/sklejka, 100,5 x 120,5 cm

sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana nalepka TZSP w Warszawie
z tytułem autorskim

cena wywoławcza: 150 000 zł [†]

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa

„Niesłychana skala barw jest wynikiem spotęgowania życia we wspomnianych wyżej wymiarach. To wszystko w połączeniu z realnym 'odrobieniem' przedmiotów przedstawionych daje wynik, że patrząc na obrazy Rafała Malczewskiego (...) jesteśmy w zupełnie innym świecie, przypominającym wizje narkotyczne pod działaniem pewnych alkaloidów lub też senne marzenia ze spotęgowaną rzeczywistością.”

WITKACY, MALARSTWO (NIE SZTUKA) RAFAŁA MALCZEWSKIEGO I TŁO JEJ POWSTANIA,
„WIADOMOŚCI LITERACKIE”, NR 21, 1928





Rafał Malczewski, Pejzaż z saniami, ok. 1930, źródło: MNW Cyfrowe



Rafał Malczewski szkicujący w górach, zbiory Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem, źródło: Wikimedia Commons

Na podstawie analogii z innymi pracami artysty prezentowany obraz można datować na okres 1927-30, jeden z najciekawszych i najbardziej płodnych momentów w karierze Rafała Malczewskiego. Podobną tematykę (góralskie chaty osadzone w pejzażu) Malczewski malował od początku lat 20. Dopiero jednak od 1927 roku, zapewne pod wpływem własnych doświadczeń (natury raczej sportowej niż artystycznej), artysta zaczął coraz częściej tworzyć pejzaże zimowe. Głównym bohaterem tych obrazów stał się śnieg – miejscami jaśniejący czystą bielą, partiami srebrzysty czy różowawy. Często kładą się i wiją na nim nieco odrealnione, intensywnie błękitne cienie. Z tym charakterystycznym rozwiązaniem mamy do czynienia nie tylko na prezentowanym obrazie, lecz także na trzech innych kompozycjach Malczewskiego: słynnym „Aucie na tle pejzażu zimowego” i „Pejzażu z saniami” (oba z ok. 1930 roku, kolekcja MNW) oraz „Narciarzach w tatrach” (1927, kolekcja prywatna). „Budowę góralskiej chaty” odróżnia od nich przede wszystkim kolorystyka. Podczas gdy wspomniane trzy płótna są utrzymane w zimnych błękitach i bielach, w centralnej części prezentowanego obrazu Malczewski umieścił ciepłą, żółto-oranżową bryłę drewnianej chaty. To rozwiązanie wiąże się z artystycznym credo artysty, który wielokrotnie deklarował, że malarstwo powinno operować dysonansami, mocnym kontrastem, a artysta nie powinien bać się operowania czystym kolorem. Z podobnymi receptami Malczewski zetknął się zapewne w domu Witkiewiczów, gdzie zarówno ojciec Stanisław, jak i syn Stanisław Ignacy oddawali się nie tylko praktyce malarskiej, lecz także teoretyzowaniu. Interesującym kontekstem dla zimowych prac Rafała Malczewskiego są ponadto płótna dwóch wybitnych pejzażystów początku XX wieku: Ferdynanda Ruszczyca i Juliana Fałata,

często operujące intensywnymi zestawieniami barw zimnych i ciepłych oraz jasnym, niemal świetlistym kolorytem. Mimo tych „niebezpiecznych związków” między Malczewskim a klasykami sztuki Młodej Polski, krytyka artystyczna okresu międzywojennego widziała w artyście zbuntowanego awangardzistę. Jego malarstwo wiązano albo z ekspresjonizmem, formułą określaną jako „hiperrealizm” (w sensie nieco odmiennym od współczesnego), czy *pittura metafisica*. Ciekawy opis sztuki Malczewskiego dał w jednym ze swoich tekstów Witkacy, prywatnie jego bliski przyjaciel. Zwracał on uwagę szczególnie na „przesunięcia kolorów” i „niesłychaną skalę barw” z jaką mamy do czynienia w przypadku artysty. Witkacy pisał w 1928 roku: „(...) Świat przedstawiony przez Malczewskiego nie jest światem fantastycznym – jest to ten nasz codzienny świat, bez żadnej formalnej stylizacji i w jakimkolwiek kierunku przedstawiony realnie, tylko jakby w lekkiej karykaturze i deformacji, mającej źródło swe nie w wymaganiach formy, tylko w psychologii życiowej twórcy. Składa się na to m.in. przesunięcie w różne strony (a nie harmonizowanie w określonym tonie) kolorów. Dołączają się momenty nastrojowe, ale i specyficzne: potworność i pospolitość i pospolitość dziwności i wynikająca z nich deformacja kształtów. Niesłychana skala barw (...) jest wynikiem spotęgowania życia we wspomnianych wyżej wymiarach. To wszystko w połączeniu z realnym 'odrobieniem' przedmiotów przedstawionych daje wynik, że patrząc na obrazy Rafała Malczewskiego (...) jesteśmy w zupełnie innym świecie, przypominającym wizję narkotyczne pod działaniem pewnych alkaloidów lub też senne marzenia ze spotęgowaną rzeczywistością (...):” [S.I. Witkiewicz, *Malarstwo (nie sztuka) Rafała Malczewskiego i tło jej powstania*, „Wiadomości Literackie”, nr 21, 20.05.1928, (nr 229), s. 1]



EUGENIUSZ EIBISCH (1895 - 1987)

Martwa natura z figami, po 1930 r.

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Ebiche'

na odwrociu: napis kredą: 'EBICHE', owalny stempel paryskiej firmy wytwarzającej materiały malarskie - Lucien Lefebvre-Foinet oraz nieczytelna okrągła pieczęć; na poprzeczce krosien malarskich napis kredą: '(...) S 403'

cena wywoławcza: 40 000 zł[†]

estymacja: 50 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Jack Rozmaryn, Forest Hill, NY
- kolekcja Wojciecha i Ewy Fibaków
- dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2000
- kolekcja prywatna, Wrocław

WYSTAWIANY:

- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem - od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999-marzec 2000
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1992

LITERATURA:

- Spacer po galerii malarstwa polskiego z przełomu XIX i XX wieku, red. Katarzyna Kurpiewska, Muzeum Miejskie Wrocławia, Wrocław 2014, s. 64 (il.)
- 1000 arcydzieł malarstwa polskiego, praca zbiorowa, Kraków 2008, s. 463 (il.)
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Marek Walczak, Piotr Krasny, Sztuka Polski, Kraków 2006, s. 166 (il.)
- Barbara Kokoska, Polska. Dzieje sztuki, Kraków 2002, s. 116 (il.)
- Regina Stawska, Sprawa Eibischa, „Art & Business” 2001, nr 11, s. 37 (il.)
- Encyklopedia sztuki polskiej, praca zbiorowa, wstęp Jan K. Ostrowski, Kraków 2001, s. 275 (il.)
- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem - od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, wstęp Agnieszka Ławniczakowa, Szczecin 1999, s. 243, poz. kat. i il. nlb.
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina. Malarstwo polskie z kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne we Wrocławiu, Wrocław 1998, s. 116, poz. kat. i il. nlb.
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków. Polish Painting in the Ewa and Wojtek Fibak Collection, Warszawa 1992, s. 249, poz. kat. nlb., (il.)

Pochodzący z Lublina Eugeniusz Eibisch ukończył w rodzinnym mieście gimnazjum, aby następnie podjąć studia artystyczne w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uczył się tam w latach 1912-20 pod kierunkiem Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa. Prezentowana praca powstała po 1930, a więc w okresie paryskim, przypadającym na lata 1922-39. Uzyskawszy stypendium na studia we Francji, artysta tworzył tam w kręgu tzw. szkoły paryskiej i pozostawał w kontaktach

m.in. z Chaimem Soutine'em, Louisem Marcoussisem czy Mojżeszem Kislingem. Środowisko to wpłynęło na kolorystyczną formułę Eibischa, ukształtowaną już wcześniej przez obrazy Weissa. Malarz posługiwał się wysoce ekspresyjnym, czasem światłocieniowym stylem, w którym rezygnował z naturalizmu na rzecz artystycznego wyrazu. „Martwa natura z figami” powstała w czasie, gdy autor używał ciemnej palety barwnej, a jego pracom towarzyszył swoisty nadrealistyczny klimat.



65

JAN CYBIS (1897 - 1972)

Pejzaż

olej/plótno, 33 x 54,5 cm

sygnowany p.d.: 'Jan Cybis'

na poprzecznej desce krosien malarskich trudno czytelny napis:

'(...) No.537'

cena wywoławcza: 19 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 35 000

Studia, rozpoczęte na wrocławskiej Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego pod kierunkiem Ottona Müllera, Jan Cybis kontynuował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W swoich „Dziennikach” twórca pisał z perspektywy 1959: „[...] w moim malarstwie próbuję skojarzyć coś między ekspresjonizmem niemieckim i Bonnardem” (Jan Cybis, Notatki malarskie. Dzienniki 1954-1966, Warszawa 1980, s. 106). Zapomina się o wczesnej, ekspresjonistycznej lekcji, którą otrzymał autor, a jej wpływ da się wyśledzić w całym jego dorobku. Inną, kluczową inspiracją

była twórczość Józefa Pankiewicza, która wzrosła w klimacie postimpresjonizmu i dzieł Pierre'a Bonnarda. W prezentowanym „Pejzażu” artysta posługuje się kolorystyczną, fakturową formułą malarską, którą wypracował podczas pobytu w Paryżu pośród tzw. kapistów, studentów Pankiewicza. Wówczas w oeuvre Cybisa pojawił się temat pejzażu, który stał się najważniejszym gatunkiem w jego sztuce. Świetny przykład jej wczesnego etapu stanowi prezentowany obraz, ukształtowany przez paryską scenę artystyczną lat 20. XX stulecia.



STEFAN FILIPKIEWICZ (1879 - 1944)

"Tatry z Olczy", 1924 r.

olej/plótno, 90,5 x 150,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz | 1924'
na odwrociu opisany: 'TATRY z Olczy'

cena wywoławcza: 40 000 zł
estymacja: 55 000 - 70 000

„Filipkiewicz to jeden z najwybitniejszych współczesnych pejzażystów, artysta szczery, o oryginalnym, swoim kącie patrzenia na świat (...). Dla widza szukającego w obrazach fotograficznej dokładności każdego liścia i trawy obrazy Filipkiewicza nie będą atrakcją – obeznany jednak z tajnikami tworzenia i interesujący się szczerą, prawdziwą sztuką, dzieła te obejrzy kilkakrotnie i za każdym razem znajdzie w nich coś interesującego. Musi być jednak coś w tych rzeczach, co przyciąga nawet 'niedzielných' gości. To 'coś' to niezmiernie subtelne operowanie światłem, które np. w widoku Tatr dochodzi do wielkiej siły wyrazu, tak, że płótno wygląda jak baśń słoneczna z wizją granitowych kolosów w dali”.

ARTUR SCHROEDER, WYSTAWA FILIPKIEWICZA, „TYGODNIK ILUSTROWANY” 1914, NR 17, s. 330



67

MAX HANEMAN (1882 - 1944)

Pejzaż z Zakopanego, 1923 r.

olej/plótno, 95 x 139 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Maks Haneman | Zakopane 23.'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 24 000 - 30 000

Max Haneman był artystą wykształconym w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Studiował pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego oraz Teodora Axentowicza z przerwami w latach 1907–20. Następnie malarz osiadł na stałe w Zakopanem, gdzie, przy Krupówkach, prowadził sklep z pamiątkami i własnym malarstwem. Odbýwał również liczne podróże do Egiptu i Palestyny. Pochodził z Łodzi, w której, w dwudziestoleciu międzywojennym, aktywnie współtworzył scenę artystyczną. Podejmował przede wszystkim temat pejzażu tatrzańskiego. Tworzył także sceny rodzajowe oraz portrety. Posługiwał się impresjonistycznym warsztatem malarskim, w którym obecne

są wpływy postimpresjonistycznego malarstwa kolorystycznego, kontynuując modernistyczną linię malarstwa pejzażowego Młodej Polski. Haneman był członkiem stowarzyszenia „Sztuka Podhalańska”, w ramach którego odbyły się dwie duże wystawy jego prac (1927, 1937). Artysta prezentował swoje prace na wystawach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, także w innych instytucjach w Łodzi, Lwowie czy Zakopanem. Obrazy Hanemana znajdują się w zbiorach Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem oraz w kolekcjach prywatnych.



68

GEORG WICHMANN (1876 - 1944)

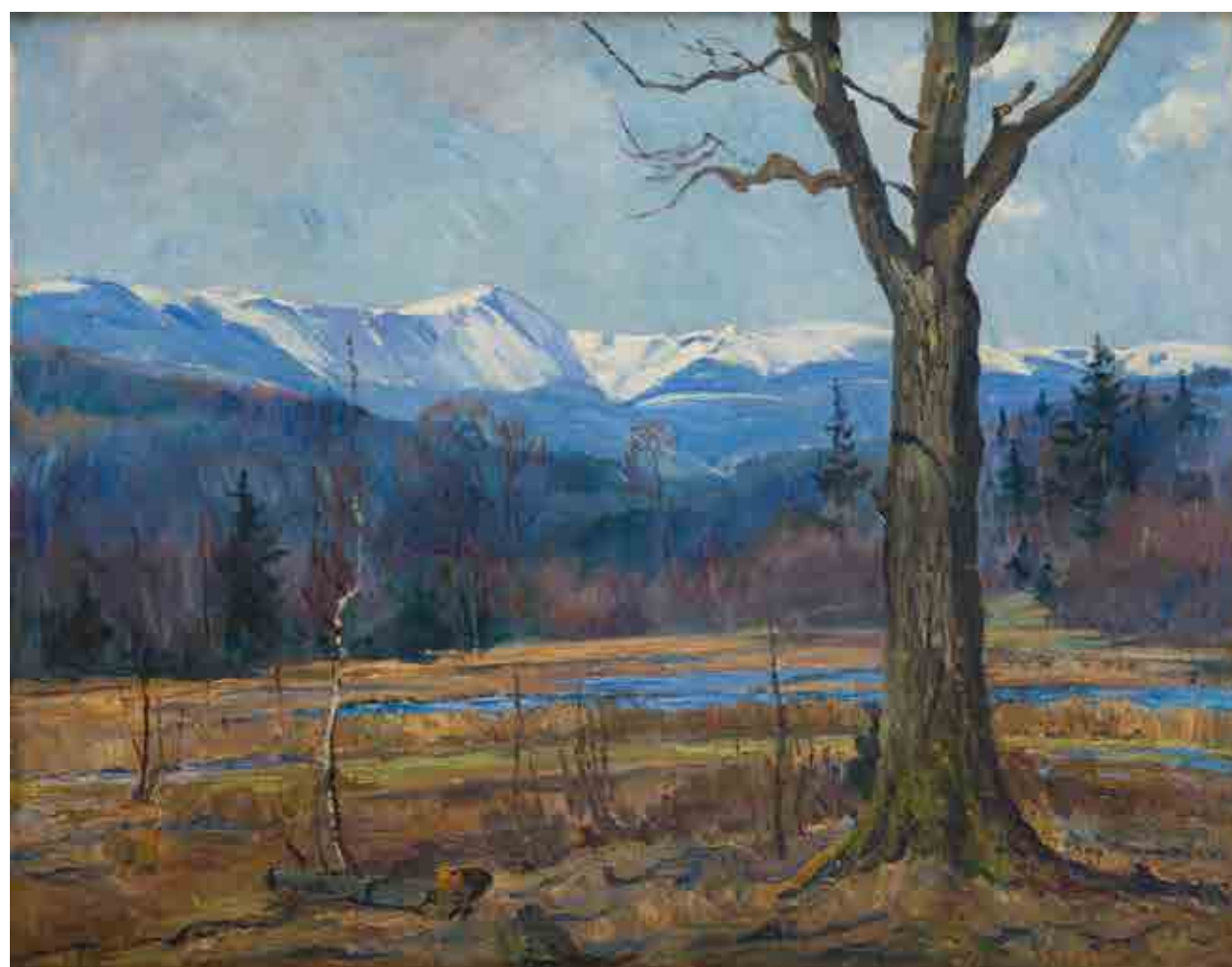
Śnieżne Kotły

olej/plótno, 76 x 98,5 cm
sygnowany l.d.: 'G.Wichmann'

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 10 000 - 15 000

Początek zainteresowania malarzy Karkonoszami datuje się na koniec XVIII stulecia. Wtedy bowiem twórcy z kręgu Akademii Drezdeńskiej urządzali krajoznawczo-artystyczne wyprawy właśnie na Śląsk, a z najważniejszych osób tam pracujących można wymienić Caspara Davida Friedricha czy Johanna Clausena Dahla. Region stał się popularnym miejscem wypoczynkowym dworu pruskiego, jak też niemieckiej arystokracji, lecz prawdziwy renesans popularności przeżywał w drugiej połowie XIX wieku. W rejon ten ściągają pisarze oraz malarze przede wszystkim z Berlina i Wrocławia. Zainteresowanie górami będzie trwało przez dekady – podczas wojny wyprawić się będzie tu Niemiec Otto Dix, a później w Szklarskiej Porębie osiadł Władimir Hoffman. W czasach świetności karkonoscy malarze tworzyli kolonię artystyczną. Wybierali życie poza miastem i eksplorowali nieodkryte uroki ziem śląskich. Droga edukacji artystycznej Georga Wichmana prowadziła go przez

akademie berlińską i wrocławską. W 1903 osiadł w Szklarskiej Porębie, gdzie mieszkał jedynie z przerwą na służbę wojskową podczas I wojny światowej. W swojej twórczości, podobnie jak inni malarze działający w Karkonoszach, podejmował temat pejzażu. Szczególne miejsce zajmują w niej widoki na Śnieżne Kotły, które były ważnym obiektem zainteresowania turystów z racji na istniejące tam od 1835 schronisko górskie. Pośród tradycyjistycznych obrazów przedstawicieli grupy prace Wichmanna wyróżniają się przyswojeniem zasad impresjonizmu. Cechują się bogatym kolorytem, świetlistością oraz urozmaiconą fakturą. Ich autor należał do Stowarzyszenia Twórców św. Łukasza, powstałego w 1922. Jego członkowie osiedlili się w dawnym tartaku, który po przebudowie zyskał miano Młyna św. Łukasza. W ten sposób artyści realizowali marzenie o życiu w zgodzie z naturą: tworzyli rodzaj kolektwy wzorem dawnych zrzeszeń cechowych.



69

WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Kobieta siedząca na fotelu

olej/płyta, 72 x 52 cm
sygnowany p.d.: 'WWeiss'

cena wywoławcza: 35 000 zł[†]
estymacja: 40 000 - 50 000

Temat aktu powraca w twórczości Wojciecha Weissa w każdym z jej okresów. W początkowej fazie, symbolistyczno-ekspresjonistycznej, służył artyście do wyrażenia egzystencjalnych nastrojów. Nagie ciało stało się dlań figurą skrytych pragnień czy lęków. Od etapu białego (1905-12) autor poszukiwał, eksperymentując na polu tego malarskiego gatunku, uniwersalnej harmonii zawartej w pięknie ludzkiej postaci. Dojrzała faza twórczości,

szczególnie gdy Weiss został profesorem (1913), a potem rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1918), obfitowała w wizerunki nagich kobiet. Malarz posługiwał się konwencją sztuki salonowej, kształtując płaszczyznę przede wszystkim barwą. Kobietę siedzącą w błękitnym fotelu przedstawił w intymnym otoczeniu atelier. Lekko pochylona modelka patrzy przed siebie, a artysta buduje jej ciało z wyrafinowanych odcieni różu.



70

HELENA TEODOROWICZ-KARPOWSKA (1897 - 1944)

Portret duchownego z ikoną

olej/plótno, 155 x 90 cm

sygnowany l.d.: 'H. Teodorowicz-Karpowska'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

Choć właściwie zapomniana przez współczesną historię sztuki, Helena Teodorowicz-Karpowska odgrywała istotną rolę w życiu artystycznym dwudziestolecia międzywojennego. Artystka dorastała w Warszawie, lecz studiowała na petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Dymitra Kardowskiego. Pozostawała w Rosji do 1921 roku, a powróciwszy do Warszawy rozpoczęła karierę w odrodzonej Rzeczypospolitej. Należała do Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków i brała udział w jego zbiorowych wystawach. Odbyla podróż do Włoch, z której obrazy prezentowała na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu w 1929 roku (w sekcji Towarzystwa właśnie). Artystka eksponowała swoje prace w Związku Zawodowym Polskich Artystów Plastyków, Instytucie Propagandy Sztuki, Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie czy Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Ciekawostkę stanowi

jej wystawa w Brazylii w 1936 roku. Opiekę nad nią objęło towarzystwo polsko-brazylijskie „Kościuszko” oraz związek artystów brazylijskich. Odbyla się początkowo w Rio de Janeiro, potem w São Paulo, a końcowo została przewieziona do Argentyny. Po wybuchu wojny Teodorowicz-Karpowska wstąpiła do Armii Krajowej. Poległa w powstaniu warszawskim. Prezentowana praca stanowi reprezentatywny przykład dla całej twórczości malarki. Jej całe dzieło utrzymane jest w duchu tradycjonalistycznego, figuratywnego malarstwa z kręgu szeroko pojmowanego realizmu. Teodorowicz-Karpowska posługiwała się kolorystyczną manierą, w której nieraz używała syntetycznej formy, czy wręcz deformacji, chcąc uchwycić plastyczny wyraz rzeczy. Jej martwe natury, pejzaże, a przede wszystkim chętnie malowane portrety posiadają barwny, radosny charakter i często odznaczają się swoistym dostojeństwem.



EFRAIM I MENASZE SEIDENBEUTEL (1902 - 1945)

Ulica Krakowska w Kazimierzu

olej/plótno, 58 x 69 cm

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 75 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, wrzesień 2008

- kolekcja prywatna, Warszawa

Efraim i Menasze Seidenbeutlowie stanowili przykład osobliwego tandemu artystycznego, jakich w historii sztuki jest mało. Malowali bowiem, a od 1933 również wystawiali wspólnie stworzone obrazy. Ich indywidualne prace trudno odróżnić, gdyż posługiwali się identycznym językiem form. Pierwsze nauki pobierali od starszego brata, Józefa. Następnie kształcili się u Miłosza Kotarbińskiego w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych w Warszawie. W tym samym mieście studiowali w latach 20. w Szkole Sztuk Pięknych u bodaj najważniejszych profesorów tego czasu – Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Swoje prace wystawiali w Żydowskim Towarzystwie Krzewienia Sztuk Pięknych, Instytucie Propagandy Sztuki czy

Towarzystwach Sztuk Pięknych na terenie kraju, a także za granicą – w latach 30. na ekspozycjach w Edynburgu, Moskwie, Nowym Jorku, Wenecji, Brukseli czy Londynie. Bracia należeli do grupy uczniów Pruszkowskiego o nazwie Szkoła Warszawska. Ich dzieła zaliczają się do nurtu tradycyjnego w sztuce polskiej między wojnami. Artyści korzystali z dokonań postimpresjonizmu, a sednem ich dorobku stała się barwa jako podstawowy element konstrukcyjny obrazu. Uprawiali malarstwo portretowe i rodzajowe, tworzyli martwe natury i pejzaże, które powstawały podczas podróży po Polsce. Odwiedzali Hel, Kraków, Drohobycz, Borysław czy Kazimierz Dolny, przedstawiony na prezentowanej kompozycji.



CHAIM GOLDBERG (1917 - 2004)

"Zimowy dzień", 1994 r.

olej/plótno, 102,6 x 152,4 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Chaim Goldberg 94'

na pionowej poprzeczce krosien malarskich tytuł autorski: 'A DAY IN WINTER'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 35 000

LITERATURA:

- Chaim Goldberg. Powrót do Kazimierza nad Wisłą, oprac. Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2013, s. 92 (il.)

Chaim Goldberg trafił w Polsce na kilku znakomitych nauczycieli: Zbigniewa Pronaszkę, Xawerego Dunikowskiego, Henryka Gottlieba i Tadeusza Pruszkowskiego. Największy wpływ wywarł na niego ten ostatni. Kilkadziesiąt lat spędzonych w Ameryce (wyjechał tam w latach 50.) to w dorobku artysty między innymi wracanie do rodzinnego sztelta kazimierskiego. Stworzył osobną, poetycką wizję przeszłości, przywodzącą na myśl płótna Marca Chagalla. Warto wspomnieć, że dzieła Goldberga to nie jedynie barwny świat przedwojennego Kazimierza Dolnego. Autor był wszechstronny:

wykorzystywał różne media – ważną częścią jego spuścizny stała się rzeźba (kształcił się m.in. u Henryka Kuny). Zajmował się również metaloplastyką – gałęzią sztuki chętnie używaną przez międzywojennych artystów żydowskiego pochodzenia. W tej technice twórca wykonał między innymi przejmującą kompozycję „Komora gazowa” (miejsce przechowywania nieznane), w której użył repusowanej blachy do przedstawienia gazu. Pozostawił również ekspresyjnych i mrocznych rysunków z czasów II wojny światowej oraz dokumentował zniszczenia powojennej Warszawy.



73

JERZY KOSSAK (1886 - 1955)

Szarża ułanów, 1938 r.

olej/plótno, 73 x 131,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1938'

na odwrociu odręczna, nieczytelna adnotacja Jerzego Kossaka

cena wywoławcza: 24 000 zł[†]

estymacja: 30 000 - 40 000

Koniec lat 20. XX stulecia przynosi szczytowy okres twórczości Jerzego Kossaka. Wcześniejsze jego prace nosiły znamiona wpływu ojca, Wojciecha, a on sam często brał udział w pracach warsztatowych syna. W nowej fazie twórczości Jerzy począł wypracowywać własne formuły kompozycyjne, z inwencją podchodził do zadań malarskich, lecz w swoich obrazach nieodmiennie podejmował tematykę ważnych wydarzeń historycznych i militarnych początku XX i XIX wieku. W prezentowanej pracy Kossak podjął temat szarży żołnierzy 3 pułku ułanów Królestwa Kongresowego. Artysta przedstawił żołnierzy na koniach podążających w głąb kompozycji, co należy do jego stałych

zabiegów mających dynamizować scenę. Ubrani w zimowe mundury członkowie jazdy brali udział w kluczowych potyczkach powstania listopadowego, m.in. pod Dobrem, Wawrem, Grochowem, Mińskiem, Boremlem czy Ostrołęką. Widoczne w tle armaty nieprzyjaciela skłaniają do wniosku, że Kossak nawiązuje do zwycięskiej bitwy pod Stoczkiem (14 lutego 1831 roku), w której polska jazda zdobyła działa na carskich wojskach. Powstała w 1938 roku „Szarża ułanów”, jak wiele dzieł artysty z tego czasu, była odpowiedzią na narastający nastrój zagrożenia konfliktem wojennym i miała nieść patriotycznego ducha w przededniu wybuchu wojny.



WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Portret płk. Konstantego Przeczdzickiego, 1934 r.

olej/plótno dublowane, 100 x 100,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: "Wojciech Kossak | 1934"

cena wywoławcza: 65 000 zł
estymacja: 80 000 - 100 000

LITERATURA:

- Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, wyd. IV popr. i uzup., Wrocław [i in.] 1990, poz. 352 (il.)
- fotografia pracowni artysty w Hotelu Bristol w Warszawie, na sztalugach "Rapsodia ułańska" oraz "Portret płk. Konstantego Przeczdzickiego", 1935, reprodukowana w: K. Olszański, Wojciech Kossak, wyd. IV popr. i uzup., Wrocław [i in.] 1990, s. 46, fig. 46

Reprezentacyjne malarstwo portretowe stanowiło istotną gałąź twórczości Wojciecha Kossaka. Stworzył popularne wizerunki marszałka Józefa Piłsudskiego oraz prezydenta Ignacego Mościckiego. Szczególnie chętnie portretowali się u niego arystokraci, ziemiaństwo, często też inteligencja, lecz przede wszystkim oficerowie odrodzonej Rzeczypospolitej. Artysta wypracował pewien wojskowy typ portretu w ramach, na którego pierwszym planie sytuował w półpostaci modela w mundurze. Portretowany zazwyczaj trzyma uprzęż konia, a w tle majaczy nizinny pejzaż, często z kurtyną lasu. W prezentowa-

nej kompozycji autor powtórzył wskazane rozwiązanie. Obraz przedstawia pułkownika Konstantego Przeczdzickiego (1879-1966), od 1922 dowódcę 14 Pułku Ułanów Jazłowieckich we Lwowie, następnie komendanta Szkoły Podchorążych Kawalerii w Grudziądzu (do 1926). Bohater dzieła był także dobrze prosperującym gospodarzem i przedsiębiorcą. Należał do największych właścicieli ziemskich w międzywojniu. Po I wojnie światowej zmodernizował rodzinny majątek Woropajewo na Wileńszczyźnie, co przyniosło rozgłos miejscowości, a także wybudował Hotel Polonia Palace w Warszawie (1913).





Adam Wątor, „Przyjaciółki”, 2017 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 21 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 11 – 21 grudnia 2017 r.





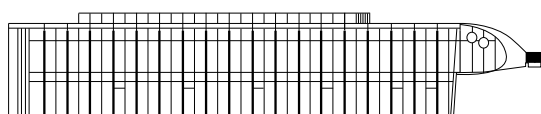
Mieczysław Wiśniewski, Kapitan Kloss, cz. XVI - Spotkanie na zamku, plansza komiksowa nr 10, 1973 r.

PLANSZE KOMIKSOWE I ILUSTRACJA

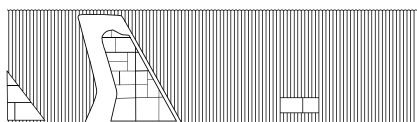
Aukcja 19 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 8 – 19 grudnia 2017 r.

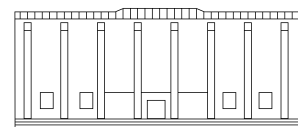
ART BOOKSTORE.



KSIĘGARNIA DLA KOLEKCJONERÓW
Warszawa



MUZEUM HISTORII ŻYDÓW POLSKICH POLIN
Warszawa



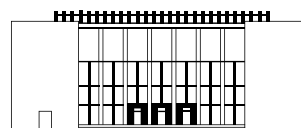
MUZEUM NARODOWE
Warszawa



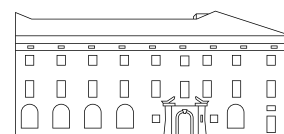
CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
ZAMEK UJAZDOWSKI
Warszawa



MUZEUM RZEŻBY
IM. XAWEREGO DUNIKOWSKIEGO
Warszawa

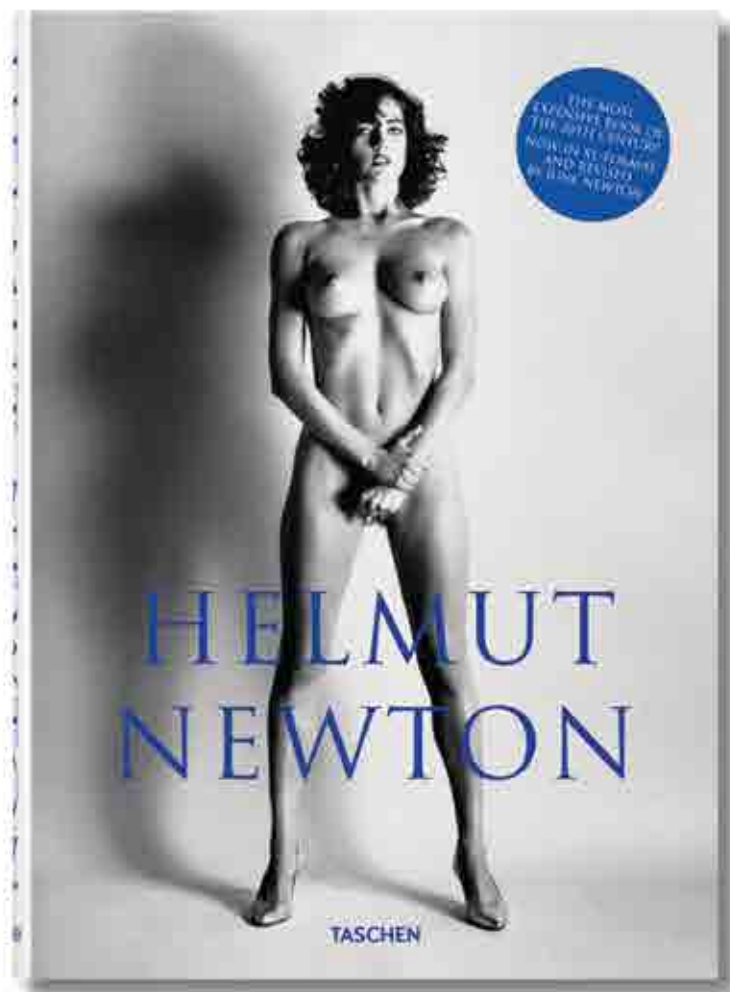


MUZEUM NARODOWE
Kraków



KAMIENICA SZOŁAYSKICH
Kraków

KSIĘGARNIE DLA KOLEKCJONERÓW



Bezprecedensowe przedsięwzięcie wydawnicze jakim było „Helmut Newton SUMO” okrzyknięto najdroższą książką XX wieku. Limitowana edycja dziesięciu tysięcy egzemplarzy sygnowana przez artystę o wadze 35 kilogramów została rozprzedana wiele lat temu.

Jednak nadarza się niezwykła okazja, żeby zobaczyć ten zdumiewających rozmiarów album na własne oczy! Książka pozostaje spektakularnym hołdem dla najbardziej wpływowego, intrygującego

go i kontrowersyjnego fotografa XX wieku, z setkami znakomitych obrazów z jego oszałamiających sesji zdjęciowych.

Nie mniej efektywne, lecz dużo mniejszych rozmiarów wydanie XL będzie dostępne w sprzedaży w księgarni dla kolekcjonera ART BOOKSTORE w nowej siedzibie DESA Unicum przy ul. Pięknej 1A.

Serdecznie zapraszamy.

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Zawarta jest pomiędzy ceną wywoławczą a dolną granicą estymacji. Jej wysokość jest informacją poufną. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą posiadać ceny gwarancyjnej. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkiem zawarcia transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcjонера po uderzeniu młotkiem.

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

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

8. Stan obiektu

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

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

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

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

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

II. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

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 zaakceptował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania

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

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postąpień

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

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 500 000	20 000
powyżej 500 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto:
Bank Pekao S.A. 27 1240 6292 1111 0010 6772 6449, SWIFT PKOP PL PW
W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. 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 „O” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

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

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

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

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

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

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli 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 czyni to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany.

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

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

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

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

- a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

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

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

- 3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 584 95 32.
- 4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

- przebrać 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;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzycielności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

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

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

z następujących określeń: „krag”, „szkoda” bądź „naśladowca”;

- obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna • XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie • 513ASD198 • Aukcja 14 grudnia 2017 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

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

☐ Wpłać 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 Sp. z o.o., 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 KRS0000372817.

tel. 22 163 67 02, fax 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

Data i podpis Klienta składającego zlecenie

POLIN

MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



The European Museum of the Year 2016
European Museum Academy Prize
Europa Nostra Award

www.polin.pl

Odwiedź Muzeum POLIN, którym zachwycił się świat

VISIT POLIN MUSEUM, WHICH HAS TAKEN
THE WORLD BY STORM

Patroni medialni

Interia.pl **sens** **wyborcza** **cojestgrane24** **1015** **ams**

Newsweek **LAVIE** **TYGODNIK POWSZECHNY** **naszemiasto** **VIVA!**

insider **empik** **de** **onet**

Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN

POLIN Museum of the History
of Polish Jews

Ul. Anielewicza 6, Warszawa











CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL