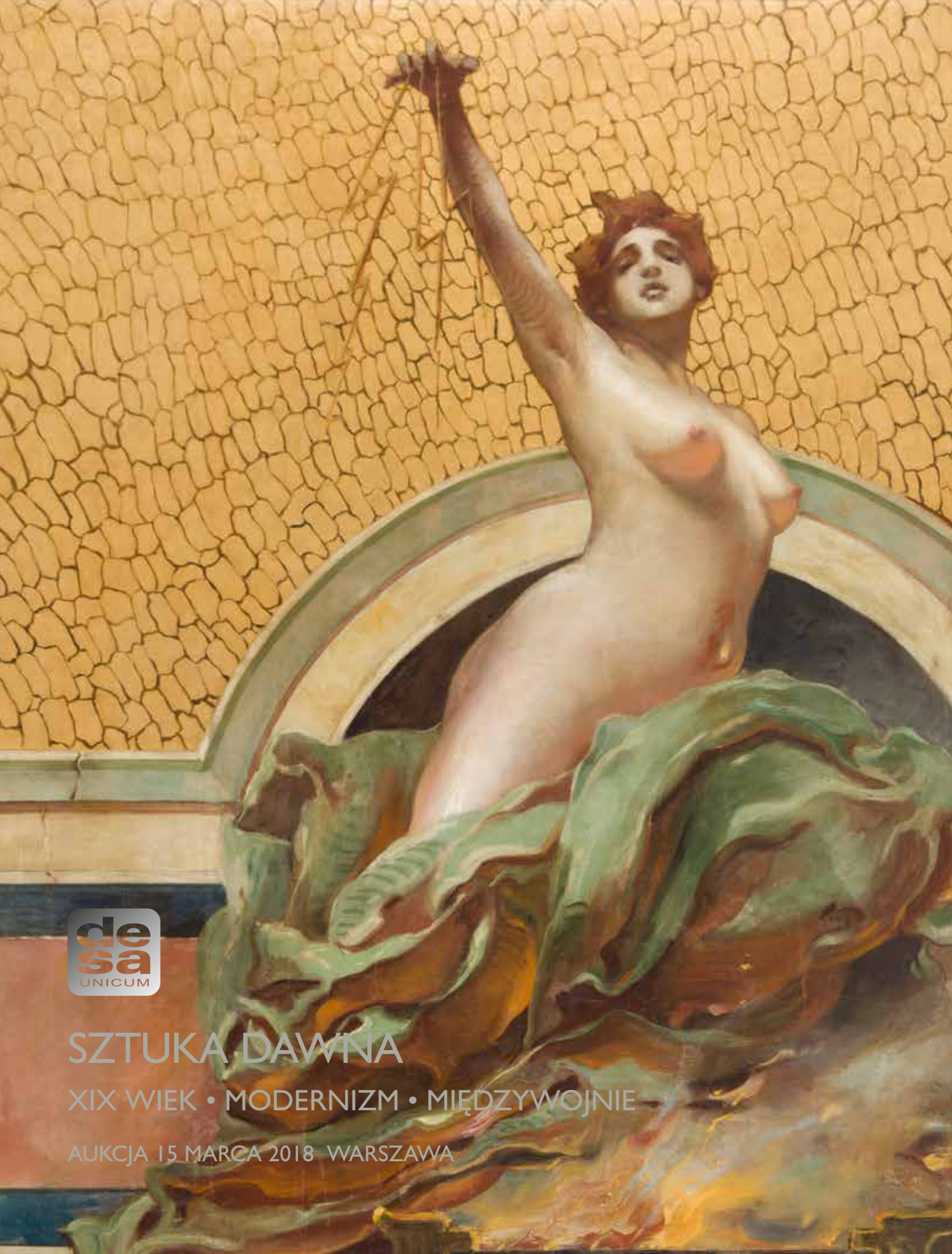




SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 15 MARCA 2018 WARSZAWA





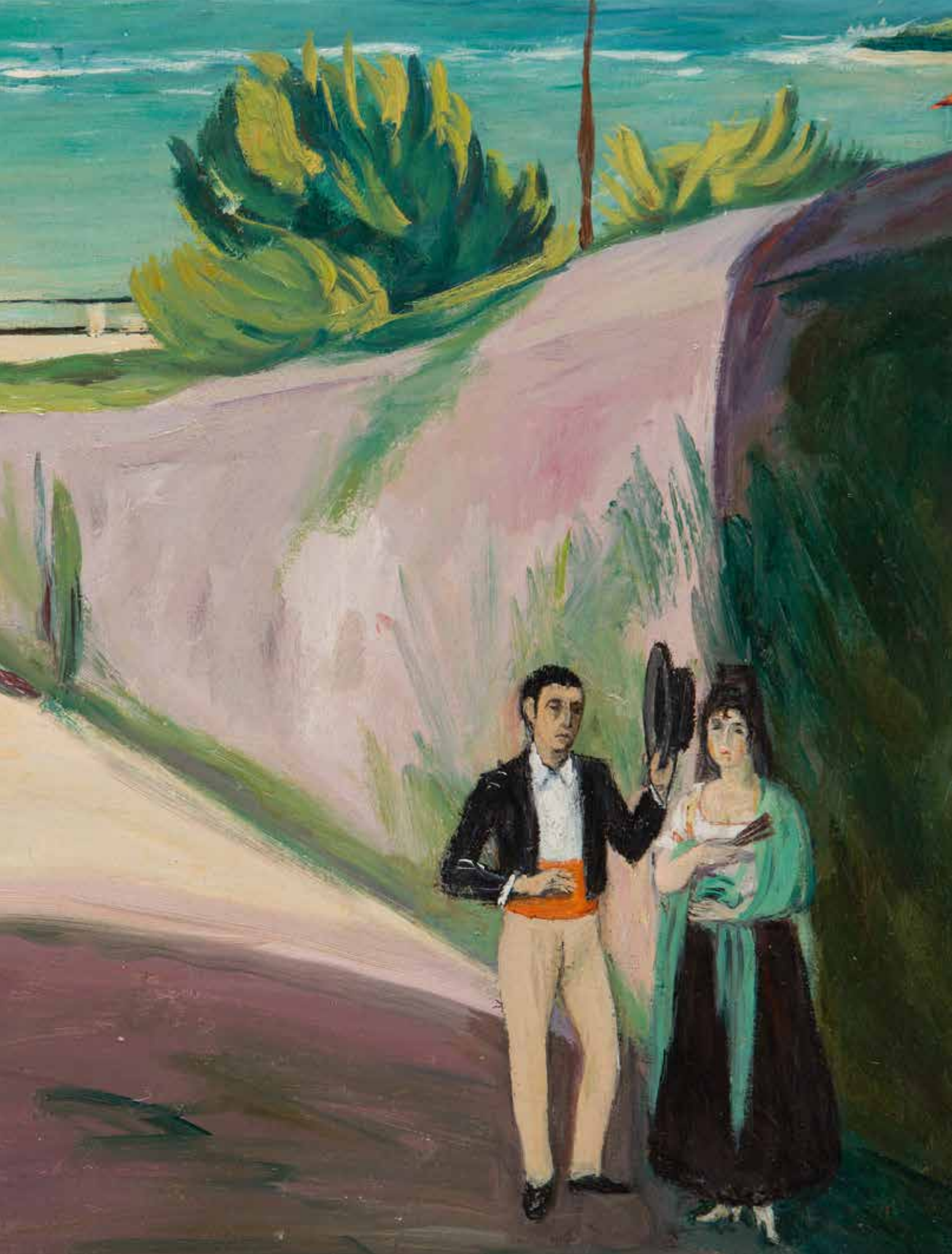


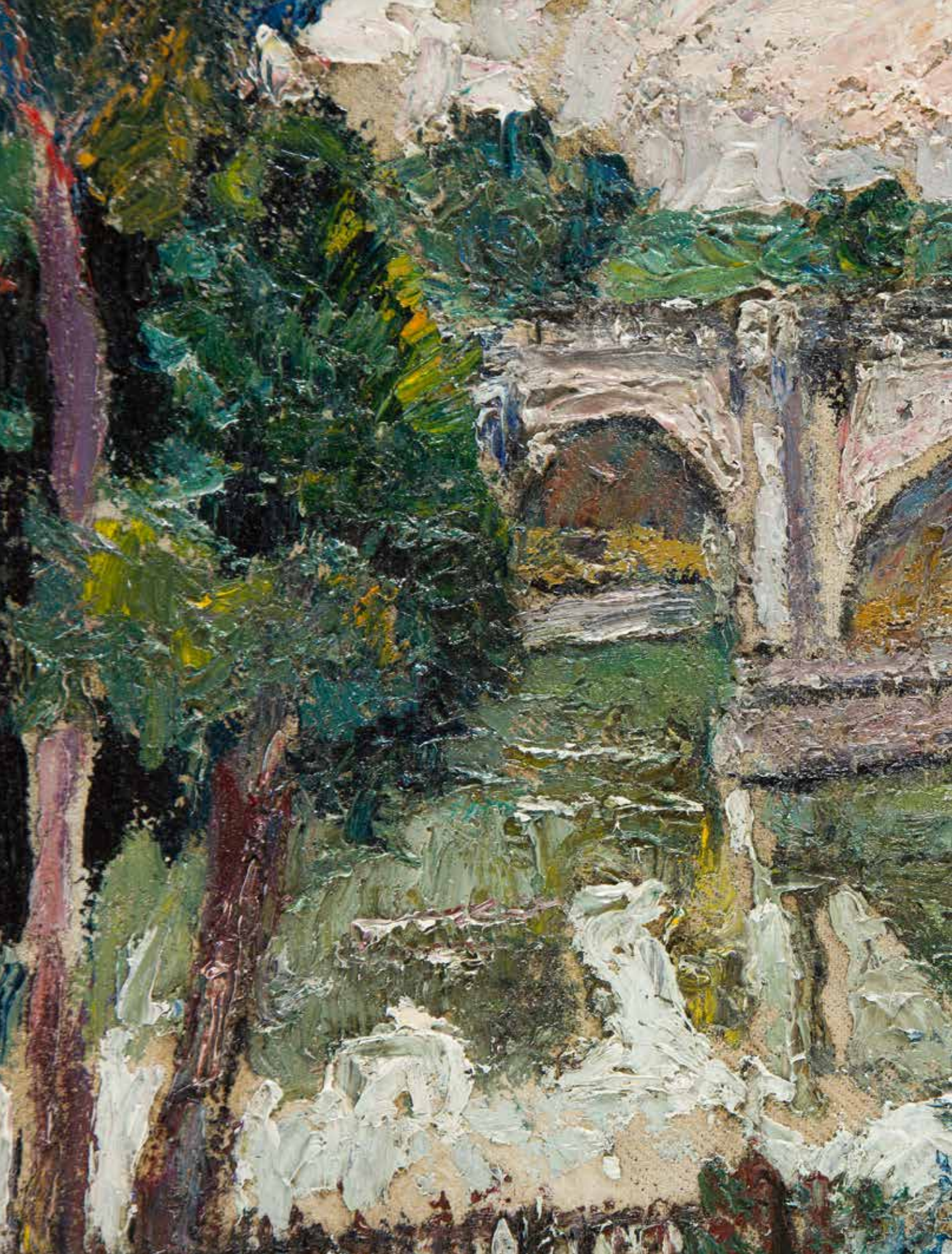


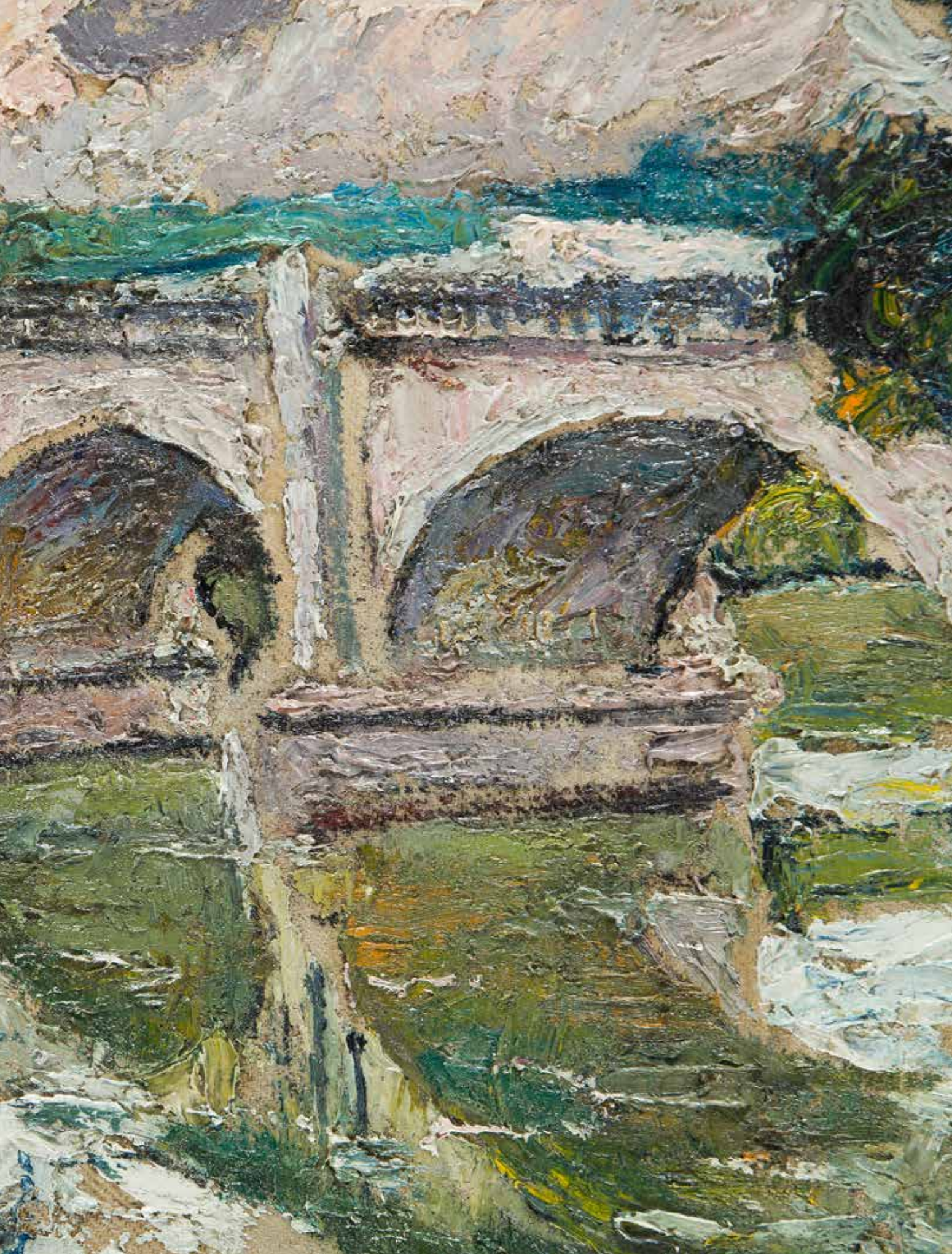
















SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

15 MARCA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

6 – 15 MARCA 2018

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

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





INDEKS

- | | |
|----------------------------|----------------------------------|
| Ajdukiewicz Tadeusz 1 | Menkes Zygmunt Józef 60-61 |
| Band Max 56 | Mondzain Szymon 70-71 |
| Boznańska Olga 17 | Moniuszko Jan Czesław 10 |
| Cyankiewicz Zdzisław 69 | Muter Mela 54-55 |
| Czajkowski Stanisław 29 | Nałęcz Włodzimierz 40 |
| Dembowski Leon 11 | Nowakowski Aleksander 27-28 |
| Eibisch Eugeniusz 42 | Pankiewicz Józef 15 |
| Epstein Henryk 66 | Pautsch Fryderyk 24 |
| Filipkiewicz Stefan 19 | Plużański Stefan 32 |
| Gierdziejewski Ignacy 9 | Przebindowski Zdzisław 65 |
| Gierymski Aleksander 6 | Seidenbeutel Efraim i Menasze 34 |
| Gottlieb Maurycy 7 | Sichulski Kazimierz 46 |
| Grunssweigh Natan 67-68 | Stanisławski Jan 3, 18 |
| Hayden Henryk 59 | Styka Jan 23 |
| Hofman Wlastimil 35-37 | Szańkowski Bolesław 22 |
| Hohermann Alicja 50 | Szyndler Pantaleon 8 |
| von Jackowski Franz 47 | Terlikowski Włodzimierz 57 |
| Jamontt Bronisław 33 | Tetmajer Włodzimierz 16 |
| Jędrzejewski Aleksander 45 | Trusz Iwan 30 |
| Kanelba Rajmund 51-52 | Weimann Paul 48 |
| Karpiński Alfons 25 | Weiss Wojciech 26, 43-44 |
| Kisling Mojżesz 49 | Wierusz-Kowalski Alfred 4 |
| Kossak Wojciech 2, 38-39 | Wyczółkowski Leon 14 |
| Kramsztyk Roman 53 | Wygrzywański Feliks Michał 41 |
| Kreyher Otto 12 | Zawadowski Jan Wacław 62 |
| de Laveaux Ludwik 20 | Zucker Jakub 63-64 |
| Lentz Stanisław 21 | Żmurko Franciszek 5 |
| Lille Ludwik 58 | |
| Malczewski Jacek 13 | |
| Malczewski Rafał 31 | |



DOM AUKCYJNY I GALERIA

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

BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 10, wyceny@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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl
tel. 22 163 67 00

PRENUMERATA KATALOGÓW

tel. 22 163 67 00, 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 Franciszek Żmurko, "Ogień", około 1896 r. • **II OKŁADKA – I STRONA** poz. 4 Alfred Wierusz-Kowalski, "W drodze na jarmark", lata 70. XIX w.
STRONY 2-3 poz. 14 Leon Wyczółkowski, Pejzaż z widokiem na Żółtą Turnię ('Pejzaż górski') • **STRONY 4-5** poz. 53 Roman Kramsztyk, Pejzaż z Collioure, 1934 r.
STRONY 6-7 poz. 71 Szymon Mondzain, Pejzaż hiszpański, 1929 r. • **STRONY 8-9** poz. 54 Mela Muter, Pejzaż z mostem
III OKŁADKA poz. 16 Józef Pankiewicz "Motyw z Les Andelys", 1920 r. • **IV OKŁADKA** poz. 31 Rafał Malczewski, Zamarła Turnia
Sztuka Dawna. XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie. Aukcja 15 marca 2018 r. • **ISBN** 978-83-66038-02-8 • **Kod aukcji** 526ASD199
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

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

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

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

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 163 66 90, 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**

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



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



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



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



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



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



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46



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

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



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

STUDIO FOTOGRAFICZNE



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



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotoedytor
a.brzozowska@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
22 163 67 02, 795 122 721



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
22 163 67 13, 795 122 712



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



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



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



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



IGOR BLOCH
Doradca Klienta
i.bloch@desa.pl
22 163 67 07, 664 150 861

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 03, 506 252 004



MARTA KOŁAKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.kolakowska@desa.pl
22 163 66 03, 795 121 557

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



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



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





XIX WIEK
poz. 1-12

I

TADEUSZ AJDUKIEWICZ (1852 - 1916)

Żołnierze na koniach, 1895 r.

olej/deska, 37 x 57,5 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Tadeusz Ajdukiewicz | '895 Wien'
na odwrociu nieczytelny opis długopisem oraz stemple
z numerami

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Dzieła Tadeusza Ajdukiewicza, współcześnie nieco zapomniane, w końcu XIX wieku cieszyły się niezwykłą popularnością na międzynarodowym rynku sztuki. Ich autor odebrał edukację artystyczną w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Tam otrzymał stypendium, co pozwoliło mu wyjechać z Wojciechem Kossakiem do Wiednia. Na tamtejszej akademii studiował krótko, aby udać się do Monachium, gdzie kształcił się na lokalnej uczelni artystycznej, a także w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Kolejne lata wyznacza wędrówka po kresowych dworach, podczas której twórca zajmował się malarstwem portretowym. Krótkim epizodem był pobyt w Paryżu oraz na Bliskim Wschodzie. W 1882 Ajdukiewicz przeniósł się do Wiednia na stałe i przejął pracownię po słynnym malarzu Hansie Makarcie.

Był to okres artystycznej i finansowej prosperity. Polak cieszył się bowiem względami dworu habsburskiego i austriackich możnych. W następnych dekadach portretował arystokrację oraz realizował zamówienia rządowe m.in. w Anglii, Bułgarii, Rumunii czy Turcji. Prezentowana scena „Żołnierze na koniach” powstała w wiedeńskiej pracowni artysty w 1895. Sportretował prowincjonalne miasteczko z piaszczystą drogą, do której przylegają domy. Horyzont zamyka kurtyna drzew oraz wzgórza, wieńczące perspektywę drogi. Przez miasteczko przejeżdżają dwaj żołnierze. To dragoni austro-węgierscy w umundurowaniu właśnie z końca XIX stulecia. Kompozycja stanowi przykład zręcznego stylu – konserwatywnego, opartego na akademickim warsztacie i kunsztownego w gładkim wykończeniu.



2

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Fragment Panoramy Berezyskiej, 1896 r.

olej/plótno, 175 x 250 cm

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 115 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„10 stycznia o godz. 9.30 przybył cesarz Wilehelm z żoną i świtą obejrzeć panoramę (zabawili godzinę mimo mrozu). (...) o figurach Kossaka powiedział cesarz, że oprócz niego i Detaille'a nie zna nikogo w sztuce europejskiej, kto by taką rzecz potrafił wykonać z taką znajomością tematu”.

„KRAJ”, PETERSBURG, NR 3 Z 19/31 I 1896





Wojciech Kossak, Autoportret, 1893, źródło: Cyfrowe MNW



Wojciech Kossak, fragment Berezyny, 1896, źródło: Cyfrowe MNW

Praca nad nieistniejącą już dziś panoramą „Przejście armii Napoleona przez Berezynę” to jedna z najciekawszych kart w historii polskiego malarstwa końca XIX wieku. Przy jej realizacji zebrali się wybitni malarze, grający pierwsze skrzypce – pomysłodawca Julian Fałat (autor śnieżnego pejzażu) i Wojciech Kossak (twórca grup figuralnych). Ich pomocnikami byli Michał Gorstkin Wywiórski, Kazimierz Pułaski, Antoni Piotrowski oraz Jan Stanisławski. Celem autorów było zobrazowanie jednego z najdramatyczniejszych wydarzeń XIX wiekowej historii – odwrotu Wielkiej Armii Napoleona spod Moskwy w szczególnie dramatycznym momencie. Wielkie ludzkie rzesze przekraczają rzekę w dwóch miejscach – po pospiesznie skleconych mostach. Paniczna przeprawa jest tym spowodowana, że po drugiej stronie na Francuzów naciera wojsko rosyjskie. Powoduje to panikę wśród pchających się na mosty. Ludzie wzajemnie się tratują, część wpada do lodowatej wody, a pod jedną z przepraw zaczynają pękać pale. Strona bliżej obserwujących ukazywała wiele epizodów wśród których najznaczniejszym było palenie sztandarów przed Napoleonem. Siedzący na bębnie cesarz przygląda się gorzko tej czynności, mającej uniemożliwić zdobycie tego cennego trofeum przez Rosjan. Prezentowana scena – przemalowana w 1907 roku przez Wojciecha Kossaka – przedstawia grupę francuskich huzarów. Koń jednego z jadących nie wytrzymuje ekstremalnych warunków i wraz z siedzącym na nim żołnierzem pada na ziemię. Przemarznięci towarzysze są w stanie jedynie lekko się obrócić, jakby odprowadzając kompana wzrokiem na dół. Oryginalnie, przed pocięciem „Berezyny” przedstawieni tu żołnierze znajdowali się blisko cesarza.

Warto choćby nakreślić zajmującą historię tworzenia panoramy berezynskiej i wyjaśnić powód, dla którego w 1907 roku całość została podzielona na mniejsze kompozycje i poddana specyficznemu „rytuałowi” przemalowywania. Pomysł malowania tej panoramy zrodził się pierwotnie w środowisku monachijskim jednak tam nie został zrealizowany. Stało się tak między innymi dlatego, że malowanie panoramy było poważnym przedsięwzięciem, angażującym znaczny nakład pracy i wymagający dużych sum pieniędzy. Potrzebne one były nie tylko na opłacenie ludzkiej pracy, ale również wynajęcie rotundy, w której malowano i eksponowano panoramę. Im bliżej centrum miasta

znajdowała się taka rotunda tym nakłady były wyższe. Pomysłodawcą „Przejścia armii Napoleona przez Berezynę” był Julian Fałat, który zaprosił do współpracy Wojciecha Kossaka, który już wówczas miał za sobą malowanie panoramy racławickiej. Ten duet był pomyślany znakomicie: „Wybraliśmy Berezynę [jako temat], mnie dającą pole figuralne najbogatsze, jakie wymarzyć sobie można, Fałatowi zaś śniegi, które tak rozumie i doskonale maluje” (Wojciech Kossak, Wspomnienia, Warszawa 1971, s. 103). „Berezyna” ze względów finansowych powstawała w Berlinie, w którym od dziesięciu lat rezydował Fałat. Nim przystąpiono do prac Wojciech Kossak wybrał się na miejsce zdarzeń i wybrał punkt, z którego widz panoramy miał patrzeć na wymalowaną historię. Sporządził szereg notatek i szkiców, potem uzupełniając to jeszcze studiami broni i ubioru czasów napoleońskich. Ten gigantyczny obraz (1 800 m²) malowało kilku artystów przez 14 miesięcy. Z początku harmonijna współpraca Kossaka z Fałatem, przerodziła się stopniowo w konflikt. Jednym z powodów była kwestia autorstwa całości. Kossak, mający poczucie krzywdy po panoramie racławickiej, którą uważano za malarską zasługę Jana Styki był przeczulony na tym punkcie. Julian Fałat, powołany w tym czasie na rektora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie musiał często opuszczać Berlin, by organizować życie na uczelni. Kossak natomiast przebywał w Berlinie i malował.

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







3

JAN STANISŁAWSKI (1860 - 1907)

Horyzont z Panoramy Berezyny, około 1896 r.

olej/plótno naklejone na tekturę, 30,5 x 45,5 cm

opisany na odwrociu: 'Horyzont z mojej panoramy | Berezyny |
malowany przez ś.p. Jana Stanisławskiego | Wojciech Kossak'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 45 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków

Fragment horyzontu, malowany przez Jana Stanisławskiego, a wycięty rękami Wojciecha Kossaka to unikat i jeden z najciekawszych artystycznych reliktów po panoramie „Przejście armii Napoleona przez Berezynę”. Na odwrociu można przeczytać wymalowaną rękami Kossaka adnotację: „Horyzont z mojej panoramy | Berezyny | malowany przez ś.p. Jana Stanisławskiego | Wojciech Kossak”. Można powiedzieć, że ten obraz powstał dwukrotnie. Najpierw, namalowany pędzlem Jana Stanisławskiego był częścią większej całości. Potem, na mocy decyzji

innego artysty (Kossaka) wykadrowany i wycięty. Warto pamiętać, że rok kiedy Wojciech Kossak dokonał podziału panoramy na mniejsze kompozycje, był równocześnie rokiem śmierci Jana Stanisławskiego. W obrazie uderzają dwie rzeczy. Po pierwsze potwierdzają niezachwiane przekonanie Kossaka, że był autorem „Berezyny” (nazywa ją „moją”). Drugą niezwykle interesującą kwestią jest wprost zdumiewająca nowoczesność tego fragmentu. Przeskalowany, pomniejszony do takich wymiarów zaczyna sprawiać wrażenie abstrakcyjnego płótna.



4

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI (1849 - 1915)

W drodze na jarmark, lata 70. XIX w.

olej/plótno, 21,5 x 47,5 cm

sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'

na odwrociu nalepki z numerami, oraz numer depozytowy Muzeum Śląskiego w Katowicach: 'MŚK/dep./1309/SzM'

cena wywoławcza: 140 000 zł

estymacja: 220 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Arnold, Frankfurt nad Menem, czerwiec 2009
- dom aukcyjny Agra-Art, październik 2009
- Muzeum Śląskie w Katowicach, depozyt
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Eliza Ptasińska, Alfred Wierusz-Kowalski, 1849-1915, Warszawa 2011, s. 288, il. XVII

„Alfred Wierusz-Kowalski wielokrotnie sięgał po tematy, dla których tłem mógł uczynić miasteczko pozbawione urody, uporządkowania czy zasobności. To, co pospolite, niemalownicze, codzienne, przynależne 'szarym ludziom', stało się na jego płótnach prawdziwe i szczerze”.

ELIZA PTASZYŃSKA, ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI, OLSZANICA 2017, s. nłb.





Joseph Mallord William Turner, Deszcz, para i szybkość - The Great Western Railway, 1844, National Gallery, Londyn (detal), źródło:Wikimedia Commons



Adolph Menzel, Kolej Berlino-Poczdamska, 1847, Alte Nationalgalerie, Berlin, źródło:Wikimedia Commons

Wizję świata na obrazach Alfreda Wierusza-Kowalskiego budują liryczne widoki polskiego zaścianka oraz sceny z życia prowincji. Twórca, spędziwszy dzieciństwo w Suwałkach, trwale uformował swój język malarskiej wypowiedzi i poruszał się w ściśle wytyczonym repertuarze motywów. W czasie pobytu w rodzinnym mieście, a potem w Kaliszu pobierał lekcje rysunku, stanowiące pierwszy krok na drodze kształcenia artystycznego. Jako 19-latek uczył się w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Owa szkoła stała się dla wielu początkiem kariery i zapewniała możliwość ćwiczenia solidnego warsztatu, opartego na klasycznym rysunku z rzeźby i modelu. W 1871 Wierusz-Kowalski wyjechał do Drezna, wówczas liczącego się ośrodka artystycznego z bogatymi zbiorami dzieł dawnych i renomowaną uczelnią. Następnie krótko przebywał w Pradze, aby w 1873 dotrzeć do Monachium, nazywanego w epoce Atenami nad Izarą. Miasto słynęło z akademii oraz bogatego życia artystycznego. U progu XIX wieku, obok Paryża, było bodaj najważniejszym ośrodkiem przemian w sztuce nowoczesnej. Przybywszy do Monachium, Wierusz-Kowalski począł kształcić się właśnie na akademii w tym mieście u Alexandra Wagnera, aby następnie przejść do prywatnej pracowni Józefa Brandta i zwrócić się ku grupie malarzy skupionych wokół niego. Brandt jednoczył tamtejszą polską kolonię artystyczną, a horyzont poszukiwań jej członków wyznaczał jego wysoce realistyczny styl. W liberalnym środowisku Aten nad Izarą silnie rozwijał się pejzaż, skądinąd sytuowany nisko w akademickiej hierarchii tematów, która promowała przedstawienia idealistyczne, oparte na klasycznym kanonie piękna. Dla wielu twórców, co dostrzegła niemiecka krytyka sztuki, krajobraz stawał się środkiem ekspresji melancholijnej „polskiej duszy” oraz pozwalał przemycić w obszar malarstwa treści patriotyczne. Świetny przykład tego rodzaju działania stanowią prace Maksymiliana Gierymskiego, w których podejmował temat powstania 1863 roku. Wierusz-Kowalski, osiadłszy na stałe w Bawarii, szybko zyskał popularność jako malarz polskiej prowincji. Choć w istocie posługiwał się akademickim

warsztatem, osiągał w swoich pracach wrażenie realizmu. Częstokroć wymyślone przez niego scenki nie niosły wizji rzeczywistości uchwyconej w jej prozaicznym i niemalowniczym wymiarze, lecz były barwnym, lirycznym, wykoncypowanym obrazem folkloru Europy Wschodniej. Tym samym, paradoksalnie, twórczości artysty było bliżej do akademickich, narracyjnych dzieł niż radykalnego realistycznego malarstwa spod znaku Gustave'a Courbeta. W tym przypadku należy mówić o akademickim realizmie czy naturalizmie, a może wręcz orientalizmie. Autor bowiem prezentował ściśle określoną wizję Wschodu – jako miejsca odległego, nieco idyllicznego, może wręcz dzikiego, bez cienia krytyki społecznej, czym uwodził widza z Zachodu. W gruncie rzeczy tego rodzaju orientalna poetyka obecna jest w prezentowanym obrazie „W drodze na jarmark”, powstałym w szczytowym momencie popularności autora. Na pierwszym planie, pośród pól, artysta umieszcza wiejską drogę, na której zatrzymują się powozy zmierzające na targ. Różnorodność maści koni i strojów chłopskich buduje wrażenie bogactwa kultury ludowej. W tle, na horyzoncie, mający nasyp kolejowy, który przemierza lokomotywa z doczepionymi wagonami pasażerskimi. Zabieg zderzenia konia – tradycyjnego środka transportu – oraz pociągu – nowoczesnej maszyny – Wierusz-Kowalski stosował parokrotnie (por. Hans-Peter Bühler; Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska, [przel.] T. Kozłowski, Warszawa 1998, s. 27, 47 [il.]). Tradycja obrazowania kolei w sztuce europejskiej sięga lat 40. XIX stulecia i twórczości takich artystów jak Joseph Turner czy Adolph Menzel. Nowy środek transportu, który podbił malarski pejzaż, najczęściej jawił się jako symbol nowoczesności, mierzący się za sprawą osiągniętej prędkości z naturalnym porządkiem świata przyrody. Malowniczy, panoramiczny kadr, łączący kolej i konne zaprzęgi, w horyzontalnym porządku wiąże nowe z dawnym. Wierusz-Kowalski stosuje tego rodzaju anegdotyczny zabieg, aby „zagaić” widza i ująć go przy tym mistrzowskim warsztatem malarskim.



5

FRANCISZEK ŻMURKO (1859 - 1910)

"Ogień", około 1896 r.

olej/plótno dublowane, 167 x 221 cm
sygnowany p.d.: 'FraŻmurko'

cena wywoławcza: 160 000 zł
estymacja: 220 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Maków Podhalański
- kolekcja prywatna, Zakopane
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Główny Pawilon na II Wystawie Higienicznej w Warszawie, 1896

LITERATURA:

- „Tygodnik Ilustrowany”, 1896, nr 22, s. 428 (il.)
- „Kurier Warszawski”, R. 76, 1896, nr 138, s. 5



„Czy to w studiach, czy w wielkich kompozycjach, zawsze i wszędzie pierwszoplanową postacią jest u Żmurki kobieta. Po prostu nie ma obrazu tego artysty bez kobiety. Stanowi ona dla niego oś, około której cała jego twórczość się obraca”.

KAZIMIERZ DANIŁOWICZ-STRZELBICKI, FRANCISZEK ŻMURKO, WARSZAWA 1902

Pyszniącą się złotem kompozycja z personifikacją ognia w części centralnej to wyjątkowy obraz w twórczości Franciszka Żmurki. Praca ukazuje artystę w innej roli niż ta, z którą jest kojarzony. Nie jako malarza heter, ale jako realizatora prestiżowego zamówienia publicznego, w które zaangażowani byli najlepsi malarze tego czasu. I w którym on zasłużył wzięcia udział. „Ogień” to symboliczna kompozycja, która razem z pracami malarzy takich jak Wojciech Gerson czy Henryk Piątkowski stworzyła wizualną oprawę dla jednego z najważniejszych wydarzeń Warszawy końca XIX wieku. Niemal za cud, biorąc pod uwagę historię miasta nad Wisłą, możemy uznać fakt dochowania się płótna do naszych czasów w dobrym stanie.

Rekonstrukcja całego założenia dekoracyjnego wskazuje, że przyświecała jej prosta myśl. Chodziło o wyczarowanie przed oczami odwiedzających wystawę personifikacji żywiołów czy zjawisk kojarzących się ze zdrowym i higienicznym życiem. Musiały one spełniać dwa warunki – być równocześnie atrakcyjne wizualnie i zarazem czytelne dla przeciętnego odwiedzającego. Oba warunki spełnia prezentowany obraz. Na tle malowanej iluzjonistycznie „mozaikowej” elewacji, w czymś na kształt niszy objawia się kobieca, naga postać gromowładnej. Kształt wirtuozersko malowanej draperii (?) nasuwa skojarzenia z płomieniami. Przy dolnej krawędzi obrazu płonie ogień – konkretyzacja tematu płótna.

„Ogień” Franciszka Żmurki zdobił Pawilon Główny na II Wystawie Higienicznej w Warszawie w 1896. Pawilon autorstwa Edwarda Goldberga był dekorowany dziełami malarskimi na obydwu elewacjach. „Piękności” i „Sile” Wojciecha Gersona towarzyszyły: „Ogień” Żmurki i „Woda” Henryka Piątkowskiego. „Ziemia” namalowana przez Kazimierza Alchimowicza oraz „Powietrze” Kazimierza Wasilkowskiego stanowiły uzupełnienie drugiej kompozycji Gersona, „Zdrowie z gór, z nizin mór”. Obraz Żmurki jest prawdopodobnie jedynym zachowanym świadectwem artystycznym II Wystawy Higienicznej, jakie dotrwało do dnia dzisiejszego! W zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego znajduje się zaledwie kilka fotografii z tej niezwykle ciekawej i ważnej ekspozycji.

II Wystawa Higieniczna, nazwana w prasie Hygeopolis, została otworzona 16 maja 1896, miasto Warszawa przeznaczyło na nią plac pomiędzy ul. Polną, Kaliksta (obecnie Śniadeckich) i Nowowiejską, dziś znajduje

się tam campus Politechniki Warszawskiej. Plac został odpowiednio przygotowany, ogrodzony, skanalizowany i otoczony parkiem projektu Franciszka Szaniora. Teren ekspozycji w wieczorowych i nocnych godzinach rozjaśniało światło elektryczne. Pawilon Główny, murowany z drewnianymi skrzydłami bocznymi, znajdował się od strony ulicy Kaliksta (dzisiaj Śniadeckich). Tuż za wejściem ustawiono fontannę Niedźwiedź i Delfin projektu Wasilkowskiego. Na terenie wystawy wzniesiono 42 budynki zarówno murowane, jak i drewniane, były też pawilony mieszczące cukiernię, dioramę z prezentacją „Stara Warszawa”, strzelnicę i wiele innych atrakcji dla mieszkańców Warszawy.

Wystawa miała za zadanie popularyzację i propagowanie higieny osobistej i publicznej, nakłaniać społeczeństwo do dbałości o zdrowie, zachęcać do gimnastyki, rozpowszechniać różne aspekty higieny i żywienia, szerzyć wiedzę z dziedziny bakteriologii i meteorologii, a nawet z zasad prawidłowego ubierania się. Ekspozycję odwiedziło 300 tysięcy osób, została ona zamknięta 30 września 1896 roku.

Franciszek Żmurko był jednym z najbardziej znanych polskich malarzy przełomu XIX i XX wieku. Pozycję tę zawdzięczał tematyce prac, w której dominowały Orient wraz z erotyzującymi wizerunkami kobiet, a także biegłemu warsztatowi malarskiemu. Już podczas edukacji w Monachium przyszły artysta nagradzany był za studia i szkice, a akademia z profesorem Aleksandrem Wagnerem i Carlem Theodorem von Pilotem na czele zdecydowała się na sfinansowanie Żmurce indywidualnej pracowni. Według XIX-wiecznych recenzentów talent miał go zaprowadzić „na szczyt artystycznego Parnasu, na którym Matejko z Siemiradzkim siedzą” ([cyt. za:] Dariusz Konstantynów, Kariera Franciszka Żmurki, [w:] Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII i XX wieku, s. 65). Podkreślano indywidualizm twórcy, pracowitość i zwrot ku tradycji dawnych mistrzów. Uznanie dla malarstwa artysty przełożyło się na sukces finansowy. XIX-wieczna prasa relacjonowała, że Żmurko sprzedać miał obraz „Śmierć Agrypiny” za ponad dwukrotnie większą kwotę (5 000 rubli), niż Jan Matejko swojego „Stańczyka”. Również objazdowe wystawy stanowiły dla twórcy znaczne źródło dochodów. „Gwiazda betlejemka”, pokazywana w kilku europejskich miastach, przyniosła artyście 30 000 rubli zysku. Wyliczanie kwot, które płacono za kompozycje Żmurki, nie przesądza o jego malarskim kunszcie. Świadczy o nim za to prezentowany obraz.

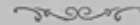
ne palmy. Jedna, niby olbrzym wybujała w górę, czoło swe dumnie w obłokach nurza, pień jej potężny, wysmukły, nagły, licznymi zrysowan brzozy od piorunów, które chmurom wykrada i bezpiecznie je zwala do ziemi po olbrzymiem cielsku swoim. Korona, na wysokiem szczycie potężnego pnia tego osadzona, niby wielkiego wodza wyniosły sztandar— to właśnie ów dobroczynny drogowskaz dla mnie, błądzącego śród bezmiaru wędrowca.

Tuż obok palma druga. Pień jej względnie niski, nie widać go przez przestrzeń i maleńkie wzgórze, ale ze skromnego pnia tego w promieniach rozechodzą się i wdzięcznym łukiem spadają ku ziemi liście niby

konary, stanowiąc jakoby rozległą, ochronną strzechę. Strzecha ta, niby dom gościnny, ciągnie pod swe sklepienie zmęczonego wędrowca i zasłania od gorzących słońca promieni i od szalonych powiewów wichru pustynnego i strzeże od wyschnięcia krynicę orzeźwiającej wody, która u stóp jej z ziemi wieczyste wypływa i hoduje trawę bujną i mchy niby puchy miękkie. I spoczęłem pod dobroczynną osłoną cudownej palmy, i ciało moje i dusza się orzeźwiły i zadawałem sobie pytania: której z dwu tych palm należy się większa ode mnie wdzięczność? która z nich jest bardziej pożyteczną, bardziej dostojną, która z nich ważniejsze spełnia zadanie: czy ta, co drogę

wskazuje i z piorunami zwycięsko walczy, czy też ta, co wytchnienie daje i orzeźwia?... I nie umiałem odpowiedzieć sobie, bo obie, jakkolwiek różne spełniają obowiązki, równego są dostojenstwa. Kto mi zaś potrafi odpowiedzieć, której z dwu palm tych pierwszeństwo przyznać należy, ten również mię naucz, czy wyższem jest w rodzie człowieczym dostojenstwo kobiety, czy mężczyzny?

Dr. Henryk Nussbaum

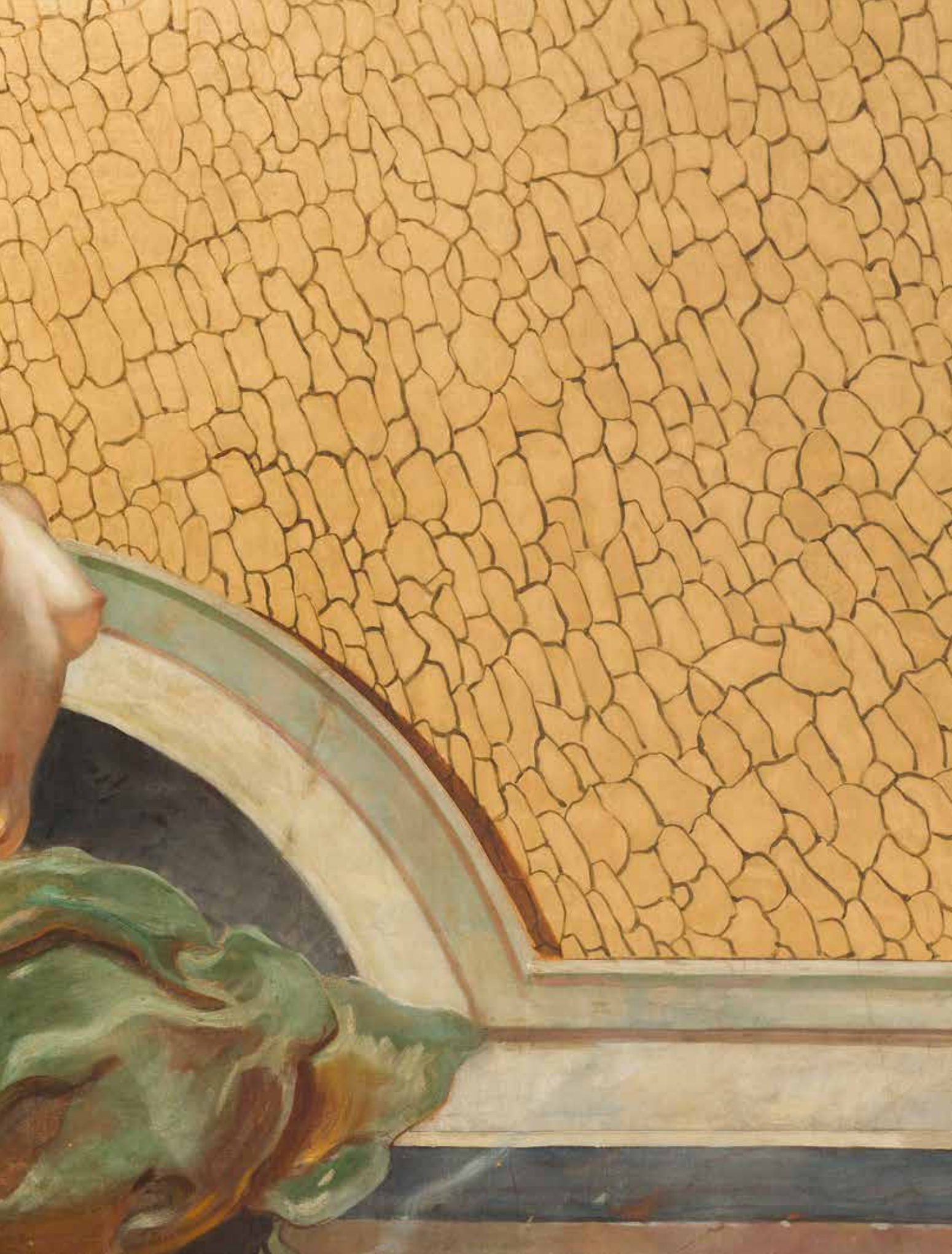


Z WYSTAWY HYGIENICZNEJ.



Kazimierz Wasilkowski: Powietrze.





6

ALEKSANDER GIERYMSKI (1850 - 1901)

Widok na Pont Royal w Paryżu, około 1892-93 r.

olej/deska, 24 x 34 cm

sygnowany p.d.: 'A.Gierymski'

opisany na odwrocie kopiającym ołówkiem: 'No 9'

oraz ołówkiem: 'AGierymski'

cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 140 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wiedeń

„Nie śmieć się z tego, co chcę napisać: oto jestem już o wiele moderniejszy!”

ALEKSANDER GIERYMSKI W LIŚCIE DO STANISŁAWA WITKIEWICZA, PARYŻ, LISTOPAD 1891



„Człowiek, którego opisałem, ten samotnik o aktywnej wyobraźni, wciąż wędrujący przez wielką pustynię ludzi, ma cel bardziej wzniosły niż zwykły flâneur, bardziej ogólny, niż ulotna przyjemność przypadku. Szuka czegoś, co pozwolimy sobie nazwać nowoczesnością (...).”

CHARLES BAUDELAIRE, MALARZ ŻYCIA NOWOCZESNEGO, PRZEL. JOANNA GUZE, GDAŃSK 1998, s. 23

Twórczość Aleksandra Gierymskiego należy do najoryginalniejszych zjawisk w malarstwie polskim XIX stulecia. Wizerunek artysty niezrozumianego, którego mistrzostwo potrafili poznać jedynie znawcy, budowano już w epoce. Stanisław Witkiewicz, w pierwszej poświęconej mu monografii, pisał: „Życie Gierymskiego należało do jednych z najniezwyklejszych, najsamotniejszych i najbardziej męczących istnień. W naturze jego leżała cała moc najniemożliwiej ustosunkowanych sprzeczności. Był on szczerem do brutalności, do cynizmu, a zarazem skrytym i wstydliwym do lęku; był czynnym, energicznym i przedsiębiorczym, a jednocześnie paraliżował go samokrytycyzm, wieczne wątplenie i niepewność (...)” (Stanisław Witkiewicz, Aleksander Gierymski, Lwów 1903, s. 3). W podobnym tonie wypowiadał się Eligiusz Niewiadomski: „Kto w sztuce szuka uczuć, ten ich u Gierymskiego nie znajdzie. Jego sztuka jest zimną jak lód. Nikogo nie porwie, nie zelektryzuje, nie rozmarzy” (Eligiusz Niewiadomski, Aleksander Gierymski. Na jego wystawie pośmiertnej, „Kurier Warszawski” 1902, nr 263, s. 2). Współcześnie życie i dzieło malarza jawią się zupełnie inaczej. Ostatnia wystawa monograficzna pozwoliła znacząco przeformułować sądy na jego temat. Współcześnie twórcę postrzega raczej jako śmiałego eksperymentatora, poetę światła i badacza wizualnej struktury obrazów, którego działania znalazły rozwinięcie wśród przedstawicieli polskiego modernizmu. Na związki z dorobkiem Gierymskiego wielokrotnie powoływali się m.in. Józef Pankiewicz oraz kapiści.

Talent malarza dojrzywał wśród milieu artystycznego w Monachium, gdzie z jednej strony kształcił się w Akademii u Hermanna Anschütza, Alexandra Strähubera i Karla von Piloty'ego, a z drugiej ważnych inspiracji dostarczali mu polscy monachijszczy pod wodzą Józefa Brandta. Od początku kariery twórca wystawiał w rodzinnej Warszawie i tu właśnie spotykał się z nieprzychylną krytyką. O jego wczesnych pracach wypowiadali się np. Aleksander Lesser i Henryk Struve, piętnujący brak idealizmu oraz wybór „niskich” tematów. Od początku bowiem rezygnował z tradycyjnych technik i motywów akademickich oraz odznaczał się od wizji romantyczno-narodowych powinności sztuki. Mit outsidera, artysty niepokornego współcześnie jest znacząco krytykowany. Obrazy Gierymskiego od lat 70. XIX stulecia znajdowały pośród warszawskiej krytyki niemały poklask i nabywano je za kwoty porównywalne do cen dzieł Jana Matejki. Autor odegrał istotną rolę na arenie sztuki warszawskiej, gdyż został orędownikiem polskiej bataille réaliste, walki o realizm, prowadzonej przez literatów i malarzy kręgu czasopisma „Wędrowiec”. Ich pierwszą istotną inicjatywą wydawniczą stało się wydanie publikacji poświęconej twórczości braci Gierymskich, „Albumu Maksa i Aleksandra Gierymskich” (1886).

Twórcze życie Gierymskiego rozpięte było między kilkoma znaczącymi ośrodkami artystycznymi. Pochodził z Warszawy, kształcił się w Monachium, przez wiele lat mieszkał w Rzymie, a działał także w Paryżu. Bliżej końca wieku malarza zaczęto postrzegać jako klasyka sztuki polskiej, ale też jej nieobecnego, gdyż przebywał na stałe poza granicami kraju. Przez wiele lat marzył o wyjeździe do stolicy Francji. Pragnienie to ziściło się w 1890, głównie dzięki pomocy finansowej Ignacego Korwin-Milewskiego, który w końcu lat 80. XIX stulecia okazał się znakomitym mecenasem artysty. Pierwszym zakupionym przezeń obrazem stała się Żydówka z cytrynami (1881, Muzeum Śląskie

w Katowicach), należąca do serii wizerunków staruszki sprzedającej owoce na Starym Mieście w Warszawie. Paryż – za sprawą bogatego życia artystycznego, oficjalnych salonów, prywatnych galerii oraz przepastnych zbiorów Luwru – oferował możliwość doskonalenia warsztatu, a także intratnej sprzedaży dzieł. Stolica Francji dzięki nowej architekturze, urbanistyce, rozwojowi życia miejskiego stawała się w oczach współczesnych symbolem nowoczesności, a aura cyganerii unosząca się nad miastem gwarantowała wgląd w nowoczesność w sztuce. Nie dziwią więc słowa twórcy, zapisane w liście do Stanisława Witkiewicza, który po krótkim pobycie we Francji czuje się już „moderniejszy”.

Podczas pobytu w Paryżu w latach 1890-93 Gierymski malował przede wszystkim motywy miejskie. Tematem serii jego prac stały się Opera Paryska, Luwr oraz nabrzeża Sekwany w historycznej części stolicy Francji. Niejaką zwieńczeniem tego okresu okazał się duży rozmiarów obraz „Wieczór nad Sekwaną” (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie). Autor, wierząc w jego mistrzostwo, wystawił go na dorocznej wystawie w Glaspalast w Monachium, a później – w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1894 „Wieczór nad Sekwaną” zakupiono do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. W okresie paryskim twórca nieustannie eksperymentował ze światłem i kolorem. Jego doświadczenia zbliżyły się do polskiego nurtu luminizmu, a także – dzięki pointilistycznej technice – poszukiwań neoimpresjonizmu. Paryski pleneryzm łączył Gierymskiego z tradycją sztuki nowoczesnej, opisaną przez Charlesa Baudelaire'a. Dla poety malarz nowoczesny chwytą przelotne objawy życia miasta – modę, ubiory, pojazdy czy niezbyt czarujące życie ulicy. Gdy je ukazuje, staje się flâneurem, widzem miejskiej cywilizacji, przemierzającym przestrzeń i przy tym zapamiętującym wrażenia. Tak też czynił Polak w Paryżu, kończąc swoje „motywy” w pracowni.

Prezentowany „Widok na Pont Royal w Paryżu” należy do serii niewielkich obrazów przedstawiających nabrzeże Sekwany w centrum miasta. Na pierwszym planie artysta umieścił połać drogi opadającej ku rzece. Po lewej stronie znajdują się góry piasku wyieranego z dna. Drobnymi akcentami pędzla autor naszkicował postaci, kroczące drogą oraz pracujące bliżej wody. Kurtynę na drugim planie tworzy kępa drzew, która po lewej stronie otwiera się na horyzont Sekwany z widokiem na Pont Royal, a po prawej stronie – na perspektywę ulicy. Blisko prawej krawędzi płótna Gierymski ledwie zasugerował fragment architektury realnie istniejącej w ukazanym miejscu – wieżyczkę południowego skrzydła Luwru. Kompozycja, utrzymana w zgaszonych odcieniach brązu, ugru, różu, posiada wiele subtelnych rozwiązań barwnych: prześwitywanie błękitu przez połać nieba, skrzące się zielenie w partii drzew, refleksy rozbielonych kolorów, rozświetlające płaszczyznę ziemi. Subtelna fakturowość widoku została uzyskana przez dynamiczną pracę pędzla, lecz także przez modelunek palcami. W środkowej części obrazu, w partii ziemi, znajduje się odcisk palca malarza. Tego typu ślady pracy pojawiają się parokrotnie w jego dorobku, a wydaje się, że malarz w twórczym procesie stosunkowo często używał dłoni w sposób bezpośredni. Widok niemalowniczny, zdawałoby się – pospolity, w dziele osiąga wizualną atrakcyjność. Pojawienie się „Widoku na Pont Royal w Paryżu” na aukcji należy uznać za wydarzenie, które dopełnia wizji nowoczesności sztuki Gierymskiego.



MAURYCY GOTTLIEB (1856 - 1879)

Szkic do Rechy, 1877 r.

gwasz/tektura, 29 x 20 cm
sygnowany p.d.: 'M.G.'

cena wywoławcza: 150 000 zł
estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Sotheby's, Jerozolima, maj 1985
- kolekcja Furman, Santiago, Chile
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Maurycy Gottlieb 1856-1879, Muzeum Narodowe w Warszawie, sierpień-październik 1991
- In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, The Tel Aviv Museum of Art, maj-lipiec 1991

LITERATURA:

- Treasures of Jewish Art. From the Jacobo and Asea Furman Collection of Judaica, New York 1997, s. 263 (il.)
- Maurycy Gottlieb 1856-1878, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, sierpień-październik 1991, nr kat. 22
- In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, katalog wystawy, The Tel Aviv Museum of Art, maj-lipiec 1991, Tel Aviv 1991, nr kat. 29, s. 155 (il.)
- Karol Bernhaut, Maurycy Gottlieb. 1856-1879. 39 Reproductions of the artist's paints, Tel-Aviv, 1961, tabl. 60



„Wykonanie jest świetne. Twarze i postacie figur (...) pełne są charakteru i tej swobodnej, wyrazistej ekspresji, który tylko talent stworzyć pozwala. W szatach zachowany charakter wschodni, który cechuje całe otoczenie. Ogół kompozycji ma nastrój uroczysty, poważny... Powiedzielibyśmy Lessingowski. Widać około niej duch 'Natana Mędrca', jaki go w literaturze stworzył poeta'.

STANISŁAW RZĘTKOWSKI O JEDNYM Z OBRAZÓW Z CYKLU „NATANA MĘDRCA”

Maurycy Gottlieb bez wątpienia uchodzi za najwybitniejszego artystę z kręgu kultury żydowskiej w XIX-wiecznym malarstwie na Ziemiach Polskich. Jego krótkie twórcze życie jest obowiązkowo wspominane w kompendiach dotyczących nowoczesnej sztuki polskiej. Gottlieb pochodził z dobrze sytuowanej żydowskiej rodziny, która mieszkała w Drohobyczu. Gottliebowie stanowili niezwykle fenomen artystyczny, bowiem także trzech bracia Maurycego zajmowali się malarstwem. Jeśli Leopold Gottlieb zajmuje również istotną pozycję w historii sztuki polskiej, to Marcin i Filip wspominani są głównie w kontekście najstarszego brata. Niezwykle rozkwit twórczości artystów pochodzenia żydowskiego w XIX stuleciu należy wiązać z reformatorskim ruchem intelektualnym nazywanym Haskalą („oświecenie”). Za ową tendencją stało generalnie przejmowanie ideałów europejskich, co w istocie zaowocowało namysłem nad językiem i historią europejskich Żydów i ruchami asymilacyjnymi. Drugie przykazanie Dekalogu mówi o zakazie wykonywania wizerunków „tego, co jest na niebie w górze i co na ziemi nisko, ani z tych rzeczy, które są w wodach pod ziemią” (Wj 20, 4). Wobec tego tradycja sztuki żydowskiej wiąże się wizerunkami antynaturalistycznymi. Zmiany w tej materii nastąpiły w wieku XIX, co wiązało się z otwarciem na nieżydowskie formuły artystyczne spowodowanym ruchem Haskalą.

Gottlieb od dzieciństwa zajmował się rysunkiem. W latach 1869-72 uczył się we Lwowie u malarza Michała Godlewskiego. Dalszą edukację otrzymał w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, a z końcem roku 1873 przeniósł się do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Tamże chciał studiować pod pieczęcią Jana Matejki, którego dzieła poznał podczas pobytu w Austrii. Koncepcja patriotyczno-historycznego malarstwa Matejki pozwoliła młodemu malarzowi wyklarować własną formułę twórczą, w której, posługując się klasycznym warsztatem malarskim, mógł eksplorować historyczne relacje polsko-żydowskie. Gottlieb, po krótkim pobycie w Krakowie, powrócił do Wiednia, co spowodowane było antysemitkami wystąpieniami w łonie Szkoły Sztuk Pięknych. W roku 1875 wyjechał do Monachium, gdzie przez rok kształcił się u popularnych profesorów – Karla von Piloty’ego i Alexandra Wagnera. Monachium zapewniało Gottliebowi możliwość obcowania ze zbiorem

dawnych mistrzów w Alte Pinakothek. W 1878 roku znowu przebywał tamże, przygotowując dla wydawnictwa Bruckmanna ilustracje do wydania „Natana Mędrca” Gottholda Ephraima Lessinga, jednego z czołowych przedstawicieli żydowskiego „oświecenia”. „Natan Mędrzec”, opublikowany w 1779 roku, był dramatem mającym wyjątkowo pozycję w nowoczesnej kulturze żydowskiej ze względu na podkreślenie religijnego pluralizmu – w istocie bowiem za losami Natana i jego córki Rechy kryje się przypowieść o unii trzech religii – judaizmu, islamu i chrześcijaństwa. Akcja dramatu rozgrywa się w XII-wiecznej Jerozolimie, w czasie krucjat. Natan to mężczyzna, który przyciągał chrześcijańską dziewczynkę Rechę, mimo że chrześcijanie właśnie zamordowali jego rodzinę podczas wyprawy krzyżowej.

Gottlieb, przygotowując malarskie projekty ilustracji, zajmował się zarazem własnymi problemami związanymi z brakiem religijnej tolerancji. Wykonał dwanaście szkiców i dwie duże kompozycje, w tym „Szkic do Rechy” prezentowany na aukcji. Cykl nie został ukończony i opublikowany, lecz prace doń należące tworzą w oeuvre malarza zwartą grupę. Gottlieb musiał w malarstwie stworzyć sugestywny rysunkowo styl, który łatwo mógłby znaleźć przełożenie na reprodukcje graficzne. Artysta był zobowiązany przedłożyć wydawcy szkice olejne, które po zatwierdzeniu mogły zostać opublikowane. Malarz we wersjach gwaszowych i olejnych posłużył się ekspresyjnym duktem pędzla i monochromatyczną techniką en grisaille przypominającą w wyrazie płaskorzeźbę. Światłocieniowo potraktowane sceny, namalowane w odcieniach szarości stosunkowo łatwo było przenieść grafikowi na język ilustracji książkowej. W „Szkicu do Rechy” ornamentalnie opracował tkanę malarską trzonkiem pędzla, uzyskując ekspresyjne efekty. Prezentowana praca przedstawia Rechę w zdobnej sukni, stojącą we wnętrzu komnaty. Kobieta zwraca się w stronę okna orientального pałacu, a towarzyszy jej ojciec Natan, który powrócił z podróży. „Szkic do Rechy” pokazuje niezwykle możliwości Gottlieba jako malarza. Artysta, posługując się nieszablonową techniką, wykonał obraz na temat fundamentalnego tekstu doby Haskali i tym samym dawał wyraz swojej tożsamości artystycznej, rozpiętej pomiędzy tradycją żydowską a tendencjami zachodniej sztuki XIX stulecia.



Maurycy Gottlieb, zbiory Izraelskiej Biblioteki Narodowej, źródło: Wikimedia Commons

8

PANTALEON SZYNDLER (1846 - 1905)

"Mulatka"

olej/plótno, 48 x 39 cm
sygnowany l.d.: 'PSzyndler'

na górnej belce przyklejona karteczka z tytułem oraz adnotacją: 'paka IV'

cena wywoławcza: 22 000 zł

estymacja: 26 000 - 38 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Twórczość Pantaleona Szyndlera należy sytuować w kontekście akademicko-orientalnego nurtu malarstwa europejskiego. Artysta początkowo kształcił się w warszawskiej Klasie Rysunkowej (1860-69). Dalsze studia podjął w monachijskiej Akademii, rzymskiej Akademii Św. Łukasza, a następnie w paryskiej Szkole Sztuk Pięknych u akademika Alexandre'a Cabanela. Szyndler wiele podróżował, m.in. do Włoch, Anglii, Holandii, na Krym i Podole. Prezentowana praca „Mulatka” należy do charakterystycznych typów kobiecych podejmowanych przez licznych malarzy XIX wieku. Artysta przedstawił postać w profilu, z upiętą na głowie chustą i okrągłym kolczykiem w uchu. Głowa została delikatnie

opracowana światłocieniowo i umieszczona na stalowo-niebieskim tle. Malarz szczegółowo opracował detal, nie rezygnując ze swobody malarskiej, o czym świadczy żywiołowo malowana partia białego, płóciennego odzienia. Egzotyczne wizerunki kobiet były standardowym tematem sztuki późnego akademizmu. Artyści używali erotycznych, związanych z orientalną wizją haremu klisz, żywo wpływając na wyobraźnię europejskiego widza. Tego rodzaju wizerunki w twórczości Szyndlera należy wiązać ze sztuką francuską i kobiecymi portretami obecnymi w malarstwie Alexandre'a Cabanela czy Jeana-Léona Gérôme'a.



IGNACY GIERDZIEJEWSKI (1826 - 1860)

Scena historyczna, 1856 r.

olej/plótno dublowane, 54,5 x 42,5 cm
na odwrociu XIX-wieczna nalepka inwentarzowa z imieniem
i nazwiskiem autora oraz numerem porządkowym ('482'),
datowany ołówkiem na krośnię: '1856'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 7 000 - 10 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, grudzień 2014
- kolekcja prywatna, Polska

Ignacy Gierdziejewski był ważną postacią polskiego życia artystycznego XIX wieku. To w jego kompozycjach, tak jak w twórczości Januarego Suchodolskiego, kształtował się język form, używany jeszcze długo, by przedstawiać w malarstwie sceny z polskiej historii. I choć język ten może się wydawać w pewnym sensie wręcz archaiczny to

twórczość ta ma trwałe miejsce w polskiej historii sztuki.

Artysta związany był z Warszawą i kręgiem artysty Marcin Olszyńskiego. Pozostawał pod wpływem malarzy Nazareńczyków i szkoły düsseldorfskiej. Z chęcią przedstawiał sceny religijne i alegoryczne, a ważnym źródłem dla jego twórczości jest polska poezja romantyczna.



10

JAN CZESŁAW MONIUSZKO (1853 - 1908)

"W parku", 1898 r.

olej/deska, śr. 57 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'I.C. MONIUSZKO | 1898'

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„W parku” to oryginalne nawiązanie do tradycji europejskiego malarstwa XVIII wieku. Ma w sobie lekkość i żywość tych przedstawień, jest pewnie malowany i odznacza się żywą kolorystyką. Jan Czesław Moniuszko jest autorem licznych scen rodzajowych. Najczęściej przedstawiał czasy stanisławowskie, Księstwa Warszawskiego oraz Królestwa

Kongresowego. Malowane przez niego sceny mają charakter pogodny. Z upodobaniem przedstawiał spotkania, tańce i zabawy często z udziałem ułanów i kawalerzystów. Był bystrym obserwatorem ludzkich zachowań i ze swadą je odtwarzał. Stworzył też swoją, ale zarazem polską wersję fête galantes. Świat malarstwa Moniuszki jest barwny i wciągający.



II

LEON DEMBOWSKI (1823 - 1904)

Pejzaż podkrakowski, 1864 r.

olej/tektura, 16 x 23 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'L. Dembowski 1864.'

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W latach 1840-50 Leon Dembowski studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Jana Nepomucena Głowackiego, uznanego malarza krajobrazowego doby romantyzmu. Kształcił się również w Wiedniu, aż finalnie został profesorem w krakowskiej Szkole. Podążając tropem swojego nauczyciela, zajmował się przede wszystkim górskim pejzażem. Malował widoki z Tatr, Pienin czy Alp, realizując romantyczny ideał malarza-pielgrzyma, przemierzającego przestrzeń dzikiej, niedostępnej przyrody. Dembowski posługiwał się klasycznym, akademickim warsztatem, który przysposobił jednak do romantycznej

formuły obrazowania natury. Prezentowana praca przedstawia górski pejzaż – artysta na pierwszym planie umieścił opadające zbocze, które otwiera wzrok widza na bezkresną dolinę przemierzaną przez pociąg. Emblematyczny wynalazek epoki nowoczesnej został przez Dembowskiego skonstrastowany z żywiołem natury. Na horyzoncie bowiem zachodzi słońce, które przesłania ciemną chmurą. W oddali widać charakterystyczne granatowe smugi, które znamionują burzę. Przed oczami widza dzieje się więc niezwykle spektakl, w którym spotyka się siły cywilizacji i natury.



12

OTTO KREYHER (1836 - 1905)

Portret Hansa Ulryka Gotharda hr. Schaffgotscha

olej/plótno, 76 x 50 cm

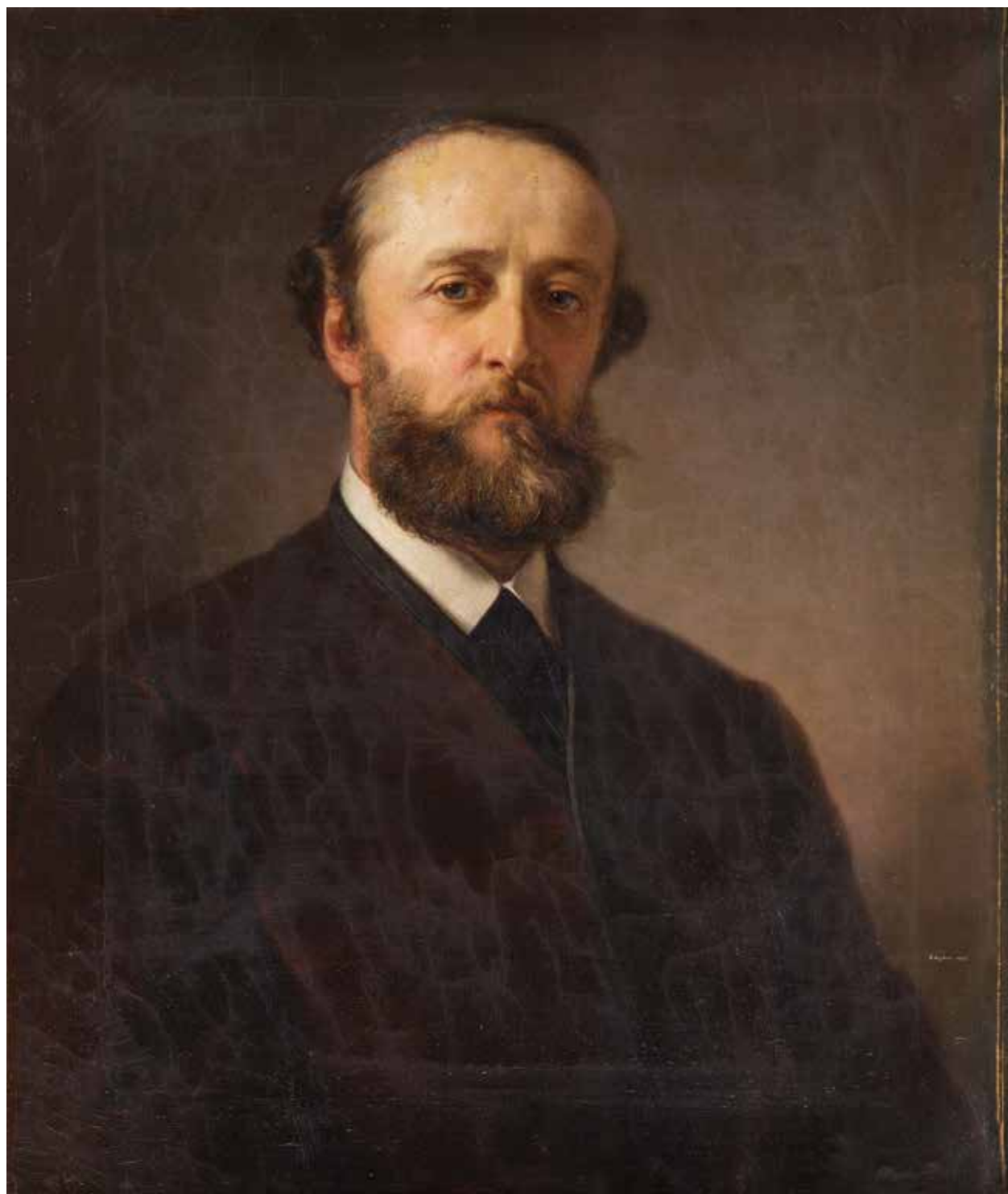
opisany długopisem na górnej belce krosien malarskich wraz z identyfikacją przedstawionego i uwagą: 'Portret Hansa Ulryka hr. Schaffgotscha | w wieku 45 lat | boczna linia książąt (nieczytelne)'

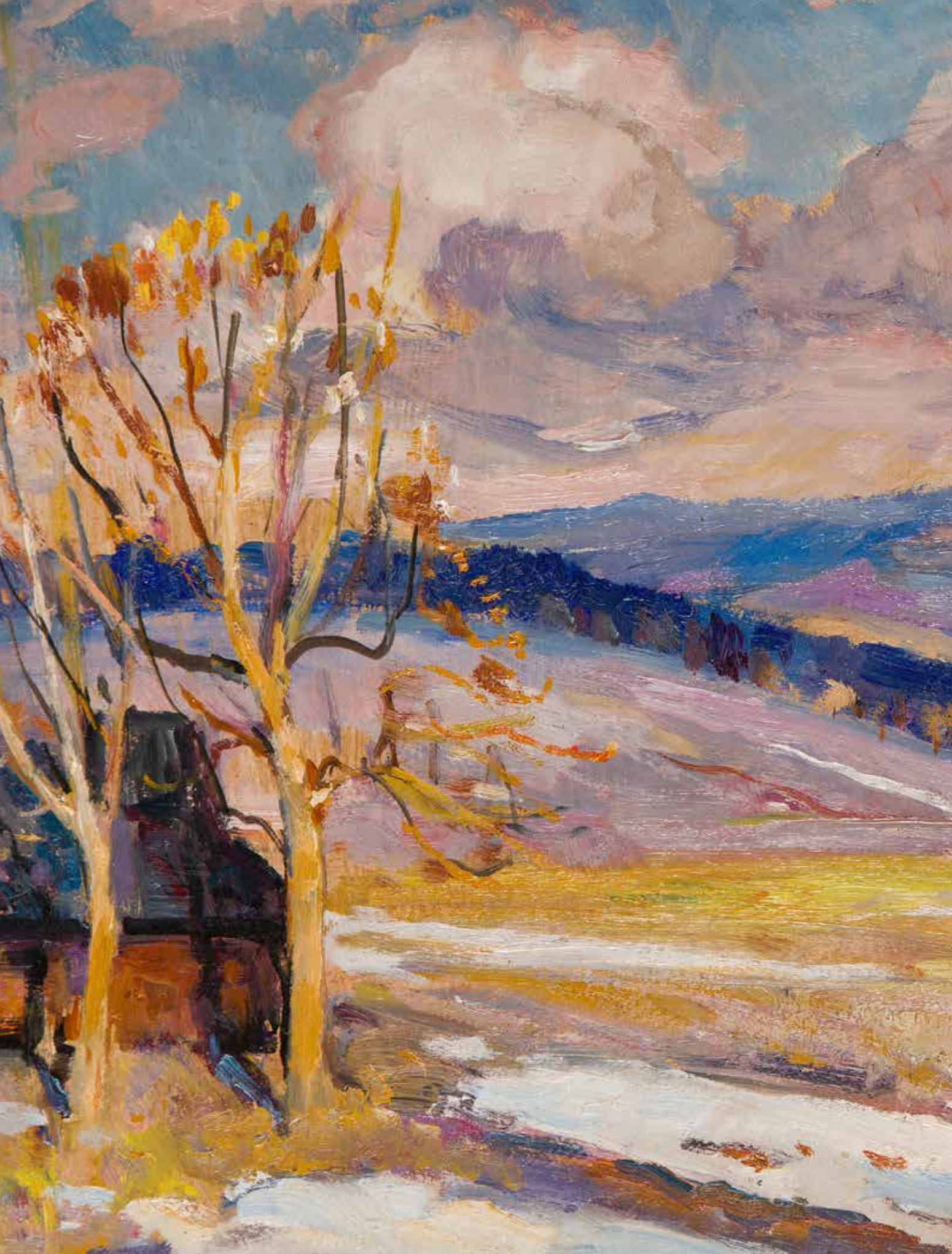
cena wywoławcza: 17 000 zł

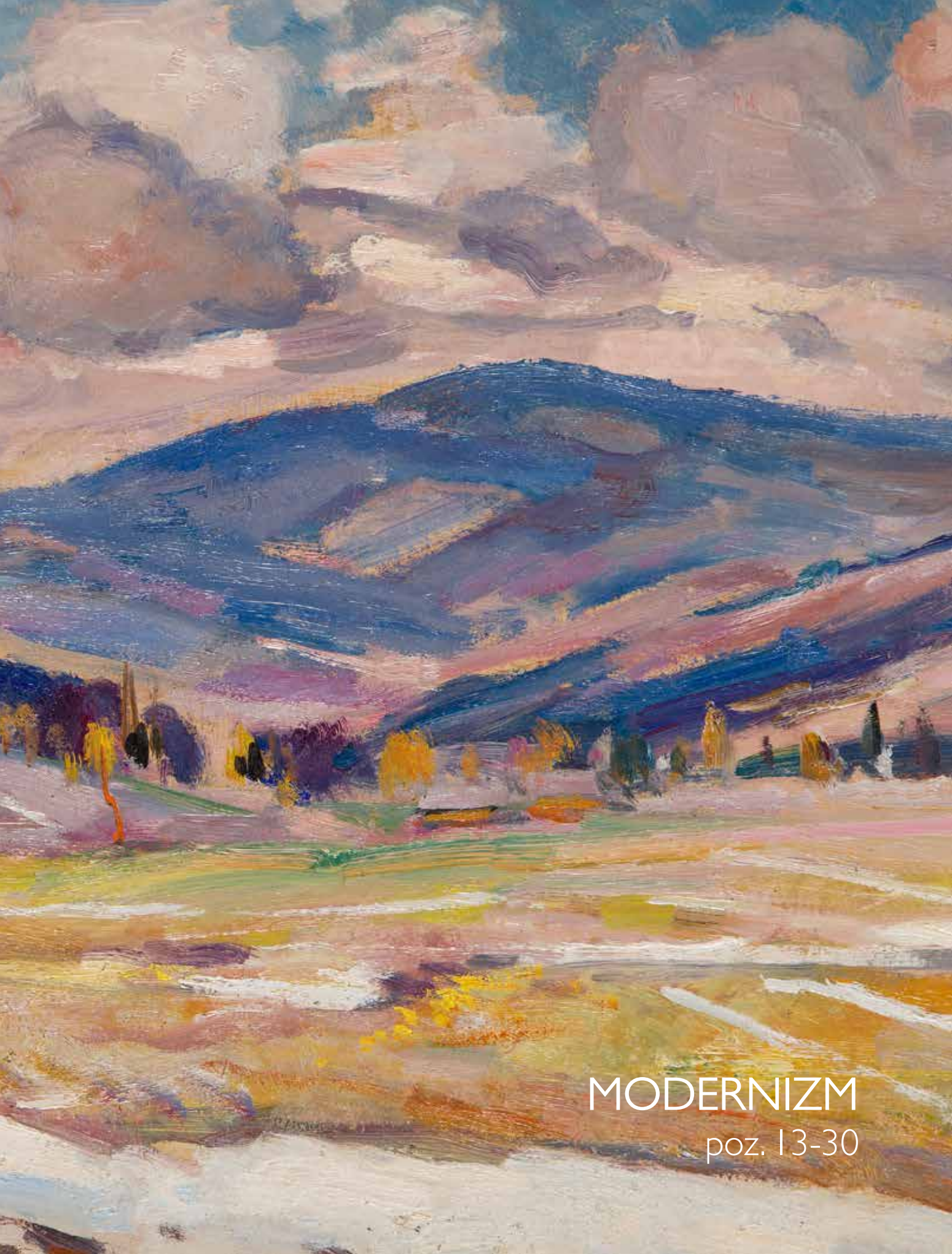
estymacja: 20 000 - 28 000

Otto Kreyher był bodaj najważniejszym portrecistą wrocławskim drugiej połowy XIX stulecia. Edukację artystyczną rozpoczął u ojca, a następnie szkolił się we wrocławskiej Akademii Sztuk Pięknych. Trzon jego studiów stanowiła nauka w berlińskiej Akademii, w pracowni Karla Wilhelma Gropiusa. W 1859 roku osiadł na stałe we Wrocławiu, gdzie prowadził własną pracownię. Jego portrety odznaczają się zachowawczym, precyzyjnym rysunkowo akademickim warsztatem. Wielokrotnie używał światłocienowej konwencji i w opracowaniu tkanki malarskiej zbliżał się charakterem do niemieckiego realizmu i szkoły Wilhelma Leibla. Prezentowana praca

to portret hrabiego Hansa Ulryka Schaffgotscha (1831-1915), śląskiego przemysłowca i parlamentarzysty. Schaffgotsch był synem Emmanuela, rządcy miejskiego Wrocławia. Studiował na uniwersytetach w Berlinie, Wrocławiu i Bonn. W 1858 roku poślubił Johannę Gryczik, córkę przemysłowca Karla Godulli. Dzięki temu mógł później zarządzać majątkiem, który wnosila do małżeństwa Johanna. Spółka kierowana przez Schaffgotscha zajmowała się wydobyciem węgla i produkcją cynku, należąc do potentatów w Niemczech. W 1859 roku hrabia wraz z żoną zakupili pałac w Kopicach, którym rodzina zarządzała do 1945 roku.







MODERNIZM
poz. 13-30

13

JACEK MALCZEWSKI (1892 - 1965)

Portret Leontyny Gogulskiej, 1919 r.

olej/tektura, 87 x 70 cm
sygnowany i datowany l.g.: '1919 JMalczewski'

cena wywoławcza: 190 000 zł
estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

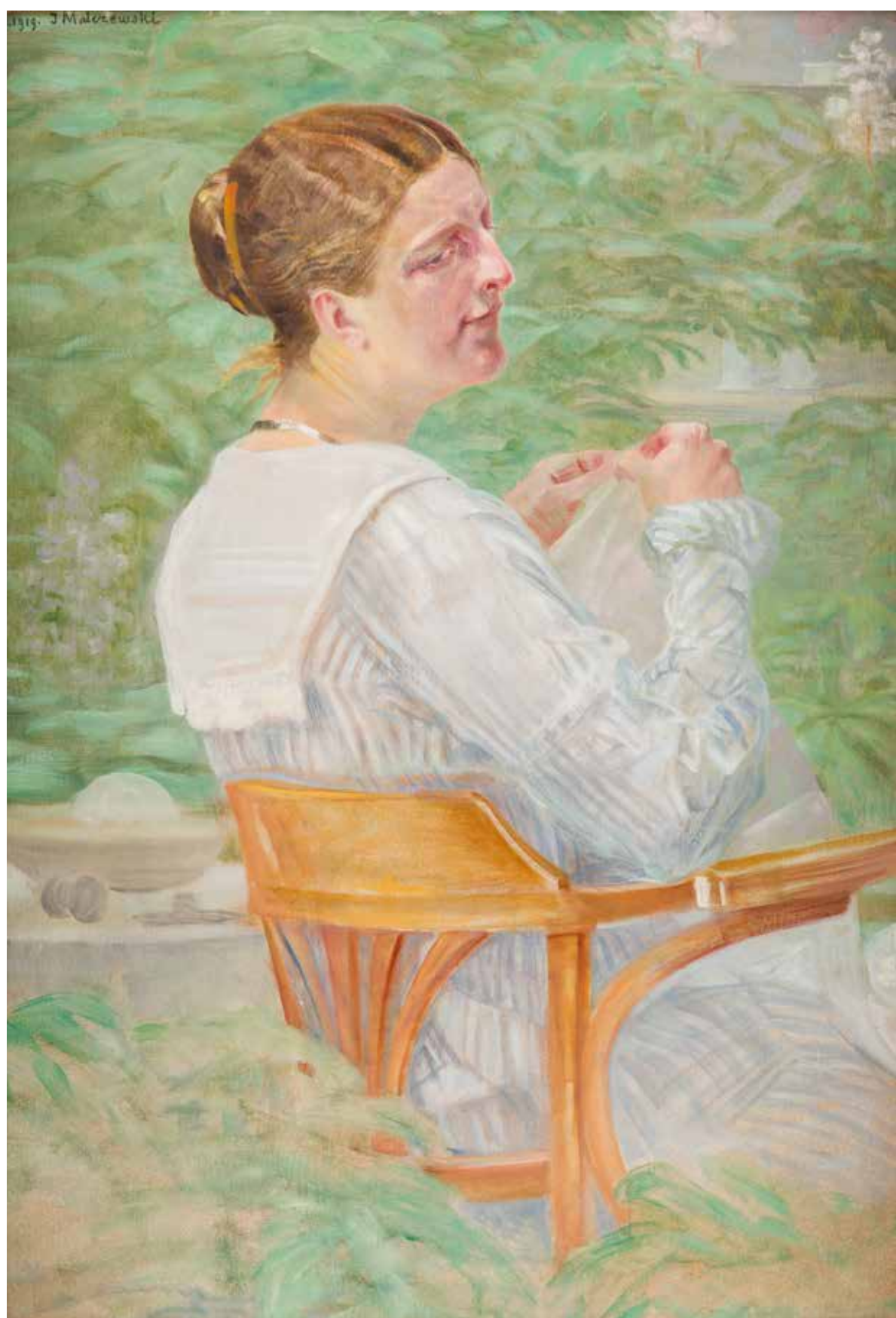
- dom aukcyjny Rempex, lipiec 2015
- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- „Stolica” 1968, nr 48, nlb. (il.)

„Osią świata Malczewskiego jest człowiek. Artystę interesuje zarówno maska dionizyjska, jak apollińska, jawny ekstatyczny biologizm, jak i tajemniczy aspekt duchowy. Człowiek w jego sztuce przedstawiany jest nierozzerwalnie z obrazem natury”.

AGNIESZKA ŁAWNICZAKOWA, JACEK MALCZEWSKI, KRAKÓW 1995, s. 19





Jacek Malczewski, 'Introdukcja', 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons



Jacek Malczewski, 'Portret Adolfa Dygasieńskiego', 1905, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Prezentowany portret przedstawia Leontynę Gogulską, żonę znanego krakowskiego lekarza Józefa Jana Gogulskiego. Jacek Malczewski wykonał przynajmniej jeszcze jeden jej wizerunek (1909-11, kolekcja prywatna). W 1919 roku malarz posłużył się konwencją znaną z innych portretów pochodzących z tego okresu. Artysta modelkę przedstawia w półfigurze, czasem siedzącą na tle pejzażu, często z towarzyszeniem alegorycznych figur. W pionowych formatach płótna akcentował wertykalne podziały kompozycji. W „Portrecie Leontyny Gogulskiej” modelka siedzi na krześle z giętego drewna odwrócona do widza tyłem. Ukradkowo spogląda w kierunku widza, jednocześnie zajmując się ręczną robótką. W lewym dolnym rogu kompozycji malarz przedstawił ogrodowe kamienne źródło. Parawanową strukturę w tle tworzą syntetycznie zarysowane liście kasztanowca – podobny zabieg został użyty przez Malczewskiego w jego wczesnym arcydziele – „Introdukcji” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie). Za jej pomocą malarz przesłonił widzom przestrzeń ogrodu, nakazując skupić wzrok na sylwetce i twarzy portretowanej. Ewokuje intymny wymiar scenki, również przez ciasne kadrowanie i ekspresję twarzy modelki zdradzającej „podglądanie” przez malarza i widza.

Ogród, jako motyw ikonograficzny, cieszył się w malarstwie nowoczesnym niezwykłą popularnością. Twórcy wielokrotnie posługiwali się jego figurą, chcąc obrazować raj utracony nowoczesnego człowieka – jego wyobcowanie z natury. Zakładanie i doglądanie ogrodu było częstą praktyką twórców, a najsłynniejszym „dziełem ogrodowym” malarza modernisty jest po dziś dzień założenie ogrodowe w Giverny zrealizowane dla Claude’a Moneta. Malczewski sam wielokrotnie umieszczał „akcję” swoich symbolicznych scen w wymyślonych ogrodach, dla których wzór stanowił majątek Karczewskich w Wielgim,

gdzie artysta spędził dzieciństwo, otoczenie willi artysty na krakowskim Salwatorze, założenie przy pałacu Lanckorońskich w Rozdole czy, u kresu życia, dworek w Lusławicach, gdzie mieszkali jego siostry. Owe ogrody stanowiły w trakcie życia artysty jego oazy, w których mógł się skryć razem ze swoją twórczą wrażliwością. Dla modernistów przestrzeń natury stawała się wielokrotnie przestrzenią tworzenia. Ożywcze energie płynące z kontaktu z fauną, florą i żywiołami, podszeptu natury znalazły swoje wymowne reprezentacje w oeuvre Malczewskiego. Częstokroć jego ogrody załudniały fantastyczne zjawy i mitologiczne postaci – fauny czy chimery – które dopowiadały stany artysty utajone w naturze. Przyroda bowiem dla artystów przełomu wieków stanowiła ekran duszy ich samych. Na nią były rzutowane emocje i stany ducha, pod wpływem których pejzaż był ekspresyjnie odkształcany.

W „Portrecie Leontyny Gogulskiej” Malczewski wyeksponował płaszczyznę podobrazia, spływającą przestrzeń wyobrażoną przedstawienia. W malarstwie modernizmu artyści często odbierali przestrzenność swoim płótnom, aby nadać ekspresyjny wyraz płaskiej tkance malarzkiej. Podobnie postąpił Malczewski, emocjonalnie nakładając plamy farby. Pewna „szkicowość” pozostaje w obrazie w służbie nastroju – jaki artysta chciał osiągnąć – efemeryczności, zwińności, zaskoczenia – które wyraża twarz modelki, a natura je dopowiada. Malarz wyeksponował kolor podobrazia, czemu zawdzięczać należy jasne zestrojenie barwne całości kompozycji. W kolorystycznym spektrum dominuje biel stroju modelki oraz zieleń liści drzewa i innych roślin. Nieznaczne tylko gradacje w obrębie wskazanych barw powodują stonowanie jej charakteru, wyciszenie i medytacyjny charakter. Proście środków należy zawdzięczać nowoczesny charakter portretu Malczewskiego.



14

LEON WYCZÓŁKOWSKI (1852 - 1936)

Pejzaż z widokiem na Żółtą Turnię ("Pejzaż górski")

olej/plótno naklejone na tekturę, 31,5 x 46,5 cm

sygnowany l.d.: 'LWyczół'

na odwrociu nalepka z Salonu Wystawowego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych

opatrzona tytułem autorskim

cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wiedeń

„Studiował pejzaż górski o każdej porze. Już od wczesnego ranka z otwartego namiotu podpatrywał efekty światła pierwszych promieni słońca, jakie padały na olbrzymi masyw granitowych szczytów...”.

Z LISTÓW TEODORA GROTTA DO MARCINA SAMLICKIEGO, 30 MAJA 1944





Leon Wyczółkowski w Zakopanem, Muzeum Okręgowe
im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, nr inw. Wb-835

Zakopan

„Daje się tylko fragment, bo całość zmniejszałaby ogrom”.

LEON WYCZÓŁKOWSKI O MALOWANIU GÓR,
[ZA:] M.TWAROWSKA, LEON WYCZÓŁKOWSKI, WROCŁAW 1962, s. 29

„Pejzaż z widokiem na Żółtą Turnię” to na rynku antykwarecznym rzadki przykład tego typu olejnego obrazu. Mocnemu kolorystycznie akcentowi chaty przeciwstawione są górskie zbocza – namalowane szybko i pewnie. Wyczółkowski z powodzeniem i sprawnie notuje wygląd góry w nagle zmieniających się warunkach świetlnych. Jak każdy artysta usiłujący przedstawić krajobraz w ogóle, ale szczególnie górski – malarz musiał tu rozstrzygnąć pewien pozornie prosty dylemat: jak przedstawić ogrom skał na stosunkowo niewielkim obrazie? Odpowiedzią jest fragmentyzacja krajobrazu. Pogląd Wyczółkowskiego jakoby namalowanie fragmentu lepiej oddawało całość niż np. panorama – jest dobrze ilustrowany przez prezentowaną pracę. Uderza w niej jarzące się światło skupione na domu w lewej stronie kompozycji – zestawione ze spokojniejszym, ale wciągającym i subtelnym połączeniem barw i kształtów z prawej strony.

W bogatej w tematy i różnorodnej pod względem technik twórczości Leona Wyczółkowskiego, góry zajmowały wyjątkowe miejsce. Szczególnym przywiązaniem artysty cieszyły się Tatry. Polscy moderniści cenili je wysoko, nie tylko wielbiąc ich dziewicze piękno, lecz także uważając za miejsce prześzycone znaczeniami i szczególnie ważne dla polskości. To właśnie one stały się medium fascynującej „wypowiedzi” o charakterze historycznym, jakim był cykl wirtuozowskich pastelów, zatytułowany „Legends tatrańskie” (1904). To w nim Tatry były przedmiotem uważnej obserwacji oraz odsyłaczem do sfery symbolicznej.

Wyczółkowski poznał swoje ukochane góry dość późno, bo w 1896. Później szczególnie często odwiedzał je, by tworzyć w latach 1904-06 oraz 1910-11. Początkowo Tatry pojawiły się jako tło portretów – Jana Kasprowicza (Muzeum Narodowe w Krakowie) czy Stefana Żeromskiego z synem (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Wkrótce przestały być tłem i stały się głównym tematem niezliczonej ilości prac. Już same opisy wypraw Wyczółkowskiego w te, jak by się dziś mogło zdawać, nie bardzo groźne czy wysokie góry są niezwykle zajmujące. Tak we wspomnieniowym liście do Marcina Samlickiego odmalował to uczeń artysty – Teodor Grott: „Tę nieznaną dla siebie krainę [Tatry] poznał [Wyczółkowski]

późno. Prawdopodobnie po odbytej wycieczce górskiej w towarzystwie taterników, którzy zachęcali do tego tematu, na pewien czas opuścił pracownię i przeniósł się na plener; w głuche turnie nad Czarny Staw i na szczyty gór. Warunki materialne miał wtedy znakomite; pozwalały mu na zorganizowanie kosztownej wyprawy; wydawał ponoć 50 koron dziennie na ten cel. Towarzyszyło mu kilku górali z przewodnikiem doświadczonym i znającym dokładnie Tatry (...). Ci ludzie nosili potrzebne utensylia, materiały malarskie, żywność i namioty; rozbijali je w miejscach nadających się do malowania” (Leon Wyczółkowski, Listy i wspomnienia, oprac. Maria Twarowska, Wrocław 1960, s. 274). Zachowane opisy wskazują na to, że malarz pracował w górach bardzo intensywnie. „Maluję wściekle!”, pisał w liście do Feliksa Jasieńskiego. W opisach pojawia się motyw Wyczółkowskiego niezważającego na pogodę bądź uważającego ją za drugoplanową okoliczność. Jeśli pogarszała się – zmuszało to do przeczekania, ale nigdy do odłożenia pracy. Relacje przedstawiają malarza jako owładniętego chęcią oddania jednej chwili – tego, jak świat wyglądał w bardzo krótkim czasie, jednym mgnieniu. Jest to zgodne z tym, co pisali o nim krytycy, wychwalając go jako tego, który zdobywał nieosiągalne dla innych wyżyny w dokładności odwzorowania świata (wg słów Eligiusza Niewiadomskiego posiadał „siatkówkę [oka] przedziwnie uczuloną i wrażliwą”) – ale takiego odwzorowania, w którym najważniejszą jakością jest kolor. Wszystko to doprowadzało czasem do sytuacji takich jak ta, opisana przez Teodora Koscha: „Wychodząc z założenia, że obraz, jeżeli ma być wierny, winien być dziełem jednego wrażenia, starał się zawsze od pierwszego razu obraz skończyć. Nie odstraszały go przy tym ciężkie nieraz w górach warunki atmosferyczne. Opowiadał jak raz pod Mnichem schwycił go śnieżyca. Obraz kończył pastelą pod parasolem, a następnie ślizgając się po niewygodnej wówczas ścieżce na Szpiglasową, zniósł go w dół do Morskiego” (op. cit., s. 284). Barwne wspomnienie, potwierdzające inne relacje, pozostawił po sobie jeszcze Franciszek Klein: „Gdy raz zimą malował w Tatrach, zapalił się od ogniska kosztowny pled angielski. Obecna przy tym żona zawołała, że pled się pali, a on nie odwracając nawet głowy, malował dalej i tylko jakby od niechcenia zauważył: 'Nie przeszkadzaj mi, Franiu kochana, idź do licha z takim głupstwem'” (op. cit., s. 286).

15

JÓZEF PANKIEWICZ (1866 - 1940)

"Motyw z *Les Andelys*", 1920 r.

olej/tektura, 26 x 34 cm

sygnowany l.d.: 'Pankiewicz'

na odwrociu stempel firmy Blanchet, Rue Bonaparte 58, Paryż oraz naklejka

wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 90 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wiedeń

WYSTAWIANY

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1921

LITERATURA:

- porównaj: Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artysta w 140.

rocznicę urodzin, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie,

9 stycznia-26 marca 2006, Warszawa 2006, poz. 1/240-246 (il.)



„Pragnąc zapewnić swym płótnom świetność, nie ujmując im potęgę kolorytu, zachować im czar przy pełnej ich rzeczywistości, widzimy, jak świadomie ogranicza swoją reakcję, afirmuje kolor lokalny, rozkłada elementy obrazu w planie pionowym i poziomym, precyzuje formy przedmiotów terenu, kładzie nacisk na różnorodność ich walorów”.

FÉLIX FÉNÉON, 1922

W pracach Józefa Pankiewicza znajduje wyraźny rezonans nowoczesna sztuka francuska. Dzięki pobytom w Paryżu artysta od lat 80. XIX stulecia ulegał wpływom impresjonizmu, symbolizmu i estetyzmu, aby z początkiem wieku zwrócić się ku mistrzom postimpresjonizmu, przede wszystkim Pierre'owi Bonnardowi i Paulowi Cézanne'owi. „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu” – miał powiedzieć twórca w rozmowie z Mojżeszem Kislingiem. Wykładał w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zarówno przed Wielką Wojną, jak i po niej, natomiast wakacje spędzał najczęściej w Normandii lub na południowym wybrzeżu Francji. Polska publiczność miała stały dostęp do jego dzieł dzięki wystawom organizowanym w Warszawie, Krakowie, Lwowie czy Poznaniu. Jedną z nich otwarto we wrześniu 1921 w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. O swoich wrażeniach z ekspozycji pisał Władysław Skoczylas: „Wystawa Pankiewicza zapoznaje nas z ostatnimi ewolucjami, jakim podlega ten ciągle żywy i nie starzejący się talent. Widzimy tu wpływy mistrzów Zachodu, a mianowicie Cézanne'a i Renoira, ale w formie tak klasycznej, że możemy być wdzięczni Pankiewiczowi za te przykłady wielkiej francuskiej sztuki” (Władysław Skoczylas, [w:] Kronika. Sztuki Plastyczne, „Przegląd Warszawski” 1921, nr 3, s. 397).

Na wymienionej wystawie prezentowano olejną pracę „Motyw z Les Andelys”. Powstała podczas wakacji spędzanych u Pierre'a i Marthy Bonnardów w 1920. Dwaj malarze poznali się latem 1908, a ich artystyczna relacja trwała przez kolejne lata. Dzięki niej Pankiewicz miał wgląd w sztukę francuskiego koloryzmu, a w jego dziełach z drugiej i trzeciej dekady XX wieku można bezbłędnie wysledzić impulsy sztuki Francuza. Dla obu twórców kolor; obdarzony ekspresyjną wymową, stał się podstawowym elementem konstrukcyjnym obrazu. Rezygnowali oni z precyzji rysunku i światłocieniowej konstrukcji powierzchni malarskiej na rzecz rozwiązań barwnych, które tworzyły wrażenie przestrzeni i świetlistości w uchwyconym kadrze. Idylliczne pejzaże południa Francji

były w oeuvre Pankiewicza chętnie podejmowanym motywem. Lato spędzone w Vernon 1920 zaowocowało serią krajobrazów z Les Andelys, odległego od posiadłości Bonnardów o około 20 kilometrów.

W wymienionym cyklu pejzażowym widać silne inspiracje płynące ze sztuki Pierra'a Auguste'a Renoira – rozedrgana powierzchnia malarska, wypełnienie przestrzeni obrazów światłem, bogata paleta barwna, złożona z delikatnych różów, fioletów i nasyconych błękitów oraz zieleni, charakterystycznych dla impresjonisty. Pankiewicz przedstawiał w serii zakole Sekwany. Prezentowany „Motyw z Les Andelys” wykazuje duże podobieństwo do „Ruin Château Gaillard” pochodzących z kolekcji Stefana Laurysiewicza, przemysłowca i kolekcjonera, znanego dzisiaj jedynie z fotografii (por. Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, 9.01-26.03 2006, Warszawa 2006, poz. I/246). Artysta przedstawił meander rzeki, nad którym majaczą ruiny zamku Gaillard na wzgórzu. Normandzką, XII-wieczną budowlę ufundował król Anglii Ryszard Lwie Serce. W 1204 zamek przejęło Królestwo Francji. Przez kolejne stulecia był on świadkiem wojen aż do końca XVI wieku, kiedy go zburzono.

W „Motywie z Les Andelys” Pankiewicz zastosował nowoczesną kompozycję – kadr ściśle wypełniają motywy pejzażowe. Na pierwszym planie autor usytuował wygięte gałęzie wierzby po prawej stronie, po lewej natomiast – zbocze opadające ku wodzie, ujęte w trójkątną płaszczyznę, oraz zarośla. Podobnie plamy czystego intensywnego koloru, nakładane nieco nerwowymi poruszeniami pędzla, jak u Renoira, tworzą kolejne plany: powierzchnię wody, drzewa po drugiej stronie rzeki, wzgórza z ruinami zamku oraz pole nieba. Pośród partii zimnych błękitów oraz zieleni wyraźne dominanty stanowią różę, żółć i biel w fragmentach roślinności, architektury i refleksów na tafli wody. Dzięki kolorystycznym zabiegom Pankiewicz bez używania światłocienia osiąga efekt promieniowania światłem przez płaszczyznę malarską, co nadaje wrażenie naturalności normandzkiego krajobrazu.



16

WŁODZIMIERZ TETMAJER (1862 - 1923)

Żniwa

olej/tektura, 45,5 × 69,5 cm
sygnowany monogramem wiązonym l.d.: 'WT'
na odwrociu dawna naklejka firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 22 000 zł
estymacja: 26 000 - 32 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, październik 2014
- kolekcja prywatna, Polska

Obrazy Włodzimierza Tetmajera stanowią bodaj najważniejszy przykład dojrzałego malarstwa Młodej Polski o folklorystycznym zacięciu. Na konsekwentnie stosowany styl autora składały się szeroka paleta barwna, syntetyczne ujęcie detalu i harmonijna kompozycja kolorystyczna. Artysta ujmował przedmioty postrzegane w naturze w śmiałe kontrasty światłocieniowe, lecz przez delikatne modelowanie traciły realistyczny charakter, a zyskiwały dekoracyjny wyraz. Tym samym twórca zaznaczał radosny wymiar scen rodzajowych z życia wsi, tak chętnie przez siebie podejmowanych.

Prezentowane „Żniwa” oparł na zestawieniu dekoracyjnych partii zieleni, żółci i błękitu. Na ich tle własną wymowę zyskują sylwetowo potraktowane postaci chłopów. Biel i czerwień ich strojów czyni je kompozycyjną dominantą. Tetmajer nie troszczy się o skonstruowanie tradycyjnej, renesansowej perspektywy, a jego przestrzenna koncepcja, oparta na współdziałaniu plam barwnych, bliska jest francuskiemu postimpresjonizmowi. Malarz buduje nastrój letniej sielanki za sprawą światła obecnego w barwie. Opiewa żniwa – istotny moment w agrarnej strukturze czasu.



17

OLGA BOZNAŃSKA (1865 - 1940)

Portret kobiety (Blanka Mercère?)

olej/tektura, 75,5 x 59,5 cm

cena wywoławcza: 170 000 zł

estymacja: 200 000 - 300 000

POCHODZENIE:

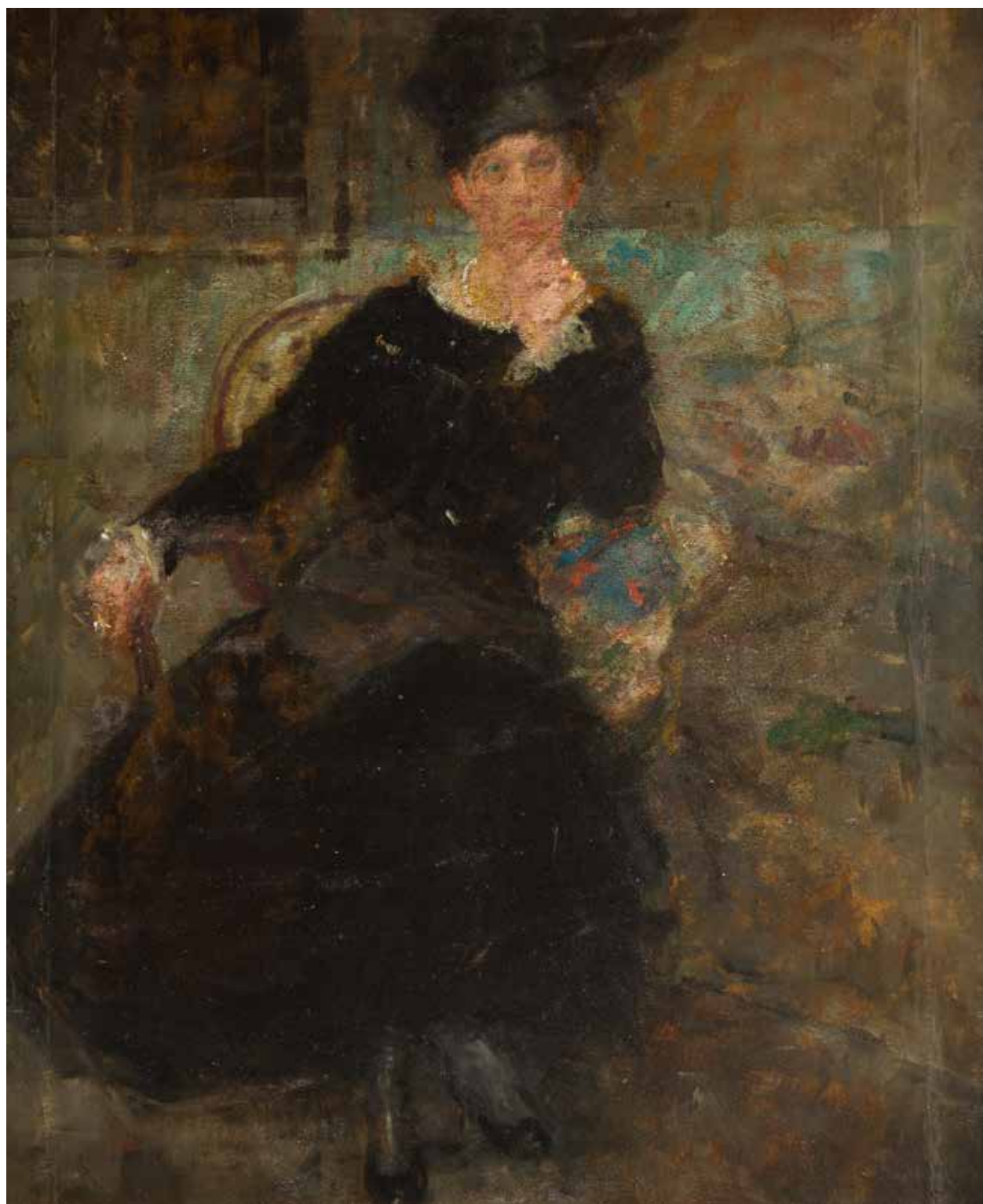
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- obraz zostanie ujęty w catalogue raisonné przygotowywanym przez Muzeum Narodowe w Krakowie

„Twórczość Olgi Boznańskiej cechuje przede wszystkim dojrzała harmonia środków malarskich, pełnia władz, nad którymi panuje i którymi kieruje nie tyle śmiała, ile stanowcza i przedziwnie wytworna, szlachetna wola malarska”.

ROBERT CHABRIÉ-TOMASZEWICZ O TWÓRCZOŚCI MALARKI





Olga Boznańska, Portret Marii Kozłowskiej-Kalinowskiej, malarki, 1903, źródło: Cyfrowe MNW

Ekstrawagancki kapelusz modelki, jej czarna, elegancka suknia i sznur pereł migoczący wokół dekoltu nie pozostawiają wątpliwości, że mamy tu do czynienia z elegancką paryżanką. Dama, patrząc uważnie na widza, to według tradycji Blanka Mercère, polska malarka, uważana za uczennicę Olgi Boznańskiej. Formalnie praca przypomina obrazy powstałe w pierwszych latach XX wieku. Decydują o tym nie tylko sposób operowania pędzlem i charakterystyczne dla autorki rozmycie tonów, lecz także bardziej specyficzne detale, jak np. przesunięty w prawo kontrpunkt (z podobnym zabiegiem mamy do czynienia na słynnym „Portrecie damy w czarnym kapeluszu” z 1906 – depozyt w MNW) czy wspomniany już wcześniej wymyślny strój. O ile fantazyjne nakrycie głowy, jakie widzimy na portrecie, w okresie belle époque było czymś zwyczajnym, o tyle po I wojnie światowej musiałyby uchodzić za ekstrawagancję. Dzieło możemy więc datować na lata 1906-10.

Obraz to przykład dojrzałego stylu autorki. Na zmianę, jaka zaszła w jej sztuce, niektórzy historycy są skłonni patrzeć w kontekście jej biografii. Przełom XIX i XX wieku był dla Boznańskiej, mieszkającej wówczas w Monachium, czasem ważnych decyzji, ale również napięcia nerwowego. Od 1896, po sukcesie w Zachęcie (słynny „Portret Paula Nauena”), uchroniła za artystkę uznaną. Julian Fałat zaproponował jej objęcie katedry malarstwa na wydziale dla kobiet w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Obrazy twórczyni trafiały do zbiorów państwowych, a artykuły jej poświęcone pojawiły się nawet w prestiżowej „Gazette des Beaux-Arts”. Za karierą nie szła niestety normalizacja życia. W 1900 Boznańska zerwała wieloletnie narzeczeństwo z Józefem Czajkowskim, a jej relacje z siostrą Izą stawały się coraz trudniejsze. Rozpoczął się okres stagnacji. Właśnie wtedy coraz wyraźniejsza staje się niezwykła osobowość artystki. Jej sugestywny portret dała w jednym ze swoich reportaży Wanda Czapska (pisownia oryginalna):

„Będąc w Paryżu, skorzystałam ze sposobności, aby poznać najslawniejszą z polskich malarek, p. Olę Boznańską (...). W szczupłej twarzy o bardzo subtelnych i regularnych rysach uderzyły mnie bystre oczy o badawczym spojrzeniu; drobna jej postać była odziana w suknię staroświeckiego kroju i nieokreślonego koloru, która pomimo śladów zniszczenia nosiła charakter dostojności i artystycznej fantazji. Zmierzchało, a p. Olga kończyła właśnie pracę około dużego portretu ustawionego na sztalugach. Rozejrzałam się po mrocznej pracowni, obwieszanej obrazami i zastawionej przerożnionymi sprzętami: w jednym końcu dostrzegłam fortepian, w drugim małe łóżko, w środku



Olga Boznańska, Portret Zofii Kulczyńskiej, malarki, 1930, źródło: Cyfrowe MNW

obok podjum, na którym zasiada model, był ustawiony żelazny piecyk, do którego p. Boznańska coraz to dorzucała węgla, krzątając się około przygotowania herbaty. Ja tymczasem przyglądałam się ciekawie towarzyszom i towarzyszkom naszej świetnej malarki: ulubionemu jej pieskowi, myszom i ptaszkom. Piesek imieniem Bobby choruje już od dłuższego czasu. (...) Ale więcej chyba jeszcze od chorej psiny lubi p. Olga myszy, których niezliczone mnóstwo hoduje się w pracowni, tylko pojedyncze śmiałki pokazują się w dzień i dobiegają wieczorem do jasnego kręgu rzucanego na podłogę przez małą lampkę naftową, za to po kątach aż się od nich roi, wędrują nieustannie po obrazach, meblach, książkach. Uprzedzona z góry nie chciałam zdjąć płaszcza ani kapelusza w obawie, by się nie stały pastwą gryzoniów, p. Boznańska uspokoiła mnie jednak zapewnieniem, że jej faworytki lubią nadgryzać tylko męskie kapelusze i że się ich obawiać nie należy, bo na człowieka nigdy nie wchodzi. (...) P. Olga Boznańska uważa się za krakowiankę, przebywa jednak już od 25 lat w Paryżu i do kraju na razie wracać nie chce. 'Dosyć mam jeszcze siły i energii – powiada – żeby przezwyciężyć trudności i znosić niewygodę mego życia tutaj, nie umiałabym się pogodzić z senną roślinnością krakowską, obawiam się także smutnych wspomnień, od których Paryż mnie broni!'. (...) Obrazy p. Boznańskiej to przeważnie tajemnicze harmonie rozproszonych i rozszepconych kolorów o zatartych, mglistych konturach, portrety jej pędzla odtwarzają z niezmienną subtelnością istotę modela, i to raczej jego istotę duchową aniżeli barwy i kształty. Wszystkie jej płótna mają swój zupełnie odrębny charakter, świadczący o wybitnej indywidualności artystki, a każde pociągnięcie jej ręki przemawia do nas żywą poezją i rzewną tęsknotą. Tym właśnie wielkim talentem i nieustraszoną pracą zdołała p. Olga, chociaż kobieta i cudzoziemka, zdobyć sławę i wywalczyć sobie stanowisko tutaj, w tej dumnej Ville de Lumières, gdzie tyle innych dobijało się o to na próżno. Obrazy jej zajmują zaszczytne miejsce na dorocznych wystawach w Tuileries i Palais de Bois. Ameryka odznaczyła ją również złotym medalem za prace wystawione w Pittsburghu, a rząd francuski zakupił trzy jej portrety do Musée du Luxembourg. Pomimo to wszystko nie posiada jednak nasza artystka ani majątku, ani nawet zapewnionego bytu, ponieważ nigdy o to nie dbała i teraz nie dba, wyrzekając się nawet obsługi, która by ją wyręczyła mogła w spełnianiu choćby najgrubszych robot. Malarstwa współczesnego nie lubi p. Olga, prawie go też nie zna, bo się nim nie interesuje; podciąga wszystkie nowe kierunki pod nazwę kubizmu i twierdzi, że owi kubiści są może uczonymi, matematykami, ale w każdym razie nie artystami” (Wanda Czapska, W pracowni Olgi Boznańskiej, „Bluszcz” 1926, nr 9, s. 272-273).



Fotograficzny portret Olii Boznańskiej, źródło: NAC online

18

JAN STANISŁAWSKI (1860 - 1907)

Pejzaż z wierzbami, około 1903-05

olej/tektura, 14 x 20,5 cm

sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu prostokątna pieczętka 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUŚCIZNY | POŚMIERTNEJ | Janina Stanisławska [podpis odręczny]'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Desa Unicum, marzec 2003

- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- opinia p. Elżbiety Charazińskiej z dn. 12.03.2013

Prezentowany „Pejzaż z wierzbami” powstał ok. lat 1903-05 – jak wskazuje Elżbieta Charazińska oraz analogie w paletach barwnej i kompozycji innych dzieł z tego okresu. Praca stanowi syntetyczne studium krajobrazowe, w którym artysta, nie troszcząc się o detale, mistrzowsko zestroił płaszczyzny obrazu w sugestywną kompozycję. Aplikował na podobrazie płaskie plamy soczystego koloru, obrazując potencjalnie niemalowniczy, przydrożny widok. W centrum kompozycji sytuował przechylającą się w dal wierzbę. W głębi, ledwie nieznacznie zaznaczył wiejskie zabudowania. Zbudowana z brązów, różów, żółci, zieleni i błękitów scena ewokuje nastrój zachodu słońca, które światłem wypełnia koronę wierzb, sylwety

drzew na niskim horyzoncie i połączył intensywnie błękitnego nieba. Przedstawienie zostało opracowane w sposób charakterystyczny dla artysty – częściowo nałożył drobne impasty farby, w niektórych płaszczyznach zastosował szerokie plamy czystego koloru. Praca wpisuje się w symbolistyczny nurt malarstwa Młodej Polski. Stanisławski, wybierając krajobrazy jako główny temat swojego malarstwa, uczynił je swoistymi ekranami dającymi wejście w duszę natury. W syntetycznym stylu artysty wyraża się panteistyczna wizja pejzażu, który obdarzony jest własną mową i przynależą mu stany bliskie duchowi człowieka. Tego rodzaju rys jest szczególnie widoczny w jego kompozycjach powstałych po 1900 roku.



STEFAN FILIPKIEWICZ (1879 - 1944)

Przedwiośnie w górach, po 1920 r.

olej/tektura, 48 x 68,5 cm
sygnowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz'

cena wywoławcza: 13 000 zł
estymacja: 16 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, październik 2014
- kolekcja prywatna, Polska

Prace Stefana Filipkiewicza nieodłącznie kojarzą się z pojęciem szkoły Stanisławskiego. Mowa o nieformalnej grupie twórców, wychowanków profesora Jana Stanisławskiego. Uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zgromadzeni wokół niego, niejednokrotnie przejmowali jego syntetyczną manierę, w której wrażenie natury zamykane było w sumarycznych formach plastycznych. Mistrz kładł nacisk na studia na świeżym powietrzu i organizował plenery, często w Tatrach. Malarz ukończył studia w 1908. Rok wcześniej zmarł jego nauczyciel, którego pośmiertny pokaz obrazów organizowali Filipkiewicz i Henryk Szczygliński. Od czasów debiutu w 1899 artysta uprawiał przede wszystkim

pejzaż i specjalizował się w widokach podhalańskich. Posługiwał się bogatą stylistyką, używał płaskich plam czystego koloru i wnikliwie badał przy tym stosunki świetlne obecne w naturze. Prezentowane „Przedwiośnie w górach” należy do dojrzałej fazy twórczości autora, w której opisywana maniera realizowała się najpełniej. Filipkiewicz kolejne plany buduje pasami, posługując się bielą, żółcią, zielenią i błękitem. W partii nieba następuje zmiana języka: artysta nakłada pojedyncze plamy farby, aby oddać kulistość obłoków i dynamikę ich wędrówki po niebie. Całkowicie rezygnuje ze światłocienia, lecz mimo to – za sprawą nowoczesnej formuły malarskiej – dzieło emanuje wewnętrznym światłem.



20

LUDWIK DE LAVEAUX (1891 - 1969)

Pejzaż morski

olej/tektura, 34,5 x 43 cm

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 9 000 - 14 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

OPINIE:

- opinia p. Aleksandry Melbechowskiej-Luty z dn. 23.10.1987

„Pejzaż morski” wpisuje się w typ nastrojowego południowego pejzażu, tak charakterystycznego dla polskiego (i nie tylko polskiego) modernizmu. Całość utrzymana jest w pastelowych, morskich kolorach – różach i fioletach. Na pierwszym planie, u dołu obrazu, widnieją rytmicznie zaznaczone korony cyprysów, malowane smugami zieleni, fioletów i ciemnych błękitów.

Ludwik de Laveaux był kuzynem malarza-modernisty, noszącego to samo imię i nazwisko. Ze szczupłych informacji, jakie się o nim dochowały wiadomo, że malarz studiował architekturę na Politechnice Warszawskiej. Wiadomo również o jego ożenku z Marią Antoniewicz (1922) oraz to, że mieszkał w latach 20. w Zakopanem.



STANISŁAW LENTZ (1861 - 1920)

Portret Ambrożego Feliksa Teofila Zaborowskiego herbu Grzymała, 1896 r.

olej/plótno, 161,5 x 103,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'STANISŁAW LENTZ. 1896.'

cena wywoławcza: 60 000 zł
estymacja: 70 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Franciszka Starowieyskiego, Warszawa
- kolekcja prywatna, Polska

Portretowany mężczyzna to dziad znanego polskiego malarza Franciszka Starowieyskiego. Lentz, wzięty portrecista swojej epoki, przedstawił go w konwencjonalny XIX-wieczny sposób na czarnym tle. W obrazie uderza umiejętność malarza do oddania psychicznych cech portretowanego.

W 1930 roku najważniejsze z artystycznych czasopism międzywojnia, „Sztuki Piękne”, poświęciły zmarłemu dekadę wcześniej Lentzowi duży artykuł. Artur Schroeder pisał w nim entuzjastycznie o sztuce malarza, uznawanego wtedy nie tylko za jednego z najważniejszych polskich

portrecistów, lecz także za jedną z kluczowych postaci warszawskiego środowiska artystycznego: „Historykowi sztuki niepodobna przejść obok tych dzieł obojętnie, tyle w nich siły wyrazu, tak znakomicie uchwycone psychiczne właściwości, tak skomponowane jako bryły, takie nie zrównane mają szczegóły (...). Zastanawiały go te twarze, będące niejako otwartymi księgami przeżyć. Każda jest inna, w każdej jest inny wyraz, inne są przeżycia, inne charaktery. A wydobyło to z taką siłą przekonania, z taką precyzją, a jednak tak jakoś po prostu, że narzuca się wszystko oczom patrzącego i wdraża w pamięć” (Artur Schroeder, Stanisław Lentz, *Sztuki Piękne*, r. 6, 1930, s. 138).



BOLESŁAW SZAŃKOWSKI (1873 - 1953)

Cyganka

olej/płyta pilśniowa, 104,1 x 86,4 cm
 sygnowany p.d.: 'B. Szańkowski'

cena wywoławcza: 38 000 zł [†]
 estymacja: 45 000 - 55 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Bolesław Szańkowski podjął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w ostatniej fazie prowadzenia Szkoły przez Jana Matejkę, w czasie gdy studiowali tam Wojciech Weiss czy Alfons Karpiński. Należał więc do twórców, których malarstwo sytuowało się na przecięciu dwóch epok – klasycznego realizmu czy naturalizmu oraz dekoracyjnego i ekspresyjnego modernizmu. Szańkowski reprezentował pierwszą z wymienionych tendencji, a na jego sztukę znacząco wpłynęła twórczość dawnych mistrzów. Brawurowe w technice malarskiej portrety Szańkowskiego wiele zawdzięczały obrazom Rembrandta czy Velázqueza. Artysta związał się z Monachium: tam kontynuował edukację akademicką, wystawiał swoje malarstwo oraz

osiadł na stałe w 1912 roku. Oprócz postaci charakterystycznych, do których należy prezentowana na aukcji „Cyganka”, portretował na zamówienie europejską arystokrację. W tym celu odwiedzał Anglię, Szwecję, Indie, Rumunię, Belgię czy Rosję. Szańkowski na początku wieku, jak i po Wielkiej Wojnie, wielokrotnie wystawiał w Polsce i za granicą. Jego reprezentacyjne portrety cieszyły się dużą popularnością, głównie za sprawą popisowej techniki malarskiej. „Cygankę” zrealizował, posługując się konwencjonalnym, późno-akademickim warsztatem. Nie przeszkodziło to jednak osiągnąć wysokiej ekspresji modelki, która za sprawą pozy, wyeksponowania ciała i mimiki twarzy wabi widza swoim nieodpartym urokiem.



JAN STYKA (1858 - 1925)

Portret kobiety

olej/tektura, 51 x 49 cm
sygnowany p.d. monogramem wiązanym: 'JS'

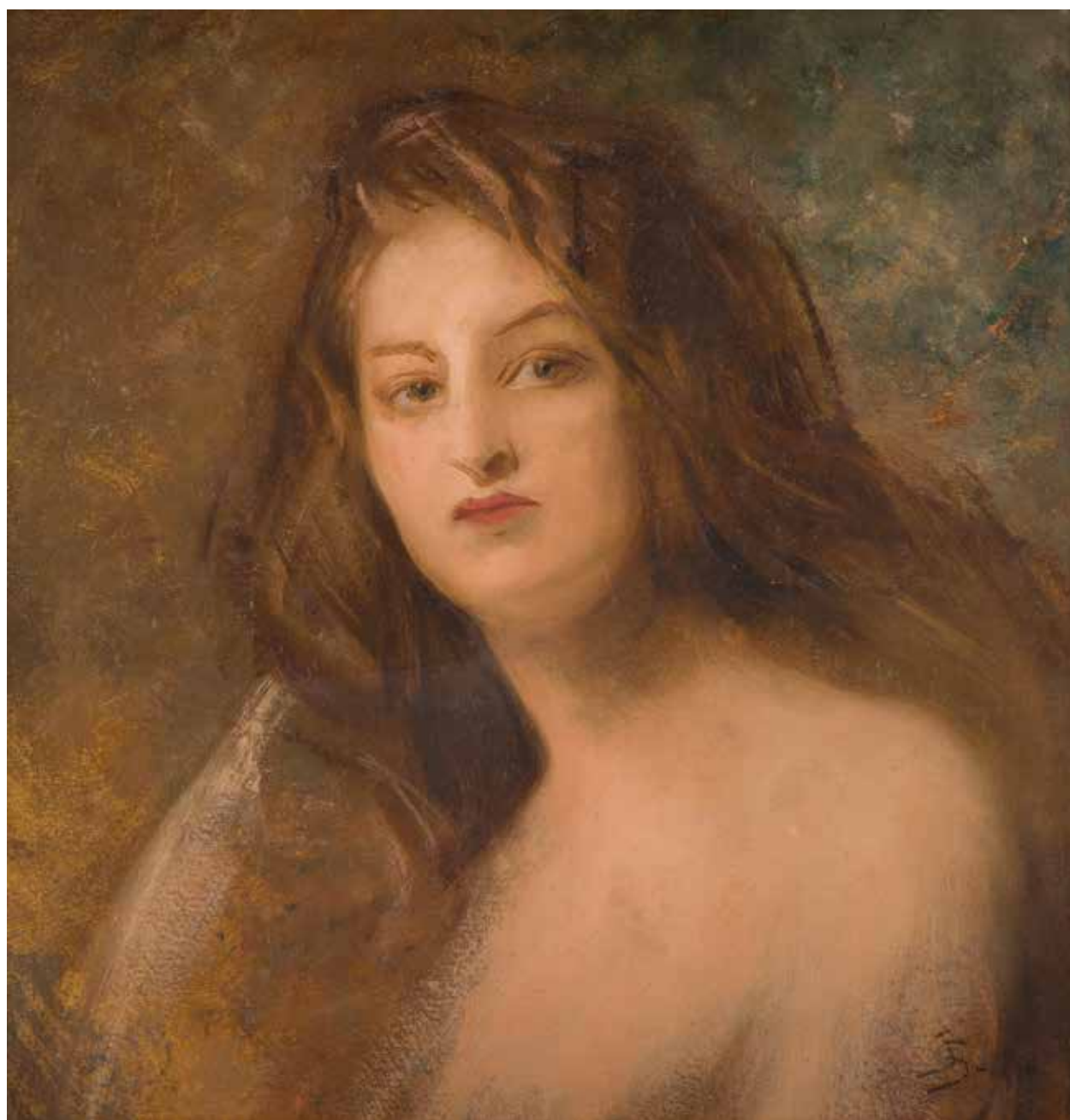
cena wywoławcza: 22 000 zł
estymacja: 26 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Jan Styka należy do „arystokratów” sztuki polskiej. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, następnie w Rzymie, aby ostateczny rys twórczości odnaleźć w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. To tam w latach 1882-85 studiował u Jana Matejki i rozwijał swoje zamiłowanie do malarstwa religijnego i historycznego. W 1883 roku Styka przewodniczył Jubileuszowi Jana Matejki, któremu towarzyszyła wystawa prac artysty na Wawelu. W 1886 roku malarz wyjechał do Paryża, gdzie jego kariera zaczęła nabierać rozpędu. Od lat 90. realizował sławne malarskie panoramy, z których do dziś zachowaną pozostaje „Panorama bitwy pod Racławicami” (1892-94). Zajmował się także ilustratorstwem i w tej materii jego najbardziej znanym dokonaniem są ilustracje do „Quo Vadis” Henryka Sienkiewicza, które zostało wydane w sześciu tomach przez Ernesta Flammariona, począwszy od 1901 roku. Sam Styka wiele podróżował, co dostarczało mu historyczno-literackich inspiracji.

Pierwszą istotną wyprawę odbył do Ziemi Świętej w 1895 roku. Podobnie podróżowały jego dzieła – cieszyły się dużą popularnością na wystawach Europy. Na początku wieku pozycja Styki w Paryżu była bardzo wysoka. U Styki portretowali się najbardziej znani, a dla pomieszczenia jego kompozycji historycznych tworzone wielkie wystawy. Prezentowany „Portret kobiety” powstał zapewne jako studium towarzyszące jego kompozycjom historycznym. Wizerunek modelki ujętej w popiersiu nosi znamiona akademickiego studium anatomii i ekspresji modela. Styka zrezygnował w nim jednak z poprawności wykończenia, używając brawurowej, zamaszystej pracy pędzla. Ograniczył paletę barwną do różu, żółcienia, brązu, w której mistrzowsko oddał karnację modelki. Niewielkie akcenty barwne błękitu czy zieleni znaczą tło. Obraz jednak artysta utrzymał w jednej tonacji, co nie przeszkodziło mu uzyskać bogactwa zróżnicowania światła, brył malarskich i odcieni ciała portretowanej.



FRYDERYK PAUTSCH (1877 - 1950)

Portret dziecka

olej/plótno naklejone na tekturę, 50 x 38,5 cm
sygnowany l.d.: 'FPautsch.'

cena wywoławcza: 10 000 zł[†]
estymacja: 14 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Ekspresyjny styl Fryderyka Pautscha formował się początkowo w orbicie środowiska malarskiego Krakowa. Twórca w latach 1900-06 kształcił się na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Leona Wyczółkowskiego. Roczną przerwę w edukacji na ziemiach polskich stanowił wyjazd do Paryża, gdzie podjął studia w najpopularniejszej wówczas prywatnej szkole artystycznej, Académie Julian. Po 1906 osiadł we Lwowie, skąd wyprawiał się na Pokucie, historyczną część Ukrainy, leżącą nad Prutem. Krajem tę odwiedził po raz pierwszy na przełomie 1903 i 1904 wraz z malarzami Władysławem Jarockim i Kazimierzem Sichulskim. Odkrywali „dziki” region, obserwowali i portretowali obyczaje pokuckich chłopów, Huculów i rusińskich górali. Stworzyli rodzaj awangardowej kolonii artystycznej, co odpowiadało ówczesnym tendencjom do reformowania życia – ucieczki z miasta na łono natury nieskażonej cywilizacją. Podczas wyjazdów w Karpaty w kolejnych latach Pautsch wykonywał wiele portretów. Prezentowany „Portret dziecka” stanowi element tej serii. Głowę dziewczynki autor uchwycił w bliskim kadrze. Modelka patrzy przed

siebie, unikając wzroku widza. W tle mającą wzgórze z chatami i drzewami. Autor ekspresyjnie spłaszczył przedstawienie. Wyeksponował grubo nakładaną tkankę malarską. Użył stosunkowo wąskiej palety barwnej: dominanty kolorystyczne to plamy błękitu, różu i żółci w partii stroju i twarzy. Twórca w 1912 przeniósł się do Wrocławia, gdzie objął posadę profesora Królewskiej Akademii Sztuki i Rzemiosła Artystycznego. Wskazane stanowisko zaproponował mu znany architekt-modernista Hans Poelzig. Popularność malarza ok. 1910 była ugruntowana, co wiązało się z licznymi pokazami jego prac za granicą: w Wiedniu, Wenecji, Monachium i Rzymie. „Portret dziecka” nosi znamiona inspiracji niemieckim ekspresjonizmem i wykazuje podobieństwa do wizerunków wykonywanych przez przedstawicieli kręgu Der Blaue Reiter – Marianne von Werefkin czy Aleksieja Jawlensky’ego – oraz przedstawień dzieci pędzla Ernsta Ludwiga Kirchnera. Prezentowany obraz stanowi świetny dokument przejścia w sztuce polskiej od pierwszej fazy ekspresjonizmu do okresu dojrzalego i awangardy.



ALFONS KARPIŃSKI (1875 – 1961)

Przy studni, 1911 r.

olej/plótno, 75,5 x 94 cm

sygnowany i datowany l.d.: „A. Karpiński | 1911”

na odwrociu nalepki wystawowe z Muzeum Narodowego w Krakowie
i z Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

cena wywoławcza: 65 000 zł[†]

estymacja: 75 000 - 110 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2005
- dom aukcyjny DESA Unicum, listopad 2006
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Wystawa monograficzna Alfonsa Karpińskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie, 2002
- Alfons Karpiński 1875-1961, Muzeum im. J. Malczewskiego, Radom, listopad 2002 - marzec 2003

LITERATURA:

- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 1999, s. 208, il. (nr 203)

Ukończywszy studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Karpiński wyjechał najpierw do Wiednia, gdzie uczył się u Kazimierza Pochwałskiego, a następnie do Monachium, gdzie doskonalił warsztat w pracowni słoweńskiego malarza Antona Ažbego. Owe atelier gromadziło na początku wieku adeptów sztuki z terenu całej Europy i Stanów Zjednoczonych. Jako wolna szkoła artystyczna stało się kuźnią modernizmu, z której wyszli artyści tej rangi co Wassily Kandinsky. W latach 1908-12 przebywał w Paryżu. Miasta, w których uczył się w pierwszej dekadzie XX stulecia, były ważnymi ośrodkami secesji i modernizmu. Dekoracyjne tendencje Jugendstilu i art nouveau są dobrze czytelne we wczesnym okresie twórczości Karpińskiego, jak i późniejszej, tradycjonalistycznej fazie. Malarz, będąc dzieckiem swojego czasu, przyswoił sobie folklorystyczne zainteresowania kręgu krakowskiego modernizmu. Sceny inspirowane życiem podkrakowskiej wsi znajdują istotne miejsce w dorobku malarza, a prezentowany

obraz „Przy studni” stanowi ogniwo w cyklu graficzno-malarskim osnutym wokół wskazanego tematu. Karpiński posłużył się w nim językiem malarstwa dekoracyjnego modernizmu. Interesowało go syntetyczne pochwycenie elementów zimowego pejzażu i ornamentalne ich rozmieszczenie na płaszczyźnie obrazu. Malarz na białobłękitnej plamie śniegu, z wysoko umieszczoną linią horyzontu, umieścił sylwetowo ujęte zabudowania studni, postaci ludzkich i ceramicznych dzbanków. Owe elementy stanowią istotne formalne i barwne dominanty płótna, które zdaje się być konstruowane muzycznie. Karpiński buduje plastyczną opowieść, rezygnując z linearnej melodii (narracji). Uprawia sztukę nowego rodzaju, osiągając dekoracyjną polifoniczność przy wolnym zastosowaniu plastycznych ekwiwalentów dźwięków. Artysta ewokuje poetycki charakter obserwowanej sceny, a jego poszukiwania zbiegają się z poszukiwaniami „sztuki czystej” w obrębie europejskiego modernizmu.



WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

"Poronin", około 1910 r.

olej/plótno, 47 x 60 cm

sygnowany l.d. monogramem wiązany: 'WW'

na krośnie opisany: 'W. Weiss Poronin', '2485' oraz '22' i papierowa nalepka z Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie opisana odręcznie nazwiskiem autora, tytułem pracy, ceną oraz datą nadesłania; fragmenty dwóch papierowych nalepek

cena wywoławcza: 22 000 zł[†]

estymacja: 26 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Po radykalnym okresie ekspresjonizmu, od 1905, obrazy Wojciecha Weissa ulegają znaczącej przemianie. Rozpoczyna się tzw. okres biały. W 1904 twórca kupuje wraz z ojcem dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, który stanie się dlań swoistą oazą. W ten sposób realizuje marzenie o ucieczce z miasta i życiu na łonie natury, czego pragnie wielu europejskich modernistów. W 1906 poznaje malarzkę Irenę Silberberg, która zostaje jego studentką. Para pobiera się 1908, a żona i życie rodzinne stają się dla Weissa niewyczerpanym źródłem inspiracji. Wskazane daty wyznaczają również okres instytucjonalnego uznania autora: zostaje on prezesem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (1908) i profesorem nadzwyczajnym w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (1910).

Od 1905 Weiss używa odmiennej palety. Staje się srebrzysta, matowa. Budowane barwą kompozycje charakteryzuje surowość środków. Częstokroć autor używa samodzielnie gruntowanego płótna i dopuszcza obecność koloru podobrazia w całości spektrum dzieła. Prace z tego okresu charakteryzuje duży udział bieli. Twórca konsekwentnie buduje wrażenie jasności i przeświecenia płaszczyzny malarskiej. Wielekrotnie linie i plamy wyobrażające przedmioty nie współgrają ze sobą, co zwiększa ekspresję. Kolor lokalny, obserwowany w naturze, nabiera sugestywności, ma własną, emocjonalną wymowę. Linia zaś autonomizuje się i zyskuje własny, czysto plastyczny charakter. Tego rodzaju stylizacja trwa u artysty do ok. 1912.

W sferze tematycznej obrazy okresu białego opiewają sielskie, domowe życie Weissów w Kalwarii. Wojciech maluje wizerunki żony i innych członków rodziny, pejzaże, krakowskie weduty, akty, martwe natury czy sceny z wnętrza domu. Tematyzuje sielankę, którą spełnia się na małopolskiej prowincji. Nie tworzy jednak realistycznego opisu.

Technika wzmaga senną poetykę, a artysta zawiesza kadry pomiędzy prawdą i marzeniem. W witalnych widokach ogrodu i aktach zawiera się marzenie o wiosnie, które autor realizował we wcześniejszym ekspresjonistycznym plótnie („Wiosna”, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie). O ile w okresie młodopolskiego ekspresjonizmu pierwsza pora roku niosła ze sobą młodzieńcze pragnienie osiągnięcia pełni, o tyle w okresie białym symbolizuje osiągnięcie spełnienia i swoistej duchowej homeostazy.

Weiss, profesor akademii od 1910, zorganizował w Poroninie plener malarski dla studentów. Studia plenerowe dla 8 uczniów miały miejsce od 15 lutego do 4 marca i łączyły się z wyjazdami do Bukowiny Tatrzańskiej i Zakopanego. Prezentowana na aukcji praca „Poronin” powstała najprawdopodobniej w tym właśnie czasie. Autor używa palety charakterystycznej dla okresu białego, przede wszystkim bieli i błękitów, a także wprowadza intensywne dominanty czerwieni, żółci, zieleni. Posługuje się płaskimi plamami barw, tworzy niejako kompozycję pasową: blisko widza ukazuje pas śniegu, dalej – drewnianą zabudowę wioski i wzgórza pokryte drzewami, aby w oddali ująć płaszczyznę bezchmurnego nieba. Na takie rozwiązanie przestrzeni wpłynęły zapewne z syntetycznej redakcji krajobrazu znane ze Wschodu. Istotnie, inspiracją całego okresu białego stała się sztuka Japonii, promowana w Krakowie początku wieku przez Feliksa Mangghę Jasieńskiego. W wyrazie swoich dzieł Weiss zbliżał się do francuskiego nabizmu, gdyż malował obrazy subtelne, płaskie w konstrukcji i dekoracyjne w charakterze. Nastrój „Poronina” bliski jest wyrazowi całej twórczości tego okresu. Artysta ewokuje aurę przedwiośnia, przedstawia surowy pejzaż w śniegu, który – oświetlany światłem słonecznym – buduje wrażenie natury, która budzi się, aby osiągnąć pełnię.



ALEKSANDER NOWAKOWSKI (1872 - 1932)

Floksy, 1911 r.

olej/tektura, 41,5 x 32 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'aleks. Nowakowski 4/VI 911'

cena wywoławcza: 9 000 zł

estymacja: 12 000 - 16 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Portugalia

„Floksy” pochodzą z polskiego okresu działalności autora – czasu, kiedy wykonywał obrazy niewielkich rozmiarów, o soczystej kolorystyce i plastycznym modelunku. Dzieło o kilka lat wyprzedza serię, w której twórca poświęcił się martwym naturom kwiatowym (powstawały między 1914 a 1917). Żywa kolorystyka i malarska brawura przywodzą na myśl dzieła polskich modernistów (Józef Chełmoński wysoko cenił prace Nowakowskiego i po wystawie artysty w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1911 zakupił kilka płócien).

Twórczość Aleksandra Nowakowskiego (Ołeksy Nowakiwskiego) wiąże się zarówno z Polską, jak i Ukrainą. Należy on do niewielkiej, ale interesującej grupy artystów (wśród nich wypada wymienić Iwana Trusza, Eugeniusza Wrzeszcza czy Romana Sielskiego) utożsamiających się z tymi dwoma krajami. Jak często bywało w tych czasach, przyszły malarz, pochodzący z ubogiej rodziny, mógł kształcić się dzięki życzliwości osoby, która zauważyła jego talent plastyczny. Dzięki

takiemu wsparciu mógł udać się na studia do Odessy, gdzie przez cztery lata pobierał nauki u twórcy o nazwisku Klimenko. W latach 90. XIX wieku chłopak trafił do Krakowa, w którym od 1898 przebywał w pracowni Leona Wyczółkowskiego. Na pierwszą dekadę XX wieku przypada silniejszy związek z Polską. Artysta współpracował z Julianem Fałatem i Teodorem Axentowiczem, przyjaźnił się z Jackiem Malczewskim, a mieszkał w Mogile pod Krakowem – skąd pochodziła żona Nowakowskiego. Znaczący wpływ na jego losy miało poznanie w 1913 metropolity kościoła greckokatolickiego – Andrzeja Szeptyckiego, który stał się jego mecenasem. Na jego zaproszenie malarz sprowadził się do Lwowa i zajął pracownię po Janie Styce (obecnie mieści się tu muzeum Nowakowskiego). W 1923 otworzył w niej szkołę, z której wyszedł m.in. Roman Sielski. Okres od przyjazdu do Lwowa aż do śmierci twórca związał się już jednoznacznie z ukraińskim życiem artystycznym (choć nigdy nie odżegnywał się od relacji z Polską). W 1932 odbyła się monograficzna wystawa autora w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.



ALEKSANDER NOWAKOWSKI (1872 - 1932)

Rodzina, 1903 r.

olej/deska, 21,5 x 14,5 cm

sygnowany p.d.: 'Ol Nowakiwskij' (cyrylicą)

opisany l.g.: 'Rodzina' oraz p.d.: 'Mogila 10/V 903'

cena wywoławcza: 8 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

OPINIE:

- opinia Adama Konopackiego z dn. 6.04.1997

Niewielkich rozmiarów obraz Nowakowskiego stanowi przykład jego wczesnej twórczości. Artysta, którego talent dojrzał w orbicie krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych przełomu wieków, w swojej formacji wiele zawdzięczał Janowi Stanisławskiemu. Choć uczył się przede wszystkim u Józefa Unierzyckiego i Leona Wyczółkowskiego, związany był z pracownią wymienionego profesora. Ze sztuką tego mistrza i jego licznych uczniów łączy dzieło niewielki format deseczek i charakterystyczna impastowa maniera. W prezentowanej kompozycji autor podjął temat dziecka, chętnie podnoszony przez

rzesze przedstawicieli polskiego modernizmu. Praca pędzla kojarzy się z drapieżną ekspresją Wojciecha Weissa, natomiast stonowany, łagodny koloryt pozwala dostrzec powiązania ze wczesnymi dziełami Józefa Mehoffera, utrzymanymi w dekoracyjnym stylu. Malarz zrezygnował z wiernego naśladowania rysów postaci, prawdopodobnie rodzeństwa. Sugestywną barwą i melodyjnym duktem pędzla starał się zapisać charakter sceny – witalność dzieci, ich niewinność, intymną uczuciowość. W „Rodzinie” echem odbijają się pastele Stanisława Wyspiańskiego portretującego żonę i dzieci.



STANISŁAW CZAJKOWSKI (1878 - 1954)

Świątek nad Wisłą, 1919 r.

olej/plótno, 70 x 52,5 cm

sygnowany l.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI | 1919'

na blejtramie naklejka z opisem pracy oraz dwukrotnie podany numer ze spuścizny po artyście ('St. Cz. inv. 339')

cena wywoławcza: 9 000 zł †

estymacja: 12 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

- Stanisław Czajkowski (1878-1954), katalog wystawy, MKiS, CBWA, Warszawa „Zachęta”, Warszawa 1980, s. nlb., nr kat. 164

Świątki fascynowały artystów polskiego modernizmu. Warto przywołać choćby obrazy Władysława Hofmana, w których rzeźbione figury świętych czy Chrystusa biorą jakby czynny udział w przedstawionych scenach. Choć Stanisław Czajkowski nie wykorzystuje tego typu zabiegów, to również w jego pracach widać intensywne zainteresowanie ludowymi rzeźbami. Dobrym tego przykładem jest właśnie „Świątek nad Wisłą”. Autor opracowywał kompozycję kilkakrotnie – zachowała się między innymi wersja panoramiczna, w której rzeka zajmuje większą część płótna (dom aukcyjny Ostoya, grudzień 2015, poz. 3).

Predylekcję do pejzażu Stanisław Czajkowski zawdzięczał artystycznej

formacji otrzymanej w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Stanisławskiego. W pierwszych latach XX wieku wokół profesora zgromadziło się grono studentów, zwyczajowo nazywanych „szkołą Stanisławskiego”. Uczniowie wraz z mistrzem odbywali plenery pejzażowe, podczas których podejmowali motywy rodzimej przyrody czy architektury. Stanisławski był promotorem „nowej sztuki” – modernistycznego sposobu tworzenia, zdradzającego osobiste odczuwanie natury. Czajkowski regularnie odbywał malarskie wędrowki, głównie po Polsce, lecz wyprawiał się także do Italii czy Holandii, gdzie spędził okres pierwszej wojny światowej.



IWAN TRUSZ (1869 - 1941)

Pejzaż z okolic Neapolu ("Pinie na wydmach")

olej/tektura, 67 x 97 cm

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

na odwrociu nalepka z potwierdzeniem autentyczności przez p. Leszka Ludwikowskiego z 1982 r.

cena wywoławcza: 40 000 zł

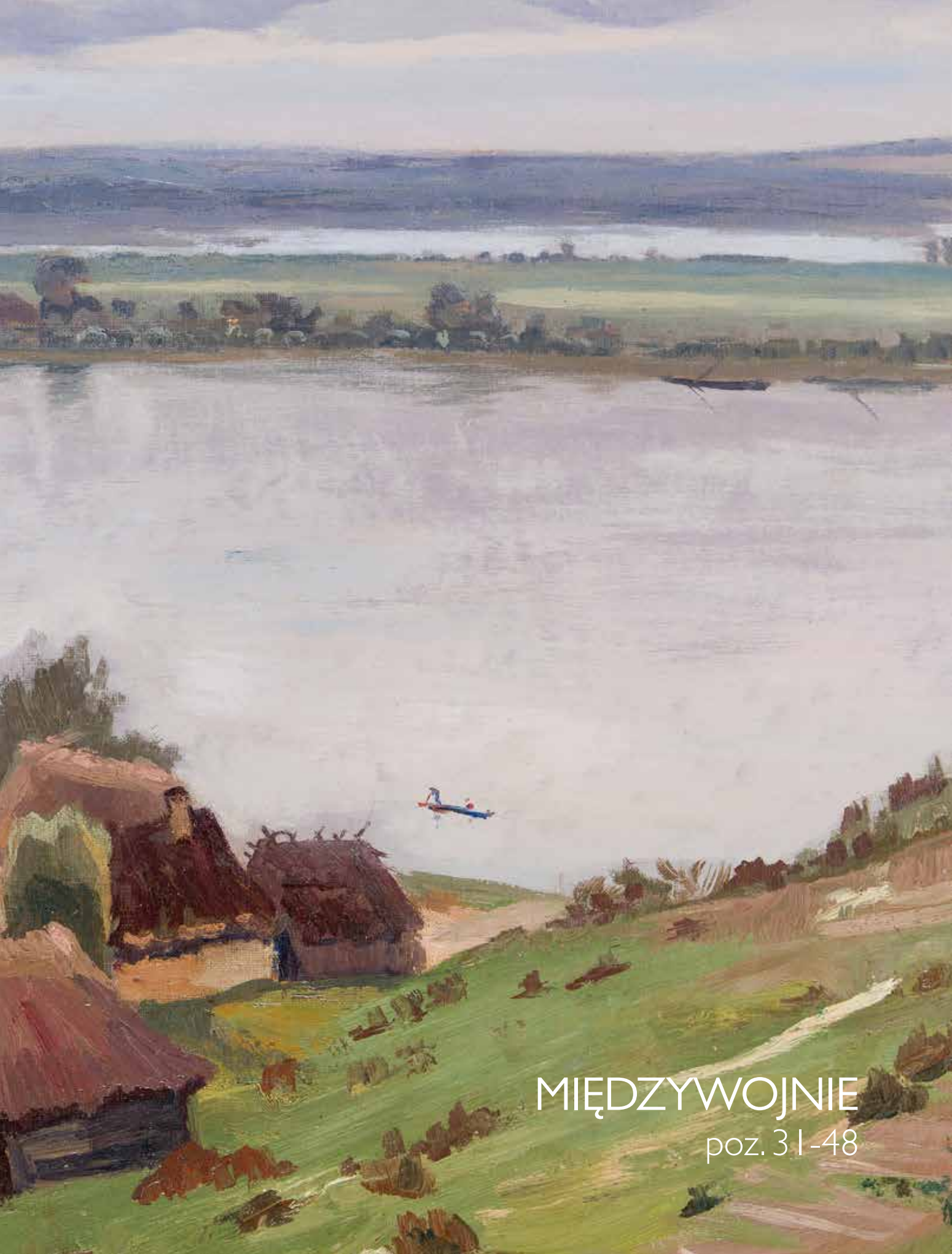
estymacja: 60 000 - 75 000

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

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







MIĘDZYWOJNIE
poz. 31-48

31

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

Zamarka turnia

olej/tektura, 87 x 70 cm
na odwrociu nalepki z Muzeum Narodowego w Warszawie

cena wywoławcza: 180 000 zł [†]
estymacja: 220 000 - 300 000

POCHODZENIE:

- depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie
- kolekcja prywatna, Warszawa

„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”.

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ, MALARSTWO (NIE SZTUKA) RAFAŁA MALCZEWSKIEGO
I TŁO JEJ POWSTANIA, „WIADOMOŚCI LITERACKIE”, NR 21, 20.05.1928, (NR 229), s. 1







Rafał Malczewski, Studium czaszki, 1915 źródło: Cyfrowe MNW



Widok z Zamarłej Turni, fot. Tomasz Bobrowski, mytrips.pl

„Zamarła Turnia” to w twórczości malarza praca bez precedensu. Oto artysta w pewnym sensie tajemniczy, posługujący się ironią i silną stylizacją – chowający się za tym wszystkim, maluje obraz niezwykle osobisty. Nie tylko osobisty, ale wręcz opisujący czy odwołujący się do traumatycznych przeżyć z 1917 roku. Doprowadziła do nich towarzysząca malarzowi przez całe życie pasja górską. Począwszy od 1910 Malczewski był członkiem Tatrzańskiego Towarzystwa Narciarzy. Jego starty w zawodach odnotowywane były w ówczesnej prasie. Równolegle rozwijał swoją pasję wspinaczkową. Do udanego pod tym względem mógł zaliczyć lato 1916 roku. Udało mu się wówczas przejść granią Wieleń i drogę Häberleina w południowej ścianie Ostrego Szczytu. Jego towarzyszem w obu eskapadach był przyjaciel Stanisław Bronikowski. Lata 1916 i 1917 to również – będące niejako naturalną konsekwencją zainteresowań – uczestnictwo w wyprawach Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego. Ale 1917 rok to właśnie też moment pamiętnych zdarzeń. Tak opisywał je Kazimierz Wierzyński: „We wrześniu [...] podjął [Rafał Malczewski] ze swoim przyjacielem Bronikowskim czwarte wejście na Zamarłą Turnię. Próba miała przebieg katastrofalny. W górnej partii Bronikowski, który wtedy szedł pierwszy, odpadł od ściany, lina pękła, a spadający roztrzaskał się na głazach Pustej Doliny. Rafał został z niewielkim kawałkiem liny przy haku, do którego się przywiązał. W tej pozycji przetrwał prawie dobę. Był w koszuli, bez swetra, miał przy sobie pięć papierosów, które wypalił jeden po drugim. Na grani obserwowali wspinaczkę przyjaciele i podnieśli alarm. Od Czarnego Stawu Alfred Terlecki pospieszył na Halę Gąsienicową, stamtąd stara Bustrycka pognęła juhasa do Zakopanego. Józef Oppenheim, niestrudzony ratownik, zebrał kogo było można i ruszył na pomoc. Pogotowie dotarło na Orlą Percę w dziewiętnaście godzin po wypadku. Oppenheim opuścił się z linami do Rafała, asekurował go silnie i tak wspięli się razem do góry.

Miał wtedy 24 lata. Nigdy nie lubił mówić o tragicznym zdarzeniu, o którym później krążyły legendy. Po wypadku natychmiast pojechał do Krakowa uspokoić rodziców i dokonać tego, co sobie ślubował, wisząc nad przepaścią i stygącym ciałem przyjaciela. Ożenił się w ciągu tygodnia. Nic go nie mogło oderwać od gór. Osiedził z rodziną w Zakopanem, miał tam swój dom Marysin, zajął się malarstwem na

serio” (Kazimierz Wierzyński, Rafał Malczewski, „Wiadomości”, Londyn, nr 1044/1045, 3-10 IV 1966, s. 1). Z okresu zaraz po wypadku zachowała się praca Jacka Malczewskiego przedstawiająca Rafała stojącego na ganku dworu w Lusławicach. Ubrany podobnie jak na „Zamarłej Turni”, stoi w kurtce wsparty o kolumnę, jakby bez sił, żeby ustać samodzielnie (Jacek Malczewski, Rafał Malczewski na ganku w Lusławicach, 1917-18, kolekcja prywatna).

Wierzyński wspomina, że Rafał Malczewski – co nie dziwi – niechętnie wracał do tamtych wydarzeń. Dodatkowo jego sztuka była doskonale bezosobowa, a na pewno trudno byłoby uznać ją za autobiograficzną. Ludzka postać odgrywała w jego malarstwie rolę marginalną i w przeciwieństwie do swojego ojca – Jacka Malczewskiego – nie malował autoportretów. Poza kilkoma portretami autorstwa Rafała trudno o obrazy, na których człowiek zajmowałby miejsce centralne. Wszystkie te okoliczności wskazują na to, że „Zamarła Turnia” to obraz unikalny. Można go chyba porównać do przechowywanej w Muzeum Narodowym w Warszawie kompozycji z czaszką z 1915. Ona również była reakcją na traumatyczne przeżycie jakim była śmierć ukochanej dziewczyny gdy Rafał miał 23 lata.

Czy należy traktować go jako dokument i wierne wspomnienie? Nie jest to oczywiste. Rozciągający się z góry widok na Halę Gąsienicową i dalej zachowuje podobieństwo do oryginału, ale nie jest jej wiernym przedstawieniem. Podobnie, zważywszy na rodzaj realizmu, jakim operuje Malczewski, trudno na siłę dopatrywać się w rysach wspinającego się portretu dwudziestoczteroletniego wówczas Rafała. Można założyć, że nie chodzi o ścisłe uchwycenie wyglądu wspinającej się osoby (zresztą dlaczego nie miałby to być przyjaciel malarza Stanisław Bronikowski?) czy jej otoczenia. To raczej powrót do trudnego przeżycia, w którym dokładność nie jest ważna. Istotna jest sama zdolność przywołania tych zdarzeń.

Obraz poza swoim wyjątkowym charakterem jest klasycznym krajobrazem Rafała Malczewskiego. Rozpościerający się za głową wspinacza krajobraz, wspaniale oddane góry odmalowane są dzięki zestawieniom fioletoów, różów, błękitów, bieli i zieleni.

STEFAN PŁUŻAŃSKI (1906 - 1970)

Węglarze, 1940 r.

olej/sklejka, 38 x 49,5 cm

sygnowany i datowany na odwrociu:

'STEFAN | [znak malarza] | PŁUŻAŃSKI | 1940'

cena wywoławcza: 26 000 zł[†]

estymacja: 34 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja spadkobierców artysty, Warszawa
- kolekcja prywatna, Warszawa

Stefan Płużański, jako 21-latek, rozpoczął w 1927 roku studia w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Kształcił się u profesorów Mieczysława Kotarbińskiego oraz Władysława Skoczylasa i dyplom z malarstwa otrzymał w roku 1934. Prawdopodobnie krótko potem został członkiem ugrupowania artystycznego Bractwo Św. Łukasza. Jego członkowie popularnie nazywani byli „Łukaszowcami” lub „Pruszkowiakami”. Ta druga nazwa pochodzi od nazwiska profesora, Tadeusza Pruszkowskiego, który był przywódcą grupy. Zrzeszanie się ramach warszawskiej Akademii było niezwykle popularne, a tylko z pracowni Pruszkowskiego wyłoniły się aż 4 grupy: Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Łoża Wolnomalarska i Grupa Czwarta. Łukaszowcy reprezentowali konserwatywną orientację artystyczną, próbując wykreować uniwersalny styl dla „sztuki narodowej”. Używali realistycznej maniery, historycznej stylizacji i kunsztownego warsztatu malarskiego, naśladując formułę organizacji życia artystycznego średniowieczny cech rzemieślniczy. Młodszy o 18 lat od Pruszkowskiego Płużański absorbował szersze tendencje sztuki kręgu warszawskiej Akademii. Jego bogaty w detal, realistyczny styl niósł także poetycki ładunek. Artysta, werystycznie obserwując rzeczywistość, dokonywał przekroczenia jej powierzchowności. Wielofiguralne

kompozycje artysty z lat 30. nosiły groteskowy, nadrealny charakter. Prezentowana na aukcji praca „Węglarze” powstała w 1940 roku. Jest związana z działalnością przedsiębiorstwa węglowego, któremu Niemcy pozwolili funkcjonować w czasie II wojny światowej (mieściło się na terenach przylegających dziś do Dworca Wschodniego w Warszawie). W przedsiębiorstwie tym pracował krewny artysty, któremu ten zawdzięczał wystawienie kenkarty. Malarz odwdzieczył się „Węglarzami” za tą kapitalną przysługę. Płużański przedstawił tu scenę rozładunku wagonu z węglem. W pracy biorą udział trzej robotnicy, którzy napełniają ciągnięty przez konia wóz, stojący obok wagonu. Dwóch mężczyzn próbuje poskromić spłoszone, stojące dęba zwierzę. Potoczna scena zyskała w redakcji Płużańskiego dramatyczny charakter – banalna czynność wyrażająca przemysłowy porządek została zaburzona przez nagłą emanację sił natury. Demoniczny wyraz przedstawienia malarz zwielokrotnił charakterystyczną dla Pruszkowiaków tenebrystyczną, światłocieniową stylizacją. Scena posiada szczególnie nastrój – jakby dnia, którego spokój burzy przesłonięcie słońca przez chmury, co budzi ludzki niepokój. Czy w ten sposób, w „Węglarzach” malowanych w 1940 roku, Płużański chciał nawiązać do zniewolenia i okupacji Rzeczypospolitej?



BRONISŁAW JAMONTT (1886 - 1957)

Cerkiew, 1936 r.

tempera/papier naklejony na tekturę, 33 x 25,5 cm
 sygnowany l.d.: 'BR. JAMONTT '36'
 na odwrociu opisany ołówkiem: 'farby 'tempera' | werniks 'Ceroni s''

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]
 estymacja: 7 000 - 12 000

POCHODZENIE:

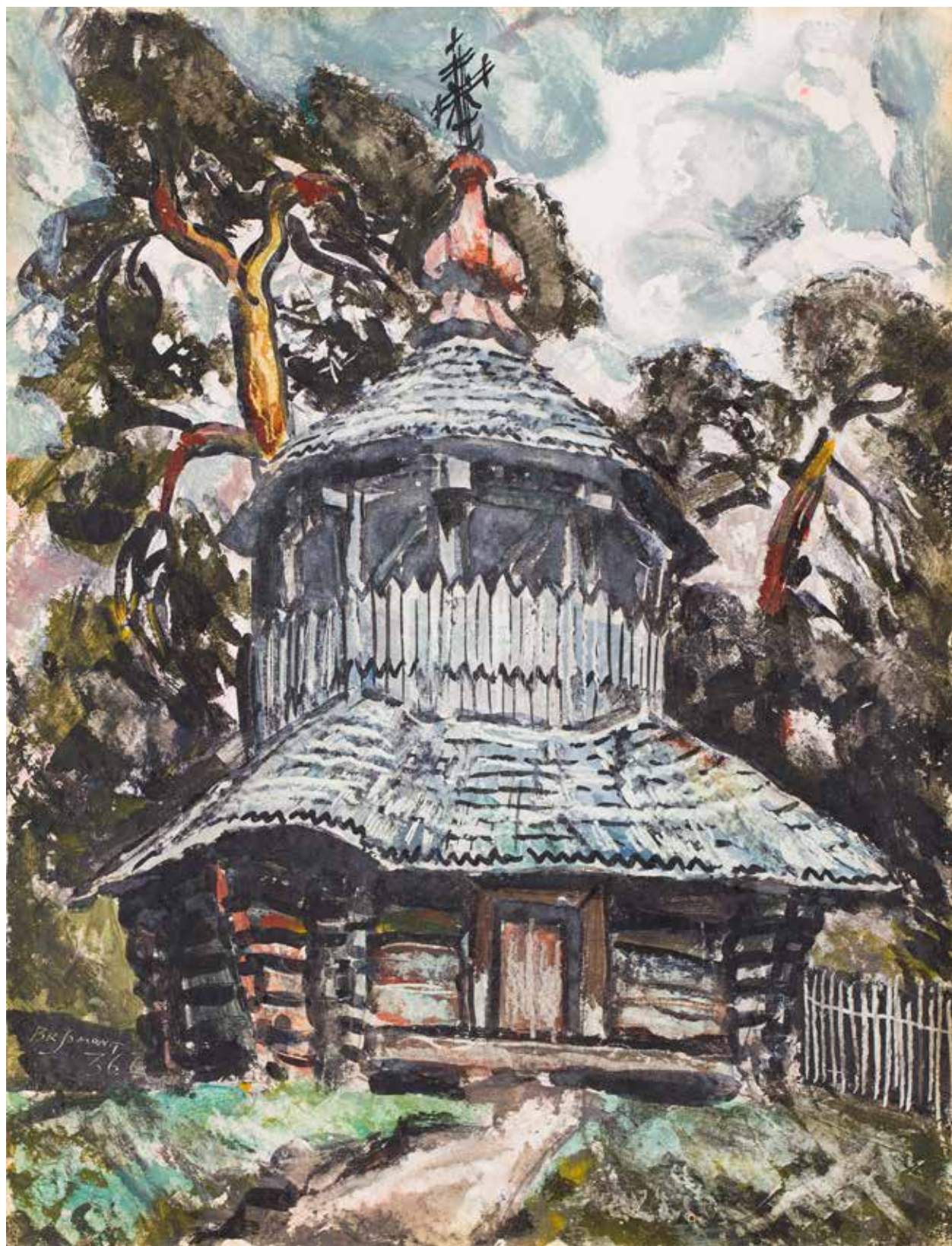
- kolekcja prywatna, Warszawa

Jeśli pokusić się o stworzenie spisu motywów w dziełach Bronisława Jamontta, to dwa z nich okażą się najważniejsze: drzewo i dom (czy szerzej – budynek). Te dwa elementy interesowały malarza najbardziej. Jeśli chodzi o architekturę, to jego wybór padał na charakterystyczny typ. Trudno tu o ważne historycznie obiekty: Architektura wernakularna interesowała go bardziej niż spektakularne zabytki. Dobrze tę prawdę ilustruje „Cerkiew”. Autor jeszcze przynajmniej kilkakrotnie przedstawiał podobne skalę świątynie czy kaplice. Uwagę przykuwa bogactwo fakturalne pracy, tak charakterystyczne dla tego artysty.

Szczególnie ciekawe w obrazach Jamontta jest twórcze wykorzystywanie technik i indywidualne rozwiązania, które jednak nie stanowiły dziwactw i manieryzmów. To konsekwentna praca, zmierzająca do określonego celu. Autor najczęściej wybierał temperę lub gwasz na białym bezdrzewnym papierze czerpanym. Posługiwał się nie tylko pędzlem, lecz także szpachlą lub nożem. Niekiedy wzbogacał fakturę przez drapanie powierzchni malatury cienkim, ostrym narzędziem. Gotowe dzieła pokrywał niekiedy woskowym werniksem.

O uwadze poświęcanej sprawom technologicznym świadczy odwrotnie prezentowanej kompozycji, na którym artysta zanotował rodzaj użytej farby i werniksu.

Bronisław Jamontt początki życia dzielił między rodzinne Wilno oraz Petersburg. Ukończywszy naukę nad Wilią, wyjechał nad studia prawnicze do stolicy Rosji. Po dwóch latach porzucił je i zajął się dorywczymi studiami artystycznymi. Wykorzystał ten czas na zapoznanie się z bogatymi zbiorami Ermitażu. Największe wrażenie wywarły na nim niderlandzkie malarstwo pejzażowe XVII wieku, sztuka barbizończyków oraz twórczość Izaaka Iljicza Lewitana. W 1909 Jamontt odwiedził Kraków i Zakopane; zetknął się wówczas z obrazami Jana Stanisławskiego (poznał uczniów mistrza – Stanisława Podgórskiego i Abrahama Neumana – i razem z nimi uczestniczył w plenerach). Od 1910 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 Petersburgu – w Wilnie, w latach 1928-34. W 1931 został asystentem Ferdynanda Ruszczyca, który uważał Jamontta za swojego następcę.



EFRAIM I MENASZE SEIDENBEUTEL (1902 - 1945)

Pejzaż

olej/plótno, 80 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'Seidenbeutel'

cena wywoławcza: 32 000 zł
estymacja: 40 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prace braci Seidenbeutlów to rzadkość na rynku antykwarycznym. Z ich szczupłego liczebnie dorobku zachowało się jedynie kilkanaście płócien. Dlatego każdy obraz, który powiększa tę pulę, zasługuje na uwagę. Pejzaż powstał w późniejszym okresie twórczości malarzy, kiedy ściemnili paletę – dominowały w niej odtąd matowe barwy ziemi i zielenie. Kolor jest tu jednak mocny, a całość rozegrano w ciekawy sposób – z masy zróżnicowanych zieleni wybija się intensywna czerwień dachu.

Działalność Seidenbeutlów należy do najciekawszych zjawisk polskiego malarstwa dwudziestolecia międzywojennego. Bracia bliźniacy, wyglądający identycznie, wiele obrazów wykonywali wspólnie. W ten sposób niejako rzucali wyzwanie jednemu z najważniejszych toposów teorii sztuki, odziedziczonemu po epoce romantyzmu. Chodzi o artystę jako o twórczego geniusza, który w dziele sztuki zostawia ślad swojej niepowtarzalnej indywidualności. Co jednak powiedzieć o pracy, którą malują dwie osoby, rezygnujące nawet z użycia w sygnaturze imion, „chowające się” pod wspólnym nazwiskiem? Nie wiadomo niestety, w jaki sposób autorzy dzielili się zadaniami – byli przecież obaj samodzielni twórcami o – jak można sądzić po dziełach wykonanych osobno – wyraźnych artystycznych osobowościach. Dzięki tej niewiadomej za każdym razem, gdy patrzymy na ich obrazy, stajemy przed swoistą zagadką. Gdzie w tym konkretnym płótnie przebiega granica między dwoma ludźmi?

W refleksji nad tym fenomenem warto przywołać biografię artystów. Pochodzili bowiem z ubogiej żydowskiej rodziny i jako dzieci drobnego handlarza nie mieli dość pieniędzy, żeby opłacić studia obu. Dlatego korzystali z podobieństwa (byli bliźniętami jednojajowymi, było więc ono duże) i na przemian chodzili na zajęcia, za które zapłacili raz. Można wysunąć przypuszczenie, że ta okoliczność legła u podstaw ich zwyczaju wspólnego malowania.

Pierwsze nauki artyści pobierali 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, zwanej Szkołą Warszawską. Ich dzieła zaliczają się do nurtu tradycyjnego w sztuce polskiej między wojnami. Jego przedstawiciele 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.



WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

Autoportret z figurką Chrystusa Frasobliwego

olej/tektura, 94 x 65 cm

cena wywoławcza: 80 000 zł[†]
estymacja: 90 000 - 130 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W polskich krajobrazach ukazywanych przez Wlastimila Hofmana rzeźbione postaci świętych pojawiały się często i odgrywały ważną rolę. W tym kontekście warto przywołać przede wszystkim „Spowiedź” z 1906 (Muzeum Narodowe w Warszawie), w której prosty człowiek spowiada się drewnianej figurze Chrystusa frasobliwego. W wielu takich przedstawieniach malarz traktował nieożywione wizerunki jako aktywnych uczestników sceny. Wśród polskich artystów ukształtowanych na początku XX wieku zainteresowanie ludowością i religijnością było powszechne i w tym sensie Hofman wpisuje się w szerszy nurt. W tym autoportrecie jednak twórca trzyma „tylko” miniaturkę Chrystusa frasobliwego. Przedmioty prezentowane przez portretowane osoby zawsze mają cechy swoistego oświadczenia, credo bądź prostego komunikatu, dotyczącego na przykład wykonywanego zawodu. Z czym zatem mógłby się wiązać świątek w ręku Hofmana? Warto przywołać fragment tekstu ks. Józefa Tischnera, który poświęcił rzeźbom świętych i Chrystusa osobny tekst: „Patrząc w oblicza Świątków, pytałem siebie: co one mówią? Miałem jednocześnie świadomość, że pytanie to nie jest właściwe. Świątki nie mówią bowiem jednym głosem, lecz każdy opowiada

o czymś innym. Nie wolno zamykać mowy Świątków w ramach jednego i tego samego tekstu. Mimo to pytanie wracało. A może jest w tych głosach jakiś wspólny ton? Świątki opowiadają o bólu istnienia. Czasem mówi o tym zastygnięta w grymasie twarz, czasem skręcone ciało, czasem oczy wypatrzone z daleka pociechy i ulgi. Bóle są rozmaite, najczęściej męczeńskie. Oto święty, który poniósł śmierć, strzegąc tajemnicy spowiedzi. Oto Matka, która widziała ukrzyżowanie Syna. Oto siedzący na kamieniu Chrystus z cierniem, koroną na głowie – odwieczny symbol grzechu władzy, która zawsze i wszędzie chce być bez granic. Jest także inny ból – ból fundatora. Świątek opowiada wtedy nie tylko o własnym bólu, ale również bólu konkretnego człowieka, który ukrył się gdzieś za nim niedaleko” („Znak”, nr 3, 2008). Jeśli uznać za słuszne intuicje księdza Tischnera, można dojść do konstatacji, że artysta ukazuje się naszym oczom, by zakomunikować (wyznać?) prawdę dotyczącą bólu i być może zwątpienia. Trzeba jednak zarazem zaznaczyć, że malarska strona przedstawienia pozostaje z taką interpretacją w pewnej sprzeczności. To obraz świetlisty, twarz autora jest jasna, a świat zdaje się właśnie szykować do wiosennego rozkwitnięcia.



WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

Pallas Atena Polska, 1957 r.

olej/sklejka, 40 x 55 cm

sygnowany i datowany l.d. "Wlastimil Hofman | 1957"

cena wywoławcza: 11 000 zł [†]

estymacja: 13 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- prezent od artysty dla obecnego właściciela

Symbolistyczne w stylu malarstwo, silnie inspirowane twórczością Jacka Malczewskiego, Wlastimil Hofman uprawiał od początku kariery, więc pierwszej dekady XX stulecia, do jej końca w latach 60. Społeczne przemiany świata w pierwszej połowie wieku, spowodowane konfliktami wojennymi oraz przeobrażeniami politycznymi, oraz awangardowe rebelle w sztuce nie nakazały nigdy przeformułować artyście swojego malarskiego języka. Po II wojnie światowej, osiadłszy w Szklarskiej Porębie, konsekwentnie uprawiał sztalugowe malarstwo, wypowiadając się w symbolistycznym stylu i posługując się literacką metaforą. Konserwatyzm jego sztuki szedł w parze z konsekwencją trwania przy jednym zbiorze symbolicznych odniesień. W prezentowanej pracy artysta odsyła widza do dramatu Stanisława Wyspiańskiego „Noc listopadowa” (wyd. 1904). Wyspiański, konstruując sceny dotyczące wybuchu powstania listopadowego, splótł je z odniesieniami do historii mitologicznej. Pallas Atena, która pojawia

się już w pierwszej scenie dramatu, nawołuje boginie Nike – patronki konkretnych bitew antycznych i współczesnych – do stawienia się na jej rozkaz. Postaci mitologiczne podkreślają tragizm powstańców – nie tylko ich wolę zwycięstwa, lecz także dramat porażki. Hofman umieścił klasyczny profil zwycięskiej bogini na tle Wawelu spowitego ciemnymi chmurami. Nad zamkiem unosi się biała gołębicą – symbol Ducha Świętego – a w literaturze Wyspiańskiego symbol czynu narodowego (Hymn „Veni Creator”). Toteż „Pallas Atena Polska” jest refleksją na temat narodowego wysiłku ku niepodległości sytuowaną w beczasowej perspektywie. Trudno jednak ocenić, czy towarzyszą jej nadzieja sprzed 1918 roku czy nowa energia państwowotwórcza okresu II Rzeczypospolitej. Być może powstaniu obrazu akompaniowały przemyślenia bardziej współczesne. Obraz namalował Hofman w 1957 roku, więc kto wie, czy za „Pallas Ateną Polską” nie kryje się entuzjazm związany z przemianami czasów odwilży?



37

WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

Ellenai i Eloë - kompozycja symboliczna, 1921 r.

olej/deska, 33,5 x 22 cm

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

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]

estymacja: estymacja: 7 000 - 10 000

„A wieszli, kto to jest ten Anioł smutny na cmentarzu? Oto się zowie Eloë, a urodził się ze łzy Chrystusowej na Golgocie, z téj łzy, która wylana była nad narodami. (...) A teraz jest wygnaną, jak wy jesteście wygnani, i ukochała mogiły wasze, i piastunką jest grobowców, mówiąc kościom: nie skarżcie się, lecz śpijcie!”



Wladimir Holmann
1921

WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Portret Feliksa Stojowskiego na koniu, 1916 r.

olej/plótno, 59,5 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1916' wraz z dedykacją dla sportretowanego
na odwrociu nalepka krakowskiej firmy ramiarskiej Bohdana Jahody

cena wywoławcza: 45 000 zł
estymacja: 55 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- prezent od artysty dla portretowanego
- kolekcja spadkobierców portretowanego, Polska

Kiedy wybuchała I wojna światowa, sześćdziesięcioletni wówczas Wojciech Kossak był powszechnie cenionym batalistą, znającym wojsko przede wszystkim od strony wizualnej – rozkoszował się manewrami i paradami oraz barwą polskich mundurów i odznak. 1914 rok jest czasem przełomowym, w którym artysta w stopniu oficera ordynansowego po raz pierwszy udaje się na front, gdzie z przerwami służy do 1918 roku. Jedno z pierwszych zdjęć Wojciecha Kossaka w austriackim mundurze przedstawia poważne oblicze artysty, który paletę malarzką wymienił na szablę. Podczas wojennej tułaczki, w pierw w służbie armii austriackiej, następnie dzięki nieustępliwym prośbom – w szeregach polskiej armii, Kossak nie rozstawał się jednak z paletą, przedstawiając tym razem rzeczywiste wojsko. Wkrótce ten „malarz-żołnierz”, jak zwykł siebie dumnie określać Kossak, powie: „Wojna... ohydna rzecz”. Obrazy z okresu I wojny światowej, które malowane są sugestywnie i pewnie, stanowią szeroką panoramę, w skład której wchodzi utarczki, patrole, rekonesanse i pobudki, pogonie i pościgi. Ważną rolę odgrywał w niej także portret konny dowódców i zaprzyjaźnionych wojskowych.

Prezentowaną pracę, pochodzącą z 1916 roku, Kossak malował prawdopodobnie przebywając na froncie. Obraz przedstawia

kawalerzystę Feliksa Stojowskiego, późniejszego porucznika II pułku szwoleżerów Wojska Polskiego oraz dziedzica okazałego majątku w przysiółku Otfinowa w okolicach Tarnowa. Portret był podarunkiem wręczonym Stojowskiemu przez Kossaka w podzięk za przyjacielską przysługę wyświadczoną malarzowi. W zwyczaju Kossaka było obdarowywanie kolegów z frontu takimi podarkami, czym zjednywał sobie ich sympatię. Dzięki temu wyrabiał sobie i innym dogodniejsze warunki służby oraz przeróżne zwolnienia.

Kompozycja utrzymana jest w chłodnej kolorystyce, przeważają zielenie, nasycone brązy i szarości rozjarzone smugami bieli. Bohater obrazu znajduje się na wrzosowisku, a w tle majaczy para iglaków. Jeździec dumnie dosiada dostojnego gniadego konia zdecydowanie trzymając lejce, a w lewej dłoni dzierżąc bacię. Praca oddaje mistrzostwo Kossaka w przedstawianiu człowieka w głębokim sojuszu z koniem, towarzyszem codziennych i heroicznych chwil, a zarazem w tworzeniu głębokiego portretu psychologicznego przedstawionej osoby, za pomocą swobodnego i pewnego duktu pędzla. Prezentowany obraz przywodzi na myśl powstały w tym samym roku portret konny generała Stanisława Hallera, który obecnie znajduje się w Muzeum Polskim w Rapperswilu w Szwajcarii.



WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Łeb konia, 1941 r.

olej/tektura, 35,5 x 31 cm

sygnowany i datowany l.d.: "Wojciech Kossak | 1941"

na odwrociu resztki lakowej pieczęci (po odcisniętym z sygnetu herbie Kos?)

cena wywoławcza: 14 000 zł

estymacja: 16 000 - 20 000

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Wojciech Kossak miał ugruntowaną pozycję malarza batalisty. Artysta, będąc również uznanym portrecistą, wielokrotnie malował na zamówienie ważne osobistości z Polski i Europy: do tej grupy należą ikoniczne wizerunki Józefa Piłsudskiego. Oprócz tego podróżował po majątkach ziemskich, gdzie wykonywał portrety we wnętrzach i konne. Sytuacja finansowa artysty była niestabilna, toteż poszukiwał nowych rynków zbytu dla swoich obrazów. W latach 1920-32 Kossak pięciokrotnie wyjeżdżał do Stanów Zjednoczonych, gdzie tworzył portrety na zlecenie zamożnych klientów, jak też realizował kompozycje o tematyce „kowbojskiej”. Studia końskie, całego ciała zwierzęcia lub łba, stanowiły istotne uzupełnienie

jego twórczości lat międzywojennych. Niewielkich rozmiarów, popularne obrazy o wdzięcznym temacie cieszyły się dużą estymą. Kossak wykonywał je, zjeżdżając majątki ziemskie czy odwiedzając stadniny. Czasem stanowiły studia pracowniane wykonywane jako replika jednego tematu. Prezentowana praca powstała rok przed śmiercią artysty. Przedstawia żywiołowo malowany łeb koński na tle nizinnego pejzażu z kurtyną lasu. Paleta barwna została przez artystę nasycona kontrastowymi akcentami fioletu i różu, co przydaje pracy nowoczesnego wyrazu. Na odwrociu obrazu znajduje się częściowo zachowana pieczęć, która najprawdopodobniej nosi wizerunek herbu Kos, którym pieczętowała się rodzina Kossaków.



WŁODZIMIERZ NAŁĘCZ (1865 - 1946)

Mięćmierz ("Wioska nad Wisłą"), 1913 r.

olej/plótno, 69 x 97,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: "W. Nałęcz 1913"

na odwrociu papierowa nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie z 1913 roku oraz inna papierowa nalepka

cena wywoławcza: 13 000 zł

estymacja: 16 000 - 20 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, 1913

Płynąca u dołu rzeka to Wisła, widziana ze wsi Mięćmierz, znajdującej się nieopodal Kazimierza Dolnego. Od zawsze zamieszkiwali ją flisacy, którzy trudnili się przewozem towaru do Janowca, leżącego na przeciwnym brzegu. Tędy, we wrześniu 1939 przejechały w czasie podróży do Kanady narodowe i artystyczne skarby (m.in. słynne arras), ewakuowane z Wawelu.

Włodzimierz Nałęcz, pisarz i malarz w jednej osobie, studia artystyczne rozpoczął w 1883 na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Uczył się tam u nestora rosyjskiej sztuki pejzażowej – Iwana Ajwazowskiego (w czasie studiów trzykrotnie wyróżniono go srebrnym medalem). Później uzupełnił wykształcenie w trakcie dwuletniego pobytu w Düsseldorfie. Latem wyjeżdżał do Norwegii, gdzie tworzył krajobrazy pod kierunkiem norweskich pejzażystów (m.in. Hansa Daga), związanych z akademią w Düsseldorfie. Dokończył się jeszcze w szkole Petitjeana w Paryżu, w którym przebywał przez pięć lat. Ciągłe podróżował, szukając tematów do swych pejzaży. Odwiedzał Szwajcarię, gdzie uwieczniał widoki alpejskie, Szwecję, Anglię, Francję czy Holandię. W 1899 artysta zamieszkał

w Żytomierzu. W tym czasie powstały pejzaże z Wołynia: „Lato na Wołyniu”, „Znad Słuczy”, „Dniepr”, „Skała Czackiego” (obraz zakupiony przez Radę Miasta Żytomierza i ofiarowany Henrykowi Sienkiewiczowi do Obłęgorka). W 1903 Nałęcz odbył długą podróż po Krymie, której plonem było ok. 400 prac z widokami półwyspu i Morza Czarnego („Ałusztą z rana”, „Czterydach”, „Morze u brzegów Odessy”) oraz cykl „Sonetów krymskich” wg Adama Mickiewicza. W 1907 autor przeniósł się wraz z rodziną do Warszawy, gdzie został profesorem rysunku w Gimnazjum Górskiego. W 1909 wybrał się statkiem na wycieczkę Wisłą do Gdańska, zwiedził jego okolice, wykonał studia do planowanych marin i od tego czasu powracał na wybrzeże Bałtyku. Po I wojnie światowej zaangażował się w sprawy propagandy państwowej, dotyczące tematyki morskiej. Publikował w powstałych wówczas pismach „Bandera Polska” i „Morze”. Wybudował na Pomorzu pracownię, tzw. „Nałęczówkę”, w której spędzał letnie miesiące. Prowadził tam kursy malarstwa marynistycznego – jego misją stało się rozwinięcie tej gałęzi sztuki w Polsce. Twórca wychodził z założenia, że wskutek braku własnego państwa i długoletniego braku dostępu do morza polska sztuka musi na nowo uczyć się maryny.



41

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

Fontana di Trevi, 1925 r.

olej/sklejka, 22 x 31,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Fontana Trevi Roma 1925 | F.M.Wygrzywalski'
na odwrociu nalepka z Towarzystwa Sztuk Pięknych we Lwowie

cena wywoławcza: 4 500 zł
estymacja: 5 500 - 8 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Alfreda Lenicy, Warszawa

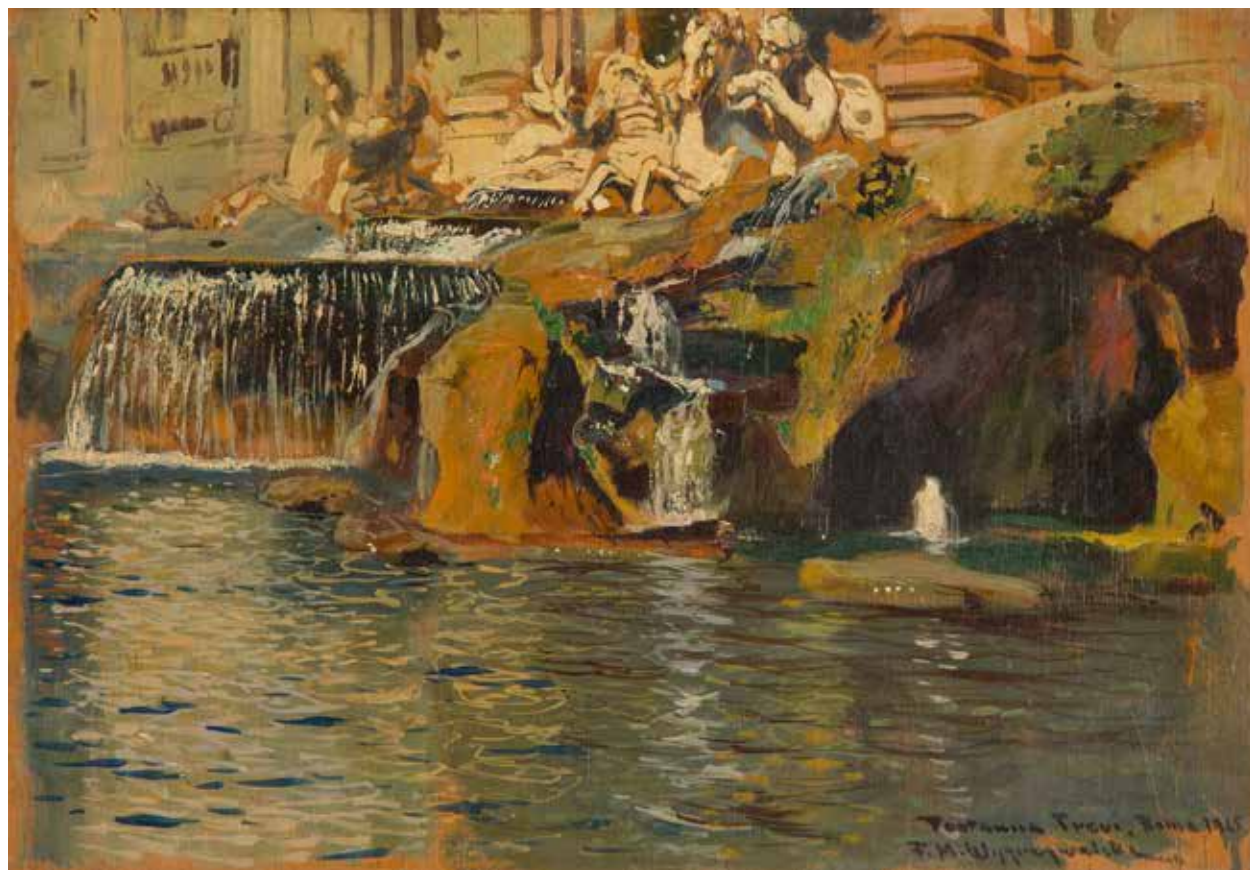
WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Sztuk Pięknych, Lwów, lata 20. XX wieku

Dla Feliksa Michała Wygrzywalskiego Włochy były bardzo ważnym miejscem ze względu na artystyczne inspiracje. Najbardziej zajmowało go jednak słońce południa. W „Fontana di Trevi” to ciekawy przykład artystycznego ćwiczenia, poczynionego w trakcie pobytu w Wiecznym Mieście i udane studium wody, która obok rzeźb jest równoprawnym elementem kompozycji.

Artysta był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (klasa K. Marra i L. Hetericha) oraz Académie Julian w Paryżu. Po ukończeniu studiów zamieszkał w Rzymie, a w 1908 powrócił do rodzinnego Lwowa, gdzie zarabiał na życie, pracując w teatrze jako inspektor sceny. Przez wiele lat współpracował jako ilustrator z „Tygodnikiem Ilustrowanym”. Od 1901 roku wystawiał w TPSP w Krakowie, zyskując wśród publiczności dużą popularność i uznanie krytyki. Znany jest także jako

grafik, ilustrator i projektant kostiumów teatralnych. Malował przede wszystkim obrazy o tematyce rodzajowej, często – jak w prezentowanej pracy – fantastyczne przedstawienia morskich nimf, sceny orientalistyczne (szczególnie po 1906 roku, kiedy odbył podróż do Egiptu), serie pejzaży nadmorskich i sceny z rybakami oraz stylizowane portrety. W 1906 roku w warszawskim Salonie Kulikowskiego miała miejsce indywidualna wystawa artysty. Inna ważna wystawa Wygrzywalskiego odbyła się we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1932 roku. Oprócz kolorystycznych, pełnych słońca i radosnych scen w okresie międzywojennym podejmował w swoich pracach również problematykę społeczną. Prace te odznaczają się nie tylko świetnym rysunkiem, lecz także dużą siłą ekspresji. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł są „Burlacy” z 1925 roku (obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie).



Fontana Trevi, Roma 1865
F. M. W. W. W. W. W.

EUGENIUSZ EIBISCH (1895 - 1987)

Portret kobiety w czerwieni

olej/plótno, 92 x 65 cm
 sygnowany l.d.: 'Ebiche'
 na odwrociu nalepka z Villa La Fleur

cena wywoławcza: 32 000 zł[†]
 estymacja: 38 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowana kompozycja Eugeniusza Eibischa to dzieło charakterystyczne dla dorobku tego słynnego ucznia Jacka Malczewskiego i Wojciecha Weissa. W Paryżu znany jako Eugene Ebiche, początkowo działał pod wpływem formistów, w latach 40. jednak potwierdził swoją przynależność do słynnej szkoły polskich kolorystów. Korzenie jego dzieł odsłania „Portret kobiety w czerwieni”, w którym wielokierunkowe pociągnięcia pędzla tworzą wielobarwną, migotliwą tkankę malarską o zróżnicowanej materii, bogatej w fakturę impasty. Kolor, skłaniający się ku gamom ciemnym, przetrawionym i złamanym czerwieniom i zieleniom, cechuje się grą

subtelnych walorów. W 1957 autor powiedział: „Interesują mnie tylko te obrazy, w których artysta stwarza lub stara się stworzyć własny świat. W zamkniętych, określonych granicach powstaje niezależne, odrębne życie, które działa i zachwyca swym pięknem. Świat, by istniał, by nie był chaosem, musi posiadać prawa, które nim rządzą. (...) Prawa plastyczne (...) stworzone przez artystę, czy są one już znane, czy rewelacyjnie odkrywczym – muszą dotrzeć do widza, by on mógł żyć życiem tego świata. Inaczej dzieło stwarza doznanie, a nie przeżycie” (Credo artystyczne Eugeniusza Eibischa, [w:] Współcześni malarze polscy, [red.] Stefan Samborski, Warszawa 1957).



43

WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Bukiet goździków w wazonie, lata 30. XX w.

olej/papier naklejony na tekturę, 47 x 28 cm
sygnowany l.d.: 'WWWeiss'
opisany ołówkiem na odwrocie (trudno czytelnie)

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]
estymacja: 13 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wiedeń

W lata 20. i 30. XX stulecia Wojciech Weiss wyraźnie ulega wpływom sztuki Paula Cézanne'a. Harmonizuje linię i barwę, dba o staranny modelunek przedmiotów. Notuje: „Rysunek, kolor bynajmniej nie są odrębne od siebie. W miarę jak się maluje, rysuje się także, im się koloryt więcej harmonizuje, tym się bardziej uwidatnia rysunek”. W tym czasie twórca wielokrotnie podejmuje temat martwej natury, która prowadzi go do wynalezienia nowej kolorystycznej figuracji. Lekcja Cézanne'a pozwala mu myśleć o obrazie jako barwnej konstrukcji. Poetyka malarstwa

artysty częstokroć zbliża się do nastroju dzieł Pierre'a Auguste'a Renoira, pełnych srebrzystego światła, które emanuje z intensywnych barw natury. Podobnie jest w prezentowanym „Bukiecie goździków w wazonie”. Na stosunkowo prostym tle autor umieścił charakterystyczny wazon, który w latach 30. stał się częstym bohaterem jego martwych natur. Jasnej dominancie dzbanka odpowiada ciemna połać bukietu. Soczyste, acz chłodne zielenie łodyg i liści goździków wybrzmiewają jako tło dla radosnych akordów różu i czerwieni głów kwiatów.



WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Martwa natura kwiatowa, lata 30. XX w.

olej/plótno, 32 x 33 cm

sygnowany l.d.: 'WWWeiss'

na odwrociu numer ze spuścizny pośmiertnej '1103' oraz faksymile

monogramu: 'WW' oraz napis kredą: '643'

cena wywoławcza: 9 000 zł [†]

estymacja: 12 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wiedeń

„Malarstwo Weissa, powstające w latach 20. i 30. w pracowni artysty, można by ogólnie określić mianem martwej natury. (...) szeroko rozumiana 'martwa natura' stanowiła w okresie międzywojennym enklawę tradycyjnych, chroniącą (...) przed skrajnościami awangard i podążającą w ślad za nimi dehumanizacją sztuki”.

ŁUKASZ KOSSOWSKI, WOJCIECH WEISS (1875-1950), WARSZAWA 2006, s. 83



45

ALEKSANDER JĘDRZEJEWSKI (1903 - 1974)

Kazimierz Dolny, 1960 r.

olej/plótno, 74 x 81,5 cm

sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'A. Jędrzejewski | KAZIMIERZ 1960'

cena wywoławcza: 19 000 zł [†]

estymacja: 24 000 - 35 000

Kazimierz nad Wisłą był ważnym miejscem na mapie artystycznej Polski dwudziestolecia międzywojennego. Niektórzy artyści, i do tego grona zalicza się Aleksander Jędrzejewski, związali się z miastem na całe życie. Prezentowany obraz, przedstawiający kazimierską farę (widok malowany przez wielu artystów), należy do powojennych prac, w których zachowały się wszystkie zalety heroicznego okresu działalności Bractwa św. Łukasza. Aleksander Jędrzejewski był malarzem, pedagogiem i scenografem. Kojarzony jest przede wszystkim z członkostwem w Bractwie św. Łukasza,

którego był współzałożycielem. Artysta uczył się w Warszawie od 1921, początkowo pod kierunkiem Konrada Krzyżanowskiego. Następnie w Szkole Sztuk Pięknych wstąpił do pracowni Tadeusza Pruszkowskiego. To z nim zakładał w 1925 zrzeszenie artystyczne – Łukaszowców, które było ważną częścią panoramy międzywojennej sztuki polskiej. Jędrzejewski wziął udział we wszystkich wystawach bractwa. Był tym z jego członków, których malarska uwaga szczególnie skupiała się na kolorze. Jego prace, doskonałe technicznie, zawsze są pełne światła i interesujące kolorystycznie.



46

KAZIMIERZ SICHULSKI (1879 - 1942)

"Portret pani profesorowej Z.", 1933 r.

olej/plótno, 109 x 98 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Sichulski | 1933'

na odwrociu dwie nalepki wystawowe z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 13 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1934

Wczesna, secesyjno-ekspresjonistyczna stylistyka malarstwa Kazimierza Sichulskiego w latach 20. uległa radykalnej przemianie. Malarz wybrał dla siebie konwencję eklektyzmu, nie rezygnując z ekspresyjnego zacięcia pędzla. Sichulski malował portrety, sceny rodzajowe i historyczne, operując szeroką skalą barwną, rozedrganym duktem pędzla, ale i klasyczną, wyważoną kompozycją. Artysta starannie, światłocieniowo opracowywał bryły, operując jednak pędzlem w wielu kierunkach. Ten zabieg pozwalał uzyskać wielokierunkowość napięć w obrazie i aktywizować percepcję widza. Podobnie pomyślane jest płótno prezentowane na aukcji, „Portret pani profesorowej Z.” – nie posiada

jednej optycznej dominanty, lecz cała połączona posiada rozliczne formalne i kolorystyczne akcenty, przyciągające wzrok. W latach 20. i 30. Sichulski wielokrotnie powracał do konwencji obrazowania zaczerpniętych ze sztuki dawnych mistrzów. „Portret pani profesorowej Z.” nosi znamiona oddziaływania nowożytnego portretu europejskiego – artysta sytuuje modelkę w przestrzeni salonu, siedzącą na krześle i kartkującą książkę. Zdobnie ubrana kobieta niemo patrzy w przestrzeń, separując się od wzroku widza. Tło Sichulski wypełnił rozbudowaną martwą naturą kwiatowo-owocową, która wybucha na polaci tła niczym barwna symfonia.



47

FRANZ VON JACKOWSKI (1885 - 1974)

Pejzaż jesienny

olej/plótno, 48,5 x 58 cm

sygnowany p.d.: 'Fr. v. Jackowski'

na krosnach papierowa nalepka opisana odręcznie:

'Franz v. Jackowski | Blick auf Ort' oraz pieczętka

cena wywoławcza: 6 000 zł [†]

estymacja: 8 000 - 12 000

Franz von Jackowski należy do malarzy tradycyjlistyczno-kolorystycznego nurtu w malarstwie europejskim przed II wojną światową. Wielkopoleanin, wykształcony we wrocławskiej Szkole Sztuk Pięknych, studiował następnie w Berlinie i Monachium. W 1920 roku osiadł na stałe w Szklarskiej Porębie, gdzie współtworzył kolonię artystyczną. Był jednym z tych artystów doby dwudziestolecia międzywojennego, którzy wybrali ciche życie na łonie natury zamiast blichtru wielkiego miasta. Karkonosze od XIX wieku jako miejsce plenerów przeżywały swój renesans, a artystów przyciągał tam malowniczy pejzaż i prymitywność życia w zgodzie z naturą. Von Jackowski należał do założycieli Bractwa Św. Łukasza, artystycznej grupy związanej

z Karkonoszami. Artyści tej formacji stworzyli kolektywną pracownię i zarazem miejsce wystawiania swoich prac w starym młynie w Szklarskiej Porębie, a budynek był przez to nazywany Młynem Św. Łukasza. Tym samym realizowali marzenie o wspólnej pracy, wcielając w życie ideał artystycznego zakonu czy dawnego cechu rzemieślniczego. Dominującą dziedziną malarstwa von Jackowskiego był pejzaż. Artysta posługiwał się w nim precyzyjnym, szerokim konturem i spontanicznie nakładaną, sugestywną plamą barwną. Prezentowany „Pejzaż jesienny” jest reprezentacyjną próbą jego stylu, a von Jackowski, który pod koniec lat. 50 XX stulecia osiadł w Bawarii, utrwalił w nim impresyjny, nieco melancholijny, zapewne alpejski pejzaż.



48

PAUL WEIMANN (1867 - 1945)

Pejzaż zimowy

olej/plótno, 76 x 116 cm
sygnowany l.d.: 'P. Weimann.'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 14 000 - 18 000

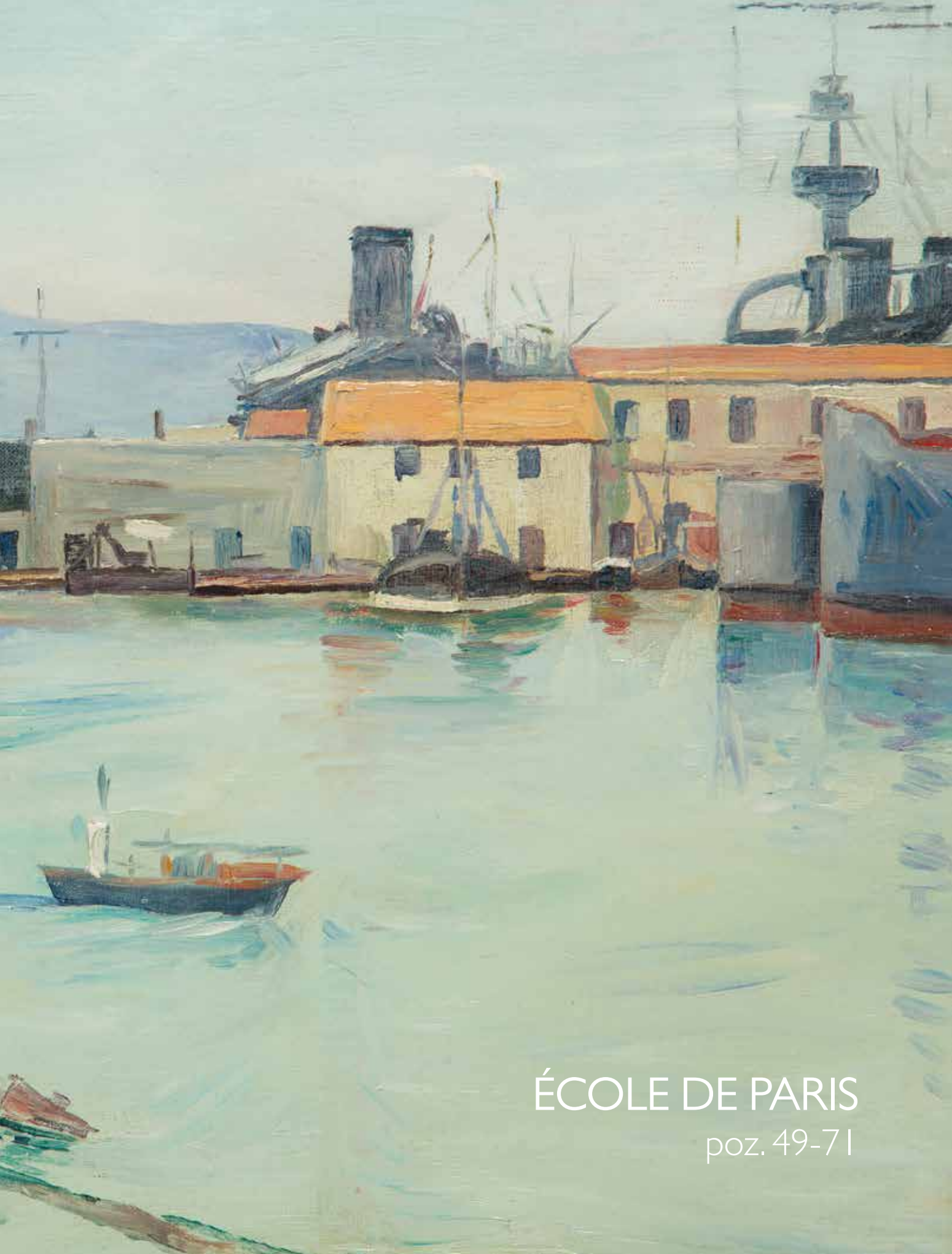
Paul Weimann pochodził z szacownej wrocławskiej rodziny. Ukończywszy tamtejsze gimnazjum, podjął studia artystyczne w Szkole Sztuki (Königliche Kunst- und Kunstgewerbeschule) gdzie trafił pod opiekę Carla Ernsta Morgensterna. Już podczas studiów odbywał studyjne wyjazdy na Śląsk i w Alpy Bawarskie, by tworzyć malarstwo pejzażowe. Artystyczną edukację Weimann uzupełnił w berlińskiej Akademii Sztuki. Artysta ożeniwszy się zamieszkał w Świerzawie skąd pochodziła jego żona. Tak rozpoczął się w życiu malarza okres życia na uboczu, ale też intensywnej pracy nad obrazami pejzażowymi, przedstawiającymi pogórze karkonoskie. Przyjeżdżano po nie z okolicy, ale również z dużych miast – takich jak Berlin, Kolonia czy Hamburg.

Okresowi „odosobnienia” położyły kres dzieci, które artysta wraz z żoną pragnęli wykształcić. Przenieśli się wówczas do Jeleniej Góry i zamieszkali w dużym domu, z okien którego rozciągał się widok na Karkonosze. Właśnie te góry stały się podstawowym tematem twórczości Paula Weimanna. Przedstawiał je w różnych porach zimowego dnia, doskonale oddając zmieniające się odcienie śnieżnego pejzażu.

Prace Paula Weimanna przed wojną znajdowały się w zbiorach muzeów we Wrocławiu, Neubrandenburg i Zwickau. Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze posiada kolekcję jego osiemnastu obrazów i szkiców olejnych.







ÉCOLE DE PARIS
poz. 49-71

49

MOJŻESZ KISLING (1891 - 1953)

Portret dziewczyny w kołnierzyku, około 1938 r.

olej/plótno, 41 x 33 cm
sygnowany p.d.: 'Kisling'

cena wywoławcza: 180 000 zł ↑
estymacja: 250 000 - 400 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, maj 2005
- Opera Gallery, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

„Ten malarz, wyróżniający się spontanicznością, posiada jednocześnie klasyczne wyczucie formy, miary i rytmu linii, który ujawnia się w najlepszych jego dziełach (...)”.

CHIL ARONSON, „L'ART POLONAIS MODERNE”, EDITION BONAPARTE, PARYŻ, 1929, s. 15







Mojżesz Kisling, Chłopiec w niebieskim berecie, 1948, fot. Desa Unicum

Niewiele czasu minęło od podjęcia przez Mojżesza Kislinga studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych do momentu, gdy został obwołany „księciem Montparnasse'u”. Kisling, pochodzący z Krakowa, w latach 1907-11 kształcił się na uczelni artystycznej tamże. Studiował w czasie, gdy Akademia miała już swoją ugruntowaną renomę, a pracownie funkcjonujące w jej obrębie prowadzone były przez artystów-modernistów. Profesorem Kislinga był Józef Pankiewicz, promotor „malarstwa czystego” w sztuce polskiej, jak również frankofil, który młodemu artyście miał powiedzieć: „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu”. Wraz z kolegą ze studiów Szymonem Mondzainem, na przełomie 1910-11, wyjechał właśnie nad Sekwanę. Adepti sztuki zasili szeregi kolonii artystycznej głównie malarzy i rzeźbiarzy pochodzących ze Europy Środkowo-Wschodniej, która funkcjonowała na paryskim Montparnasse. Kisling wkrótce wyprawił się do Bretanii (1912), jak wielu mu współczesnych, oraz do Céret w Pirenejach Wschodnich (1913). Spędził tam lato w towarzystwie Pabla Picassa i Juana Grisa, mając tym samym wejście w twórczość artystów tworzących wówczas kubizm syntetyczny. Rozwój artystycznych szedł w parze z życiem towarzyskim – atelier Kislinga przy Rue Joseph-Bara 3 stało się popularnym miejscem spotkań kręgu kolonii paryskiej. W pracowni bywali malarze: Picasso, André Derain, Amedeo Modigliani czy pisarze, np. Ernest Hemingway oraz Jean Cocteau. Ważnym wydarzeniem kręgu École de Paris był pojedynek na szable, który stoczył Kisling wraz z Leopoldem Gottliebem w 1914 roku w Łasku Bulońskim. Świadkowie pojedynku, razem z rannym w nos Kislingiem, przeniesli się potem do słynnej Café Rotonde. Życie bohemy kwitło aż do wybuchu Wielkiej Wojny.

Paryż opustoszał. Kisling zaciągnął się do Legii Cudzoziemskiej, a za walkę w niej później otrzymał obywatelstwo francuskie. Ranny w bitwie pod Clarency w 1916 roku, odbywał rekonwalescencję w Hiszpanii. Od około 1917 datuje się szybki rozwój kariery malarza. Jego promotorami na paryskiej scenie byli przede wszystkim krytyk Adolf Basler oraz marszałek Leopold Zborowski. Wielokrotnie wystawiał swoje prace



Mojżesz Kisling, Portret młodej dziewczyny, 1926, źródło: Cyfrowe MNW

na paryskich niezależnych salonach i w prywatnych galeriach. Jego dzieła pokazywano zarówno we Francji, jak i za granicą – w Polsce uczestniczył w rewolucyjnej I wystawie Ekspresjonistów Polskich w Krakowie w 1917 roku. Wkraczając w lata 20., Kisling zaczął się inspirować krajobrazem i aurą południowej Francji. Artysta rokrocznie spędzał lato w Sanary-sur-Mer. Wyprawiał się regularnie do Marsylii i Saint-Tropez. Zmieniał się także język wypowiedzi artystycznej Kislinga. Malarz porzucał postkubistyczny styl, rygor geometryzacji i kierował się ku figuralnemu, bogatemu w detal stylowi. Jego poszukiwania zbiegły się z nowymi tendencjami w sztuce europejskiej, nazywanymi powrotem do porządku, nową rzeczowością lub nowym klasycyzmem. Kisling stał się wówczas uznanym portrecistą. Jego portrety nosiły nieco poetycki, melancholijny rys. Artysta stylizował twarze modeli, wydłużając owal, rysując migdałowate oczy, rzeczowo upinając fryzury malowanych kobiet. Wielokrotnie wykonywał typy kobiece związane z etnograficznym zróżnicowaniem Europy. Świadczą o tym tytuły kompozycji: „Bretonka”, „Dziewczyna z Marsylii” czy „Holenderka” stanowiące tego przykłady.

Prezentowany „Portret dziewczyny w kołnierzyku” przedstawia nieznaną dzisiaj modelkę. Artysta, w stosunkowo niewielkim formacie pracy, stworzył bogaty w szczegóły wizerunek jasnowłosej modelki. Zdaje się, że wpływ nań miało zainteresowanie artysty sztuką dawnych mistrzów – włoskiego renesansu i sztuki holenderskiej Złotego Wieku. Kisling ograniczył paletę barwną do kontrastującej zieleni tła i czerwieni bluzki. Partię twarzy modelki opracował światłocieniowo, używając subtelnych odcieni różu i żółci. Złote loki modelki i biały kołnierz stanowią kolisty otok, który zamyka w sobie twarz. Koronkowy kołnierz to ukłon w stronę mieszczańskich portretów holenderskich, w których portretowani ubrani są w zdobne kryzy. Pozornie prosty wizerunek stanowi przykład charakterystycznej dla malarza stylizacji stroju i twarzy. Modelka patrzy wprost na widza, zwracając się ku niemu dużymi, migdałowatymi niebieskimi oczami. W dziele odbija się echo sztuki Amdeo Modiglianiego, z którym Kisling kilkanaście lat wcześniej pracował na Montparnasse. Prezentowany portret, powstały w 1938 roku, stanowi znakomity przykład pełni stylu Kislinga, krótko przed wybuchem wojny.

50

ALICJA HOHERMANN (1902 - 1943)

Portret Gizeli - Biała sukienka, 1938 r.

olej/plótno, 61 x 46 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'alice hohermann 1938'

na poprzecznej belce krosien malarskich francuska nalepka wystawowa
z tytułem autorskim

cena wywoławcza: 24 000 zł

estymacja: 28 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Paryż

Alicja Hohermann była malarką, której twórczość posiadała osobisty charakter na tle ekspresyjno-kolorystycznego „stylu” Szkoły Paryskiej. Malowała najczęściej postaci kobiece ubrane w nowoczesne stroje z epoki, a także kompozycje rodzajowe o tematyce religijnej. Forma artystyczna jej obrazów zdradzała wpływy nowej figuracji, która pojawiła się w Europie po I wojnie światowej, lecz także kierunków awangardowych. Jej pełne wdzięku formy malarskie zdradzają inspirację płynnością kształtów syntetycznego kubizmu drugiej dekady XX stulecia, a stylizacja jej prac bliska jest płótnom Eugeniusza Zaka. Prezentowany „Portret Gizeli – Biała sukienka” stanowi znakomity przykład pełni stylu malarstwa Hohermann. Modelka melancholijnie oparta o krzesło

nosi zdobną, białą koronkową sukienkę. Urokliwa twarz nosi znamiona stylizacji zaczerpniętej z twórczości Amedeo Modiglianiego, a włosy Gizeli nowoczesnie spięto wstążką. Tło wypełniła mgławicową, poetycką, świetlistą kompozycją barwną. W „Portrecie Gizeli – Białej sukience” echem odbijają się słowa krytyka Waldemara George’a: „(...) Alicja Hohermann z Warszawy (...) malowała subtelne sceny ukazujące życie rodzinne. Jej portrety młodych dziewczyn świadczą o wybitnie kobiecym temperamencie artystki jako kolorystki, artystki obdarzonej wyczuciem stylu i umiejętnością wykonania eleganckiego projektu” (cyt. za: A. Wierzbicka, *Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939*, Warszawa 2008, s. 169).



51

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Targ rybny

olej/plótno, 70 x 92 cm
sygnowany śr.d.: 'Kanelba'

cena wywoławcza: 22 000 zł[†]
estymacja: 28 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Tajan, Paryż, luty 2013
- kolekcja prywatna, Paryż

„Talent istotny (...) o symetrycznie przeciwstawnej orientacji, posiada p. Kanelba. Jego siła tkwi w kolorze, a ściślej mówiąc w smaku, z jakim używa on koloru, zestrzajając wdzięczne harmonie barwne o brzmieniu, tym razem, dyskretnie przytłumionym: dalekie pogłosy Gauguina... (...) Całość tchnie miłym 'zasmuceniem' barwnym, melodią kolorowego omamienia”.

ZYGMUNT LUBICZ ZALESKI, NIEZALEŻNI I U „NIEZALEŻNYCH”, „KURIER WARSZAWSKI” 1929, NR 67, s. 6



52

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Portret kobiety

olej/plótno dublowane, 40 x 30 cm
sygnowany p.d.: 'Kanelba'

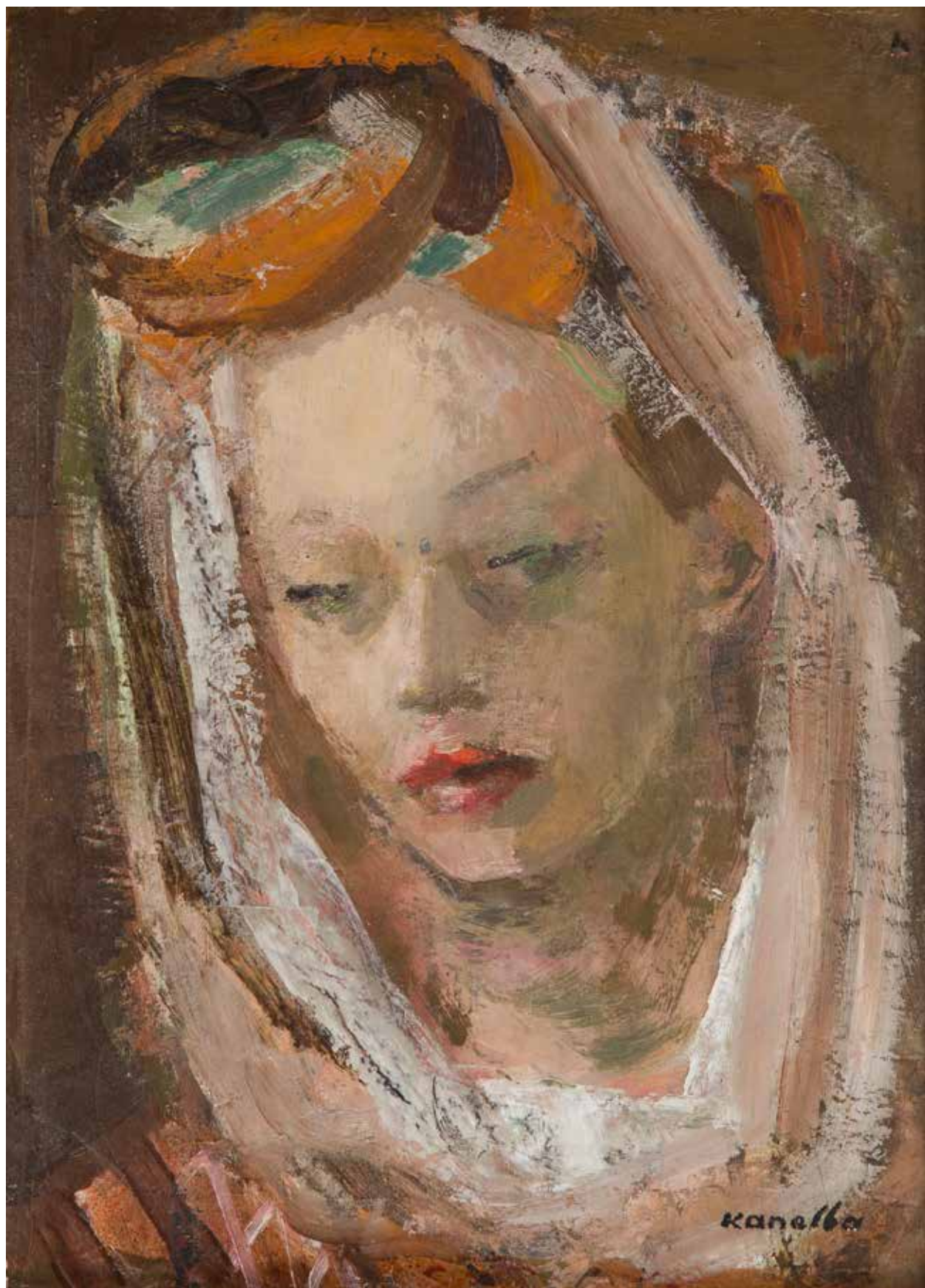
cena wywoławcza: 20 000 zł[†]
estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Na uformowanie się dorobku Rajmunda Kanelby, zaliczanego w poczet przedstawicieli École de Paris, złożyły się różnorodne artystyczne impulsy. Kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych twórców polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. Przez całe życie udzielał się zarówno w polskim, jak i żydowskim życiu

artystycznym. Kanelba dał się poznać jako świetny portrecista zarówno dzieci (bardzo ważny temat jego dzieł), jak i dorosłych – przede wszystkim kobiet. Ciekawe fakturalnie portrety, często ograniczone do samej twarzy, są również wysmakowane kolorystycznie. Malarz wykazywał zainteresowanie takimi nakryciami głowy, które „konkurowały” z obliczem przedstawianej osoby. Tę specyficzną skłonność widać również na prezentowanym płótnie, na którym płasko potraktowaną twarz modelki otaczają zawój (?) i różowy szal.



ROMAN KRAMSZTYK (1885 - 1942)

Pejzaż z Collioure, 1934 r.

olej/ płótno, 65 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'Kramsztyk'

cena wywoławcza: 200 000 zł
estymacja: 240 000 - 320 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, kwiecień 2004
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 199, poz. 127 (il.)
- Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse’em: Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 228, 229 (il.), nr kat. II/136

„Kramsztyk, od pierwszego pobytu na Południu, jeszcze przed I wojną światową, był zauroczony śródziemnomorską naturą, południowym słońcem, kontrastem między surowymi, kamiennymi górami i spokojną taflą ciemnobłękitnej wody, niezmiennym od pokoleń rytmem życia rybackich osad”.

RENATA PIĄTKOWSKA, MIĘDZY „ZIEMIAŃSKĄ” A MONTPARNASSEM: ROMAN KRAMSZTYK, WARSZAWA 2004, s. 136





Roman Kramsztyk, Pejzaż południowy, ok. 1930, źródło: Cyfrowe MNW



Roman Kramsztyk, Krajobraz z południa Francji, ok. 1929, źródło: Cyfrowe MNW

Pochodzący z Warszawy, Roman Kramsztyk edukację akademicką odebrał w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Monachium. W 1910 roku wyjechał do Paryża, co stanowiło naturalny wybór młodych adeptów sztuki z całej Europy. Stolica Francji oferowała bogactwo życia kulturalnego, liberalne, prywatne akademie sztuki, jak i obietnicę ciepłego przyjęcia w kręgu rodzącej się kolonii artystycznej przybyszów z Europy Środkowo-Wschodniej. Tworząc w Paryżu, Kramsztyk wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i Polskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego. Podczas pierwszej wojny mieszkał w Warszawie i Krakowie. Deklarował łączność z awangardowymi nurtami rodzącymi się wówczas w sztuce polskiej, o czym świadczy jego udział w I wystawie Ekspresjonistów Polskich w Krakowie w 1917 roku.

Już wczesna twórczość Kramsztyka, z drugiej dekady XX stulecia, nosi wyraźnie ślady fascynacji sztuką francuską. Zapewne jak każdy poszukujący twórcą ulegał wpływom Paula Cézanne'a. Dbał bowiem o precyzję rysunku, ale uzyskiwał ją dzięki solidnemu operowaniu plamą barwną. Dzięki temu budował wrażenie przestrzenności brył. Swoisty klasycyzm Cézanne'a łączył się z odkrywaniem sztuki dawnych mistrzów. Kramsztyk silnie zwracał się ku stylistycznym formułom malarstwa nowożytnego, poszukując w nim także inspiracji tematycznej. Najczęściej w dorobku pojawiały się bowiem klasyczne w charakterze stylistyki portrety. Nie rezygnował też ze scen figuralnych o symbolicznej wymowie.

W 1924 roku malarz osiadł na stałe w Paryżu, gdzie wraz z żoną Bronisławą, siostrą malarza Ludwika Markusa, prowadził ożywione życie artystyczne. Dalej eksplorował obszary tradycji sztuki Europy, wielokrotnie podejmując temat żeńskiego aktu. Klasycyzujące poszukiwania artysty zbiegały się z ogólnymi tendencjami w sztuce powszechnej i polskiej. W kraju został członkiem Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm” (zał. 1922), które jako popularna grupa odcisnęła znamienne piętno na estetycznym obliczu sztuki lat 20. i 30. W tym czasie zmieniła się paleta Kramsztyka. Używał ciepłych zestrojeń, przesyconych światłem, zastępując szorstką fakturalność gładkim, połyskliwym wykończeniem. Artysta w 1925 roku wyjechał

na wakacje do Collioure na południowe wybrzeże Francji pod Pireneami. Wraz z żoną po drodze z Paryża odwiedzili Tarascon, Nîmes, Arles, Marysię i Cassis. Bronisława pisała: „Ta podróż była prześliczna, poznałam całą Prowansję i masę ślicznych i szalenie ciekawych miast i miasteczek. Zachwycona jestem Marsylią, w której siedzieliśmy kilka dni. Pojechaliliśmy z Marsylii z wizytą do [Julesa] Pascina, który jest w Cassis i tam nas trzy dni siłą zatrzymano. Bawiliśmy się świetnie. Braliśmy udział w zaimprovizowanym amatorskim teatrze, bumbłowaliśmy do rana i ledwośmy się z powrotem do Marsylii przedostali” (cyt. za: Roman Kramsztyk 1885-1942, kat. wyst., Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 98). Południe Francji niosło więc radość życia, lecz wkrótce także przyniosło bolesne doświadczenia. Bronisława zginęła w katastrofie morskiej w okolicach Collioure w sierpniu 1925 roku.

Prezentowany „Pejzaż z Collioure” powstał podczas jednej z eskapad artysty na południe Francji. Artysta posłużył się stylem malarstwu, który zaczerpnął z twórczości wielkiego mistrza, również malującego Południe, Cézanne'a. Precyzyjnie, za pomocą intensywnych plam barwnych, zbudował bryły pejzażu i dzięki kolorystycznej konstrukcji osiągnął wrażenie świetlistości, jak i przestrzenności. Lewą część płótna zajmują spiętrzone, kamienne domy wioski przywodzące na myśl, za sprawą silnej geometryzacji, malarstwo kubistów. Prawa część płótna, przesłonięta przez pień i koronę drzewa, otwiera się, poprzez drogę biegnącą w dół miejscowości, na horyzont morza i nieba. Błękitny ekran tła malarz stworzył ze swobodnych, ekspresyjnych uderzeń pędzla z błękitną, białą i różową farbą. Kramsztyk ewokuje słoneczną aurę południowej Francji, zachowując przy tym ostrość patrzenia. Jego ekspresyjny styl pozwala na szczegółowość obserwacji. Jego malarstwo zarówno portretowe, jak i pejzażowe, nosi bardziej odrębny charakter niż sztuka przedstawicieli École de Paris. Dzieło Kramsztyka z perspektywy lat jawi się bowiem nie jako twórczość ekspresjonisty, lecz klasycysty. Kulisowa perspektywa, która otwiera wzrok widza na ciemny błękit morza i nieba, pochodzi z malarstwa dawnych mistrzów, a sensualny kolorystyczny twórca zawdzięcza fascynacji malarstwem weneckim. „Pejzaż z Collioure” jest złożonym świadectwem nowoczesności i tradycji w oeuvre Romana Kramsztyka.



Roman Kramsztyk na swojej wystawie monograficznej, 1932, źródło: NAC Online

MELA MUTER (1876 - 1967)

Pejzaż z mostem

olej/plótno dublowane, 38,5 x 46 cm
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Maxwell Galleries w San Francisco

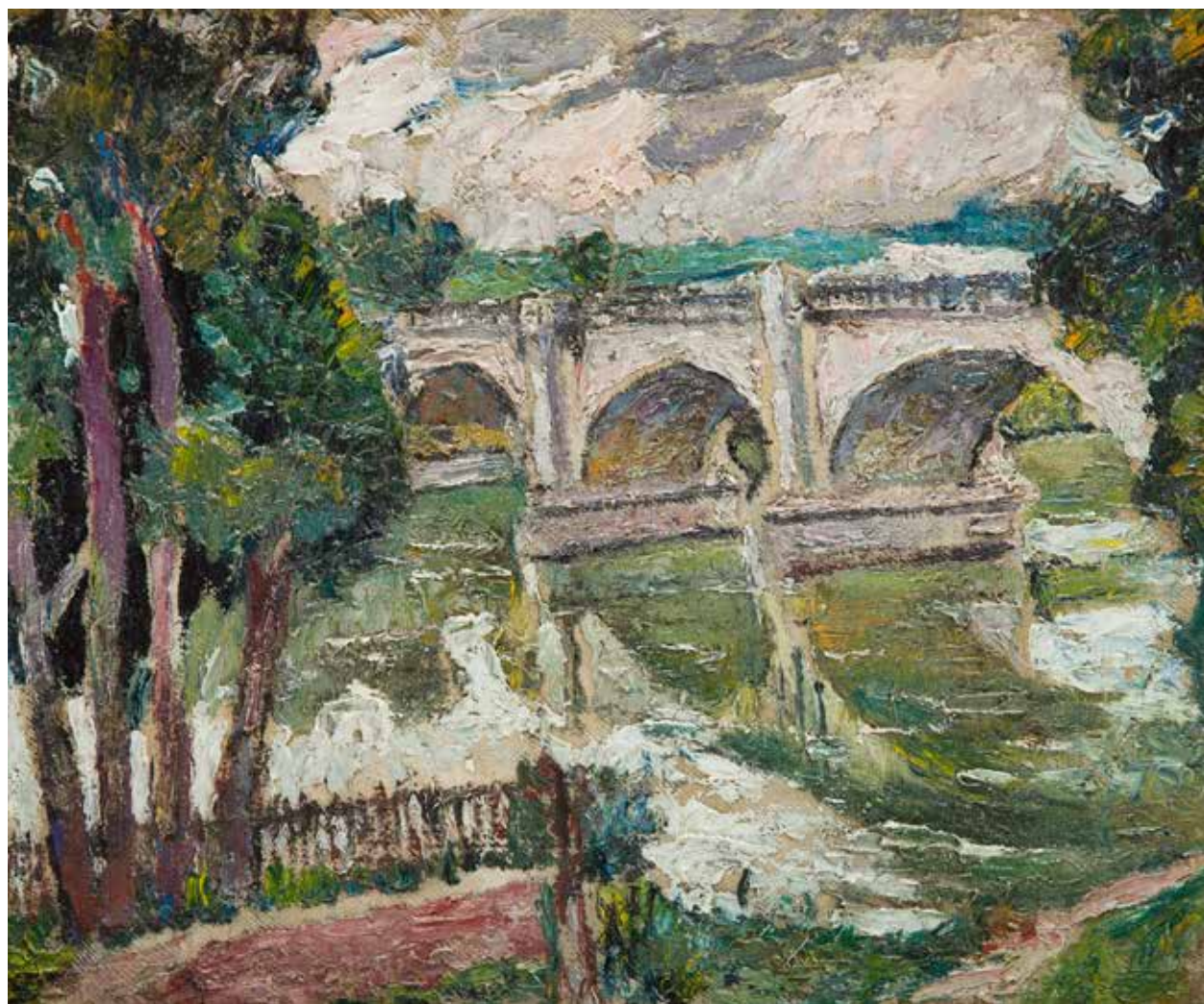
cena wywoławcza: 65 000 zł[†]
estymacja: 75 000 - 100 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- dom aukcyjny DESA Unicum, wrzesień 2009
- kolekcja prywatna, Polska

Dwa drzewa, niczym rozsuwająca się kurtyna, „wpuszczają” wzrok widza do środka kompozycji. W centrum znajduje się most na rzece. Można się domyslać, że nie jest on architektoniczną fantazją i rzeczywiście istnieje, ale brak danych potrzebnych do identyfikacji skazuje na domniemanie. Być może rzeka to Rodan, a autorka malowała obraz, ukrywając się jako Żydówka w czasie II wojny światowej w Awinionie. Równie dobrze można jednak założyć, że chodzi o Sekwanę, a praca powstała w innym czasie. Motyw wody – morskiej czy rzecznej – portów, kanałów oraz rzek z nieodłącznymi mostami, jest stale obecny w dziełach Muter. Nie ma jednego powodu, dla którego zwracała się ona ku tym tematом. Niejednokrotnie most stawał się tłem dla przedstawień ludzi. Ten rodzajowy charakter mają np. „Cyganie na brzegu Rodanu” (ok. 1940-45, kolekcja Toma Podla, USA). Kiedy indziej artystkę interesuje woda. W licznych rzeczno-mostowych obrazach na pierwszy plan wysuwa się jej ruch. W latach 40. często to – stanowiące zarazem popis malarskiej wirtuozerii – wiry (np. „Wiry na Rodanie”, ok. 1940-45, kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich). Niewątpliwie od typologii akwaticznych płócien, trudno nie odnieść wrażenia, że zwłaszcza płynąca woda miała dla Muter jakiś magnetyczny powab czy być może niosła ze sobą ukojenie.

W prezentowanym obrazie uwaga skupia się na moście, wodzie, niebie oraz ich wzajemnej relacji. Obok gęsto zamalowanych fragmentów, które tworzy piętrząca się farba, autorka pozostawiła czyste płótno. Wykorzystała w ten sposób jego barwę i fakturę do oddania choćby fragmentów kamiennego mostu. Ten sposób „malowania pustym” trafnie opisał Robert Rey: „Był to rok 1913, gdy po raz pierwszy zobaczyłem dzieła noszące sygnaturę Meli Muter. Technika jej wydawała mi się dość szczególna. Między jednym dotknięciem a drugim rozciągała się przestrzeń surowego płótna, która mogła być wypełniona przez nieuchronne zmiany. Wobec tego po co ją było wypełniać? Dlaczego nie pozostawić troski wypełniania tej pustej przestrzeni automatyzmowi rozumu? Artystka w gruncie rzeczy nie pozostawiała widzowi swobody w doszukiwaniu się w tych 'bielach' dowolnych supozycji kolorystycznych. Jedna tylko z nich była możliwa, bez względu na miejsce, ta, którą właśnie malarz zmuszony byłby wybrać, gdyby nie wolał uczynić płótno bardziej przejrzystym i pozwolić, by kolor sam się narzucał (...). Technika ta, trzeba stwierdzić, nie ma nic wspólnego z dywizjonizmem Seurata, Signaca czy też Grossa. Pozwala ona natomiast Meli Muter tworzyć obrazy niezwykle silne w wyrazie, skoro są na nich zaznaczone same, choćby tylko drobne akcenty” (Robert Rey, Mela Muter, „Art et Decoration” 1927, nr 303, s. 65 – tłum. Bolesław Nawrocki).



55

MELA MUTER (1876 - 1967)

Geranium, ok. 1920 r.

olej/sklejka, 60,5 x 50,5 cm
sygnowany lg.: 'Muter'
na odwrociu nalepki wystawowe

cena wywoławcza: 110 000 zł[†]
estymacja: 170 000 - 240 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Mela Muter „Portrecistka”, Cosmopolitan Twarda 4, Warszawa,
wrzesień-październik 2017

„Wraz z Luizą Hervieu i Marią Laurencin, Mela Muter jest jedną z wielkich postaci kobiecych współczesnego malarstwa. Twórczość Luizy jest wyrazem namiętności, Marii – wdzięku i delikatności, zaś Meli – niezmąconej, olśniewającej siły”.

GEORGES REVAU, VISAGES DE FEMMES – MELA MUTER, „L'AVENIR DE PARIS – L'ECLAIR” 21 V 1928





Mela Muter, Martwa natura z melonem i winogronami, fot. Desa Unicum



Mela Muter, Martwa natura z pomidorami, ok. 1920, źródło: Cyfrowe MNW

Kompozycja „Geranium” uderza sugestywną prostotą. Na obrazie nie ma nic, co można by uznać za niepotrzebne. Ograniczone liczebnie rekwizyty to roślina w doniczce stojąca na stołku – między nimi pomięta gazeta. Z niewielką liczbą przedmiotów współgra świetlna dyspozycja obrazu. Niczym stojący na scenie aktor, roślina została wydobyta z otaczającego wszystko cienia.

Patrząc na prezentowany obraz należy pamiętać, że martwa natura zajmowała w twórczości Meli Muter miejsce szczególne. Paradoksalnie wczesna twórczość malarki nie zapowiadała jednak, że w przyszłości jej natures mortes staną się jedną z najciekawszych propozycji artystycznych Szkoły Paryskiej. W swoich pierwszych, powstałych około 1900 roku pracach Muter umieszczała niekiedy w tle drobne przedmioty, traktowane do pewnego stopnia jako wprawki do martwej natury. Pierwszą niezależną kompozycją z tego gatunku był jednak dopiero wystawiony w Zachęcie w 1907 roku obraz „Białe kwiaty”. Do martwej natury Muter wróciła w latach pierwszej wojny światowej. Jesienią 1914 roku po wyjeździe do Bretanii namalowała serię martwych natur. Umieszczała na nich ryby i owoce morza – mule, kraby. W tych pracach artystka posługiwała się mocno krwistymi barwami, w których krytycy widzą dziś symboliczny wyraz niepokojów pierwszej wojny światowej. Paradoksalnie na pracach z okresu 1940-45 nie da się odnaleźć podobnego, groźnego napięcia. Obrazy Meli Muter z tych lat są wyciszone, spokojne – jakby wbrew atmosferze tego czasu. Wiadomo przecież, że pobyt Muter w Awinionie był okresem wzmożonego lęku – pochodząca z rodziny żydowskiej artystka bała się gestapo i borykała się z problemami finansowymi

W niektórych momentach życia malarki wobec braku środków na opłacenie modelu, szukała „tańszych” tematów malarskich, takich

właśnie jak martwa natura i pejzaż. Stąd symptomatyczne wydaje się to, czym jest biała płachta, na której znajduje się roślina. Jest to nie obrus, ale stara gazeta. Nota bene motyw gazety, na której rozkłada się kuchenne sprzęty, wydaje się w przypadku prezentowanego obrazu zaczerpnięty z twórczości któregoś z francuskich bądź hiszpańskich kubistów: Juana Grisa albo Georges’a Braque’a.

Choć Mela Muter kształciła się w warszawskiej Szkole Rysunku i Malarstwa, Académie de la Grande Chaumière oraz w Académie Colarossi w Paryżu, przez całe życie uważała się za samouka. Jej szkołą artystyczną były liczne przyjaźnie, które nawiązała w międzynarodowym paryskim środowisku. Mela Muter przybyła do Francji wiosną 1901 roku, w tym samym mniej więcej czasie, co Eugeniusz Zak. Była blisko związana z działającą w Paryżu polską kolonią artystyczno-literacką, ale jej życie nie zamknęło się na polskim podwórku. Utrzymywała przyjacielskie relacje z Romainem Rollandem, Diegiem Riverą, Augustem Perretem (który zaprojektował dla niej kamienicę w Paryżu). Zawiązana w 1925 roku znajomość z Rainerem Marią Rilke zaowocowała bogatą korespondencją i dedykowanymi malarsce utworami poety. Muter wystawiała głównie w Paryżu, ale brała też udział w ekspozycjach polskiej sztuki w Towarzystwie Artystów Polskich (1914) i Galerie du Musée Crillon (1922). Choć za życia Meli Muter sporo jej obrazów trafiło do zbiorów muzealnych, wydaje się, że twórczość artystki lepiej jest znana i bardziej doceniana przez kolekcjonerów i amatorów niż przez muzealników. To prawdopodobnie specyficzna sytuacja malarki emigracyjnej, odciętej od żywej kultury rodzinnego kraju, a niezupełnie wpisanej w historię sztuki przybranej ojczyzny, spowodowała, że jej twórczość częściej pojawia się na wystawach zbiorowych znanych kolekcji prywatnych” (Ewa Bobrowska, Portret szalonych lat, [w:] Malarstwo Meli Muter, Warszawa 2010, s. 31).



Fotograficzny portret Meli Muter, źródło: Towarzystwo Przyjaciół Archiwum Emigracji

56

MAX BAND (1900 - 1974)

Kwiaty wazonie

olej/plótno, 59 x 44,5 cm
sygnowany l.d.: 'Max Band'

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

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Millon & Associates, Paryż, czerwiec 2012
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Ecole de Paris, Galerie Marek, Paryż, 22 marca-30 kwietnia 1990

Obok portretów martwe natury zajmują najważniejsze miejsce w twórczości Maxa Banda. Malowane pewnie i szybko, odznaczają się dużymi walorami dekoracyjnymi. Prezentowana kompozycja, efektowna kolorystycznie, ukazuje różne gatunki flory. Fragment kwiatu, opadły obok szklanego wazonu, to subtelne nawiązanie do długiej tradycji przedstawień wanitatywnych w europejskim malarstwie.

Max Band pochodził z biednej rodziny żydowskiej, mieszkającej w litewskim miasteczku Naumiestis (polska nazwa: Władysławów). Rodzice twórcy zmarli bardzo wcześnie i młodego Maxa wychowywała babka.

Jego wspomnienia z tego okresu były jednoznacznie ponure. Po edukacji w konserwatywnej miejscowej szkole został nauczycielem w liceum w Mariampolu. Z pracy zrezygnował po trzech latach i rozpoczął studia na berlińskiej akademii. W 1923 wyjechał do Paryża, gdzie osiadł na stałe. Początkowo, jak wielu przedstawicieli jego pokolenia, mieszkał w sławnym przyczółku artystów zwanym La Ruche. W 1926 po raz pierwszy wyjechał do Nowego Jorku, gdzie odbyła się jego wystawa w Seligman Gallery. W okresie międzywojennym w swoim kameralnym, wyraźnie psychologicznym malarstwie stale powracał do wyobrażeń postaci pogrążonych w zadumie i melancholii.



57

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Martwa natura, 1928 r.

olej/plótno, 33 x 45,7 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'W.Terlikowski | 1928'

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]

estymacja: 10 000 - 15 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Szczególne znaczenie w twórczości Włodzimierza Terlikowskiego u końca lat dwudziestych miały motywy martwej natury kwiatowej oraz pejzażu. Od 1921 roku malarz rokrocznie odbywał podróże z Paryża do Wenecji, której owocem były liczne wedyty o rozjaśnionej paletce barwnej. Zainteresowanie rozległymi pejzażami nie oddaliło jednak artysty od systematycznego pochylania się nad botanicznym detalem, czego przykładem jest bogaty zbiór martwych natur przedstawiających róże i anemony.

Prezentowana praca jest syntetycznym ujęciem motywu anemonów – kwiatów jesiennych, które szczególnie upodobał sobie Terlikowski rejestrując przede wszystkim okres ich przekwitania. Kompozycja przedstawiająca wazon z kwiatami na monochromatycznym tle utrzymana jest w tonacji zgaszonych czerwieni i zimnych różów poprzetekanych czernią i zieleniami. Gęstą i mięsistą fakturę obrazu tworzą nakładane

szpachelką grube warstwy farby. Artysta wydaje się być dużo bardziej pochłonięty przedstawieniem uwodzicielskiej barwy i pełnej formy kwiatów niż przyrodzonej im delikatności, co mogło być efektem częstych podróży do Włoch, które uczyniły malarza bardziej podatnym na piękno nasyconych barw charakterystycznych dla lokalnych włoskich krajobrazów.

Ten zamaszysty i pewny sposób malowania świadczy nie tylko o sugestywnej osobowości malarza, ale także o niezwykle wprawnej ręce, która potrafiła uchwycić istotę motywu kilkoma wprawnymi ruchami szpachelki. Arsène Alexandre, współczesny artyście krytyk sztuki, nie bez przyczyny uznał Terlikowskiego za „malarza, którego ciężko zaszufladkować; który potrafi bezbłędnie oddawać wrażenia, ale który nie tworzy w duchu impresjonizmu; (...) jest to człowiek przekorny, który podąża jedynie za swoim instynktem, w pracy porywczy” (Perlman B. Bennard, *A dream of Venice, Władimir de Terlikowski, his life and art*, s. 78).



LUDWIK LILLE (1897 - 1957)

Toaleta panny młodej

olej/plótno, 49 x 60 cm

cena wywoławcza: 8 000 zł †
estymacja: 10 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

Sceny rodzajowe, których bohaterką jest kobieta, stanowią pokaźny rozdział w twórczości Ludwika Lillego. Prezentowana praca olejna przedstawia toaletę panny młodej, temat, do którego artysta kilkakrotnie powracał, o czym świadczą mogą szkice węglem, sangwiną lub kredkami, z których dwa znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Lille uproszczoną kreską maluje sylwetki panny młodej, druhnę układającej welon, dziecka oraz biesiadników znajdujących się w zamkniętej przestrzeni wnętrza. Operując przede wszystkim światłem i barwą wyróżnia postać panny młodej i podkreśla pełne ciepła gesty pomiędzy przedstawianą kobietą, druhną i dzieckiem. Zamknięta kompozycja

oraz wąska paleta barwna, którą tworzą złamane róże, beże i fioleto rozjaśnione akcentami oranżu i bieli oddaje poczucie intymności, szczęścia i bezpieczeństwa emanujące z prezentowanej sceny.

Wrażliwość Lillego na rolę barwy rozwinęła się zapewne pod wpływem twórczości Georges'a Seurat, o czym świadczą słowa artysty: „Seurat takie wprowadził bogactwo odcieni, tak tę grę tych szarości przeciwstawił bieli – że wywołuje u nas złudzenie koloru. Złudzenia podobne do tych, kiedy wieczorem przed ostatecznym zachodem słońca, barwy przedmiotów poczynają szarzeć, jakby na drzewa i ludzi wieczór kładł z mgły i pajęczyny utkane pokrowce” (Ludwik Lille, Tekst pogadanki radiowej z 2 września 1954 roku).



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

*Dolina Marny w Ussy-sur-Marne, 1966 r.*olej/sklejka, papier, 38 x 55 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 66'cena wywoławcza: 18 000 zł [†]
estymacja: 24 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Można powiedzieć, że działalność niektórych artystów skupia się w krótkim okresie, z którym potem najczęściej się ich kojarzy. W przypadku Henryka Haydena stało się inaczej. Jego aktywność rozciąga się na kilka dekad i nie słabnie wraz ze zbliżaniem się do śmierci. Niewątpliwie za fazę „heroiczną” jego twórczości uważa się czasy kubistyczne. Osobny i niezwykle interesujący okres stanowią jednak lata 50. i 60. XX wieku. To właśnie wtedy malarz wypracował osobną formułę pejzażu, którą trudno pomylić z cymkolwiek innym. Powstałe podówczas krajobrazy charakteryzują się oscylowaniem między przedstawianiem a abstrakcją – oraz pięknymi kolorami. Barwne plamy są zarówno zagonami pól, jak i elementami prawie abstrakcyjnej kompozycji. O etapie, z którego pochodzi prezentowana kompozycja, tak pisał Christophe Zagrodzki: „(...) w tym czasie uwaga Haydena kieruje się coraz bardziej w stronę

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



60

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Chłopiec z gołębiami

olej/plótno, 61,5 x 45,5 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu nalepka wystawowa Cleveland Museum of Art z numerem inwentarzowym 'TR 11218/53', nalepka wystawowa Columbus Gallery of Fine Arts oraz nalepka wystawowa University of Nebraska Art Galleries

cena wywoławcza: 45 000 zł

estymacja: 60 000 - 90 000

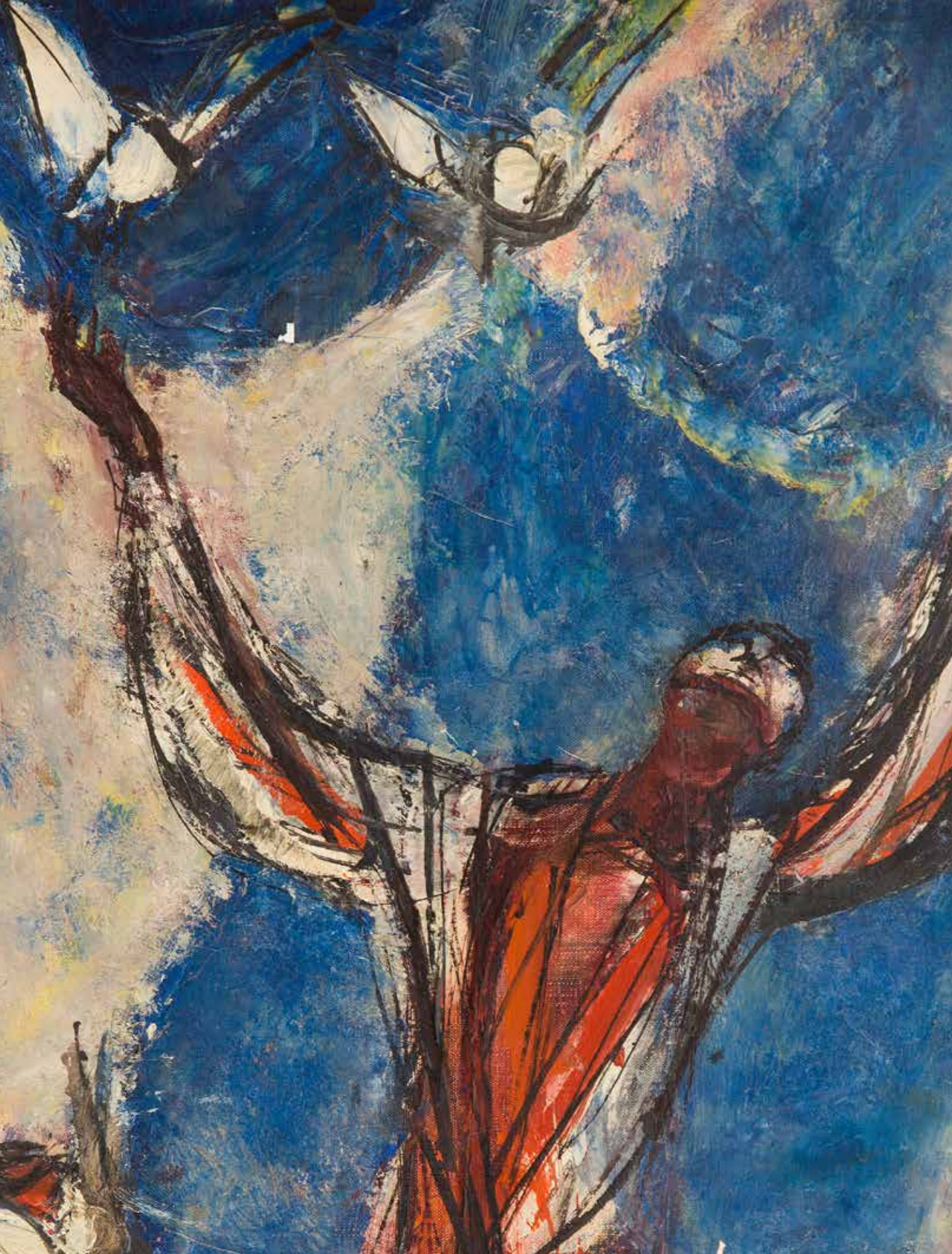
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- 62nd Annual Nebraska Art Association Exhibition, University of Nebraska, 1952
- The Contemporary Fine Arts Exhibit, Cleveland Museum of Art, kwiecień 1955





„Kolor w obrazach Menkesa ma niezwykłą jakość. Tylko on sam mógłby nadać tym dziełom wyjątkową wartość, gdyby nie to, że także ich rysunek posiada te same walory. Kolor jego jest mocny, jędrny, wypracowany aż do szczytu artystycznej maestrii”.

E. TERIADE, MENKES, EDITIONS „LE TRIANGLE”, PARYŻ, 1930

„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 nieżywotności 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 (światłocien Rembrandta), a na właściwą swą drogę wchodzi dopiero w okresie impresjonizmu francuskiego, który po raz pierwszy wyzwała 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, Braque [Braque], Leger). Dopiero ukazanie się Soutine'a zadecydowało znowu o zwycięstwie prawdziwego malarstwa. Kubizm zbankrutował, i nawet najwięksi jego prowadzycy, 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 'wplywów' z brakiem oryginalności twórców: Nie masz bowiem 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 imitator, 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?”.

ARTUR PRĘDSKI, MENKES CZYLI ZWYCIĘSTWO KOLORU,
„WIADOMOŚCI LITERACKIE”, 1928, NR 22, s. 2

61

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Siedząca kobieta

olej/plótno, 94 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na krośnię malarskim nalepka z Villa La Fleur z numerem
inwentarzowym '0037/MR/04'

cena wywoławcza: 65 000 zł

estymacja: 75 000 - 110 000

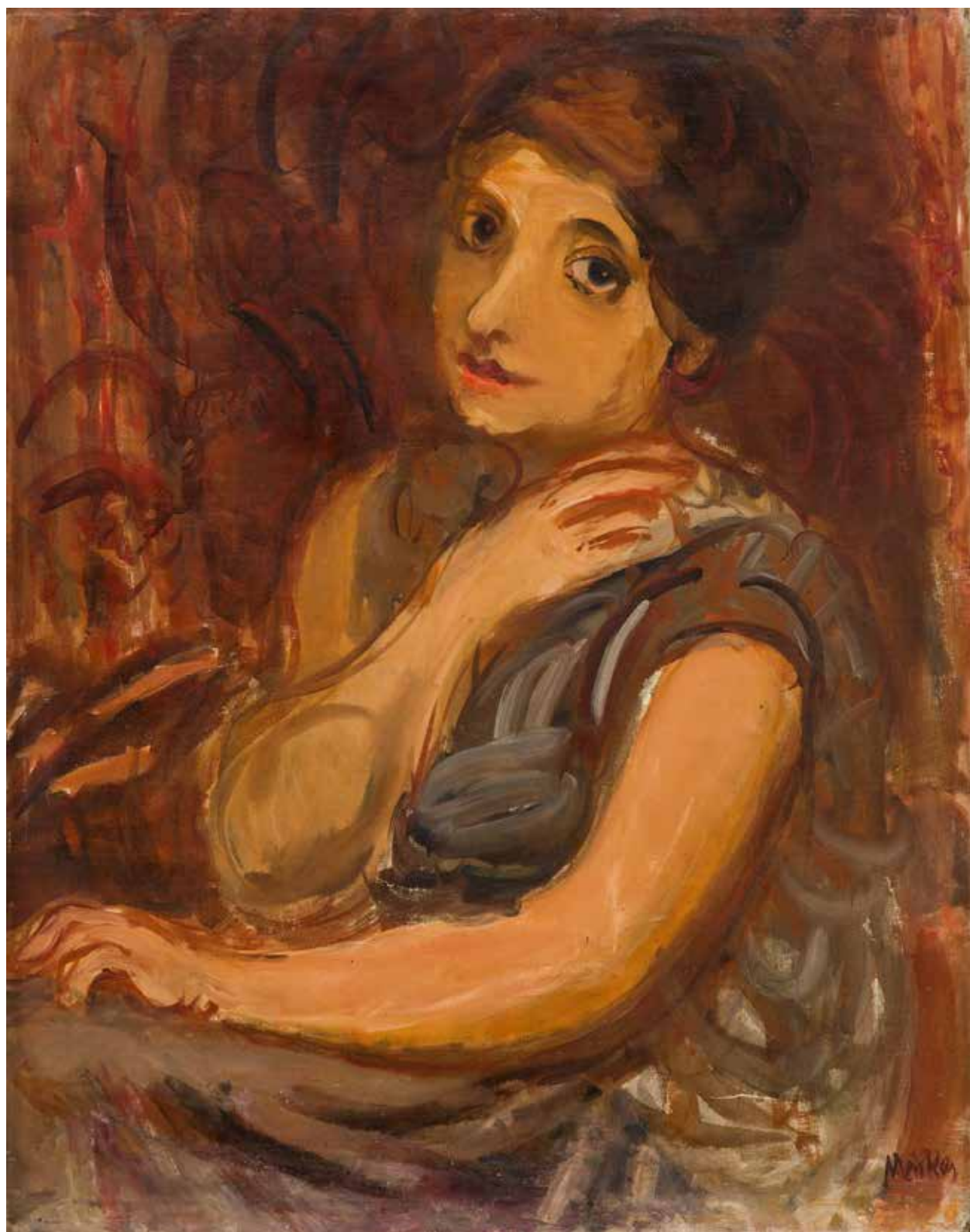
POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Nad jednym z tych licznych rozwiązań pracuje Menkes – i on bowiem reaguje przede wszystkim na rzeczywistość barwną. Transponując ją na wskroś indywidualnie, gdyż sprowadzając jej naturalny niepokój kolorów do scharmonizowanej gamy tonów o wspólnym składniku pigmentowym, najczęściej – czerwonym, we wszelkich odmianach jego ciepłych walorów. A linia? Menkes uwzględnia ją o tyle, o ile może nią podkreślić barwny sens kompozycji swojego obrazu, która, skoordynowana w ten sposób, posiada niezwykle siłę ekspresji. W sztuce tej – dalekiej od realizmu

anegdotycznego, a tętniącej młodym życiem – starannie przemyślana jednolitość formy plastycznej jest malarskim wyrazem szczerego skupienia uczuciowego. Ciężko walczył Menkes o swoją niezależność twórczą na trudnym dla każdego artysty terenie paryskim. Z walki tej wyszedł zwycięsko, jak świadczy ostatnia wystawa zbiorowa jego obrazów (Galerie Bernheim)”.

ZYGMUNT KLINGSLAND, WYSTAWY PARYSKIE,
„WIADOMOŚCI LITERACKIE” 1930, NR 41, s. 3



JAN WACŁAW ZAWADOWSKI (1891 - 1982)

Szare obłoki. Pejzaż z południa Francji

olej/plótno, 72 x 91 cm
sygnowany p.d.: 'Zawad.'
na odwrociu nalepka 'ArtWorld Ltd. | 1964-1966 | Flushing, NY'

cena wywoławcza: 13 000 zł
estymacja: 17 000 - 24 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Jak wielu polskich artystów związanych z Francją, Jan Zawadowski odebrał edukację w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Pankiewicza, promotora nowoczesnego malarstwa francuskiego. W kręgu twórczych fascynacji Zawadowskiego znalazła się twórczość francuskich kolorystów i geometryczne malarstwo Paula Cézanne'a. Artystę od wczesnego okresu twórczości uwodziła barwa i światło, których poszukiwali współcześni mu malarze francuscy. Do Paryża Zawadowski wyjechał po raz pierwszy w 1912 roku, a okresie międzywojennym mieszkał raz w stolicy, raz w Orcel w Prowansji. Związany był z kręgiem międzynarodowej bohemy artystycznej, która uformowała się już przed I wojną światową na Montparnassie, jak również z kręgiem artystów polskich tworzących nad Sekwaną.

Główną gałęzią tematyczną twórczości Zawadowskiego był pejzaż, w którym ogniskował się na efektach świetlnych i barwnych, ewokując aurę przyrody Południa. Prezentowana praca „Szare obłoki. Pejzaż z południa Francji” przedstawia krajobraz skalistych wzniesień Prowansji. Na pierwszym planie Zawadowski umieścił dwóch robotników, którzy kują skały. Przestrzeń nieba wypełnił szarymi obłokami, które wewnątrz ciemne, bliżej skraju chmury jaśnieją. Obraz był więc swoistym badaniem efektów świetlnych i barwnych w pejzażu ocienionym przez nieprzeniknione chmury, dynamicznie kłębiące się na niebie. Praca stanowi przykład syntetycznego stylu Zawadowskiego, w którym wielość wrażeń pochodzących z przyglądania się naturze zamieniana jest na lapidarne, szerokie plamy koloru.



63

JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Para przy stole

olej/plótno, 33 x 40 cm
sygnowany l.d.: 'J. Zucker'
na odwrociu naklejka firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 12 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Paryż lat dwudziestych XX wieku odcisnął niezatarte piętno na twórczości Jakuba Zuckera. Malarz, zachwycony środowiskiem artystycznym i samym miastem, rozpoczął swoją paryską lekcję malarstwa chłonąc atmosferę miasta światła, przesiadując w kawiarniach, w których artyści często prowadzili zaognione dyskusje oraz odwiedzając wystawy i salony paryskie. Druga połowa lat dwudziestych, która wiąże się z powrotem artysty ze Stanów Zjednoczonych do Francji, jest niezwykle płodnym okresem w twórczości Zuckera: wzbogacony o nowojorskie doświadczenia, na nowo chłonie swobodę i piękno Paryża, tworząc wiele i prężnie. Bogatą twórczość tego okresu, którą zdominowały sceny

rodzajowe i pejzaże, cechowało dążenie do trafnego oddania nastroju przede wszystkim za pomocą dynamicznych zestawień barwnych oraz pełnych ekspresji ruchów pędzla dających w efekcie wrażenie ulotności chwili.

Prezentowana praca jest migawkową rejestracją pary przy stole, która kompozycyjnie przywodzi na myśl „Grających w karty” Paula Cézanne’a. Przedstawiona scena pełna jest nostalgii, która jest elementem stale obecnym w twórczości Jakuba Zuckera; wrażenie to potęguje paleta barwna utrzymana w zimnych zieleniach, bielach i brązach.



64

JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Scena z Croton II, 1930 r.

olej/plótno, 57 x 66 cm
sygnowany p.d.: 'J. Zucker'

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 12 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- Jakub Zucker, tekst J. Tarnawska, Warszawa 2011, s. 104 (il.)

„Obrazy Jakuba Zuckera są zarazem łagodne i stanowcze. Pozorny spokój kompozycji kryje w sobie wewnętrzny ogień, który oddaje osobliwą mieszankę wdzięku i smutku”.

CLAUDE ROGER-MARX, JACQUES ZUCKER, PARYŻ 1969, s. 11



65

ZDZISŁAW PRZEBINDOWSKI (1902 - 1986)

Karnawał

olej/płyta pilśniowa, 60 x 70,5 cm
sygnowany l.d.: 'Z. Przebindowski'

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

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Zdzisław Przebindowski był związany z Krakowem i pochodził z rodziny o artystycznych tradycjach (jego ojciec Franciszek i stryjeczny dziadek byli artystami). W latach 1920-25 odebrał wykształcenie w poznańskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Przemysłu Artystycznego. Potem trafił pod skrzydła wybitnych przedstawicieli polskiego modernizmu, nauczających na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Władysława Jarockiego,

Fryderyka Pautscha i Jana Wojnarskiego. Jako wyróżniający się student został uhonorowany stypendium, które umożliwiło mu artystyczną podróż. Kilka lat spędził w Paryżu, by następnie przenieść się do Włoch – Rzymu, Florencji i Wenecji. Po II wojnie światowej artysta związał się jako pedagog z krakowską akademią, na której uczył aż do lat 70. Typowy dla jego prac jest silny wpływ postimpresjonizmu i użycie intensywnych barw.



66

HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Pejzaż z drzewami

olej/plótno, 50 x 60,5 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'
na odwrociu nalepka firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 30 000 zł
estymacja: 35 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Szpalery drzew, spomiędzy których wylaniają się zarysy pojedynczych postaci ludzkich – spacerowiczów, pastuszków, przechodniów – to motyw, który często pojawiał się w twórczości Henryka Epsteina. W prezentowanym pejzażu z drogą i drzewami dalsze plany kompozycyjne wypełnia architektura typowa dla miasteczek francuskich pierwszych dekad XX wieku, obserwowanych i uwiecznianych na płótnach artysty podczas jego licznych podróży, związanych z działalnością ilustratorską. Wiodły one przez owerniacką wieś, południowe wybrzeże, Pireneje Atlantyckie i Korsykę. Podobne stylistycznie, równie miękko malowane krajobrazy, pozbawione geometryzacji, pojawiają się

w twórczości autora w latach 20. i najprawdopodobniej to w tej dekadzie – zapewne w jej początkach – powstał niniejszy obraz.

Obserwowane widoki zainspirowały Henryka Epsteina do pogłębienia ekspresji. Płynne i organiczne plamy barwne, zestawione w nieoczekiwany sposób, miały doskonałej wyobrażać naturę. Nie bez wpływu była działalność ilustratorska twórcy: to właśnie z niej wywodzi się siermiężna postać ludzka, malowana czystym kolorem. Intensywna, momentami nawet fowistowska paleta towarzyszy rozedrganej, ekspresjonistycznej formie.



NATAN GRUNSWEIGH (1880 - 1943)

Ulica w miasteczku

olej/plótno, 38 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'Grunsw Leigh'
na odwrociu nalepka z Villa La Fleur z numerem inwentarzowym '0267/ MR/06'

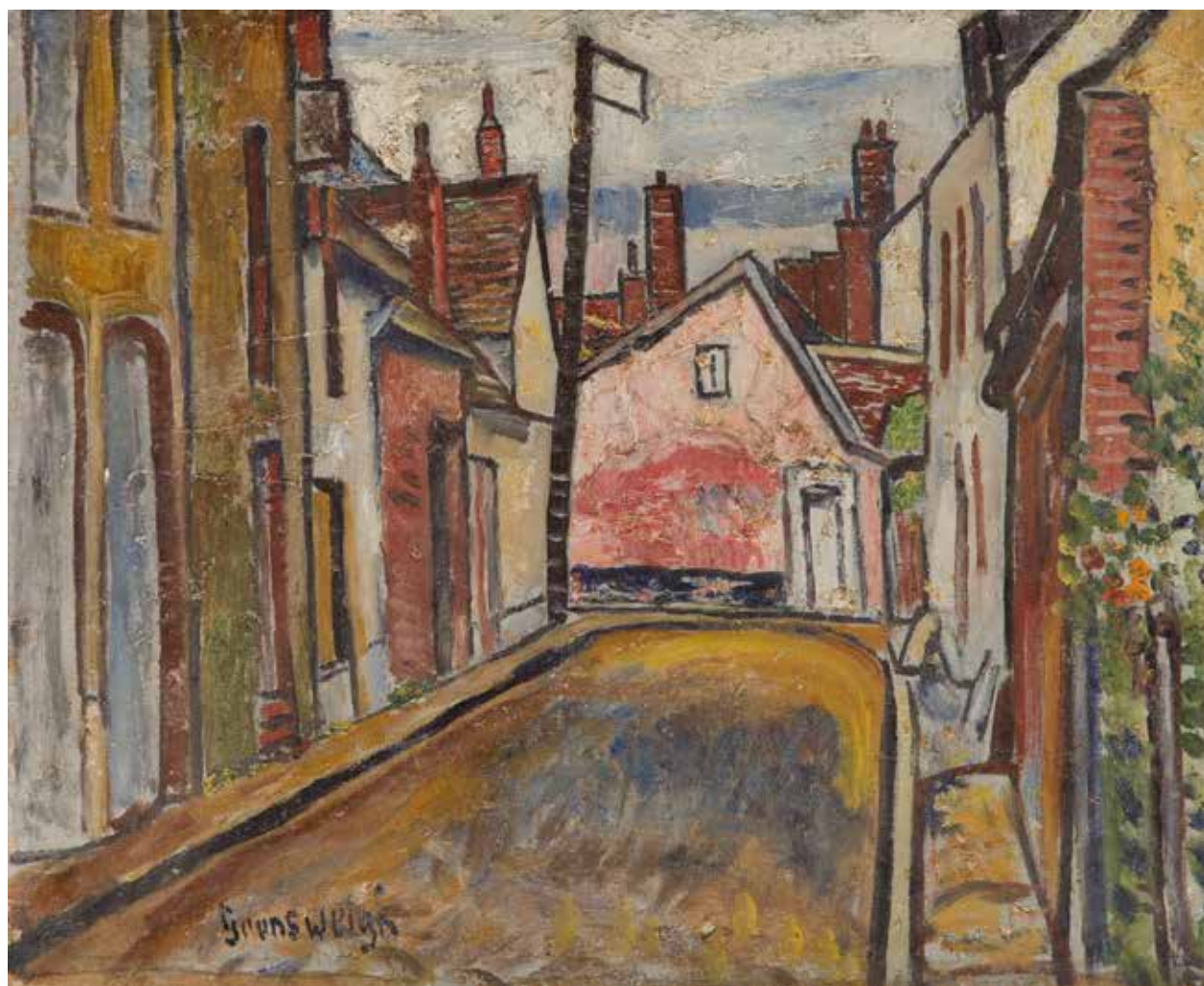
cena wywoławcza: 10 000 zł
estymacja: 13 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Boissirard, Paryż, marzec 2006
- kolekcja prywatna, Warszawa

Nathan Grunsw Leigh był jednym z licznych artystów pochodzących z Krakowa, którzy swoje losy twórcze związali ze sceną artystyczną Francji. Malarz przybył do Paryża krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny, zasilając tym samym szeregi artystycznej kolonii tworzonej przez przybyszów z Europy Środkowo-Wschodniej. Stolica Francji przyciągała twórców zagranicznych od zawsze, jednak niezwykle fenomen Szkoły Paryskiej zarysował się szczególnie silnie około 1900 roku. Tworzący na obrzeżach centrum miasta, osiadający na Montmartrze, potem często na Montparnassie, artyści, głównie z innych państw europejskich i Stanów Zjednoczonych, formowali nieoficjalną modernistyczną kolonię, która stawała się laboratorium awangardowych pomysłów. Nazwanie tego zjawiska, funkcjonującego dziś pod szyldem École de Paris to zasługa krytyka André Warnod, który użył terminu po raz pierwszy w 1925 roku. Przybywający do Francji malarze wkraczali w sieć artystycznych

powiązań, które umożliwiały im dalsze funkcjonowanie na scenie artystycznej. Grunsw Leigh pozostawał w relacjach z Chaïm Soutine, Michelem Kikoïne i Pinchusem Krémègne. Malarz z Krakowa w latach 20. i 30., podobnie jak jego koledzy, wielokrotnie wystawiał na liberalnych paryskich salonach, które oferowały możliwość ekspozycji swoich dzieł i potencjalnej sprzedaży. Grunsw Leigh pokazywał swoje dzieła na Salonie Jesiennym, Salonie Niezależnych i Salonie des Tuileries. Pod wpływem tendencji Szkoły Paryskiej kształtował się również jego język wypowiedzi artystycznej. Uprawiał malarstwo figuratywne, które mimo realistycznego zacięcia nosiło nieco odrealniony charakter. Grunsw Leigh preferował szeroką, nasyconą paletę barwną, niejednokrotnie używając zamazanych plam czystego koloru. Jego malarstwo cechowała niezwykła kolorystyczna ekspresja, która niejednokrotnie prowadziła go ku deformacji obserwowanych miejskich pejzaży.



NATAN GRUNSWEIGH (1880 - 1943)

Ulica w Paryżu (Montparnasse)

olej/plótno, 63,5 x 48,5 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsw Leigh'

cena wywoławcza: 9 000 zł
estymacja: 14 000 - 20 000

Głównym tematem w dziele malarskim Nathana Grunsw Leigha były widoki miejskie. Prezentowane na aukcji prace stanowią ogniwo w wielkim cyklu malarskim przedstawiającym paryskie wedyuty. Przedstawienia miasta pędzla Grunsw Leigha, wykonane w latach 20. i 30., mają autorski charakter. Paryż trzeciej dekady XX stulecia był miastem, które przeżywało swoje années folles, szalone lata zabawy po I wojnie światowej, co przerwał kryzys 1929 roku. Mitologia miasta roztańczonego, żyjącego nocnymi zabawami, muzyką i tańcem, była jednak przez artystów nowoczesnych odrzucana. Wielu z nich

interesował pospolity wymiar życia metropolii, toteż w oeuvre twórców Szkoły Paryskiej częste są niemalownicze, „zakurzone” widoki uliczek Montmartre'u, Montparnasse'u i przedmieść Paryża. Zamiast wystawnego życia bulwarów, Grunsw Leigh preferował poetykę sklepowych witryn, sztyldów, kominów, niewielkich domków, a wszystkie te elementy budowały świat wyobrażony cichego zakątka z dala od zgiełku. Niejednokrotnie puste, jakby wyludnione pejzaże artyści posiadają medytacyjny wyraz, zdradzający melancholijny charakter jego stosunku do rzeczywistości.



ZDZISŁAW CYANKIEWICZ (1912 - 1981)

Kąpiące się, 1947 r.

olej/plótno, 46 x 27 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Z. Cyankiewicz 47'

datowany, opisany i sygnowany na krośnię malarzkim:

'8 Mar deux baigneuses Z. Cyankiewicz' oraz nalepka z Villa La Fleur

z numerem inwentarzowym '0575 / MR / 09'

cena wywoławcza: 6 500 zł [†]

estymacja: 7 500 - 12 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowany obraz „Les baigneuses”, czyli „Kąpiące się”, to przykład popularnego motywu w sztuce francuskiej, przedstawiającego grupę kobiet zażywających kąpeli w otoczeniu pejzażu. Temat ten odnajdujemy u Matisse'a i Cezanne'a i to właśnie do twórczości tych mistrzów nawiązywał Zdzisław Cyankiewicz po wyjeździe do Paryża w latach 30. XX wieku. Wykształcony w Krakowie, uczył się malarstwa od Józefa Mehoffera i Władysława Jarockiego. Od 1935 sam wykładał na macierzystej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie prowadził pracownię rysunku. Do wyjazdu do europejskiej mekki artystów skłoniła go sytuacja polityczna w kraju, który wkrótce miała bezpowrotnie zmienić II wojna światowa.

Tytułowe kąpiące się autor przedstawił w charakterystyczny, nieco postimpresjonistyczny sposób: postaci obwiedzione są wyraźnym konturem, który wypełnia płaska plama żółcieni, pozbawionych prawie zupełnie gradientów. O przestrzeni opowiada tylko rysunek, określający kształty miękkimi, acz precyzyjnymi liniami. Ciasna, nieco zamknięta kompozycja, ma pewne walory dekoracyjne, oparte na wysmakowanej, żywej kolorystyce, którą „Cyan” operował z zamiłowaniem. Portretowane kobiety, przedstawione w zalotnych pozach, urzekają widza swoim subtelnym powabem.



70

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Port w Toulon, 1929 r.

olej/plótno, 46,5 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'Mondzain'

sygnowany i opisany na odwrociu:

'Mondzain | Rue Campagne-Première Paris XIV | "Marine"

cena wywoławcza: 15 000 zł[†]

estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, wrzesień-grudzień 2012
- Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm, styczeń-kwiecień 2013

LITERATURA:

- Ewa Bobrowska, Simon Mondzain, Warszawa 2012, s. 144, poz. 57 (il.)

„Ten malarz nie rzuca nam się od razu w oczy; jego płótna trzeba studiować i kontemplować. I wtedy zaczynamy doceniać jego linearną arabeskę, wysmakowany zestaw barw utrzymanych w gamie powściągliwej i dyskretniej. Można u niego znaleźć pewną dystynkcję i mocno zaznaczoną plastykę formy. To klasyczny temperament”.

CHIL ARONSON, „L'ART POLONAIS MODERNE”, EDITION BONAPARTE, PARYŻ, 1929, s. 16



71

SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Pejzaż hiszpański, 1929 r.

olej/plótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Mondzain | 1929'

opisany na odwrociu: 'No 15 | Paysage d'Espagne', na krośnie malarskim

nalepka wystawowa z Villa La Fleur z numerem inwentarzowym '0409/MR/06'

cena wywoławcza: 38 000 zł †

estymacja: 45 000 - 65 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny artysty, Francja
- dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień, 2006
- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, wrzesień-grudzień 2012
- Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm, styczeń-kwiecień 2013

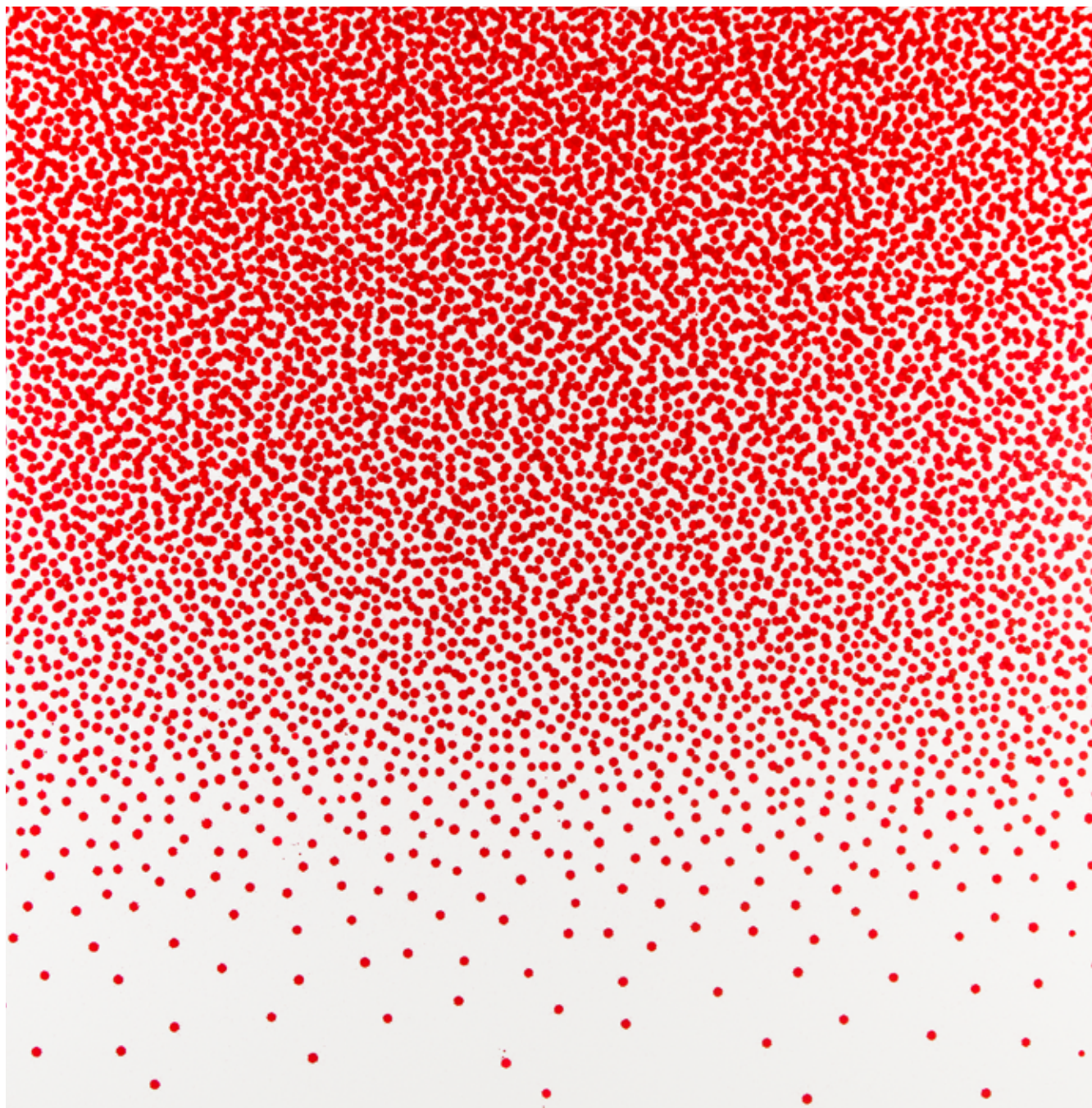
LITERATURA:

- Ewa Bobrowska, Simon Mondzain, Warszawa 2012, s. 142, poz. 54 (il.)

Krajobraz był jednym z ulubionych tematów Szymona Mondzaina, który – obok scen o charakterze symbolicznym – chętnie sięgał po tak zwane malarstwo dnia powszedniego. Hiszpanię odwiedził po raz pierwszy w 1914, a podróż ta zaowocowała licznymi pejzażami m.in. Kraju Basków. Prezentowany obraz to przykład zachłyśnięcia naturą, rozjaśnionej, powojennej kolorystyki, podporządkowanej problematyce harmonii zieleni, a przede wszystkim – ciekawego zabiegu kompozycyjnego, polegającego na spojrzeniu na daleki krajobraz przez pryzmat pierwszego

planu, zbliżonego do powierzchni dzieła. Spokojną, zaciemioną uliczkę nadmorskiego hiszpańskiego miasteczka, ujętą ścianą gładkiego muru oraz typową, acz ciekawie namalowaną architekturą, zamyka piękny widok błękitnego morza. Scenę mógł uchwycić zachwycony turysta, odnajdujący urok w sielankowej ciszy hiszpańskiej prowincji. Zachwyt przyrodą, tak często ukazywaną przez artystę, można tłumaczyć jako remedium na traumę. Twórca spędził bowiem kilka lat I wojny światowej w trudnych warunkach życiowych.





Piotr Ukiński, Bez tytułu (Krew szprycowana), 2012 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

Aukcja 22 marca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 12 – 22 marca 2018



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 1 63 66 00, www.desa.pl



„Szkoła Zakopiarzka”, Postać kobiety, 1932 r.

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 5 kwietnia 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 26 marca – 5 kwietnia 2018



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

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

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 skutkuje zawarciem transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony przez aukcyjone 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

11. 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 aukcyjone, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjone. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaakceptował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjone 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. Aukcyjone 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 aukcjoner 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 aukcjонера

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 jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że 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.

- 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.
- 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 • 526ASD199 • Aukcja 15 marca 2018 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

tel. 22 163 67 00, fax 22 163 67 99
e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

W przypadku zlecenia licytacji telefonicznej prosimy 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



Deutsche Bank
Private Banking



Wznieś się wyżej z dwuosobową Radą Doradców

Kiedy jesteś wysoko, wiesz, ile zależy od wsparcia zaufanych ludzi. Osobista, dwuosobowa Rada Doradców to ukoronowanie sukcesu każdego Klienta Private Banking. To siła, która wznosi finanse na wyższy poziom.

★★★★★

Forbes

RATING PRIVATE BANKING
MAGAZYNU FORBES

Deutsche Bank w elitarniej czołówce instytucji dla Klientów
Bankowości Prywatnej według ratingu magazynu Forbes

EliteLine: 801 19 19 19 (opłata wg obowiązujących stawek operatora), www.eliteprivatebanking.pl
Deutsche Bank Polska S.A., al. Armii Ludowej 26, 00-609 Warszawa









DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL. 22 663 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)