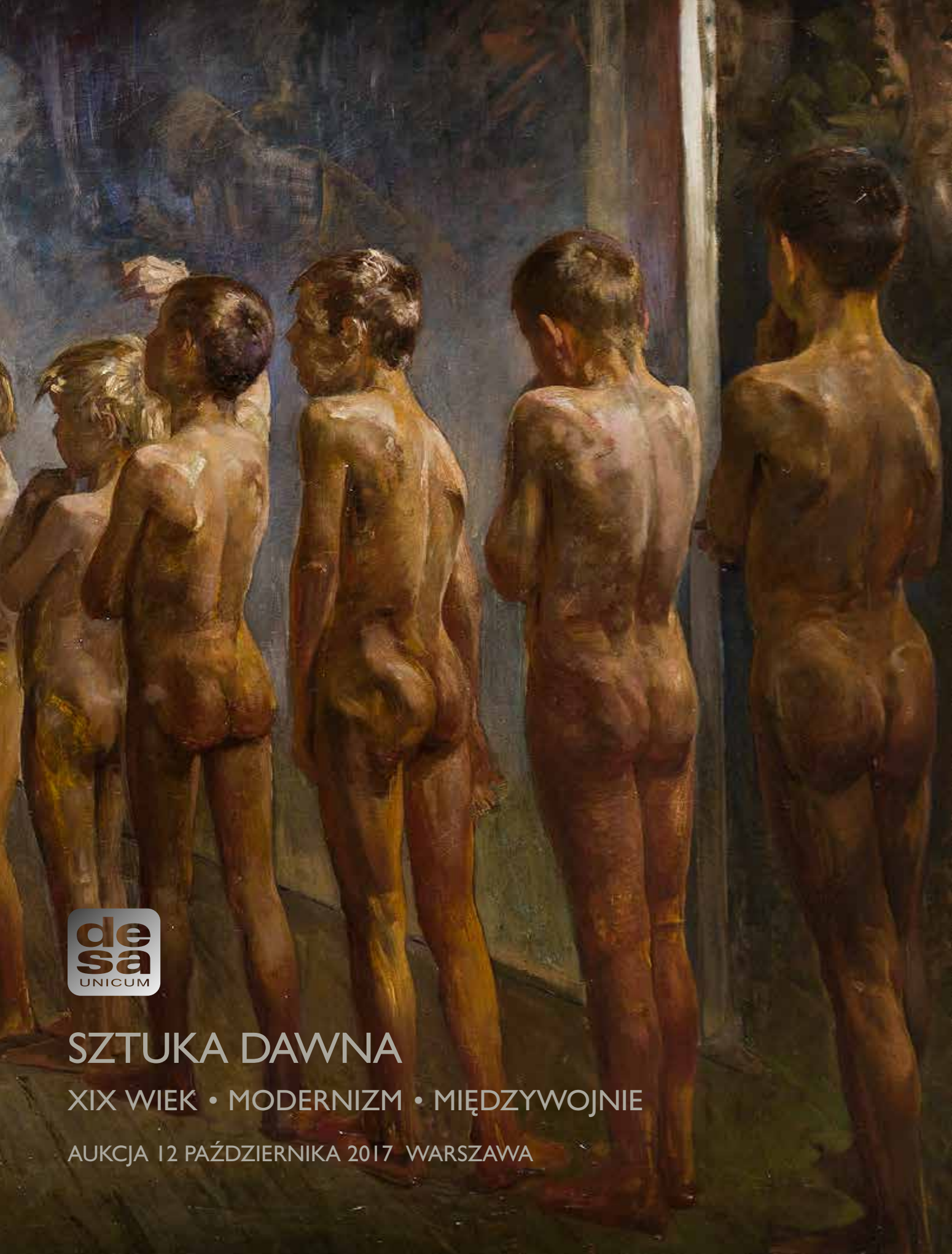




SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 12 PAŹDZIERNIKA 2017 WARSZAWA





















SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

12 PAŹDZIERNIKA 2017 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

2 – 12 PAŹDZIERNIKA 2017

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

MAREK WASILEWICZ *Redakcja katalogu*, m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702

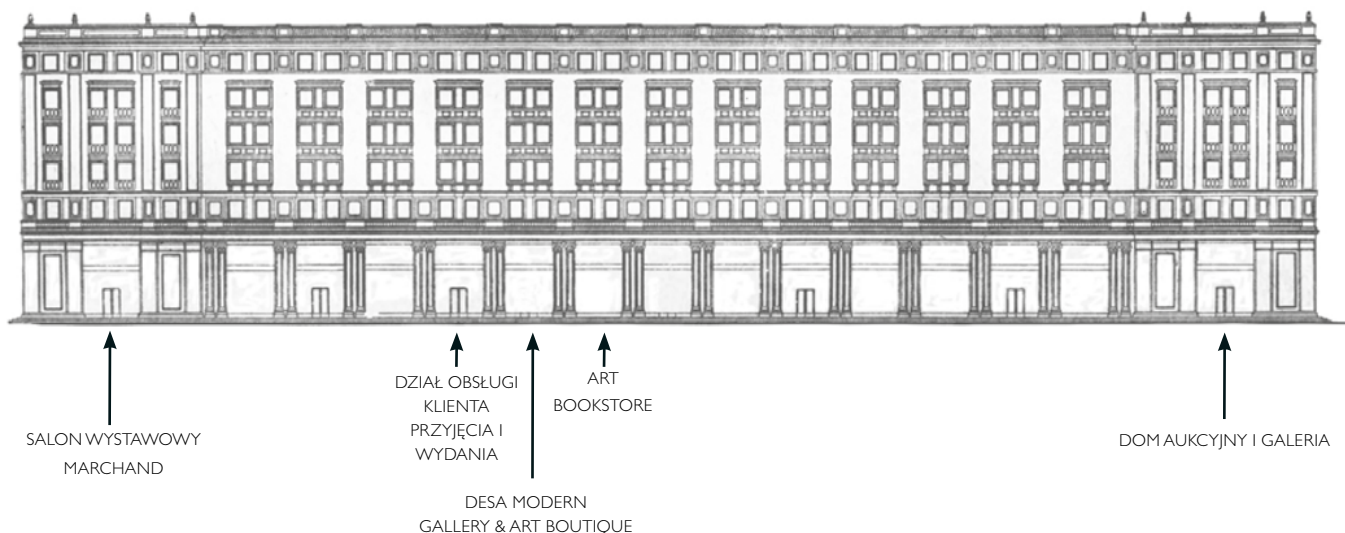
ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA *Koordynator sprzedaży*, a.lukaszewska@desa.pl, 664 981 465





INDEKS

Aberdam Alfred 44	Malczewski Jacek 15
Band Max 50	Malczewski Rafał 2
Barzotti Biagio 70	Menkes Zygmunt Józef 31-33
Bieszczad Seweryn 12-13	Minkowski Maurycy 26
Czajkowski Stanisław 19	Mondzain Szymon 34
Czapski Józef 57	Muter Mela 27-28
Duda Miron 55	Neumann Abraham 64
Eleszkiewicz Stanisław 37	Pawliszak Wacław 10
Epstein Henryk 42	Pillati Henryk 11
Feder Adolf 43	Plużański Stefan 1
Goldberg Chaim 5	Siemiradzki Henryk 8
Goldhuber-Czaj Ignacy Izydor 69	Stryjeńska Zofia 3
Gotlib Henryk 56	Styka Adam 22
Grunswleigh Natan 48	Styka Jan 21
Hassenberg (Reno) Irena 47	Styka Tadeusz 53
Hayden Henryk 38-40	Szańkowski Bolesław 54
Jarocki Władysław 16	Świeszewski Aleksander 9
Kamocki Stanisław 20	Terlikowski Włodzimierz 51-52
Kanelba Rajmund 45-46	Wasilewski Czesław 59
Karpiński Alfons 17	Weimann Paul 65
Kokular Aleksander 14	Weinbaum Abram 49
Konarski J. 58	Weingart Joachim 41
Kossak Jerzy 60-62	Wichmann Georg 66
Kotarbiński Wilhelm 6-7	Wierciak Zygmunt 18
Kramsztyk Roman 29	Wygrzywalski Feliks Michał 23-25
Krzyżanowska Michalina 68	Wywiórski Michał Gorstkin 63, 67
Lille Ludwik 30	Zucker Jakub 35-36
Makowski Tadeusz 4	



DOM AUKCYJNY I GALERIA

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 34, marszalkowska@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

BIURO PRZYJĘĆ I WYDAŃ OBIEKTÓW

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 30, wyceny@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa
tel. 22 584 95 23
kasa: pon.-pt. 11-19

SALON WYSTAWOWY MARCHAND

Pl. Konstytucji 2, 00-552 Warszawa
tel. 22 621 66 69, marchand@desa.pl
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

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

OKŁADKA FRONT poz. 15 Jacek Malczewski, "Geniusz w pracowni malarskiej", po 1914 r. • II OKŁADKA – STRONA I poz. 7 Aleksander Świeszewski, Pejzaż śródziemnomorski, 1884 r. • STRONY 2-3 poz. 1 Stefan Płużański, "Polowanie", 1936 r. • STRONY 4-5 poz. 2 Rafał Malczewski, Podhale STRONY 6-7 poz. 31 Zygmunt Józef Menkes, Podwórkó, lata 20 XX w. • STRONA 8 poz. 29 Roman Kramsztyk, "Portret pani K.", lata 30. XX w. STRONY 10-11 poz. 3 Zofia Stryjeńska, Złoty, lata 50. XX w. • III OKŁADKA poz. 63 Michał Gorstkin Wywiórski, Zima IV OKŁADKA poz. 27 Mela Muter, Fort na wybrzeżu Rodanu (Avignon?)
Sztuka Dawna • XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie. Aukcja 12 października 2017 r. • ISBN 978-83-65519-70-2 • Kod aukcji 494ASD197
Nakład 2 500 egzemplarzy • Koncepcja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak
Rys. arch. wg B. Garliński, Architektura polska 1950 -1951, Warszawa 1953, s.70 • Druk Print Studio Kobyłka

**JULIUSZ WINDORBSKI**

Prezes Zarządu
tel. 22 584 95 25
j.windorbski@desa.pl

**JAN KOSZUTSKI**

Członek Zarządu
tel. 22 584 95 30
j.koszutski@desa.pl

MONIKA MATUSEWICZ

Asystentka Zarządu
tel. 22 584 95 25, 795 121 557
m.matusiewicz@desa.pl

KSIĘGOWOŚĆ

Małgorzata Kulma, *Główna Księgowa*
tel. 22 584 95 20, m.kulma@desa.pl

Marlena Ulejczyk, *Zastępca Głównej Księgowej*
tel. 22 584 95 20, m.ulejczyk@desa.pl

DZIAŁ HR

Joanna Antosik, *Specjalista ds. kadr i płac*
tel. 22 584 95 20, j.antosik@desa.pl

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski, *Koordynator 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, *Koordynator ds. Marketingu*
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY

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

Kacper Tomaszewicz, *Kierownik ds. logistyki*
tel. 795 122 708, k.tomaszewicz@desa.pl

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



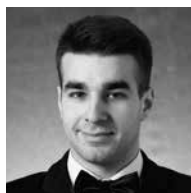
IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu
i.rusiniak@desa.pl
664 981 463



BARBARA RYBNIKOW
Specjalista
Sztuka Współczesna
b.rybnikow@desa.pl
664 150 862



ANNA SZYNKARCZUK
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
664 150 866



ARTUR DUMANOWSKI
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
a.dumanowski@desa.pl
795 122 725



MARTYNA MERKIŚ
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.merkis@desa.pl
664 150 864



MAREK WASILEWICZ
Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
795 122 702



MAŁGORZATA SKWAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 584 95 39



**KAROLINA
ŁUŹNIAK-MARCHLEWSKA**
Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
664 981 453



MAGDALENA KUŚ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
795 122 718



MARTYNA MAJEWSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
m.majewska@desa.pl
22 584 95 39



TOMASZ DZIEWICKI
Asystent
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 584 95 39

DEPARTAMENT POZYSKIWANIA OBIEKTÓW



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
668 666 189



KALINA JAROSZEK
Specjalista
k.jaroszek@desa.pl
698 668 221

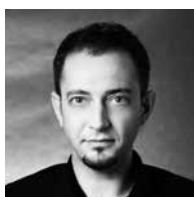


ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopec@desa.pl
22 584 95 30



ANETA DMOCHOWSKA
Asystent
a.dmochowska@desa.pl
532 759 980

STUDIO FOTOGRAFICZNE



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
664 981 456



ALEKSANDRA BRZOZOWSKA
Fotodiytor
a.brzozowska@desa.pl
795 122 717

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu
a.szkup@desa.pl
692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii Marszałkowska
a.lukaszewska@desa.pl
664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
664 981 449



ADRIANA ZAWADZKA
Doradca Klienta
a.zawadzka@desa.pl
795 122 721



ROMAN KACZKOWSKI
Doradca Klienta
r.kaczkowski@desa.pl
795 122 712



JAN GROCHOLA
Doradca Klienta
j.grochola@desa.pl
795 121 574



MARTYNA LISTKOWSKA
Doradca Klienta
m.listkowska@desa.pl
506 251 833



MICHAŁ BARCIK
Doradca Klienta
m.barcik@desa.pl
506 252 031



PAULINA WOJDAT
Doradca Klienta
p.wojdat@desa.pl
664 981 450



MAGDALENA RYBAK
Asystent
m.rybak@desa.pl
22 584 95 41

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu Rozliczeń
u.przepiorka@desa.pl
22 554 95 23



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
506 252 044



KATARZYNA MICKIEWICZ
Asystent ds. rozliczeń
k.mickiewicz@desa.pl
795 122 723

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Magazynu
k.sliwinska@desa.pl
795 121 575



PAWEŁ WOŁYNIAK
Asystent ds. logistyki
p.wozyniak@desa.pl
506 251 934



owski



MIĘDZYWOJNIE
poz. 1-5

I

STEFAN PŁUŻAŃSKI (1906 - 1970)

"Polowanie", 1936 r.

olej/plótno naklejone na sklejkę, 73,7 x 70 cm
sygnowany p.g.: 'STEFAN [znak malarza] PŁUŻAŃSKI',
opisany i datowany l.g.: 'POLOWANIE 1936'
na odwrociu napis flamastrem: 'When clean - | wax only do not | varnish
or shellac | 3/21/56' oraz dwie nalepki wystawowe z Carnegie Institute
w Pittsburghu

cena wywoławcza: 30 000 zł [†]

estymacja: 50 000 - 80 000

POCHODZENIE:

- kolekcja H. Dzierzowskiej, Warszawa
- kolekcja Zoricka Warda, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Polish Painting, A Loan Exhibition, The Detroit Institute of Arts,
Detroit 1 czerwca – 1 lipca 1945
- International Exhibition of Paintings, Carnegie Institute, Pittsburgh,
19 października – 10 grudnia 1938

LITERATURA:

- Polish Painting, A Loan Exhibition, katalog wystawy, The Detroit
Institute of Arts, red. Bolesław Mastai, Detroit 1945, poz. 60, s. 44 (il.)
- International Exhibition of Paintings, Carnegie Institute, Pittsburgh,
1938, poz. 362, tabl. 45

„Zadziwiające, że to, co w twórczości Łukaszowców było w gruncie rzeczy synkretyzmem i stylizacją, zyskało, dzięki osobliwej chemii czasu, nieoczekiwanie nową jakość (...): z jednej strony przedziwną, malarską witalność, z drugiej tę cechę, która wielokrotnie przybliży twórczość uczniów Pruszkowskiego do współczesnych zjawisk europejskich, takich jak realizm magiczny i Nowa Rzeczowość: przesunięcie konkretności w sferę obcowania magicznego, jakaś aluzyjność do obcej, niewytropionej rzeczywistości”.

JOANNA POLLAKÓWNA, MALARSTWO POLSKIE. MIĘDZY WOJNAMI. 1918-1939, WARSZAWA 1982, s. 71





Pieter Bruegel Starszy, „Powrót z polowania”, 1565 r., Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło:Wikimedia Commons

Można żałować biednego zwierzęcia, którego los zdaje się przesądzony. Nie wiadomo jednak, gdzie jest kula i czy łowczym uda się wrócić z trofeum. Ustawienie w krąg osób zaangażowanych w polowanie mogłoby rodzić pewne obawy związane również z bezpieczeństwem ludzi. Na zające poluje się (a właściwie: polowało się) w grupie i dlatego scena jest tak ludna. Ów ludzki krąg tłumaczy się nie tylko łowieckimi zwyczajami, lecz również względami kompozycyjnymi. Artysta zakomponował łowczych, tworząc z nich rodzaj dekoracyjnego koła. „Polowanie” to studium różnych póz przyjętych w momencie przeżywania silnych emocji. Postacie, gestykulując, zdają się również krzyczeć. Statyczność pozy mężczyzny w żółto-czerwonym szaliku bierze się z faktu, że przed chwilą upolował zwierzę.

Ta nierówna walka między łowczymi a zającem rozgrywa się w iście bajkowej, zimowej scenerii. Ponieważ zwierzę było cenionym przysmakiem bożonarodzeniowym, można domniemywać, że zbliżają się święta. Niezależnie od domysłów, warto zwrócić uwagę na pokrewieństwo między obrazem Płuzańskiego a „Powrotem z polowania” Pietera Bruegla (Kunsthistorisches Museum, Wiedeń). Podobne jest panoramiczne spojrzenie na pejzaż, sposób budowania ludzkich postaci (proporcje i ubiór) oraz wrażenie „bajkowego” ładu rządzącego światem. Jeśli jednak przyjrzeć się uważnie twarzom na „Polowaniu” i na innych, nielicznych zachowanych obrazach Płuzańskiego, to wrażenie harmonii wydaje się przełamane. Ludzie odmalowywani przez artystę to nie zawsze najbardziej sympatyczne stworzenia. Choć nie są to odrażające, drapieżne kreatury jak z obrazów Otto Dix’a, to jednak nieraz wyczuwa się ironiczny stosunek artysty do przedstawianych postaci. Jest więc w „Polowaniu” ciekawe napięcie między harmonią świata, a charakterem zamieszkujących go ludzi.

Tak wyraźne odwołanie do twórczości dawnych mistrzów związane jest z artystyczną afiliacją Płuzańskiego. Należał on do Bractwa św. Łukasza, jednej z najważniejszych grup artystycznych międzywojnia. Skupiała ona studentów Tadeusza Pruszkowskiego – zdolnego pedagoga, potrafiącego spoić ideami swoich uczniów, dając im zarazem dość wolności. Celami przyświecającymi Łukaszcówcom był powrót do tradycji malarstwa europejskiego, dążenie do wypracowania wirtuozowskiej technologii malarskiej oraz rezygnacja ze współczesnego artystycznego indywidualizmu. Byli to w związku z tym artyści malujący nieraz wspólnie (m.in. cykl obrazów historycznych dla sali honorowej Pawilonu Polskiego na Wystawie Międzynarodowej w Nowym Jorku) i wykonujący liczne państwowe zamówienia. Kolektywne działanie podniesione do rangi artystycznej cnoty wywoływało konieczność „wymyślenia” wspólnego malarskiego języka. Warto przywołać wypowiedź Pruszkowskiego, który w ten sposób opisał prace nad obrazami nowojorskimi: „Najprzymienniejsze były momenty poszukiwania stylu, który byłby – zdaniem naszym – odpowiedni dla naszych obrazów. Obrazy mają



Stefan Płuzański, „Wesele. Panna młoda zemdłała”, fot. DESA Unicum

być (...) wyraźne, czytelne, jasne, żywe w kolorze, nie naturalistyczne, ostro konturowane, bogate w szczegóły, tłumne, bez rzucanych cieni (...), zrozumiałe pod każdym względem dla dzieci, dorosłych i malarzy zarówno” („Gazeta Polska”, 18.12.1938). Uderza fakt, że te założenia, choć dotyczące wspólnie malowanych, wielkoformatowych płócien, dobrze opisują również malarski styl „Polowania”.

Prezentowana praca to wielka rzadkość na rynku antykwarycznym. Do tej pory odnotowano jeden obraz Płuzańskiego („Wesele. Panna młoda zemdłała”, dom aukcyjny Unicum, styczeń 1993). O jej autorze zachowała się zaledwie garść wiadomości. W posłowniu do książki Jana Zamoyskiego „Łukaszcówcy” Zbigniew Florczak notował: „O Stefanie Płuzańskim najmniej pozostało relacji, wiadomo, że malował precyzyjnie, że rzeczy te zbliżyły się stylistyką do niemieckiej Nowej Rzeczowości i że także on – nieodrodny Łukaszcówiec – przejawiał żywe zaciekanie osobliwościami technologicznymi, stosując np. lakę” (Jan Zamoyski, Łukaszcówcy: malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza, Warszawa 1989, s. 145). Tyle wspomnień Zbigniewa Florczaka. Warto zauważyć, że fraza „malował precyzyjnie” nie dość oddaje honor temu fascynującemu artyście.

Żeby dowiedzieć się czegoś jeszcze o Płuzańskim, warto sięgnąć po wspomnienie pośmiertne pióra Juliusza Burschego: „14.IX.1970 r. zmarł docent Stefan Płuzański, artysta malarz, technolog oraz wieloletni zasłużony pedagog, a ostatnio Kierownik Katedry Konserwacji Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Doc. Stefan Płuzański urodził się w 1906 r. w Radomiu lecz od najwcześniejszych lat mieszkał i był związany z Warszawą. W roku 1926 rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Studia malarstwa i rysunku odbywał pod kierunkiem prof. Mieczysława Kotarbińskiego, a grafiki u prof. Władysława Skoczylasa. W 1934 roku otrzymuje dyplom ukończenia Akademii. W okresie przedwojennym brał udział w wielu wystawach krajowych i zagranicznych, między innymi w IPS gdzie otrzymuje nagrodę. W 1938 r. dostaje zaproszenie do udziału w wystawie Instytutu Carnegie w Pittsburghu, gdzie jeden z jego obrazów zostaje zakupiony do tamtejszego muzeum. Zakupują również jego obrazy muzea w Sztokholmie i Londynie. W okresie tym należał do warszawskiej grupy malarzy zwanej 'Bractwo św. Łukasza' oraz do stowarzyszenia pod nazwą 'Blok Zawodowych Artystów Plastyków'. W okresie okupacji wykładał m.in. w konspiracyjnej Szkole Sztuk Zdobniczych. Po oswobodzeniu prawego brzegu Wisły, gdzie mieszkał na Saskiej Kępie, zgłasza się natychmiast do władz i 15 listopada otrzymuje polecenie zorganizowania Sekcji Ochrony Zabytków i Dzieł Sztuki (...)" (Juliusz Bursche, Stefan Płuzański 1906-1970, „Ochrona Zabytków” 24/1, 84, 1971). Dalsza część wspomnienia opisuje dwudziestokilkuletnią pracę w służbie ochrony zabytków i szkolnictwie artystycznym. W tym czasie artysta publikował prace poświęcone technologiom malarskim, jego pasji, która znajdowała ujście w czasach działalności Bractwa św. Łukasza.

"POLOWANIE" 1936 R.



2

RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

Podhale, lata 30. XX w.

olej/tektura, 46,8 x 57,8 cm

sygnowany p.d.: 'Rafał Malczewski'

na odwrociu napis kredką: 'Bibuła | Arkusz 25 (?)'

cena wywoławcza: 60 000 zł [†]

estymacja: 80 000 - 120 000

Zima i Zakopane kojarzą się w twórczości Rafała Malczewskiego przede wszystkim ze sztandarowym dziełem przedstawiającym pędzący automobil („Auto na tle pejzażu zimowego”; Muzeum Narodowe w Warszawie). Stosunkowo rzadko w polskim okresie tworzył artysta czyste pejzaże. Do takich rzadkich prac należy prezentowane „Podhale”. Ukazanie specyficznej relacji między małymi ludzikami a otaczającym je światem należy do podstawowych rysów twórczości Malczewskiego, a widoki pozbawione obecności człowieka tworzył na ogół w technice akwareli. Prezentowana praca to udane studium śniegu – z diagonalnie biegnącą granicą oddzielającą powierzchnie cieniistą od słonecznej.

Stylistyczna analiza pracy wskazuje na dwa możliwe momenty powstania. Pierwszy to czas tuż po zamieszkaniu w Zakopanem. Na początku lat 20., jeszcze przed wypracowaniem swojego charakterystycznego stylu obrazowania, stworzył kilka czystych pejzaży Zakopanego (np. „Krajobraz zakopiański. Widok z okna pokoju”, 1922-23, Muzeum Narodowe w Krakowie). Z kolei z początku lat 30. pochodzi kilka prac stylistycznie podobnych do „Podhala” (zwłaszcza „Zima w górach. Widok z Zakopanego”, ok. 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie). Ponieważ przez 10 lat malarska technika Malczewskiego bardzo się rozwinęła, prezentowana praca wydaje się pochodzić z tego późniejszego okresu.



ZOFIA STRYJEŃSKA (1891 - 1976)

Zaloty, lata 50. XX w.

tempera/płyta, 60 x 70,5 cm (wymiary w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Z. STRYJEŃSKA'

cena wywoławcza: 30 000 zł [†]

estymacja: 40 000 - 70 000

„Księżniczka polskiego malarstwa” – tym mianem cieszyła się Zofia Stryjeńska w dwudziestoleciu międzywojennym, kiedy jej prace były rozpoznawalne już nie tylko w Polsce, lecz także za granicą. Na popularności malarki zaważyło w dużej mierze wystawienie cyklu dekoracyjnych panneaux, zatytułowanych „Miesiące”, na Wystawie Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłu Współczesnego w 1925 w Paryżu, na której wyróżniono je grand prix. Prezentacja obrazów przedstawiających rok obrzędowy w rodzimej scenerii przypieczętowała charakter twórczości artystki. Od tej pory jej dzieła nieodłącznie kojarzyły się w żywiołowymi scenami inspirowanymi folklorem. Malarka posługiwała się intensywną i płaską plamą barwną oraz wyrazistą kreską, dzięki czemu stworzyła dynamiczny styl, wyróżniający się rytmicznością i nowoczesnie dekoracyjnym. Od lat 30. w jej dorobku pojawiły się przedstawienia ludowe w duchu, wyrażające kult młodości i vitalności. Wykonywane wówczas pojedyncze głowy wiejskich dziewczyn i chłopaków artystka wkrótce zamieniła na rodzajowe kompozycje ukazujące umizgi. Trwałe urzeczenie ludową sielanką ujawnia wykonany w 1935 cykl pt. „Zaloty”. Paryska emigracja artystki, przypadająca na lata 1947-62, to czas, kiedy Stryjeńska tworzyła repliki przedwojennych kompozycji i powracała

do folklorystycznych motywów. Wyjeżdżała do Amsterdamu, Brukseli, Genewy czy Londynu, w których jej prace cieszyły się popularnością, podobnie jak w Stanach Zjednoczonych. W prezentowanej pracy malarka przypomina wcześniej już podejmowany temat zalotów. Do młodej dziewczyny, siedzącej przy studni, zwraca się, klęcząc, młodzieniec powracający ze żniw. Do jego atrybutów należą grabie i sierp wetknięty w kapelusz. Symbolika zboża i wody odwołuje się do pierwotnego fenomenu życia, jego źródeł i niewyczerpanej energii żywiołu. Towarzyszy im muzyka, gdyż dziewczyna gra na lutni i śpiewa dla żniwiarza, co odpowiada modelowi miłości, której towarzyszą dźwięki instrumentu. Stryjeńska tym samym zdaje się zwracać ku tradycji dawnych mistrzów: malarstwu szesnastowiecznej Wenecji i scenom rokokowego święta wiejskiego. Zastosowanie farby temperowej powoduje, że kolorystyka staje się mniej intensywna, co eksponuje płaszczyznę obrazu. Malarka używa wyrazistej kreski, zaczerpniętej z twórczości ludowej (tego rodzaju ekspresyjne kreskowanie charakterystyczne jest dla sztuki Podhala) aby przez rytmizację powierzchni dać wrażenie miłosnej melodii. Obraz „Zaloty” na tle artystycznej sceny Paryża lat 50. jawi się jako barwna i radosna wizja świata odrębności.





4

TADEUSZ MAKOWSKI (1882 - 1932)

"Village de Gadencourt", około 1926 r.

olej/plótno, 33 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'T. Makowski'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Tadé Makowski | Village de Gadencourt | Paris'

cena wywoławcza: 80 000 zł

estymacja: 120 000 - 180 000

LITERATURA:

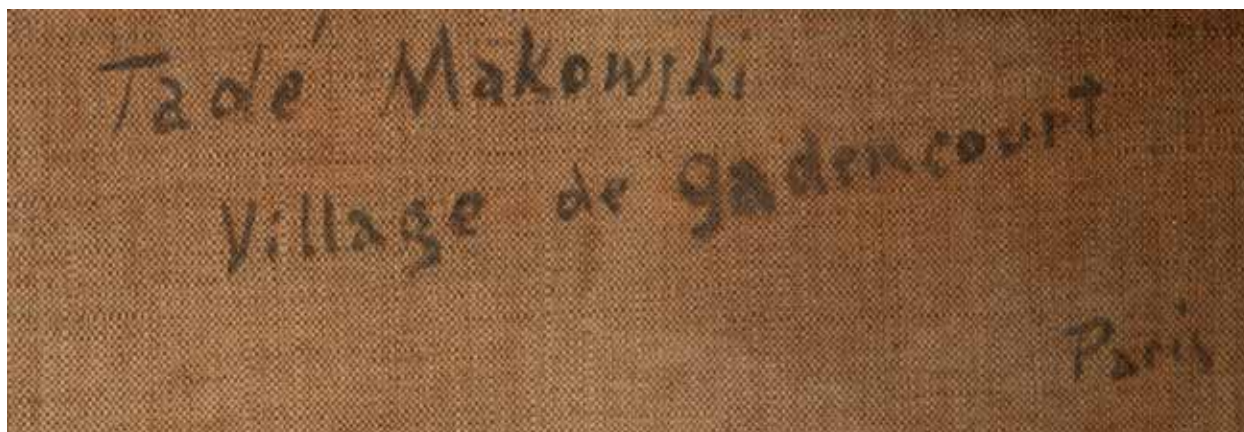
- porównaj: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, podrozdział Pejzaże z Breuilpont
- „Powrót ze szkoły”, s. 180-195



„Nawet 'klimat' pracowni Makowskiego posiada znamienne cechy jego indywidualności twórczej. Czystość ubóstwa ideowego, ślubowanego, nieledwie zakonnego. Mądra prostota duchowego 'porządku' – tego porządku, którym niegdyś określano pojęcie stylu w budownictwie. Jednolitość światła – jasna cisza – skupienie. A przecież, nic z ascezy klasztornej – Makowski z życiem wcale rozbratu nie bierze. Wprowadza je do pracowni, i to w najjaskrawszych jego przejawach: fotografie nagich 'girls' murzyńskich, maska śmiechu wyrzeźbiona w łupinie kokosowej, płyty gramofonowe melodii hawajskich (...)”



Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC Online



Doświadczenie prymitywu było formatywnym pierwiastkiem malarstwa Makowskiego. Podczas studiów w pracowni Jana Stanisławskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zetknął się z folklorem małopolskim i podhalańskim. Artysta wyjechał do Paryża w 1908, co przesądziło o „archaizowanym” stylu jego twórczości. Nowe impulsy niosła sztuka Pierre’a Puvis de Chavannes, następnie Paula Cézanne’a i kubistów. Odrzuciwszy rygory kubistycznego obrazowania, wyjechał po raz pierwszy do bretońskiej miejscowości Ploumanach, ażeby podczas Wielkiej Wojny osiąść w Doëlan, w domu mistrza polskiego modernizmu – Władysława Ślewińskiego. Wraz z 1915 rokiem zamieszkał u bretońskich chłopów na fermie Keranquemat koło Le Pouldu. W następnych latach wypracowany wówczas sposób twórczości realizował dalej: posiadając atelier w Paryżu, odbywał studyjne pobyty na prowincji, podczas których studiował surowy pejzaż i tradycyjny wiejski obyczaj. Artysta wielokrotnie odwiedzał Bretanię, Normandię, także Owernię.

W drugiej dekadzie XX stulecia „bretonizm” pozwolił przeobrazić się jego twórczości ku bardziej osobistej formule. Artysta począł akcentować dwuwymiarowość obrazu i zwrócił ku sztuce prymitywnych mistrzów, zarówno nowych – Henriego Rousseau – jak i dawnych – Pietera Bruegla. Płaszczyzna malarska budowana była z prostych, niejako archaicznych form. Makowski eksponował linearność kompozycji, nieuleadzoną fakturę malarską i ślady pracy pędzla. Powierzchnia obrazu zaczęła być chropawa i szorstka. Paleta barwna została zawężona do brązów, ugrów, szarości, początkowo świetlista, z czasem zaczęła ciemnieć.

W 1926 i 1927 roku artysta spędzał lato w normandzkiej miejscowości Breuilpont. Z tego czasu pochodzi mistrzowska seria pejzaży, w których

Makowski portretował okoliczną okolicę. Monografistka artysty Władysława Jaworska krajobrazowy dorobek z tego czasu dzieliła na trzy grupy. Pierwszą z nich tworzą pejzaże nazywane przez badaczkę „przyzagrodowymi”, a trzecią widoki związane z motywem wiejskiego kościółka w Breuilpont. „Prezentowana praca należy do drugiego zespołu, w ramach którego powstały „widoki wsi czy małego miasteczka (...) o podstawowym motywie zakrętu drogi w lewą lub prawą, z widocznością obu ramion zakrętu. Przy drodze stoją domy, drzewa, w oddali widoczna jakaś nierówność lub zamaskowana ściana lasu” (W. Jaworska, „Tadeusz Makowski”, Wrocław [i in.] 1964, s. 185-188). Napis na odwrociu dzieła świadczy, że obraz przedstawia niewielką miejscowość Gadencourt, położoną w odległości kilku kilometrów od Breuilpont. Makowski posłużył się formatem płótna 33 x 50 cm, wówczas wielokrotnie przezeń wykorzystywanym.

W obrazie „Village de Gadencourt” dominantę kompozycyjną stanowi wijąca się pomiędzy wzniesieniami terenu droga, która wiedzie do tytułowego miasteczka. Płaski pejzaż wieńczy horyzont, na którym po lewej stronie kompozycji majaczy wieża miejscowego kościoła, a w partii lewej wzgórza. Makowski posłużył się cienkimi laserunkami farby, chcąc wyeksponować płaszczyznę malarską i fakturę podobrazia. Stosunkowo jasna, szaro-brunatna kolorystyka zyskała akcenty w postaci nieznacznie tylko nasyconych zieleni i ugrów w połaci ziemi i nieba. Prezentowany obraz jest przede wszystkim doskonałą realizacją barwną. Zestrojenia koloru, wyrafinowane, popielate pozostają w służbie swoistego realizmu malarstwa Makowskiego, który pragnie być blisko „rzeczy”, ascetycznego pejzażu Normandii. Ów realizm jednak przekracza, osiągając poetyckie odrealnienie za sprawą tłumionego blasku malarskiej materii.

CHAIM GOLDBERG (1917 - 2004)

Witam, Profesorze Pruszkowski, 1975 r.

olej/plótno, 76,8 x 101,6 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Chaim Goldberg 75'

cena wywoławcza: 26 000 zł

estymacja: 40 000 - 60 000

LITERATURA:

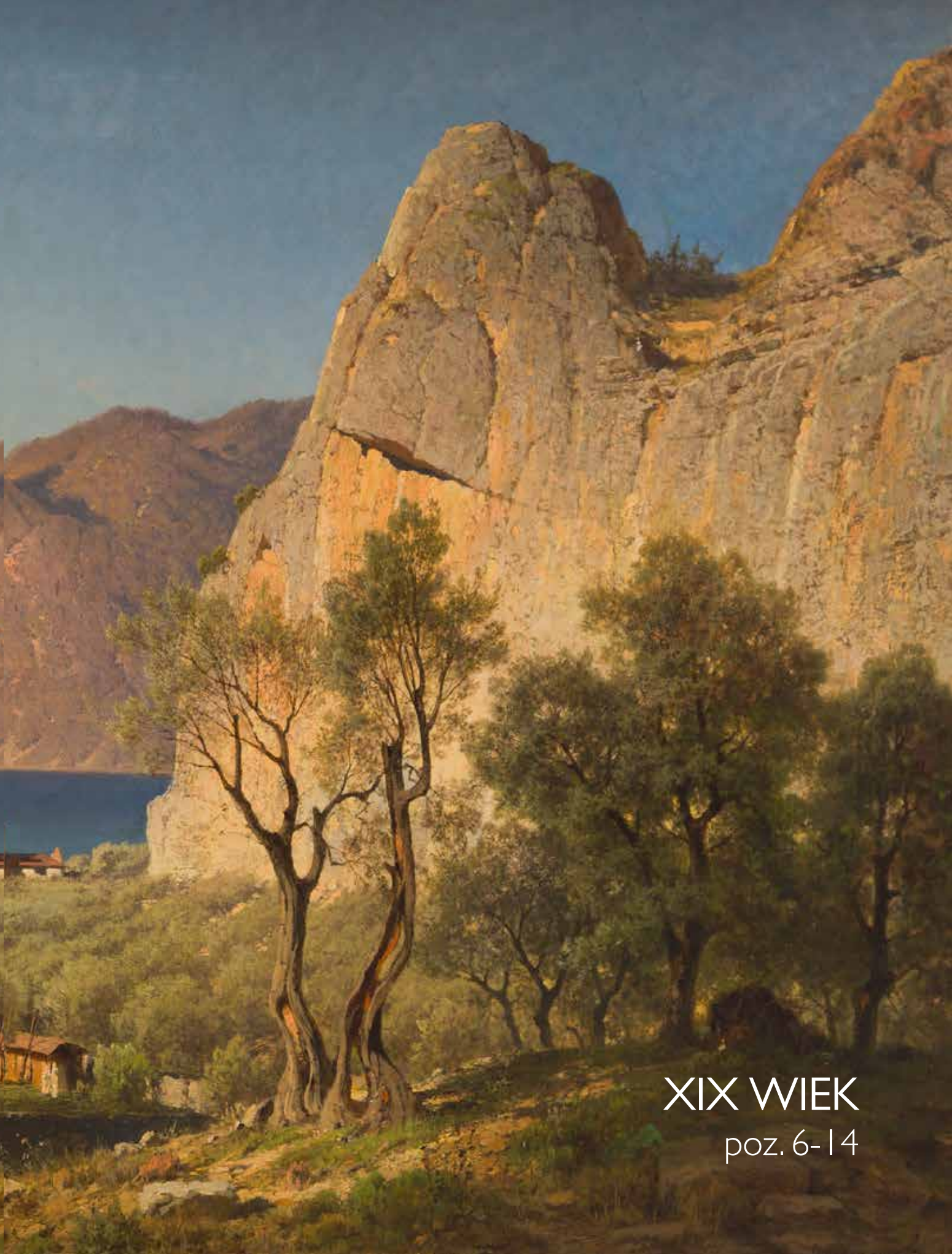
- Chaim Goldberg, Powrót do Kazimierza nad Wisłą, red. Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2013, s. 81 (il.)

Tadeusz Pruszkowski był wykładowcą Goldberga w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Cieszył się opinią wymagającego, ale również empatycznego nauczyciela. Można przypuszczać, że połączyła go z uczniem szczególna więź: „Często pokazywał reszcie studentów pejzaże Chaima przedstawiające Kazimierz Dolny. Dzięki temu był w stanie lepiej zrozumieć młodego artystę, wywodzącego się z biedoty, którą Pruszkowski ujrzał na własne oczy podczas spotkań z rodzicami Chaima” (Chaim Goldberg, Powrót do Kazimierza nad Wisłą, red. Waldemar Odorowski, Kazimierz Dolny 2013, s. 14). Obraz można interpretować jako na poły baśniowy hold złożony mistrzowi, który został ukazany

w momencie szybowania samolotem ponad głowami artystów, stojących przy sztalugach. Postacie im towarzyszące im można uznać za ilustracje znanych motywów malarskich: muzykanci w gondoli, Wenus z Marsem (naga para na pierwszym planie) i orka (rolnik z koniem). Wszyscy pozdrawiają Pruszkowskiego. Nierzeczywistość sceny podkreśla forma samolotu profesora – jego półkolistcie wygięty kształt przypomina nie maszynę, ale raczej rodzaj owada. Oniryczny charakter przedstawienia nasuwa skojarzenie z twórczością Marca Chagalla, z którym Goldberg utrzymywał korespondencyjny kontakt, a który cenił malarza z Kazimierza nad Wisłą.







XIX WIEK
poz. 6-14



6

WILHELM KOTARBIŃSKI (1849 - 1922)

Serenada księżycowa

olej/plótno dublowane, 105 x 250 cm
sygnowany p.d.: "Wilhelm | Kotarbiński"

cena wywoławcza: 500 000 zł
estymacja: 600 000 - 800 000

„[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość”.

HENRYK PIĄTKOWSKI, 1895





Wilhelm Kotarbiński, Wieczorna cisza, źródło:Wikimedia Commons



Wilhelm Kotarbiński, Wieczorna na tarasie, źródło:Wikimedia Commons

„Serenadę księżycową” można z powodzeniem wziąć za punkt wyjścia nie tylko do analizy symbolistyczno-akademickiej formuły malarstwa Wilhelma Kotarbińskiego, ale również kilku ważnych aspektów XIX-wiecznej kultury artystycznej. Obraz łączy w sobie zarówno typowe dla artysty cechy stylowe, jak i charakterystyczny antykizujący kostium. Monumentalne rozmiary „Serenady księżycowej” poświadczają, że zajmowała ona w oeuvre artysty ważne miejsce. Kompozycja przedstawia dwie kobiety słuchające muzyka grającego na harfie. Mężczyzna ubrany jest w egipskie szaty, a tuniki kobiet (podobnie jak marmurowa architektura tarasu) osadzają bohaterki w świecie kultury grecko-rzymskiej. Kotarbiński na swoich płótnach często tworzył podobne wizje kosmopolitycznego, wielokulturowego świata antyku. Wydaje się, że artysta odwoływał się nie tylko do historycznych źródeł, ale traktował starożytność jako rodzaj zwierciadła, w którym przejrzyć miał się współczesny widz. W kompozycji Kotarbińskiego ważniejszy niż antykizujący kostium wydaje się bowiem nastrój. Dzięki harmonijnym i stabilnym zestawieniom form, horyzontalnej kompozycji i rezygnacji z gwałtownych gestów i grymasów, charakterystycznych dla wielu pompierów tworzących na przełomie XIX i XX wieku, Kotarbiński osiągnął efekt niezwykle emocjonalnego napięcia. Obraz zawieszony jest między bezruchem i ciszą z jednej strony a wrażeniem muzyczności (subtelny gest harfisty) z drugiej. Poetyckość dopełnia delikatny, nokturnowy światłocień i rozgwieżdżone niebo. Z nastrojem obrazu łączy się ściśle jego ikonologiczna warstwa. Muzykowanie i kontemplacja były bowiem w kulturze artystycznej końca XIX wieku organicznie powiązane z kategorią eskapizmu. „Serenada księżycowa” wydaje się odsyłać widza właśnie do transgresji, która umożliwia obcowanie ze sztuką. Nieobecny wzrok kobiet sugeruje ich „odcieleśnienie”. Obraz w wyrafinowany sposób gra z ikonografią muzyki. Kotarbiński, pracując nad obrazem, mógł inspirować się licznymi w sztuce nowożytnej przedstawieniami nocnych koncertów – najważniejsze z nich były niewątpliwie sceny ukazujące Dawida muzykującego przed Saulem. Ten topos, wyznaczający rozumienie muzyki jako elementu dającego ukojenie i spokój duszy, bardzo silnie zakorzenił się w nowoczesnej kulturze artystycznej (chętnie podejmowali go artyści akademicy, m.in. Julius Kronberg w obrazie „Dawid i Saul” z 1885, a w Polsce np. Ludwik Wiesiołowski w „Dawidzie grającym na harfie” z 1881, w zbiorach MNV). Drugą ośią tradycji oddziałującą na Kotarbińskiego mogły być współczesne mu przedstawienia muzykowania. Akademicy tworzący w latach 80. i 90. XIX wieku chętnie podejmowali

temat greckich i rzymskich koncertów. Ich obrazy często były inspirowane badaniami archeologicznymi i podobnymi wyobrażeniami z malarstwa wazowego. „Serenada księżycowa”, choć również wykazuje niezwykłą wierność wobec przeszłości, jest kompozycją na wskroś oryginalną. Jedynie na bardzo ogólnej zasadzie kompozycji obraz łączy się z muzycznymi scenami autorstwa wybitnego brytyjskiego akademika Laurence’a Almy-Tademy. Pojedyncze motywy zawarte w „Serenadzie księżycowej” Kotarbiński wykorzystał w kilku innych swoich sielankach. Wymienić należy tutaj przede wszystkim: „Serenadę”, „Wieczór”, „Kontemplację” i „Ciszę wieczorną” z około 1900 roku. Artystyczna kariera Kotarbińskiego rozpoczęła się w 1871 roku, kiedy znalazł się we Włoszech. Miał już wtedy za sobą krótki okres nauki rysunku w pracowni Rafała Hadziewicza w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Aby wyjechać do Włoch, młody artysta zaciągnął pożyczkę u wuja i wystąpił o stypendium do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Zgromadzone środki były jednak bardzo skromne i Kotarbińskiego czekała w Rzymie bieda. W Wiecznym Mieście artysta został przyjęty do Akademii Świętego Łukasza. Związał się ze środowiskiem polskiej i rosyjskiej emigracji. Do jego towarzyszy należeli Henryk Siemiradzki oraz bracia Aleksander i Paweł Swiedomscy. Początkowo polski artysta korzystał z ich atelier przy Via Margutta. Po ukończeniu studiów Kotarbiński wynajął własną pracownię przy Via di San Basilio na Kwirynale. W 1880 roku artysta znalazł się w orbicie wybitnego rosyjskiego krytyka i historyka sztuki Władimira Stasowa. Malarz na przełomie lat 70. i 80. wykształcił swój indywidualny styl. W Rzymie tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe, często – śladem Siemiradzkiego – wykorzystujące kostiumy biblijne i antyczne lub odwołujące się do kultury włoskiej i orientalizmu. W jego obrazach widać znajomość reguł rządzących sztuką akademicką i niezwykłą zdolność kompozycyjną. Uderza wirtuozeria wykończenia oraz bogata, często bardzo dyskretna paleta barw, „nowoczesny”, mięsisty sposób kładzenia farby. Niebawym powodzeniem tworzonych w tym okresie kompozycji umożliwiło artyście zdobycie prestiżowego zamówienia na wykonanie fresków w soborze św. Włodzimierza w Kijowie. Kotarbiński pracował w cerkwi z zespołem najwybitniejszych ówczesnych malarzy rosyjskich, m.in. braćmi Swiedomskimi i Michailem Wrublem. Na stałe związał się z Kijowem i żywo uczestniczył w życiu mieszkającej w mieście polskiej kolonii. Jego prace są obecnie przechowywane w muzeach Rosji, Polski, Ukrainy oraz w licznych kolekcjach prywatnych.



7

WILHELM KOTARBIŃSKI (1849 - 1922)

Kazanie w Kafarnaum

olej/plótno, 79 x 120 cm
sygnowany p.d.: 'Kotarbinsky'

cena wywoławcza: 420 000 zł
estymacja: 500 000 - 700 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Europa
- dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, 2009, lot 214
- McDogall's Fine Art Auctions, Londyn, 2011, lot 37
- kolekcja prywatna, Polska

„P. Kotarbiński ma swą indywidualność; to nie naśladowca, to talent samodzielny, to myśliciel, któremu tylko formy potrzeba, aby stanął na wyżynach”.

KARTKI Z WILANOWA, WILHELM KOTARBIŃSKI, „BIESIADA LITERACKA”, 1880, PÓŁROCZE I, s. 315





Wilhelm Kotarbiński, Wskrzeszenie syna wdowy z Nain, 1879, źródło: MNW Cyfrowe



Wilhelm Kotarbiński, Trzy Marie u grobu Chrystusa, 1879, źródło: MNW Cyfrowe

Chociaż pod koniec XIX wieku Stanisław Witkiewicz (ojciec) z pasją dowodził, że nieważne jest, czy obraz przedstawia Kaśkę siejącą rzepę, czy Zamoyskiego pod Byczyną – bo w malarstwie liczy się nie to „co”, lecz „jak” – dla publiczności wieku węgla i pary przesłanką popularności obrazu był jego temat. Nastroje te doskonale rozumiał Wilhelm Kotarbiński. Artysta na swoich monumentalnych płótnach podejmował przede wszystkim tematykę religijną i historyczną. Oba te gatunki malarskie plasowały się na szczycie akademickiej hierarchii i dawały publiczności sygnał, że Kotarbiński „mierzy wysoko”. Wzniosłe tematy obrazów uznawiały również horyzont intelektualny malarza. W myśl zasad panujących w nowożytnych akademiach można by go dlatego określić mianem „artysty uczonego”, pictor doctus. Prezentowany obraz ukazuje Chrystusa głoszącego kazanie przed synagogą w Kafarnaum. Temat, rzadko podejmowany przez artystów, wymaga przywołania tej biblijnej historii. W Nowym Testamencie Kafarnaum jest bowiem sceną kilku ważnych wydarzeń. W mieście położonym nad Jeziorem Tyberiadzkim Chrystus dokonał cudów: uzdrawiał chorych, wskrzesił córkę Jaira, przeganiał nieczyste duchy; powołał też kilku apostołów: Piotra, Andrzeja, Jana Ewangelistę, Jakuba i Mateusza. Kotarbiński ze wszystkich barwnych wydarzeń, które miały miejsce w Kafarnaum, wybiera pozornie najmniej efektowne – kazanie. Decyzja artysty wydaje się nieprzypadkowa. W 1879 roku na polskiej scenie artystycznej duże zainteresowanie wywołał bowiem obraz 23-letniego polskiego artysty – Maurycego Gottlieba. „Chrystus nauczający w Kafarnaum” (obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) podejmował ten sam co późniejsza kompozycja Kotarbińskiego temat. Oba płótna zamiast do heroicznych czynów Jezusa odsyłają widza do bardziej fundamentalnych aspektów jego działalności. Jezus w Kafarnaum nauczał bowiem – wbrew prawu żydowskiemu – w szabat (Łk 4,31). W Ewangelii św. Marka znajduje się znamienity ustęp: „Będąc ponownie w Kafarnaum, Jezus udał się do synagogi. Zauważył tam człowieka ze sparaliżowaną ręką. A ponieważ był to dzień szabatu, wrogowie uważnie Go obserwowali, chcąc oskarżyć Go, gdyby uzdrowił tego człowieka. Jezus zawołał go, postawił przed zebranymi i zwracając się do swoich wrogów, zapytał: Czy czynienie dobra w szabat jest przestępstwem? A może lepiej w tym dniu wyrządzać innym krzywdę? Czy w takim dniu należy ratować życie, czy raczej je niszczyć? A oni nie znaleźli na to odpowiedzi. Ich obojętność na ludzką niedolę poruszyła Jezusa do głębi. Gniewnie spojrział na nich, a potem rzekł do chorego: Wyciągnij rękę! Ten posłuchał i natychmiast jego ręka stała się zdrowa. Wtedy faryzeusze odeszli i zaczęli się naradzać ze zwolennikami rodziny królewskiej, jak

zabić Jezusa” (Mk, 3, 1-6). W drugiej połowie XIX wieku epizod z Kafarnaum odczytywano niekiedy w kontekście asymilacji Żydów i traktowano jako pozytywny model liberalizacji konserwatywnej wersji judaizmu. W Kafarnaum ważniejsze niż żelazne zasady praktyki religijnej były bowiem uniwersalne wartości, które się za nimi kryły. W tym kontekście interpretuje się niekiedy obraz Maurycego Gottlieba; zapewne ideologiczne zaplecze kompozycji Kotarbińskiego również opiera się na tym humanistycznym odczytaniu fragmentu Ewangelii według św. Marka. Wiek XIX, wiek Darwina i Marksa, przyniósł przeformułowanie roli malarstwa religijnego. Pozbawione swego naturalnego, kościelnego przeznaczenia sceny religijne coraz swobodniej operowały różnymi nastrojami i stylistykami. Coraz częściej komentowały również współczesność. Dobrym przykładem tego fenomenu jest prezentowane wybitne dzieło Kotarbińskiego. Z jednej strony, operując wzniosłym, biblijnym tematem, dąży ono do utrzymania wielkiej tradycji malarstwa przeszłości. Z drugiej: kostium, w który Kotarbiński ubiera scenę z Kafarnaum, jest na wskroś współczesny, artysta tworzy w ramach popularnego z końca XIX wieku orientalizmu. „Kazanie w Kafarnaum” zachowuje wierność nie tylko w stosunku do swojego literackiego źródła, ale też archeologicznej czy etnograficznej rzeczywistości. Stąd specyficzny orientalizm sceny, zainteresowanie Kotarbińskiego kostiumami Wschodu, jego architekturą, florą i mocnym światłem. W końcu lat 70. XIX w. to właśnie te wartości sprawiły, że sztuka artysty odniosła niebywały sukces. W warszawskiej Zachęcie w 1880 roku prezentowano cztery monumentalne, zbliżone w stylu do „Kazania” kompozycje: „Trzy Marie u grobu Chrystusa”, „Powrót z Golgoty”, „Wskrzeszenie syna wdowy z Nain” (wszystkie trzy z 1879 roku, przechowywane są obecnie w warszawskim Muzeum Narodowym) oraz nieznaną dziś kompozycję „Chrystus przed Piłatem” z 1880 roku. Wymienione płótna powstały w rzymskiej pracowni artysty, w okresie kiedy przyjaźnił się on z Henrykiem Siemiradzkim. Styl obu artystów był już w tym okresie na tyle różny, że spolaryzował publiczność na zwolenników jednego bądź drugiego z nich. W sztuce Kotarbińskiego uderza przede wszystkim nowoczesne „niewykończenie” i poetyka szkicowości. Artysta od lat 70. nie stosował bowiem pedantycznej, zimnej stylistyki charakterystycznej dla wielu pompierów (np. Jean-Léon Gérôme’a czy Henryka Siemiradzkiego). W tym czasie prace Kotarbińskiego cieszyły się dużym powodzeniem. Kolekcjonowali je m.in. Josip Strossmayer i Władysław Kościelski (którego zbiory w dużej części stanowią dzisiaj oś kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie). Prezentowane w Warszawie w 1880 roku obrazy o tematyce biblijnej zakupił Zachęta.



HENRYK SIEMIRADZKI (1843 - 1902)

Złoty wieniec (Rzymianka), 1900 r.

olej/plótno, 50 x 38 cm

sygnowany i datowany l.sr.: 'HSiemiradzki | 1900'

na odwrociu trzy częściowo zdarte nalepki wystawowe

z opisaniem obrazu oraz numery inwentarzowe

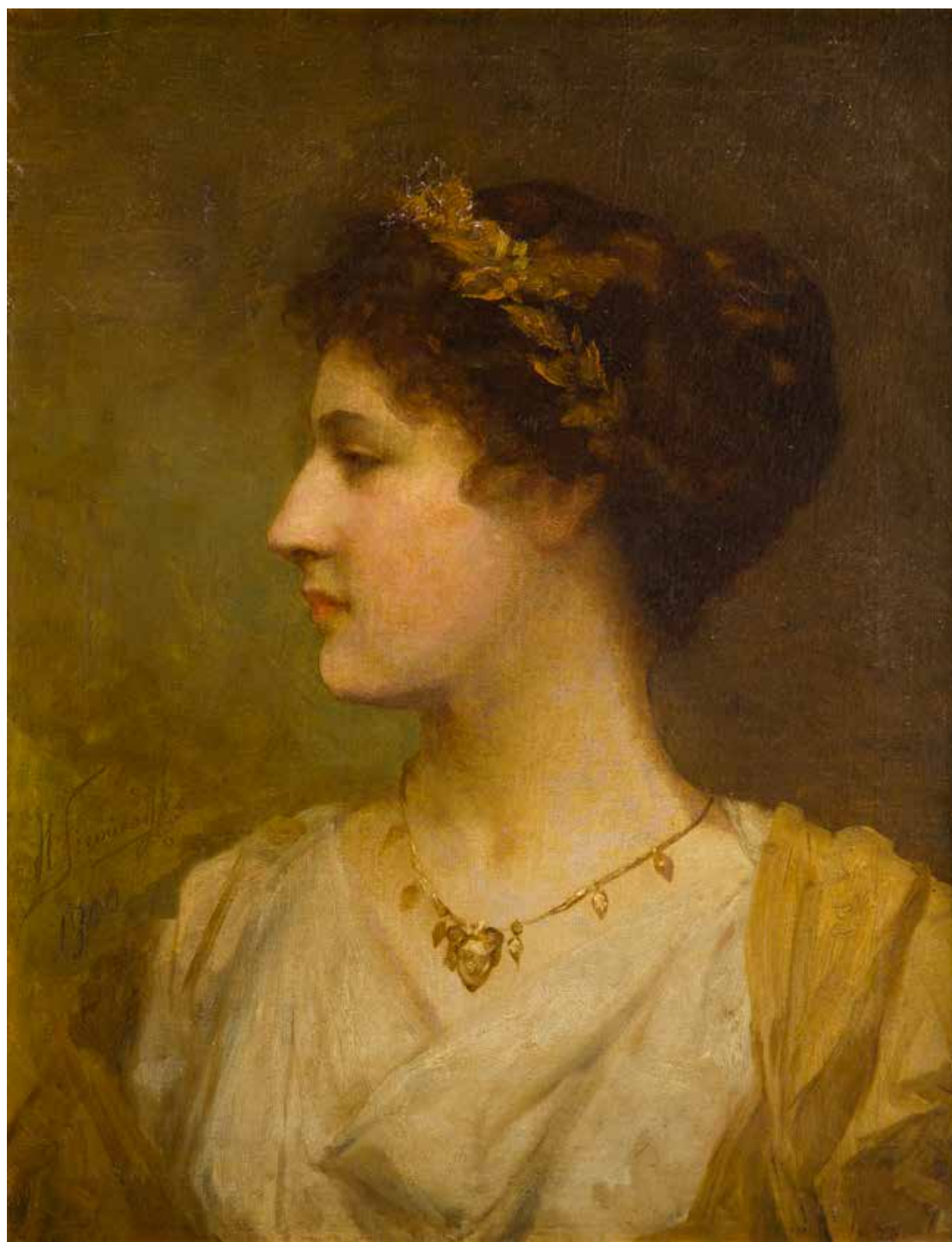
cena wywoławcza: 150 000 zł

estymacja: 200 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny DESA Unicum, 2000
- kolekcja prywatna, Polska

„Dla Siemiradzkiego całe Włochy, cała przyroda południa, na której tle zobaczył ruiny świątyń rzymskich w promieniach gorącego słońca, zostały wszystkim. Serce i dusza człowieka czuły po polsku - oczy artysty widziały zmartwychwstały przepych Rzymu, albo prostotę Grecji...”





Złoty wieniec laurowy, zapewne z Cypru, IV-III w. p.n.e., Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim, źródło: Wikimedia Commons

Miał niewątpliwie rację Andrzej Ryszkiewicz, gdy pisał, że „makartowskobujne” prace Siemiradzkiego „były malowane jak dywany”, a artysta „miał gust do wielopostaciowych scen uroczystości, rozbawienia czy krwawego spektaklu męczeństwa, zręcznie komponował liryczny obraz życia, użycia i śmierci teatralnych Rzymian, rozgrywający się w gorących krajobrazach Południa”. Oprócz tego oficjalnego wizerunku akademickiej sztuki malarza istnieje też jej mniej znany rewers – przede wszystkim intymne portrety, malowane w wygaszonych barwach. Prezentowany „Złoty wieniec” jest świetnym przykładem tego nurtu.

Praca przedstawia młodą dziewczynę o typie urody dobrze znanym z płócien petersbursko-rzymskiego artysty. Prostą, prawie grecką nos, wyraźnie zarysowany podbródek, lekko kręjące się, kasztanowe włosy możemy odnaleźć w wielu dziełach mistrza. W prezentowanym obiekcie uwagę widza powinny zwrócić jednak nie tylko wdzięki modelki, lecz także podkreślająca je „biżuteria”. Naszyjnik i złoty wieniec laurowy przedstawiono z niezwykle sugestywną, niemal archeologiczną pasją. W przypadku Siemiradzkiego, twórcy zafascynowanego antykiem, ta drobniawość w opracowaniu detalu nie powinna dziwić. Warto w tym miejscu odnotować, że malarz nie wykorzystuje tego specyficznego rekwizytu tylko w „Złotym wieńcu”. Podobny przedmiot pojawia w „Dirce chrześcijańskiej” z 1897 – na głowę Nerona autor nałożył diadem z bujnych gałązek wawrzynu.

Trudno uchwycić znaczenie wieńca. W sztuce antycznej profile postaci udekorowanych wawrzynem pojawiają się bardzo licznie i dotyczą przede wszystkim cesarzy. Odnajdziemy je też na portretach z Fajum. W nowożytności ukazywano w ten sposób poetów na czele z Owidiuszem. W swojej słynnej „Ikнологii” Cesare Ripa ustroił w wieniec laurowy alegorię Poezji, David zaś w złotym wieńcu malował

Napoleona. Kontekst obrazu mogą stanowić jednak przedstawienia Ateny, wyobrażające boginię udekorowaną właśnie złotym wawrzynem. Wieniec wiązałby się więc nie tyle ze zwycięstwem i tryumfem (pamięć o tym znaczeniu zachowała polszczyzna: słowo „laureat” pochodzi od łacińskiego „laureatus” – „uhonorowany laurem”), ile z cnotą i honorem. Modelka z portretu nie musi być więc ani cesarzową, ani poetką, ale po prostu osobą dostojną. Ten godny, statuaryczny niemal wyraz autor podkreśla ujęciem profilowym, znanym dobrze z płaskorzeźb oraz dekoracji na greckich i rzymskich wazach, które Siemiradzki chętnie studiował (i malował) w czasie rzymskiego okresu swojej twórczości.

Na usta nasuwa się wreszcie pytanie, kim jest piękna modelka tak ustrojona przez artystę. Wydaje się, że nie mamy tu do czynienia z zamówionym portretem. Nieco wyidealizowana fizjonomia kobiety przypomina rysy innych Rzymianek z płócien mistrza. Być może obraz to studium do któregoś z wielkoformatowych dzieł Siemiradzkiego? Od kilku lat w Muzeum Narodowym w Warszawie trwają prace nad stworzeniem katalogu rozumowanego malarza – być może tam znajdzie się odpowiedź na powyższe pytanie.

Widzowi obcującemu ze „Złotym wieńcem” narzuca się ciekawy problem: czysto formalna kwestia wykończenia obrazu. Bliki światła na złotych liściach i zagięcia tkaniny malowane są ekspresywnie, spontanicznie i szybko. Partiami dzieło sprawia wrażenie szkicu. To niewątpliwie zabieg celowy – w czasach Siemiradzkiego szeroko dyskutowano zagadnienie akademickiego finis. Wyborem wykończenia „malarskiego” zamiast gładkiego „wylizania” twórca pokazywał swoją techniczną sprawność, odsłaniał przed widzem swoją pozornie niedbałą, „naturalną” kuchnię artysty. We Włoszech taką pozornie niezamierzoną elegancję, kapryśność wykończenia, pojawiającą się jakby mimochodem, określano osobnym terminem – sprezzatura.



Portret Henryka Siemiradzkiego, ok. 1875, Magazyn Ikonografii, Biblioteka Narodowa

ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI (1839 - 1895)

Pejzaż śródziemnomorski, 1884 r.

olej/plótno, 75 x 126 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. v. Swieszewski 1884 | Monachium'

cena wywoławcza: 70 000 zł

estymacja: 90 000 - 140 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

Od połowy XVIII wieku rzesze artystów niemieckich pielgrzymowały do Włoch, aby w dziełach starożytności i odrodzenia odkrywać antyczny smak oraz napawać się pastoralnym pejzażem Półwyspu Apenińskiego. Ten fenomen kulturowy zyskał miano „italienische Sehnsucht” – tęsknoty za Italią, a u jego genezy legło poszukiwanie źródeł odnowy sztuki w kulturze klasycznej. Artysta był związany z Monachium od czasu studiów w tamtejszej Akademii, które podjął w 1864 roku. Stolicę Bawarii w epoce nazywano „Atenami nad Izarą”, a znajdująca się tam uczelnia słynęła z nauczania solidnego rzemiosła malarskiego. Dawała też adeptom dużą dowolność w doborze tematów, dzięki

czemu pejzaż stał się jednym z popularniejszych gatunków środowiska monachijskiego. Prezentowany obraz łączy w sobie realistyczną tradycję pejzażową Północy z zachwytem kolorami Południa. Świeszewski wielokrotnie odbywał wyprawy w Alpy oraz do Italii, podczas których wykonywał szkice, służące później do stworzenia dużych kompozycji. W pracowni artysta mógł z precyzją oddać bogactwo włoskiego krajobrazu bez rezygnacji z uprzednich wrażeń, doświadczonych dzięki światłu Śródziemnomorza. Precyzyjny warsztat i artystyczna wrażliwość pozwoliły stworzyć „Ideallandschaft”, pejzaż idealny, sytuujący widza w panoramicznej perspektywie arkadyjskiej scenerii Południa.



10

WACŁAW PAWLISZAK (1866 - 1905)

Posel polski u Iwana IV Groźnego

olej/plótno dublowane, 32,5 x 42 cm

sygnowany p.d.: 'W. Pawliszak'

na odwrociu opisany ołówkiem: po środku "1571" (?) po prawej "Haraburda |
posel polski u Iwana" (?) oraz po lewej "Haraburda| Posel Polski." (?)

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Okna Sztuki, czerwiec 2011

Wacław Pawliszak to ciekawa i niestety zapoznana postać polskiego malarstwa XIX wieku. Niesłusznym byłoby ograniczenie pamięci o tym malarzu do faktu, że został śmiertelnie postrzelony przez rzeźbiarza Xawerego Dunikowskiego.

Artysta odebrał dobre wykształcenie jako uczeń najpierw sławnej Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona, a potem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, w której uczył się u Floriana Cynka, Władysława Łuszczkiewicza i w końcu Jana Matejki. Ten ostatni bardzo cenił Pawliszaka – uczeń z wielką wprawą malował konie i jeźdźców. By wyćwiczyć się w tym

jeszcze lepiej, odbył podróż do Monachium, gdzie pobierał nauki u Józefa Brandta. Oficjalną edukację zakończył w Paryżu u Carolus-Durana. Poza licznymi przedstawieniami husarii, pełnymi energii i dobrze oddanego ruchu, Pawliszak zajmował się również malarstwem historycznym: Iwan Groźny podniecał wyobraźnię wielu artystów XIX wieku. Artysta ukazał go w sposób właściwy malarzom tak wybitnym jak Ilja Riepin czy Jan Matejko. Pawliszak niejako odwraca sytuację ze słynnego obrazu „Batory pod Pskowem” (Zamek Królewski, Warszawa) – tutaj to car przyjmuje poselstwo. Polski szlachcic zdaje się jednak zachowywać nieporównanie pewniej niż rosyjski wysłannik z obrazu Matejki.



II

HENRYK PILLATI (1832 - 1894)

"Koni z pałacowej stadniny", 1860 r. (?)

olej/plótno, 46 x 56,5 cm

sygnowany p.d.: 'H. Pillati'

na odwrociu opisany flamastrem: 'HENRYK PILLATI | 1832-1894 | WARSZAWA'

oraz "KOŃ Z PAŁACOWEJ STADNINY" | Olej, 1860 (?)'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 22 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywanta, Polska

Prezentowana praca to prosty w przekazie obraz, na który składają się końskie ciało, ściana, pozwalająca dobrze je obejrzeć, oraz stajenny. Przywołuje ona na myśl choćby malarstwo Brytyjczyka George'a Stubbsa. Kompozycje tego typu powstawały z dwóch przede wszystkim powodów. Pierwszy, naturalny, to chęć uwiecznienia konkretnego zwierzęcia. Ponieważ konie budziły i budzą uczucia podobne do tych, jakie można żywić dla ludzi, nie dziwi istnienie stosownego gatunku portretowego. Tym właśnie można tłumaczyć fakt, że relatywnie małą rolę odgrywa tu człowiek. Po drugie, zdarzało się, że takie prace powstawały w związku z chęcią sprzedania zwierzęcia.

Henryk Pillati to ważna postać warszawskiego pejzażu kulturalnego XIX wieku. Pochodził ze spolonizowanej węgierskiej rodziny, której

członkowie często zostawali artystami (bratem Henryka był Ksawery). Twórca odbył trzyletnie studia w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie. Tutaj zawiązała się jego przyjaźń z Wojciechem Gersonem, Franciszkiem Kostrzewskim, Marcinem Olszyńskim i innymi, należącymi do grupy tzw. „cyganerii” malarskiej. Studia Pillati uzupełnił w Paryżu podczas ponad rocznego pobytu w École des Beaux-Arts (sfinansował je znany miłośnik sztuki Stefan Ciecierski). Gdy wracał, spędził kilka miesięcy na studiowaniu i kopiowaniu dawnych mistrzów.

Pillati tworzył przede wszystkim sceny rodzajowe. Mistrzowsko podpatrywał codzienne życie, a w jego pracach często przejawiało się duże poczucie humoru. Zajmował się również malarstwem historycznym i batalistycznym.



12

SEWERYN BIESZCZAD (1852 - 1923)

Dziewczynki przed chatą

olej/plótno, 18,3 x 28 cm

sygnowany p.d.: 'Seweryn Bieszczad'

na górnej belce krosien malarskich nieczytelny napis ołówkiem

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 15 000 - 20 000

„Bieszczad był malarzem realnego świata. Zarówno na początku, jak i w ciągu całej twórczości artystycznej zwracał się ku otaczającej go rzeczywistości. Bardzo wiernie i obiektywnie rejestrował zjawiska zachodzące w codziennym życiu, w otoczeniu człowieka i w krajobrazie. Posługiwał się czystym, dosłownym językiem, przedstawiającym tylko rzeczy realne i istniejące. (...) Pejzaże nie były jedynie chłodną rejestracją natury, ale zawierały w sobie pewien pierwiastek romantyzmu”.

ANNA MAZUREK, SEWERYN BIESZCZAD – ARTYSTA NIESPEŁNIONY, KROSNO 2006, s. 186-187



13

SEWERYN BIESZCZAD (1852 - 1923)

Pejzaż z chatą i dziewczyną

olej/plótno, 18 x 28 cm
sygnowany p.d.: 'S. Bieszczad'

cena wywoławcza: 10 000 zł
estymacja: 15 000 - 20 000

Seweryn Bieszczad to utalentowany malarz i rysownik, zapamiętany przede wszystkim jako artysta-kronikarz życia Galicji, a w szczególności – Krosna z przełomu XIX i XX wieku. Stworzył interesujące ilustracje do „Pana Tadeusza” i ciekawą serię prac ukazujących okupację Krosna przez wojska carskie w czasie I wojny światowej. Prezentowane dzieło wpisuje się dobrze w ten nurt twórczości malarza, w ramach którego tworzył przepojone spokojem i harmonią wizerunki wsi, pełnej statycznego życia, skupionego wokół jednej chaty.

Seweryn Bieszczad artystyczną edukację pobierał w Krakowie – najpierw u Władysława Łuszczkiewicza, a potem u Jana Matejki. Następnie udał się zagranicę jako stypendysta do Wiednia, Monachium (pracownia Alexandra von Wagnera) oraz Drezna. Obrazy malarza to na ogół osadzone w wiejskiej scenerii sceny rodzajowe, malowane wprawdzie w technice olejnej bądź akwareli. Duża ich część ukazuje okolice Krosna, z którym Bieszczad związany był przez większość życia.



ALEKSANDER KOKULAR (1793 - 1846)

Portret mężczyzny, ok. 1822 r.

olej/plótno, 73 × 61 cm

sygnowany p.s.r.: 'Aleksander | Kokular 1822 (?)'

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 30 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, listopad 2008

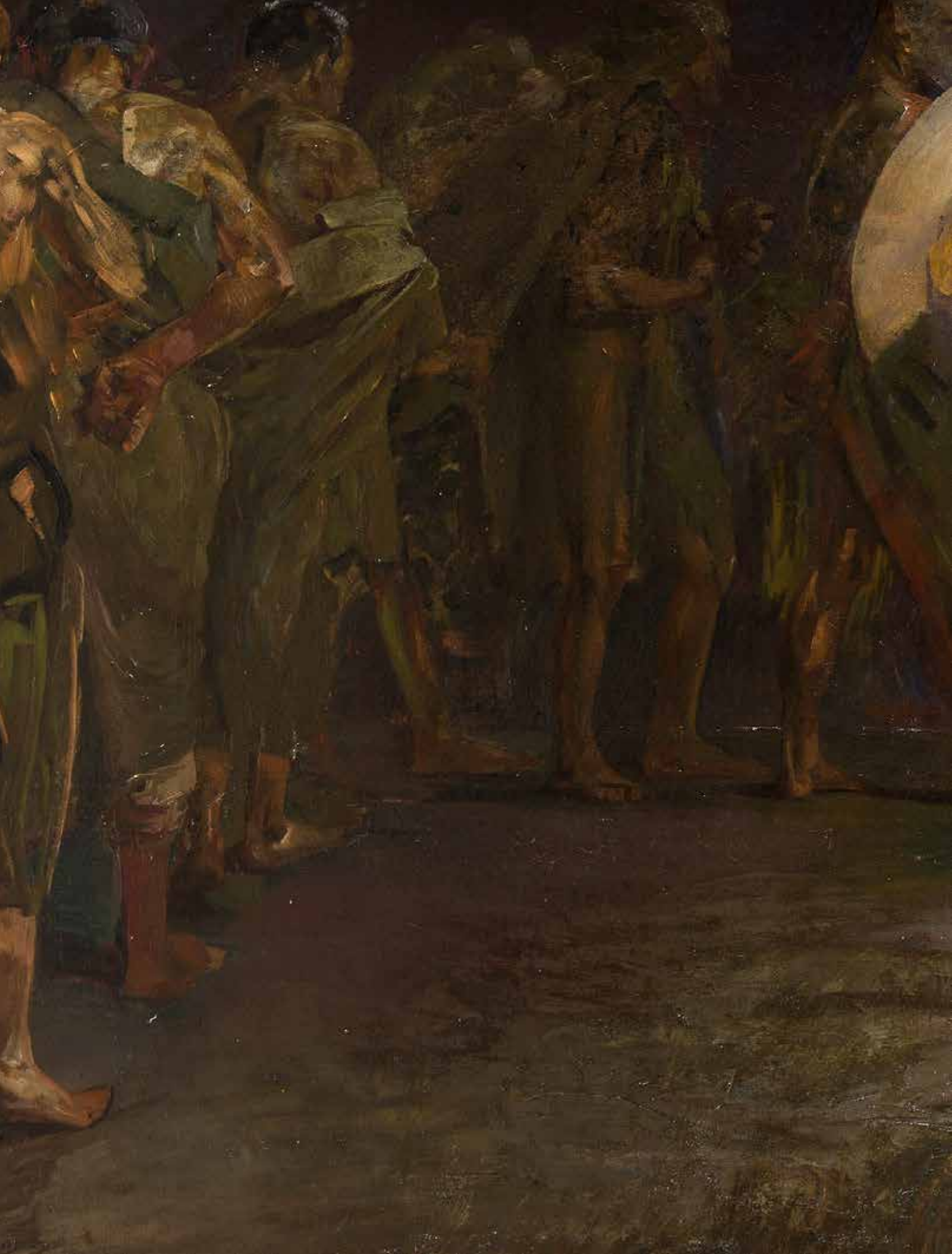
- kolekcja prywatna, Polska

Aleksander Kokular to obok Antoniego Brodowskiego najważniejszy klasycystyczny polski malarz. Tworzył sceny mitologiczne oraz religijne i był wziętym portrecistą. Wśród jego klientów znajdowała się liczna grupa warszawskiego mieszczaństwa, środowiska urzędniczo-inteligenckiego, a także ziemiaństwa, duchowieństwa i wojska. „Portret mężczyzny” powstał prawdopodobnie w latach 20., w czasie pobytu w Warszawie.

Aleksander Kokular urodził się w 1793 roku w Warszawie i zmarł w 1846 tamże. Jego ścieżka edukacyjna rozpoczęła się w pracowni Zygmunta Vogla. Od 1814 kontynuował naukę w ASP w Wiedniu. Po trzech latach przeniósł się do Rzymu, gdzie pierwszy raz studiował w Akademii

Św. Łukasza. Powrócił tam w latach 1824-26 jako stypendysta rządowy. Przed powrotem do Polski udał się do Paryża, gdzie wykonywał portrety na zamówienie. W 1818 wrócił do Warszawy. Zamieścił ogłoszenie w gazecie, oferując swoje usługi jako malarz portretów i miniatur, aby potencjalni klienci dowiedzieli się o jego powrocie. Aktywny, energiczny i z talentem organizacyjnym, szybko stał się jedną z ważniejszych postaci artystycznych Warszawy. Podjął także pracę edukatorską, nauczając najpierw rysunku, a potem także malarstwa. Był pedagogiem, wychowawcą wielu znanych w późniejszym czasie malarzy, m.in.: Tadeusza Brodowskiego, Władysława Heliodora Gumińskiego i Cypriana Kamila Norwida. Współtworzył otwartą w 1844 r. Szkołę Sztuk Pięknych w Warszawie, w której objął stanowisko profesora malarstwa i rysunku figuralnego.







MODERNIZM
poz. 15-26



15

JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

"Geniusz w pracowni malarskiej", po 1914 r.

olej/plótno, 105 x 250 cm

na odwrociu papierowa nalepka z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych
w Krakowie z tytułem autorskim

cena wywoławcza: 500 000 zł

estymacja: 800 000 - 1 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Mieczysława Gąseckiego, 1939 (dar od artysty)
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Jacek Malczewski 1855-1929, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
w Krakowie, lipiec-wrzesień 1939

LITERATURA:

- Jacek Malczewski 1855-1929, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół
Sztuk Pięknych w Krakowie, 1939, poz. 31, s. 12 (spis)





Jacek Malczewski, szkic do obrazu Artysta i Muza, 1898, fot. DESA Unicum

Jeśli wierzyć obrazom Malczewskiego, jego pracownię od zawsze zamieszkiwały rozmaite zjawy i demony. Na przedstawieniach jego malarskiego studia, czy to w Krakowie, czy w Lusławicach, odnajdziemy roznegliżowane muzy, groźne anielice, spętane kajdanami Polonie, brodatych sybiraków, wreszcie odzianą w kruczoczną pelerynę Śmierć. Na tym tle wybijają się trzy dzieła: „Melancholia”, „Błędne koło” oraz „Geniusz w pracowni”, prezentowany w naszym katalogu. Ta ostatnia kompozycja, przez wiele lat znajdująca się w zbiorach prywatnych i w związku z tym niesprawiedliwie zapomniana przez historię sztuki, zajmuje w oeuvre mistrza miejsce szczególne. Dzieje się tak nie tylko przez jej skomplikowaną ikonografię, lecz także historię.

Obraz wystawiono na monograficznej, pośmiertnej wystawie twórcy w 1939 w krakowskim TPSP. Ekspozycja ta stała się nie tylko wydarzeniem artystycznym, lecz także specyficznym manifestem polskiej inteligencji. W Komitecie organizacyjnym zasiadali m.in. metropolita Adam Sapieha i rektor krakowskiej ASP Fryderyk Pautsch, a w katalogu właściciele dzieł mistrza zostali wymienieni z nazwiska całą litanią. Pośród nich obok hrabiów Raczyńskich i Tyszkiewiczów, obok przedstawicieli elity finansowej i kulturalnej znajdziemy również enigmatycznego M.G., do którego w 1939 należał „Geniusz w pracowni”. M.G. użyczył na wystawę również cztery inne kompozycje Malczewskiego: „Powrót powstańca”, „Powrót”, „Tobiasza z aniołem” oraz „Przekazanie palety”. Ta ostatnia, znajdująca się dziś w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie, jest w istocie portretem Mieczysława Gąseckiego – i to z nim należy identyfikować tajemniczego M.G.

„Geniusz...” trafił do Gąseckiego prawdopodobnie jako prezent od autora. Obaj mężczyźni przyjaźnili się, a Malczewski kilkakrotnie nawet sportretował „Gonia”, jak serdecznie nazywał swojego pomocnika. Gąsecki, malarz i konserwator, przez kilka lat pomagał koledze przy pracy, przygotowywał podmalówki, obijał blejtramy, wykonywał roboty techniczne. Ze względu na towarzyski raczej niż ekonomiczny charakter tej pomocy artysta ofiarował Gąseckiemu na przestrzeni dwóch dekad co najmniej 10 obrazów – kilka portretów i kilka scen o charakterze alegorycznym. „Geniusz w pracowni” jest z całą pewnością najciekawszym z dzieł w tym zespole.

W centrum kompozycji autor umieścił dwie nagie postacie. Jedną z nich – młody mężczyzna, niemal nastolatek, trzyma na ramieniu monstrualną paletę malarską (skądinąd podobną do tych znanych z autoportretów Malczewskiego) i próbuje przysiąc na drewnianym biurku. Patrzy przy tym ze zdziwieniem na gest kobiety, zdającej się opierać czy wyciskać coś na blacie. Na plecy zarzuconą ma czerwoną pelerynę. Który z postaci to tytułowy geniusz? – trudno powiedzieć. Termin jest bowiem wieloznaczny: może odnosić się zarówno do geniusza – utalentowanego artysty, jak i geniusza rozumianego jako istota opiekuńcza, anioł stróż czuwający



Jörg Breu Młodszy, Die Lebensalter des Mannes, źródło:Wikimedia Commons

nad twórcą w jego pracowni. Znaczenie obrazu komplikują pozostali bohaterowie. Za plecami mężczyzny i za wielkim lustrem (?) stojącym za nimi widzimy szereg stojących chłopców, mężczyzn i starców.

Analogiczne surrealistyczne kolejki można zobaczyć we wspomnianych już słynnych kompozycjach: „Melancholia” i „Błędne koło”. Na tej pierwszej (ok. 1890-94, zbiory Muzeum Narodowego w Poznaniu) z płótna, nad którym pracuje twórca, wybiega (a właściwie „wybucha”) tłum postaci, od dzieci przez dojrzałych mężczyzn po starców. Podczas gdy „Melancholia” jest syntezą o charakterze historiozoficznym (postacie obecne w studiu to m.in. kosynierzy i sybiracy), „Geniusz w pracowni” wydaje się nie zawierać treści patriotycznych. To raczej refleksja nad istotą sztuki w oderwaniu od jej lokalnych uwarunkowań. Ciekawy kontekst dzieła może stanowić również mniej znana i rzadko reprodukowana praca mistrza: „Sen malarza” z 1888 (kolekcja prywatna). Widzimy na niej artystę śpiącego nieopodal rozstawionych w plenerze sztalug. Za sztalugami widać wybiegające rzedem z lasu nagie postaci – fauny, zjawy czy demony – trudno powiedzieć.

Jakiegokolwiek nie byłyby pokrewieństwa „Geniusza w pracowni” z innymi alegoriami mistrza, wydaje się, że w tym przypadku ikonografia wypływa z innego źródła. Ustawieni rzedem bohaterowie w różnym wieku, zdają się „portretami” jednej i tej samej osoby. Nie ulega wątpliwości, że twórca musiał znać grafiki i karykatury wyobrażające etapy życia mężczyzny, pojawiające się często w rosyjskiej, niemieckiej i francuskiej prasie końca XIX wieku. Być może autor widział również starsze realizacje tego motywu – w renesansową ikonografię etapów mógł go wprowadzić choćby jego bliski przyjaciel, mecenas i znawca sztuki nowożytnej, Karol Lanckoroński. Obrazy wyobrażające Lebensalter des Mannes, jak słynne kompozycje Hansa Baldunga, mógł Malczewski oglądać podczas swoich podróży po Niemczech. W jego czasach chętnie reprodukowano grafiki podejmujące ten temat, wykonane przez Sebalda Behama, Jörga Breu czy ich XVII-wiecznych kontynuatorów. Wreszcie temat ten malowali współcześni, jaki choćby Gustav Klimt czy Lovis Corinth. Sam artysta w swojej wczesnej pracy „Niedziela w kopalni” prowadził dialog z „Kamieniarzami” Courbety – dziełem podejmującym w alegoryczny sposób temat następowania po sobie kolejnych stadiów życia. Problematyka fatum rządzącego ludzkim losem czy koła dojrzwienia i starości interesowała malarza już od lat 80. XIX wieku.

Jakiegokolwiek nie był pośrednik, który pozwolił Malczewskiemu u progu XX wieku wykorzystać w alegorii schemat korowodu, pochodzący z XV stulecia, artyście udało się uzyskać nastrój zupełnie obcy pierwowzorowi. Obecność korowodu nagich postaci – pozornie rzecz zupełnie normalna w pracowni (chłopcy mogą wszak być modelami) – została przez autora przetworzona i spotęgowana. Twórca namalował alegorię zupełnie osobną w jego sztuce, groźną i zagadkową.



Jacek Malczewski malujący portret Mieczysława Gąseckiego (3), źródło: NAC Online

WŁADYSŁAW JAROCKI (1879 - 1965)

Góralka, po 1904 r.

olej/plótno, 98 x 98 cm
sygnowany l.d.: 'WŁ. JAROCKI'

cena wywoławcza: 16 000 zł [†]
estymacja: 20 000 - 30 000

WYSTAWIANY:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji,
Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, listopad 2016 – luty 2017

LITERATURA:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, katalog wystawy,
red. Maria Stopyra, Rzeszów 2016, s. 16 (il.), s. 38
- porównaj: Zofia Weiss, Władysław Jarocki, Kraków-Zakopane 2015, s. 70-85

Twórczość Władysława Jarockiego z pierwszych lat XX wieku znakomicie odpowiada poszukiwaniom wielu modernistów, którzy uprawiali artystyczny „eskapizm”: celem odnowy swej sztuki uciekali na wieś, wyjeżdżali do ludów bytujących w spartańskich warunkach, czasem wyprawiali się do egzotycznych pozaeuropejskich krain, aby doświadczyć prymitywnego życia. Od 1904 fascynacją Jarockiego stał się teren Karpat Wschodnich: „Namyslałem się jeszcze, gdy dostałem wiadomość od Pautscha, że nad Prutem w Tatarowie ma zapewniony tani, niekrępujący pobyt u leśniczego Wintera i że radzi mi też przyjechać, i we wspaniałej, mającej niekiedy charakter pierwotny przyrodzie, w zupełnej swobodzie, malować niesłychanie barwny tamtejszy lud huculski (Władysław Jarocki, rękopis *Moje drogi malarskie i inne wspomnienia*, ok. 1960, [cyt. za:] Zofia Weiss, Władysław Jarocki, Kraków-Zakopane 2015, s. 72). Właśnie w Tatarowie na Ukrainie na dłuższy czas osiedli Jarocki, Fryderyk

Pautsch i Kazimierz Sichulski. Stworzyli tam małą kolonię artystyczną. Ich kompozycje z tego czasu to studia karpackiej natury oraz strojów i obyczajów huculskich. Prezentowany obraz należy do serii portretów, regularnie tworzonych przez Jarockiego po 1904. Malarz operuje w „Góralce” oryginalną paletą barwną: kontrastuje ascetyczną białobłękitną partię górskiego pejzażu z barwnym strojem Hucułki. Upraszcza układ kompozycyjny – gdy aranżuje kwadratową płaszczyznę płótna, posługuje się wertykalnymi i horyzontalnymi liniami, a w centrum sytuuje pionową figurę Hucułki. Obraz wykazuje duże podobieństwo do innych portretów dziewczyn pędzla Jarockiego („Hucułka Olena”, ok. 1908, Muzeum Narodowe Poznań; „Hucułka”, ok. 1907, fotografia obrazu, Archiwum fundacji Muzeum Wojciecha Weissa) oraz litografii z „huculskiej” teki Jarockiego i Sichulskiego, która ukazała się we Lwowie w 1912.



ALFONS KARPIŃSKI (1875 - 1961)

Pielgrzymi („Na odpust”, „Procesja”), 1907 r.

tempera, olej/plótno, 117 x 196 cm

sygnowany, opisany i datowany p.d.: 'Alfons Karpiński. | Kraków 1907'

opisany na górnej belce krosna: 'Karpiński. 1907'

opisany na odwrociu: 'tempera - olejny!'

na odwrociu częściowo zdarta nalepka wystawowa z Towarzystwa

Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie, nalepka z Towarzystwa Przyjaciół

Sztuk Pięknych w Krakowie, oraz nalepka z opisem obrazu i danymi adresowymi artysty

cena wywoławcza: 100 000 zł [†]

estymacja: 140 000 - 200 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, listopad 2016 – luty 2017
- wystawa Alfons Karpiński 1875-1961, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, lipiec-grudzień 2001, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, styczeń-kwiecień 2002
- Wystawa wiosenna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1914 (?)
- Salon Warszawski, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1908
- XI wystawa Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1907

LITERATURA:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, katalog wystawy, red. M. Stopyra, Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, Rzeszów 2016, s. 14 (il.), 37
- Alfons Karpiński 1875-1961, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Sandomierz 2001, s. 19, 53 (il.)
- porównaj: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. III, Wrocław [i in.] 1979, s. 370
- porównaj: „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 28, s. 546 (il.)
- „Świat” 1908, nr 8, s. 6; nr 49, s. 10, 12





Teodor Axentowicz, Święto Jordanu, 1895, źródło: MNW Cyfrowe



Karta ze szkicownika Alfonsa Karpińskiego, 1904-11, źródło: Biblioteka Jagiellońska w Krakowie

Prezentowany obraz kontynuuje wielką tradycję malarstwa realizmu i naturalizmu drugiej połowy XIX stulecia, kiedy to twórcy wprowadzili do tematycznego repertuaru rozległe sceny ludowych pochodów, procesji czy pielgrzymek i posługiwali się tradycyjnym, akademickim warsztatem oraz płótnami dużego formatu. Przykład mogą stanowić obrazy Jules'a Bretona (1827-1906), wyjątkowo popularne w epoce. Powodzenie malarstwa tego rodzaju należy wiązać z efektowną, wiejską tematyką, jak również z możliwością emocjonalnego angażowania widza, zaproszenia go do uczestniczenia w imaginacyjnej wędrówce razem z bohaterami malarskiej opowieści. W środowisku artystycznym krakowskiej moderny, z której wywodzi się Karpiński, podobnym idiomem malarstwa operowali Julian Fałat, Włodzimierz Tetmajer, Teodor Axentowicz czy Władysław Jaroński.

Alfons Karpiński w „Pielgrzymach”, wzmiankowanych w literaturze pod tytułami „Na odpust” lub „Procesja”, wyobraził pątników podążających do Kalwarii Zebrzydowskiej, widzianych od tyłu. Obraz został ukończony w 1907 w czasie pobytu autora w Krakowie, gdzie artysta przebywał pomiędzy studiami artystycznymi, które podjął w Wiedniu u Kazimierza Pochwalskiego, a wyjazdem do Paryża, czyli miasta uosabiającego dla współczesnych nowoczesność w sztuce. W pierwszych latach XX stulecia, po powrocie do Krakowa z zagranicy, malarz odkrył dla swojej twórczości folklor rodzimej, małopolskiej wsi dzięki wyprawom do Bronowic czy właśnie Kalwarii. Po dziś dzień ta ostatnia miejscowość słynie jako miejsce pielgrzymek do cudownego obrazu-ikony, szczególnie z okazji święta Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny. Pielgrzymi, uchwyceni w trakcie wędrówki, udają się właśnie na odpust parafialny, przypadający Kalwarii na 15 sierpnia. Karpiński nie namalował imaginatywnej sceny, lecz uwiecznił wydarzenie w którym brał udział. Szkicownik artysty, zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie, zawiera powstałe wówczas rysunki, które później posłużyły do wykonania płócien powtarzających

pierwszy pomysł. Znanie są przynajmniej dwa olejne obrazy stosunkowo niewielkich rozmiarów, stanowiące punkt wyjścia dla finalnego dzieła, dziś prezentowanego na aukcji. Karpiński wobec tego dochował niejako akademickiej tradycji: najpierw zanotował ideę, następnie rozwinął ją w spontanicznie malowanych, inicjalnych obrazach, które wykorzystał, by stworzyć wielkoformatową kompozycję. Artysta ukazał postaci tyłem do widza, wyznaczył centralnie, u góry płótna punkt zbiegu linii kreślących połąć drogi, murawy i płotu, przez co obdarzył kompozycję dynamiczną perspektywą. Tego rodzaju zabieg angażuje uwagę i zachęca do podążania za kroczącymi postaciami.

„Pielgrzymi”, dzieło uważane dzisiaj za najwybitniejsze w krakowskiej twórczości artysty, dostrzeżono już w epoce. Doceniła je też krytyka: jeden z recenzentów Salonu warszawskiego w 1908 postrzegał obraz jako „spokojny i z dobrze odczutyim sentymentem chłopskim skomponowany” („Świat” 1908, nr 49, s. 10). Środki malarskie, których użył Karpiński, dystansują go od klasycznego warsztatu i wpisują się w nowe tendencje sztuki przełomu wieków. Malarz odrzucił kolor lokalny, skomponował płaszczyznę płótna z płaskich plam barwnych, by osiągnąć za ich pomocą nastrój wyciszenia. Na tonację obrazu, mimo nasycenia partii strojów czy trawy, wpływa przede wszystkim partia brunatno-szarej drogi oraz stalowego nieba, otwierającego się przed widzem dzięki optycznemu zabiegowi, a wymienione środki ewokują duchowy, medytacyjny charakter kompozycji. Innowacyjny zabieg mogły zainspirować japońskie drzeworyty ukiyo-e, które cechują się podobną kompozycją przestrzeni i kolorystyczną dyspozycją powierzchni. W Krakowie głównym rzecznikiem japońskiej grafiki, a także inspirowanej nią grafiki francuskiej, był wówczas Feliks „Manggha” Jasieński. O japonizmie „Pielgrzymów” dodatkowo może świadczyć sygnatura – wystudiowana, kaligraficzna, przesunięta z narożnika płótna obrazu blisko środka dolnej krawędzi.



ZYGMUNT WIERCIAK (1881 - 1950)

Dyrektorzy krakowskich teatrów, 1923 r.

olej/deska, 24 x 38 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Zygm. Wierciak | 923.'

opisany ołówkiem na odwrociu: 'Ludwik Solksi | Stefan Pawlikowski |
Teofil Trzciński', obok liczba '1614'

cena wywoławcza: 5 000 zł [†]

estymacja: 7 000 - 12 000

Prezentowana praca przedstawia trzech dyrektorów krakowskich teatrów: Ludwika Solkiego, Stefana Pawlikowskiego oraz Teofila Trzcińskiego. Wiadomo, że artysta stworzył w 1916 roku obraz przedstawiający redaktorów pięciu najważniejszych krakowskich gazet. Oba przedstawienia należą do pobocznego nurtu w twórczości Wierciaka. Charakterystyczny, lapidarny styl przywodzi na myśl osiągnięcia francuskiego plakatu końca XIX wieku oraz karykaturę krakowską początków XX wieku (Kazimierz Sichulski, Karol Frycz).

Zygmunt Wierciak studia artystyczne odbył w Krakowie oraz w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule. Karierę wystawienniczą rozpoczął w 1902 roku, wystawiając w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.

W 1906 zaczęła się jego, trwająca całe życie, przygoda z teatrem. Artysta połączył swoje zamiłowanie do sztuk – plastycznych i dramatycznych, zostając malarzem-dekoratorem. Początkowo pracował dla Teatru Ludowego i najpewniej aż do 1910 roku dostarczał tej scenie dekoracji do wielu sztuk. W międzyczasie rozpoczął też współpracę z Teatrem Miejskim, kierownictwo pracowni dekoratorskiej objął tam w 1915 roku. Do tego czasu pracował przy wspólnych projektach, natomiast pierwszą samodzielną realizacją była dekoracja do fragmentów „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego (premiera w grudniu 1916). Artysta dobrze sprawdzał się we współpracy z innymi artystami. Do takich współpracowników można zaliczyć m.in. Karola Frycza, Iwo Galla czy Jerzego Fedkowicza. Artysta malował pejzaże (zachowało się wiele widoków Krakowa). Był też zdolnym karykaturzystą.



STANISŁAW CZAJKOWSKI (1878 - 1954)

"Sądny dzień" (*Święto Jom Kipur*), 1914 r.

olej/plótno, 85 x 137,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Stanisław Czajkowski | Kraków 1914'

na odwrociu dwie naklejki wystawowe: z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z 1914 oraz z Muzeum Okręgowego w Radomiu, grudzień 1998; na blejtranie fragment trzeciej, niezachowanej naklejki

cena wywoławcza: 60 000 zł [†]

estymacja: 80 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny DESA Unicum, listopad 2007
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Józef Brandt – uczniowie i przyjaciele, Muzeum Okręgowe w Radomiu, grudzień 1998 – maj 1999
- Salon Wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1914

LITERATURA:

- Wystawa Jubileuszowa MCMXIV, I Salon Wiosenny, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1914, s. 13, nr kat. 14





Aleksander Gierymski, Święto Trąbek I, źródło: MNW Cyfrowe



Józef Czajkowski, Portret Stanisława Czajkowskiego, źródło: MNW Cyfrowe

Gdyby pokusić się dzisiaj, 63 lata po śmierci Czajkowskiego, o stworzenie monografii artysty, „Sądny dzień” powinien zająć w niej miejsce szczególne. Obraz wybiją się z oeuvre malarza choćby ze względu na historyczny moment, w którym powstał. Kilka miesięcy po ukończeniu kompozycji i wystawieniu jej w krakowskim TPSP wybuchła bowiem I wojna światowa. Czajkowski, obywatel rosyjski zamieszkały w Austro-Węgierzech, znalazł się wówczas w niewygodnej sytuacji. Aby uniknąć udziału w bratobójczym konflikcie, zdecydował się na emigrację: pod koniec 1914 znalazł się w Holandii. Tam w ciągu kilku kolejnych lat jego sztuka przeszła charakterystyczną przemianę. Zmieniła się nie tylko tematyka (rozszerzona o morze, porty, kutry, żaglowce, wiatraki), lecz także technika malarska, coraz bardziej zamazysta i niekontrolowana (trudno nie pomyśleć, że twórca musiał w Holandii oglądać płótna Fransa Halsy i van Gogha). „Sądny dzień” w kontekście przyszłych, „ekspresjonistycznych” prac z lat 1914-18 jest więc jednym z ostatnich młodopolskich obrazów autora, niezamierzoną summą pierwszego, krakowskiego okresu jego twórczości. Paradoksalnie nie tylko zamyka pewien etap, lecz także zapowiada zjawiska, które pojawią się dekadę później. W latach 20. XX artysta powróci bowiem do tematyki żydowskiej, obecnej już w „Sądnym dniu”. Co więcej, w najważniejszych swoich dziełach z tego nurtu („Szabasz w Sandomierzu” z 1923, „Kazimierz” z 1924) powtórzy rozwiązania kompozycyjne i kolorystykę obecną już w prezentowanym obiekcie.

W 1914, kiedy 36-letni Czajkowski wystawił prezentowany obraz na krakowskim Salonie Wiosennym, walczył z etykietą, którą próbowała przykleić mu lokalna krytyka artystyczna. W Krakowie mówiło się bowiem o nim jako o jednym z przedstawicieli szkoły Jana Stanisławskiego. W 1905 znalazł się nawet na słynnej karykaturze Sichulskiego, przedstawiającej otyłego Stanisławskiego, nadętego jak olbrzymi balon, u którego gigantycznych stóp kulą się stłamszeni i rachityczni studenci. Rzeczywiście, we wczesnych pracach malarza można odnaleźć motywy pejzażowe pokrewne do dorobku słynnego modernisty: bodiaki, słoneczne stepy, skłębione groźnie chmury. Artysta, czego w Krakowie raczej nie zauważono, uwiecznił jednak również życie małych miasteczek, targi, odpusty, szabasy. Fakt, że „Sądny dzień” powstał nie tylko z myślą o sprzedaży, lecz także wystawienia przed krakowską publicznością (i krytyką), dobitnie świadczy o podejmowanych

przez twórcę próbach odcięcia się od swojego rzekomego mistrza. Próby te – dodajmy – na niewiele się zdały. Jeszcze w latach 30. lwowsko-krakowski krytyk Artur Schroeder ubolewał w „Sztukach Pięknych”, że za Czajkowskim „wlecz się wypowiedziane przez kogoś zdanie, że jest uczniem Stanisławskiego”. Twórca nadaremnie podkreślał, że nigdy się za niego nie uważał. Przyznawał za to, że na jego dzieła wpływ miał przede wszystkim starszy brat oraz... Jacek Malczewski („Malczewski! Przecież już sam dźwięk jego nazwiska miał już dla mnie coś fascynującego” – pisał po latach). Malczewski notabene szybko poznał się na talencie młodego Czajkowskiego i kazał mu malować, „żeby aż papier furczał”.

Dlatego nie będzie nadinterpretacją stwierdzenie, że „Sądny dzień” był w 1914 rodzajem manifestacji artysty. Po pierwsze, podkreślał on swoją osobność i niezależność wobec szkoły Stanisławskiego. Po drugie, dzieło i zastosowany w nim język formalny odnoszą się do specyficznej formuły polskiego modernizmu. Gdy patrzy się na kompozycję Czajkowskiego, nie sposób nie pomyśleć o pejzażach Władysława Ślewińskiego malowanych w Kazimierzu (twórca oglądał je zapewne w Krakowie przed 1910). Inny, pozornie nieco dalszym kontekst mogą stanowić nokturny Gierymskiego i kilku innych monachijszczyków, utrzymane w fiołkowo-błękitno-szarych tonach, podobnych do palety „Sądnego dnia”. Choć inspiracji kolorystycznych Czajkowski nie musiał szukać jedynie w polskich przedstawicieli szkoły, ale również bezpośrednio u źródła (w 1898 studiował krótko w Akademii Monachijskiej pod kierunkiem Ludwiga Hertericha i wydaje się, że dobrze poznał ówczesną sztukę niemiecką), warto odnotować, że z Gierymskim prezentowany obraz łączy nie tylko nastrój zmierzchu, lecz także tematyka. Czajkowski wziął na warsztat wieczór poprzedzający Jom Kippur (Sądny Dzień – Dzień Pojednania), żydowskie jesienne święto pokutne. Wierni zgromadzeni na ulicy miasteczka udają się do synagogi, gdzie mają spędzić noc i cały następny dzień na modlitwach oczyszczających i wychwalających niezmierną dobroć i miłosierdzie Boga. Jom Kippur zamyka okres pokuty, otwarty w kalendarzu żydowskim przez Rosz Haszana, Święto Trąbek, to samo, które na słynnym obrazie przedstawił w 1884 Aleksander Gierymski.

Jakiegolwiek nie byłyby ikonograficzne i symboliczne nuanse „Sądnego dnia”, warto podkreślić, że obraz sugestywnie wpisuje się w poetykę młodopolskiego okresu działalności twórcy.



20

STANISŁAW KAMOCKI (1875 - 1944)

Polska jesień

olej/plótno, 90 x 101 cm
sygnowany l.d.: 'St. Kamocki'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

„Ze szkoły prof. Stanisławskiego, z 'uniwersytetu pejzażowego', wyszedł Kamocki, z tej szkoły, której nauczyciel powtarzał często: 'Malujcie panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie'. Było trochę malarskiego pesymizmu, a społecznego optymizmu w tych słowach. (...) Uczniowie Stanisławskiego brali gorąco słowa mistrza i przejęli od niego tak głębokie i zarazem nerwowe uміłowanie polskiego wiejskiego pejzażu, jakby on istotnie niedługo miał zniknąć z powierzchni ziemi. (...) Z uміłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego. Wybiera jedną z najpiękniejszych okolic Polski: wieś

podkrakowską. (...) Pociąga go głęboki sentyment tej ziemi, jej malowniczość, jej przestrzenność, jej oddech szeroki, który pozwala piersi chłonąć z całą swobodą atmosferę, nasyconą światłem, barwą i wonią. Pejzaż ten ma w Kamockim interpretatora, który jego powab i cechy charakterystyczne odczuwa i kocha całą pełnią duszy. (...) Czasem chaty bieleją spoza kwitnących drzew – lub dwór, lub prosta architektura wiejskiego kościoła. Ostatni motyw dał kilka rzeczy pięknych. Niewysłowny wdźwięk polskiego kościoła na wsi powtarza się u Kamockiego parokrotnie ze zmianą letniego i zimowego pejzażu”.

ANTONI CHOŁONIEWSKI, NASI ARTYŚCI, STANISŁAW KAMOCKI, „ŚWIAT” 1909, NR 11



21

JAN STYKA (1858 - 1925)

Pejzaż z Saint-Raphael, 1907 r.

olej/plótno, 47 x 73,8 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Jan Styka | ST RAPHAEL 1907.'

na odwrociu górnego ramiaka napis ołówkiem: 'Styka';

na odwrociu nieczytelny napis

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 80 000

W epoce twórczość Jana Styki nieodmiennie kojarzyła się z akademickimi scenami historycznymi dużych rozmiarów. Aleksander Małaczyński pisał o malarzu, mieszkającym swego czasu we Francji, tymi słowami: „Corocznie wystawiane w 'Salonie' prace ugruntowały sławę Styki nie tylko w Paryżu, ale też na całym świecie. Mógł więc bez przesady napisać krytyk 'Tagblattu', dr Antoni Lindner, że Styka na francuskiej obczyźnie stał się potęgą ('eine Macht'), sławnym człowiekiem ('ein berühmter Mann')” (A. Małaczyński, Jan Styka. Szkic biograficzny, Lwów 1930). Prezentowana praca powstała niejako na uboczu głównego nurtu twórczości artysty,

podczas letniego pleneru w miejscowości Saint-Raphaël na Lazurowym Wybrzeżu. Obraz przywodzi na myśl malowane w podobny sposób krajobrazy południa Francji Auguste'a Renoira, który w tym samym roku osiadł w nieodległym Cagnes-sur-Mer. Wrażenie ulotności chwili, doznanie powietrza przesyczonego światłem, rozedrgana płaszczyzna malarska i odrzucenie czerni składają się na konwencję twórczą artysty, który w „Pejzażu z Saint-Raphaël” z powodzeniem podjął próbę zaadaptowania impresjonizmu do swojej twórczości.



ADAM STYKA (1890 - 1959)

Pojenie wołów przy Kolosach Memnona w Tebach, około 1937 r.

olej/plótno, 66,3 x 81,9 cm

sygnowany p.d.: 'ADAM | STYKA'

na krosnach nalepka domu aukcyjnego Christie's

cena wywoławcza: 55 000 zł

estymacja: 70 000 - 120 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

Styka debiutował na paryskim Salonie w 1911 roku obrazem pt. „Orientalista”. W tym samym roku udał się na pierwszą studyjną wyprawę do Algieru i Tunisu. Od tamtej pory nieodmiennie jego twórczość związana była z pejzażem i kulturą północnej Afryki. Malarz wielokrotnie odwiedzał Maroko, Algierię, Tunezję i Egipt. Zyskawszy w epoce miano orientalisty, Styka dał się również poznać jako wybitny malarz efektów świetlnych. Za pomocą precyzyjnego akademickiego warsztatu i z zapalem podróżnika potrafił brawurowo odtworzyć północno-afrykańskie sceny uwodzące widzów witalną siłą. Prezentowana praca nie nosi znamion fantazji, lecz przedstawia realne miejsce.

W opublikowanych w 1959 roku „Moich wspomnieniach z Afryki” pisał tymi słowami: „Podczas pobytu w Tebach, w Egipcie, malowałem obrazy, które znane są pod nazwą Posągi Memnona. (...) Malowałem też posągi o wschodzie i zachodzie słońca, a także gdy stały w wodzie w czasie wylewu Nilu” (Cyt. za: C. Czapliński, „The Styka Family Saga/Saga rodu Styków”, New York 1988, s. 148). Stworzone w XIV w. p.n.e. gigantyczne posągi nekropolii w Tebach fascynowały artystów epoki nowoczesnej. W obrazie Styki odbijają się w wodach rzeki, na pierwszym planie natomiast artysta umieścił scenę pojenia wołów. Kompozycja w całości stanowi świetny przykład artystycznych fascynacji Styki.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI (1875 - 1944)

Rybacy na brzegu

olej/plótno, 55 x 75 cm

sygnowany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski senior'

na krosnach malarskich stemple krakowskiej firmy 'Iskra & Karmański'
oraz składu towarów Wincklera we Lwowie

cena wywoławcza: 20 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, Muzeum Okręgowe
w Rzeszowie, listopad 2016 – luty 2017 (jako 'Neapolitańscy rybacy')

LITERATURA:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, katalog wystawy,
red. Maria Stopyra, Rzeszów 2016, s. 28 (il.)

Na dojrzałej twórczości Wygrzywalskiego zaważyło przede wszystkim doświadczenie pejzażu basenu Morza Śródziemnego. Malarz mieszkał w Rzymie w latach 1901-07, a w 1906 udał się na studyjną wyprawę do Egiptu. Motywy, które wówczas zagościły w muzeum wyobraźni artysty, powracały wielokrotnie w jego późniejszej twórczości, kiedy na stałe osiadł w Polsce. Gdy tworzył we Lwowie, osiągnął dużą popularność, a obrazy morskie stanowiły jądro jego dzieła malarskiego. Jak odnotowuje Urszula Kozakowska-Zaucha, „Często powtarzanym przez artystę

motywem były efektowne portrety rybaków. Co prawda stosowany przez niego fotograficzny wręcz naturalizm tłumiał artystyczną wymowę płócien, to jednak Wygrzywalski należy do mistrzów w przedstawianiu nie tylko pięknie zbudowanych ciał, ale także ich ruchu i otaczającego pejzażu, uchwyconego w niepowtarzalnie czystych barwach”. Oprócz aspektów formalnych należy jeszcze dostrzec ideową wymowę jego obrazów. Rybacy na brzegu to studium na temat ludzkiej pracy, witalnej energii zamkniętej w ciele i symbiotycznej współzależności człowieka i przyrody.



24

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

Naga w morzu

olej/plótno, 47 x 70,5 cm
sygnowany l.d.: 'F.M. Wygrzywalski'

cena wywoławcza: 15 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

Wygrzywalski – mimo zamkniętego repertuaru motywów, którymi posługiwał się w malarstwie – potrafił każdorazowo nasycić swoje morskie sceny intensywnością doznania natury, wrażeniami luministycznymi, nastrojem Śródziemnomorza. Nowoczesność obrazowania, wyrażająca się w tych cechach, w „Nagiej w morzu” spotyka się z wielką tradycją sztuki XIX wieku. Postać kobiety spoczywającej na piasku, omywanym przez fale, nawiązuje do akademickich aktów, dla których wzorem w salonowym malarstwie były nieodmiennie klasyczne wyobrażenia Wenus. Wygrzywalski nawiązuje dialog z dawnymi mistrzami i tworzy fantazję na temat

pierwotnego świata harmonii człowieka i natury. Krytyk Tadeusz Rutkowski świetnie nakreślił ten rys twórczości artysty w następujący sposób: „Wyszedł na malarza słońca, błękitu, złota, nagiego, nagusieńkiego ciała. Uczeń monachijskiej akademii, co uczyła malować w kolorze bawarskiego piwa, piernika czy pumpernika, co uczył się po galeriach i kopiował jak może nikt inny w Polsce, a nie popadł na chwilę w galerieton, nie popełnił jednego pasticcio, i wyszedł na najpierwszego może polskiego majstra rysunku, klasyka aktu, modernistę w pogoni za światłem, wibracją atmosfery, czystym powietrzem, przepychem farby i koloru”.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI (1875 - 1944)

Sprzedawca dywanów, 1918 r.

olej/sklejka, 32 x 45,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Constantynopol 1918. | FM.Wygrzywalski'
na odwrociu papierowa nalepka z odręcznym opisaniem obrazu

cena wywoławcza: 6 000 zł

estymacja: 10 000 - 15 000

Sceny przedstawiające naprawiaczy dywanów, tkaczy makat i handlarzy orientalnych tkanin pojawiają się w twórczości Wygrzywalskiego od 1906. Wprowadzenie nowej tematyki wiąże się z podróżą odbytą przez artystę w tym czasie: na początku 1906 zwiedził Egipt oraz Pustynię Nubijską. Z Afryki przywiózł nie tylko kilka szkiców i gotowych obrazów, lecz także serię rysunków i fotografii, które posłużyły mu do pracy przez najbliższe lata. Do scen orientalnych Wygrzywalski powracał regularnie od 1908 (kiedy to na stałe wrócił do Lwowa) przez cały okres międzywojenny. Na ich formę nie oddziaływała jednak tylko podróż z 1906. Również wcześniejsze zainteresowania artysty nie były bez znaczenia. Wiadomo, że Wygrzywalski zajmował się Orientem już w Monachium, kiedy to malował sceny biblijne osadzone w egzotycznym pejzażu. Artysta był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (klasa Carla von Marra i Ludwiga von 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 wystawiał w TPSP w Krakowie i zyskał dużą popularność wśród publiczności oraz uznanie krytyki. Zasiadł także jako grafik, ilustrator i projektant kostiumów teatralnych. Malował przede wszystkim dzieła o tematyce rodzajowej, fantastyczne przedstawienia morskich nimf, sceny orientalistyczne (szczególnie po 1906, kiedy odbył podróż do Egiptu), serie pejzaży nadmorskich i obrazy z rybakami oraz stylizowane portrety. W 1906 w warszawskim Salonie Kulikowskiego miała miejsce indywidualna wystawa artysty. Inną ważną ekspozycją dzieł Wygrzywalskiego odbyła się we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1932. W okresie międzywojennym oprócz scen kolorystycznych, pełnych słońca i radosnych, artysta malował również prace podejmujące problematykę społeczną. Odnoszą się one nie tylko do świetnego rysunku, lecz także do silnej ekspresji. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł są „Burlacy” z 1925 (obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie).



MAURYCY MINKOWSKI (1881 - 1930)

Kwiaty wazonie

olej/tektura, 53 x 40 cm
sygnowany l.d.: 'MMINKOWSKI'

cena wywoławcza: 12 000 zł
estymacja: 15 000 - 20 000

Twórczość Maurycego Minkowskiego skupia w sobie dwa istotne pierwiastki. Mieści się w niej tradycja żydowska i próby hołdowania jej, jak również pragnienie artystycznej nowoczesności. Głuchoniemy od dzieciństwa artysta już we wczesnej twórczości podejmował tematykę związaną z obyczajami żydowskimi. Malował typy fizjonomiczne, kompozycje nawiązujące do mistycyzmu, folkloru oraz dramatyczne sceny pogromów Żydów. Minkowski, związany z Warszawą, osiadł na stałe w Paryżu w 1908 roku. Jeśli we wczesnej twórczości artysta posługiwał się głównie konwencją realizmu,

to impulsy paryskiego życia artystycznego pozwalały ewoluować jego malarstwo ku formom bardziej osobistym i lirycznym. W prezentowanej martwej naturze Minkowski posługuje się swobodną pracą pędzla i barwną paletą. Konwencjonalny temat – kwiaty wazonie – artysta ujął w indywidualny sposób. Ustawiając martwą naturę w świetle otwartego okna, chciał dokonać zapisu wrażenia intensywnego światła słonecznego. Prezentowana praca stanowi przykład próby, w której Minkowski poszukuje nowoczesnej wrażliwości artystycznej i własnej drogi.







ÉCOLE DE PARIS
poz. 27-52

27

MELA MUTER (1876 - 1967)

Fort na wybrzeżu Rodanu (Avignon?)

olej/deska, 69,5 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Muter'

opisany na odwrociu: 'MUTER Mela'; na odwrociu papierowa nalepka
domu aukcyjnego Christie's oraz nalepka z tytułem

cena wywoławcza: 180 000 zł [†]

estymacja: 250 000 - 350 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny Christie's, Londyn, czerwiec 2000
- kolekcja prywatna, Polska

„Mela Muter maluje również pejzaże. W pejzażu poszukuje tej samej wewnętrznej prawdy rzeczy, głęboko ukrytego charakteru, często narzuca pejzażowi własną fizjonomię duchową – smutek, powagę. Jak w dawnych obrazach małych miast polskich czy w kompozycjach macierzyństwa pociąga ją i teraz nie radość życia, ale jego odłogiem leżące, zapomniane fragmenty. Ma w sobie poezję rzeczy zapomnianych i umie oddać je z taką siłą wyrazu, że ludzie obojętni stoją przed jej obrazami, zrażeni drażniącym ich spokój wglądem w nędzę”.

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





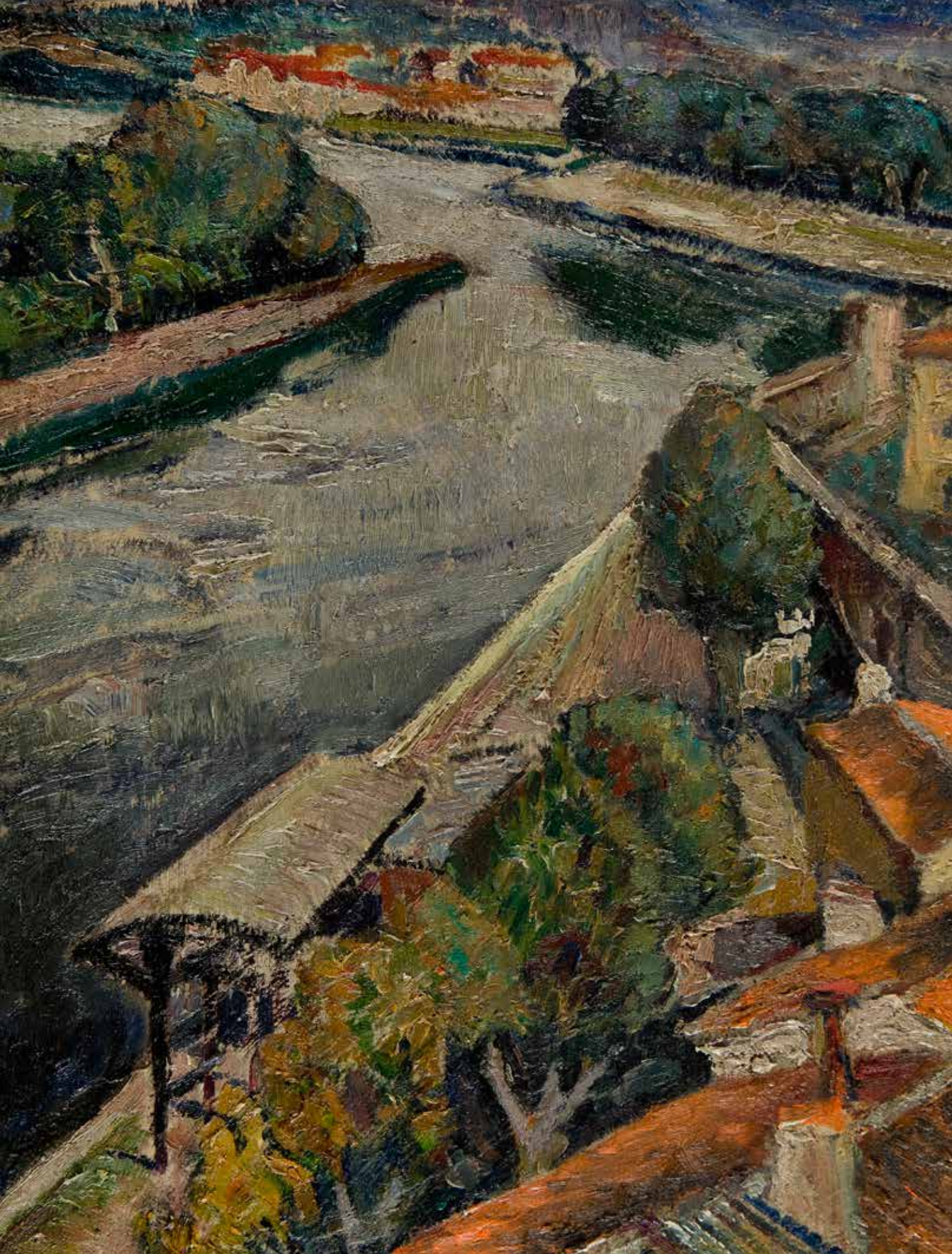
Mela Muter, Pejzaż z mostem, fot. DESA Unicum



Mela Muter, Pont Marie w Paryżu, fot. DESA Unicum

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

jest reprezentatywnym przykładem pracy malarki z dojrzałego okresu jej twórczości. Zarówno temat, jak i sposób opracowania wiążą go z grupą pejzaży, nad którymi Muter pracowała w czasie wojny. Charakterystyczne kadrowanie, chropowaty sposób kładzenia farby i bogata, nasyciona kolorystyka pozwalają widzieć w „Nad Rodanem” zmienny przykład jej talentu. Już w okresie dwudziestolecia międzywojennego krytycy zwracali uwagę na jakość jej prac pejzażowych. W czasie swoich wyjazdów plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie powracają widoki przedstawiające Fort Świętego Andrzeja z Villeneuve i widoki Awinionu. Dla prezentowanego obrazu „Nad Rodanem” trudno jednak znaleźć opracowania innych wersji. Wydaje się, że Muter stworzyła tylko dwa ujęcia wspomnianego widoku. Jedno z nich prezentujemy w naszym katalogu; drugie, „Wioska nad brzegiem Rodanu” (wystawiane na aukcji w Christie’s 12 października 2000 roku), znajduje się w kolekcji prywatnej. Oba obrazy łączy nie tylko ujęcie malowniczego zakola rzeki z czerwonymi dachami domostw, ale także rzadka u Muter technika malowania na drewnianej desce.



28

MELA MUTER (1876 - 1967)

Dziewczynka z warkoczami

olej/plyta, 56,3 x 38,3 cm

sygnowany p.g.: 'MUTER'

na odwrociu trzy nalepki z opisaniem obrazu

cena wywoławcza: 60 000 zł[†]

estymacja: 80 000 - 130 000

POCHODZENIE:

- Musée du Petit Palais, Genewa
- The Farkash Gallery, Tel Awiw-Jafa
- dom aukcyjny Christie's, Paryż, grudzień 2006
- dom aukcyjny Polswiss Art, Warszawa, październik 2015
- kolekcja prywatna, Polska

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





Mela Muter, Młoda blondynka, fot. DESA Unicum



Mela Muter, Kobieta w czerwonej bluzce, fot. DESA Unicum

Mela Muter, która w 1901 wyjechała do Francji, w swej twórczości początkowo czerpała z dokonań europejskiego symbolizmu. Mimo że w Paryżu uczęszczała na zajęcia do popularnych Académie de la Grande Chaumière i Académie Colarossi, pozostała właściwie artystycznym samoukiem. W drugiej dekadzie XX stulecia począł się kształtować jej indywidualny styl, zgodny z tendencjami postimpresjonizmu. Muter posługiwała się mocnym konturem, świetlistą paletą barwną z dużym udziałem żółci oraz bogatymi rozwiązaniami fakturowymi. Płaszczynę malarską budowała niewielkimi uderzeniami pędzla, tworzącymi większe powierzchnie, drgające, jakby poruszone światłem. W prezentowanym portrecie „Dziewczynki z warkoczykami” zastosowała właśnie tego rodzaju zabieg warsztatowy.

Z istotnych zjawisk, które ukształtowały dorobek artystki, można wymienić sztukę hiszpańską. Muter po raz pierwszy wyjechała do Barcelony, Madrytu i Toledo w czerwcu 1912. Wówczas narodził się jej entuzjazm dla dokonań Francisca Goyi, a przede wszystkim – El Greca. Właściwie w całej jej dojrzałej twórczości można odnaleźć wpływy ekspresyjnych, antynaturalistycznych płócien hiszpańskiego mistrza. Innym istotnym źródłem inspiracji była polska kolonia artystyczna w Paryżu. Muter przyjaźniła się z malarzem Leopoldem Gottliebem oraz licznymi pisarzami, których uwieczniła w swych pracach: Władysławem Reymontem, Janem Kasprowiczem i Stefanem Żeromskim. Pozornie odległe od siebie dzieła literackie i plastyczne łączy stopniowe odchodzenie od poetyki naturalizmu ku głębszej ekspresji duszy natury czy ducha autora.

W 1911 Muter wynajęła po Jamesie Whistlerze atelier przy Boulevard du Montparnasse, przylegające do studia innej uznanej portrecistki z Polski, Olgi Boznańskiej. Wiesław Juszcak pisał o mylnej ocenie wystawionej jej przez krytykę: „Najwnikliwsze nawet interpretacje zatrzymywały się zawsze o krok od rozwiązania problemu centralnego, który pozwala

pogodzić niepokojący i nietłumaczący się w obrębie najosobliwszego nawet impresjonizmu rozdzźwięk między środkami, techniką w obrazach tych stosowaną, a ostatecznym efektem – ich napięciem emocjonalnym, ich drapieżną ekspresją” (Wiesław Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 125-126).

Podobnie w obrazach Muter dosyć klasyczne środki pozwalały jej osiągać intensywność doznania ludzkiej psychiki czy nastroju bez deformacji rysów postaci. Materia malarska w tych portretach ożywa, aby ukazać ekspresję ducha. Częstokroć, gdy autorka wybierała na swoich modeli dzieci, przedstawiała je w niekonwencjonalnych pozach. W prezentowanej pracy dziewczynka patrzy na widza przenikliwym wzorkiem. Wibrująca farba nadaje jej jednak wyraz niepokoju i niedopowiedzenia. Składając obydwie dłonie, jakby chcąc dotknąć włosów, ujawnia zakłopotanie związane z obecnością widza. Muter w przenikliwy sposób odczytuje dziecięcą psychikę i nadaje jej wyrafinowaną artystyczną formę. Wskazane cechy pozwalają odnieść tę twórczość do zapowiadających ekspresjonizm płócien Vincenta van Gogha. Owe powinowactwa dostrzegali już ówczesni. Jan Żyznowski świetnie uchwycił charakter dzieła Muter: „Obrazy p. Muter nie przypominają nam rzeczy widzianych, nie tylko w malarstwie polskim. Bardzo ciekawymi nićmi pokrewieństwa, a raczej podobieństwa zewnętrznego wiążą się z twórczością van Gogha i Olgi Boznańskiej. Wspólność z van Goghiem wyraża się głównie w technice, w podobieństwie faktury w niektórych pejzażach z południa Francji. Wspólność z Boznańską – w intymności tonacyjnej i podkreślanii plamy zasadniczej w portretach. Łączność ta jest jednak czysto zewnętrzna i zawiera się tylko w pozorze rzeczy, lecz nie w niej samej. Strona fizyczna, zarówno jak i strona duchowa malarskiego wyrazu artystki jest na wskroś oryginalna, samoistna i, w całym znaczeniu tego słowa, osobowa” (Jan Żyznowski, *Z Zachęty. Wystawa Meli Muter, „Rzeczpospolita” 1923, nr 86, s. 3*).



Mela Muter przy pracy, 1911, Archiwum Emigracji, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu

29

ROMAN KRAMSZTYK (1885 - 1942)

"Portret pani K.", lata 30. XX w.

olej/plótno, 64 x 56 cm

sygnowany p.d.: 'Kramstyk'

opisany na blejtramie: 'The Melancholy Musician'

na odwrociu papierowa nalepka z Instytutu Propagandy Sztuki
w Warszawie z autorskim tytułem i autografem artysty

cena wywoławcza: 100 000 zł

estymacja: 130 000 - 180 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937

LITERATURA:

- Roman Kramsztyk 1885-1942: wystawa monograficzna, Galeria Sztuki
Współczesnej Zachęta, luty-marzec 1997, red. Renata Piątkowska,
Magdalena Tarnowska, poz. 180, s. 211



„Kramsztyk bezwzględnie odrzuca malarstwo abstrakcyjne. Było ono dla niego zbyt ubogie, za mało autentyczne i nie dające się kontrolować w obliczu różnorodności zjawisk i ich charakteru. Aby nadążyć za bogactwem życia, artysta reaguje mocno na zmysłowe jakości świata, umie wyczuć materię przedmiotu i jego zasadniczą barwę lokalną. Inaczej obchodzi się z martwą naturą, inaczej zaś traktuje krajobraz lub akt kobiety. Najpełniej atoli wypowiada się w portrecie. Umie wzbogacić kompozycję portretową niespodziewanymi akcentami kolorystycznymi i związać logicznie pozującą postać z tłem. Kramsztyk nie kontynuuje tradycji impresjonistycznej. Czerpiąc naukę z dobrych tradycji sztuki światowej, opiera swe malarstwo na jednym zasadniczym tonie, w którym roztapiają się niejako inne barwy, tworząc harmonie łagodne, nie nużące wzroku”.

KONRAD WINKLER, W NOTCE WYSTAWY W INSTYTUCIE PROPAGANDY SZTUKI, „ROBOTNIK” 1937, NR 241, s. 2

W latach 30. XX w. Roman Kramsztyk zajmował się przede wszystkim malarstwem portretowym i to właśnie ten gatunek przyniósł mu finansowe powodzenie i uznanie krytyków. Prezentowany obraz jest interesującym przykładem pracy powstałej w tym okresie. Choć ze względu na enigmatyczny tytuł („Portret pani K.”) nie jesteśmy w stanie zidentyfikować tożsamości modelki, jej twarz można odnaleźć na dwóch innych obrazach artysty z 1936 roku. Kobiety przedstawione na obrazach: „Portret kobiety w kapeluszu” i „Kobieta z kasztanem” (oba reprodukowane w „Skamandrze”, 1936, zeszyt LXVIII, s. 160-161) mają rysy zbliżone do „Pani K.”. Prezentowany obraz jest ważny nie tylko ze względu na miejsce jakie zajmuje w oeuvre artysty, ale również swoją historię. Praca była bowiem wystawiana w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Roman Kramsztyk zaprezentował w nim swoją indywidualną wystawę w 1937. Ekspozycja wzbudzała duże zainteresowanie i spolaryzowała krytykę (wywołując również antysemitkę nagonkę na artystę). Konrad Winkler pisał pod wpływem wystawy w IPS-ie: „(...) powrót do realizmu w sztuce paryskiej wyprzedził Kramsztyk co najmniej o lat piętnaście. W pierwszych latach swej artystycznej działalności zdradzał nawet wyraźną skłonność do podpatrywania intymnej przypadkowości rzeczy. Istnieją z tego okresu kompozycje figuralne o isticie barokowej przesadzie pozy i gestu, malowane w tonach zimnych z podkreśleniem waloryzacji światłocienia. Ale pod wpływem atmosfery paryskiej w sztuce jego nastąpiło znaczne uspokojenie. Obecnie modele jego nie pozują, żyją życiem własnym, a jako materiał wzrokowy są całkowicie zobiektywizowane. Kramsztyk usiłuje tu zrealizować znane powiedzenie Cezanne’a, że ‘trzeba stać się z powrotem klasykiem przez naturę’ – przez nadanie swemu dziełu trwałości i solidności dzieł mistrzów muzealnych, których jedną z pierwszych może najbardziej wpadających w oko zalet jest spokój i równowaga całości. To

pewne, że Kramsztyk nie sili się na oryginalność, nie usiłuje epatować widza niezwykłością malarskich pomysłów. Idzie do swego celu wsłuchany w głos swego plastycznego instynktu, a jedynym jego korektorem jest smak artystyczny, wyrobiony w długoletnim obcowaniu z malarstwem dawnych mistrzów i współczesną sztuką francuską. Solidność sztuki Kramsztyka, a zarazem jego pełna swady malarskiej swoboda w traktowaniu problemów sztuki nowoczesnej, przejawia się przede wszystkim w organiczności materialnej jego malowideł. Wychodząc z przedmiotu nasyconego barwą, z jego materii – sprowadza malarz ogólną kolorystykę obrazu do zasadniczego kamertonu, ale nie przez dodanie jakiegoś ‘barwnego’ sosu, tylko za pomocą modulacji poszczególnych tonów i uzgodnienia ich wzajemnych stosunków na płótnie. Nic się tutaj nie ‘wygrywa’, nie gasi sąsiednich barw – dając mimo to powierzchnię nasyconą światłem i kolorem o szlachetnym połysku emalii, jak np. w mniejszej ‘Martwej naturze’, w ‘Dzieciach chińskich’, w kilku portretach kobiecych itp. Kolor ów jest skuteczny o tyle, o ile przedstawia jeden z elementów budujących masę, objętość przedmiotu, czyli bryłę. Podobną rolę odgrywa światło na obrazach Kramsztyka, które jednocząc formy w kompozycji daje wizję świata podporządkowaną kierunkowi światłocienia. W ogóle problemy malarskie poruszone przez Kramsztyka nie są wprawdzie nowe, ale ich ciężar gatunkowy oraz sumiennosc w ich traktowaniu dają jak najlepsze wyobrażenie o etyce i aspiracjach jubilatów. Sztuka Kramsztyka to prawdziwie męska plastyka, jakże przy tym ludzka i naturalna. Wnosi ona w atmosferę naszego malarstwa pierwiastki budujące i porządkujące, jest potwierdzeniem naszej łączności duchowej z Zachodem, gdzie twórczość artystyczna nie jest tylko akompaniamentem instynktu życiowego mas, ale przede wszystkim szczerą emanacją duchowych aspiracji zbiorowości” (Konrad Winkler, Wystawa Jubilatów, „Pion” 1937, nr 47, s. 5).



Roman Kramsztyk (po lewej) w towarzystwie nierozpoznanej osoby, Paryż, 1928, źródło: NAC Online

LUDWIK LILLE (1897 - 1957)

Narodziny, 1941 r. (?)

olej/plótno, 57 x 70 cm

na odwrociu napis: 'J.H.J [nieczytelnie] | 1941 (?)'

cena wywoławcza: 14 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Warszawa

Ludwik Lille wypracował swoiste spojrzenie na człowieka. Jego postacię to jednocześnie ludzie i ich cienie, nie posiadają twarzy lub mają tylko lekko zarysowaną fizjonomię. Nie jest to jednak prosty zabieg, mający na celu służyć rozpoznawalności obrazów. „Narodziny” to rodzajowa scena, rozgrywająca się wokół leżącej kobiety wyróżnionej bielą stroju. Co charakterystyczne dla artysty, trudno o jednoznaczne wnioski dotyczące tego, co rozgrywa się przed oczami widza. Sposób opracowania twarzy, niepozwalający na odczytanie rysów, nadaje płótnu charakterystyczną atmosferę świata jakby niepoddanego działaniu czasu.

Ludwik Lille, porzuciwszy studia medyczne w rodzinnym Lwowie, zajął się sztuką. Przez kilka miesięcy uczył się w Bauhausie, gdzie uczył się m.in. na wykłady Paula Klee. Od początku swojej artystycznej działalności wiązał się ze środowiskami awangardowymi. Po I wojnie światowej podjął współpracę z poznańskimi ekspresjonistami, skupionymi wokół czasopisma „Zdrój”. Przyjaźń z Leonem Chwistkiem zbliżyła twórcę do formistów, z którymi wystawiał w Krakowie, Warszawie i we Lwowie. Na początku lat 30. związał się z lwowskimi nadrealistami, skupionymi

w grupie Artes. W tym czasie Lille brał czynny udział w organizowaniu życia artystycznego (lwowski Związek Zawodowy Artystów Plastyków oraz Muzeum Żydowskiej Gminy Wyznaniowej) oraz w popularyzacji sztuki – prowadził cykliczne audycje radiowe i publikował w prasie teksty krytyczne. Przez całe życie interesował się teatrem: tworzył dekoracje np. dla eksperymentalnej lwowskiej grupy „Semafor”. Tuż przed II wojną światową znalazł się we Francji, gdzie pozostał do śmierci. Ważnym punktem odniesienia była dla Lillego sztuka Paula Cézanne’a i Fernanda Légera. W okresie międzywojennym artysta skłaniał się do syntetyzacji środków malarskich. Znalazło to odzwierciedlenie w wyborze techniki – po wojnie ograniczył się prawie zupełnie do węgla, czarnej kredki i sangwiny. Powstające w tym okresie nieliczne prace olejne charakteryzują się ograniczeniem gamy barwnej do ugrów, szarości i błękitów. Umiejętne wprowadzenie światła do tych kompozycji nadaje im specyficzną senną i nierzeczywistą atmosferę. Ich bohaterami są pozbawione twarzy postaci, które znajdują się gdzieś na granicy między światem codziennych doświadczeń a osobną malarską wizją.



31

ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Podwórko, lata 20. XX w.

olej/plótno, 91,5 x 65,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 80 000 zł
estymacja: 100 000 - 140 000

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Szwajcaria

„Bardzo tęsknię za pejzażem polskim; jest piękniejszy niż na ogół sądzą. Również światło w Polsce jest wielce ciekawe. Ale brak dotąd malarzom dość odwagi, aby zobaczyć nasz pejzaż takim, jakim jest on właściwie”.

ZYGMUNT JÓZEF MENKES, 1926





Zygmunt Menkes, Krowy na łące, lata 20. XX w., fot. DESA Unicum



Zygmunt Menkes, Autoportret z sową, źródło: MNW Cyfrowe

Pejzaż stanowi gatunek, który podejmowany był przez Zygmunta Menkesa stosunkowo rzadko. Artysta wykształcony w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych musiał jednak stykać się z malarstwem krajobrazowym nad wyraz często. Kraków był bowiem ośrodkiem, w którym tradycja pejzażu była w pierwszej połowie XX stulecia bardzo silna. Wiązało się to z reformą Szkoły Sztuk Pięknych, której dokonał Julian Fałat, ustanawiając katedrę pejzażu właśnie.

Dalsza droga twórcza Menkesa wiąże się z Berlinem, w którym mieszkał w 1922 roku i studiował u Aleksandra Archipenki, a następnie z Paryżem. Przybywszy do Francji, Menkes odkrył indywidualny język twórczy. Tak wspominał początki nad Sekwaną z perspektywy czasu: „Wdychałem pełną piersią tę cudowną atmosferę, czułem silną wibrację świata sztuki. Widziałem malarzy wychodzących ze swych pracowni, widziałem sklepy z farbami i marzyłem o jakimś kącie, gdzie i ja mógłbym zabrać się do malowania” (Cyt. za: W. Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 18). Artysta szybko zdobył uznanie artystów i krytyków związanych z kolonią artystyczną na Montparnasse, jak również począł malować w sposób spontaniczny, nasycony liryzmem i emocją. Wtedy zaczął się rodzić styl malarski, który oparty był o subtelne zestrojenia barwne i jakby nerwowe, przepelnione witalną energią drganie malarskiej materii na płótnie.

W paryskim okresie twórczości zaczęła klarować się tematyka jego twórczości. Chętnie malował postaci kobiece, kameralne wnętrza, kwiaty i instrumenty muzyczne. Sięgał także do tradycji rodzimej, w ramach której główną inspiracją pozostawał folklor żydowski. Był to okres, w którym Menkes podejmował również próby twórczości pejzażowej. O swoim stosunku do natury w rodzinnym kraju wyrażał się w ten

sposób: „Chciałbym kiedyś tak namalować pejzaż, ażeby odczuł go chłop, związany z ziemią i naturą. Bardzo tęsknię za pejzażem polskim; jest piękniejszy niż na ogół sądzą. Również światło w Polsce jest wielce ciekawe. Ale brak dotąd malarzom dość odwagi, aby zobaczyć nasz pejzaż takim, jakim jest on właściwie. Malują go zazwyczaj przez obce pryzmaty. Jeśli powstanie kiedyś prawdziwie polskie malarstwo, cały świat porzucić będzie piękno pejzażu polskiego, jak dzisiaj zachwycą się pejzażem holenderskim...” (A. Prędzki, Malarze polscy we Francji, „Wiadomości Literackie”, 8: 1926, nr 46, s. 1).

Prezentowany obraz wpisuje się w serię wczesnych, paryskich obrazów, w których Menkes podejmował próby malowania rodzimego pejzażu: przede wszystkim małopolskich wsi, widoków Karpat, często również ludowych typów, scen zagrodowych i pasterskich, także folkloru huculskiego („Krowy na łące”, kolekcja prywatna; „Pejzaż z zagrodą”, kolekcja prywatna; „Krajobraz wiejski ze wschodniej Polski”, kolekcja prywatna; „Hucuł na koniu”, kolekcja prywatna; „Dwaj młodzi górale”, kolekcja prywatna). W „Podwórku” artysta na pierwszym planie umieścił chłopca oporządzającego konie oraz nosiwodę. Dalej rysują się domy wykonane w zrębowej konstrukcji z pni drzew tworzące zarys wioski na zboczu wzniesienia. Menkes kieruje wzrok widza jeszcze dalej, ku ścianom drzew formujących lasy na wzgórzach. Malarz silnie uwydatnił kontrast światłocienowy, zestawiając ze sobą w partiach światła różę, ugry i brązy oraz ciemne błękity i zielenie. Płaszczynę malarską budują poruszone uderzenia pędzla, wprowadzając wrażenie zmienności stanów przyrody. Obraz Menkesa stanowi świetny przykład jego wczesnej twórczości. Artysta dzięki impulsowi środowiska École de Paris w latach 20. wypracował ekspresyjną manierę malarską. Maniera ta rodziła się w konfrontacji poetyki nowej sztuki francuskiej z emocjonalnym багаżem malarza.



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Martwa natura z arbuzem i ananase

olej/plótno, 43 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na krosnach malarskich nalepki inwentarzowe

cena wywoławcza: 30 000 zł

estymacja: 40 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

- kolekcja prywatna, Polska

„(...) Menkes kocha materię. Linią, kolorem, światłem wydobywa jej soczystość, sensualność. To służy mu zarówno do wyrażenia zachwyty dla natury, w którą jest ciągle wsłuchany, jak i dla dramatu ludzkiej kondycji. Tęsknota i nigdy nienasycony niepokój, szukanie coraz głębszych pokładów psychicznych i biologicznych tchną z każdego dzieła. Każdy przedmiot, na pozór codzienny, zwyczajny, żyje samodzielnym życiem. Martwa natura nigdy nie jest martwa, ma swoje utajone 'ciche życie'”.

WŁADYSŁAWA JAWORSKA, ZYGMUNT MENKES. MALARZ ÉCOLE DE PARIS, „BIULETYN HISTORII SZTUKI” 1996, NR 1-2, s. 19



ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Bandžo i putto

olej/plótno, 67 x 53,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

cena wywoławcza: 70 000 zł
estymacja: 90 000 - 140 000

POCHODZENIE:

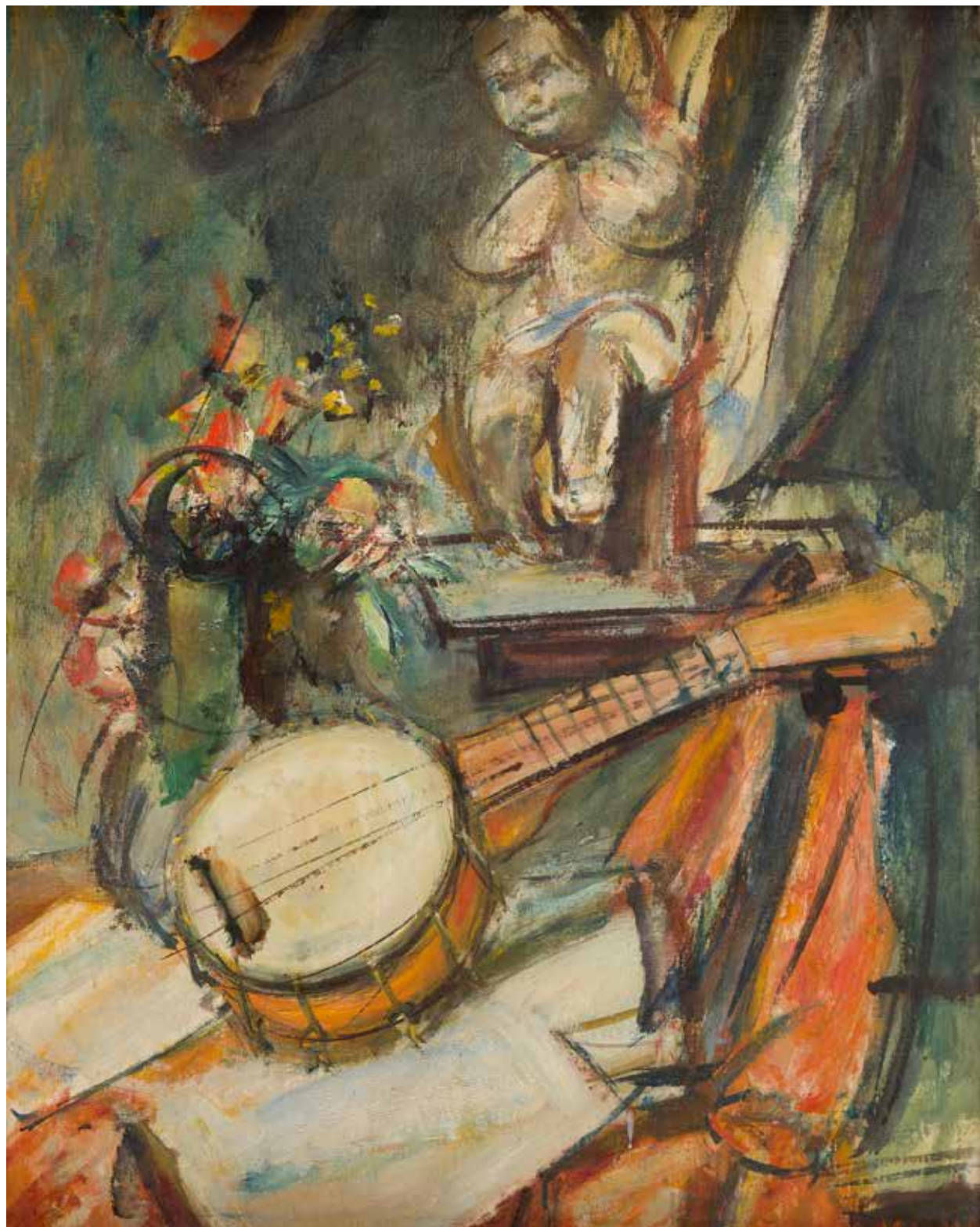
- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

„W wielu płótnach Menkesa dostrzegamy wokół przedstawionych ludzi i przedmiotów prawie niedostrzegalne uderzenia pędzla w różnorodnych kolorach. Są to mieniące się, 'koronkowe' ozdoby, które tworzą dookoła wirującą oprawę, a całemu płótnu nadają nie do końca określone drganie. Może stąd pochodzi owa muzykalność, o której tak często wspominali piszący o Menkesie krytycy?

Szczególną uwagę na muzyczność rytmów barw i światłocienia u Menkesa zwracał uwagę André Salmon. Jest to oczywiście często używane

metaforyczne odniesienie wartości plastycznych malarstwa do innej gałęzi sztuki – muzyki. Niezależnie jednak od tego, w kompozycjach Menkesa bardzo często pojawiają się instrumenty muzyczne. Są to naturalne „modele”, rekwizyty kompozycyjne, ale predylekcja do nich nie jest sprawą czystego przypadku. Sam był po matce muzykalny, trochę grywał i podobno mówił, że gdyby nie został malarzem, poświęciłby się muzyce. W swojej pracowni na strychu miał całą kolekcję starych instrumentów”.

WŁADYSŁAWA JAWORSKA, ZYGMUNT MENKES.
MALARZ ÉCOLE DE PARIS, „BIULETYN HISTORII SZTUKI” 1996, NR 1-2, s. 20



SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Widok z miasteczkiem w dolinie, lata 60. XX w.

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany l.d.: 'Mondzain.'

na odwrociu nalepki z domu aukcyjnego Artcurial

cena wywoławcza: 20 000 zł[†]

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Artcurial, Paryż, lipiec 2007 (jako „Paysage de Fontarabie”)

- kolekcja prywatna, Polska

Praca ukazuje widok małego północnofrancuskiego miasteczka. Mondzain zbudował kompozycję przy użyciu perspektywy kulisowej, co stało się cechą charakterystyczną jego obrazów aż do końca lat 20. XX wieku. Artysta usytuował na pierwszym planie budynki, tworzące zwartą linię muru, zza której wyłaniają się kolejne zabudowania. Większość brył oddano płaskimi plamami i dopiero ich nawarstwienie buduje wrażenie głębi.

Pejzaż stanowił jeden z ulubionych tematów autora, który uwieczniał krajobrazy w trakcie swoich licznych podróży (m.in. Francja, Szwajcaria,

Hiszpania, Algieria). W jego dziełach dostrzegalny jest wpływ Cézanne'a, przede wszystkim w stosowanej paletce barwnej, opisanej przez Edwarda Woronieckiego: „Unikając fantasmagorii słonecznych promieni, artysta ujmując swój temat w równym, mocnym świetle jako całość dla siebie. Zamiast impresjonistycznej tonacji i odcieni tysięcy, buduje swój krajobraz w jednej, najwyżej dwóch gamach barwnych, celując w tak trudnych malarsko symfoniach zieloności” ([cyt. za:] Ewa Bobrowska, Simon Mondzain, Warszawa 2012, s. 184). Według Ewy Bobrowskiej twórca zafascynował się jasnymi kolorami około 1920 i wtedy niemalże całkowicie ograniczył użycie czerni.



JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Pont Neuf w Paryżu

olej/plótno, 63 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'J. Zucker'

cena wywoławcza: 20 000 zł
estymacja: 25 000 - 35 000

POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- dom aukcyjny DESA Unicum, grudzień 2009
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- porównaj: Joanna Tarnawska, Jakub Zucker, Warszawa 2011, s. 125 (il.)

Związek z Paryżem był dla większości artystów pierwszej połowy XX wieku rzeczą naturalną. Malarze nie tylko inspirowali się rodzącymi się tu prądami, lecz również tłumnie tu ściągali. Jakub Zucker spędził nad Sekwaną lata 1926-32. Choć nie znaczyło to zerwania z Nowym Jorkiem, spędzał tu dużo czasu. Malarz ustawicznie powracał ze sztalugami do swoich ulubionych placów, ulic, nabrzeży Sekwany i w końcu mostów, którym przyglądał się w różnych porach roku.

Pobyt w Paryżu znaczony był też dużą aktywnością w tamtejszym środowisku artystycznym. Tutaj odbył się pierwszy indywidualny

pokaz – w Galerie Bonaparte, w 1931 roku. Niedługo potem artysta wziął udział w wystawie zbiorowej, prezentującej dokonania amerykańskich artystów w Paryżu (w Galerie Renaissance).

Twórczość malarza charakteryzuje się dość jednolitym stylem, co stanowi dowód na to, że miał on własną wizję sztuki i pozostawał jej wierny przez całe życie. Jaskrawa kolorystyka, dynamiczne zestawienia barwne, pełne ekspresji ruchy pędzla pozostawiające wyraźne smugi farby sprawiają, że z dzieł Zuckera promieniuje niezwykła energia. Jednocześnie dobór tematów związanych z prozą codziennego życia wywołuje pewną nostalgię i podkreśla delikatność dzieł.



JAKUB ZUCKER (1900 - 1981)

Piękna Hiszpanka

olej/plótno, 41 x 28 cm
sygnowany p.g.: 'J. ZUCKER.'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 25 000

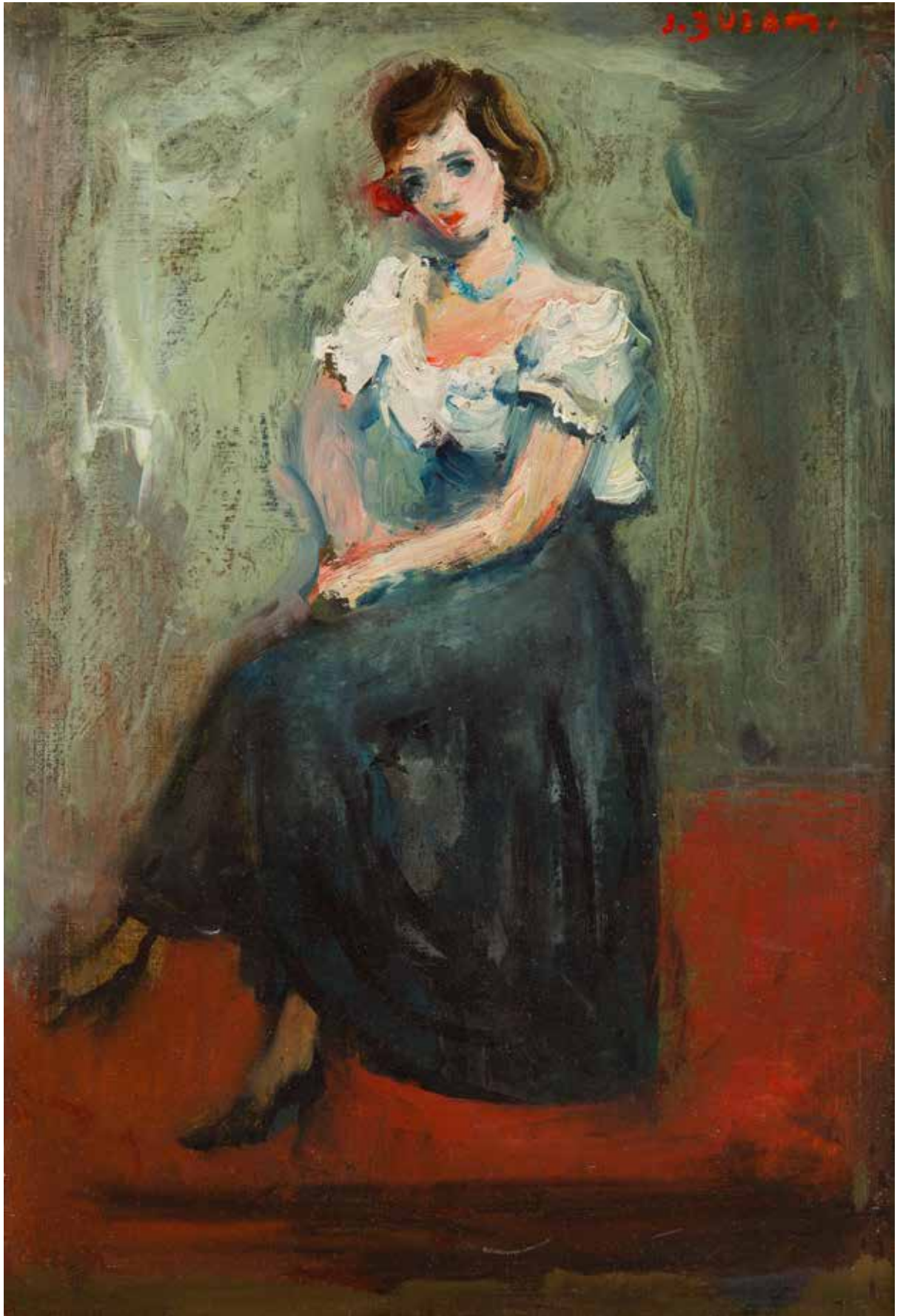
POCHODZENIE:

- zakup bezpośrednio od artysty
- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- dom aukcyjny DESA Unicum, grudzień 2008
- kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

- Joanna Tarnawska, Jakub Zucker, Warszawa 2011, s. 61 (il.)

„Gdyby ktoś spytał Jakuba Zuckera, czemu i dla kogo maluje (wyobrażam sobie, jak uśmiecha się łagodnie, jak jego głowa przechyla się na jedną stronę, a powieki przymykają), bez wątpienia odpowiedziałby po chwili ciszy, mówiąc jakby sam do siebie: 'Nie maluję ani z poczucia obowiązku, ani też dla pieniędzy, które przynoszą mi moje płótna, ani też z miłości do sukcesu. Maluję z wdzięczności, aby podziękować Niebu za wszystkie bogactwa, które zsyła co dzień. Przede wszystkim maluję dla siebie samego, ponieważ sztuka jest najpewniejszą drogą do wolności, ucieczką od życiowych problemów, choć jest też stworzeniem problemów nowych, wcale nie mniejszych'”.



STANISŁAW ELESZKIEWICZ (1900 - 1963)

"Wagabunda z kwiatami"

olej/płyta, 45 x 60 cm

sygnowany p.d.: 'S. ELESZKIEWICZ'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa: 'EXHIBITION | STANISŁAW ELESZKIEWICZ | 1900 - 1963 | Lipert Gallery | 147 Milton Street | Greenpoint Brooklyn, NY 11222 | May 10 - June 14, 1986'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

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

WYSTAWIANY:

- Stanisław Elaszkievicz 1900-1963, Lipert Gallery, Nowy Jork, 10 maja – 14 czerwca 1986

LITERATURA:

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

Golemiczna postać, sunąca nocą po ulicy, to – jak zaświadcza autorski tytuł – wagabunda z kwiatami. To wychodzące z użycia słowo odnosi się do osoby, która z punktu widzenia reszty społeczności błąka się bez celu po mieście. Prezentowany obraz jest typowy ze względu na zamiłowanie artysty do przedstawiania życia ludzi z nizin społecznych. Artysta wspominał w swoim szkicu autobiograficznym: „W mych tematach poszukuję ekspresji, aż do ekspresji przedmiotów włącznie. Lubię np. przedstawiać w pejzażu o pochylonych domach człowieka biegną-

cego – z zastawą na herbatę o wielkiej różnorodności przedmiotów. Lub cukiernika z ogromnym ciastem w postaci wieży, kroczącego również w opustoszałym zupełnie mieście. Albo proboszcza idącego krokiem mało właściwym dla duchownego, sprzedawcę gazet, ludzi siedzących przy stołach lub pijaków o charakterze apaszków z rue de la Gaîté, ogólnie biorąc typy ze społecznych dolów” (Stanisław Elaszkievicz, „Szkic autobiograficzny”, przeł. M. Lurczyński, [w:] Stanisław Elaszkievicz, katalog wystaw w Lippert Gallery, Nowy Jork 1986, s. nlb.).



38

HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Pejzaż prowansalski

olej/plótno, 61,5 x 46,5 cm

sygnowany p.d.: 'Hayden'

na odwrociu nalepka z paryskiej galerii Arc en Ciel

cena wywoławcza: 18 000 zł [†]

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Boisgirard-Antonioni, Paryż, listopad 2012
- kolekcja prywatna, Polska



Z początkiem lat 20. Henryk Hayden musiał wynaleźć siebie na nowo jako artysta. Od 1916 należał do najważniejszych reprezentantów dojrzałego kubizmu syntetycznego i związał się z galerią Léonce'a Rosenberga, co przyniosło mu stabilizację finansową i uznanie. Rosenberg w drugiej dekadzie XX stulecia stał się najważniejszym promotorem tego awangardowego kierunku, a do artystów, których prace sprzedawał, należeli Pablo Picasso, Georges Braque czy Fernand Léger. Rygor kubistycznego obrazowania okazał się jednak dla Haydena ślepą uliczką. Z perspektywy 1962 tak wspominał swoją artystyczną przemianę: „Porzuciłem kubizm, bowiem wydało mi się, że wyczerpałem wszystkie jego możliwości i że jestem skazany na dreptanie w miejscu i powtarzanie się. (...) zorientowałem się, robiąc szkice z natury, że zatraciłem wszelką wrażliwość oka” (wywiad z artystą cyt. za: Christophe Zagrodzki, Henri Hayden, kat. wyst., Biblioteka Polska w Paryżu, 2013, s. 31). Jednym z artystów, którego twórczość znacząco wpłynęła na artystyczną scenę początku wieku, był Paul Cézanne. Jego malarstwo bardzo często interpretuje się właśnie jako wstęp do kubizmu i powołuje się przy tym na słowa artysty, w myśl których naturę należy postrzegać poprzez kulę, walec i stożek. Z drugiej strony jego twórczość posłużyła za wzór dla nowych klasycyzujących zjawisk w sztuce tamtego czasu. W niej wyrażało się to, co dostrzegali i progresywni, i bardziej zachowawczy twórcy: wołanie o nową dyscyplinę widzenia i konstrukcyjną harmonię obrazu, odrzucającą prymat mimetycznego naśladowania natury.

Dążenia Haydena z początku lat 20. odpowiadały szerszej tendencji, którą zwykło się nazywać powrotem do porządku, nową rzeczowością czy nowym klasycyzmem. Artyści porzucali eksperymenty awangardowych „izmów”, aby zwrócić się ku konkretnemu przedmiotowi i wierniejszemu naśladowaniu tego, czego można doświadczać empirycznie. W przypadku Haydena rzeczony powrót do realizmu odbył się poprzez pejzaż i studia plenerowe. Od 1922 wyjeżdżał na południe Francji, gdzie malarzowsko studiował krajobraz. Doznanie przyrody zaważyło na stopniowym oddalaniu się od kubizmu i odkrywaniu nowej wrażliwości na naturę. W prezentowanym „Pejzażu prowansalskim” zamysłem artysty było malarzkie rozstrzygnięcie problemu przestrzennego. Wzrok widza podąża drogą schodzącą ze wzniesienia, aby znowu wspiąć się na szczyt wzgórza, na którym posadowiono miasto. Zabudowania i niebo górujące ponad nimi otwierają się dzięki kulisie złożonej z sosen. Hayden nie używa żadnego z rodzajów perspektywy tradycyjnie stosowanych w europejskiej sztuce. Wrażenie przestrzenności i oddalenia przedmiotów osiąga dzięki perspektywie kolorystycznej, w czym świetnie wyraża się wpływ sztuki Cézanne'a. Płaszczyzna obrazu została zbudowana z regularnych plam nasyconych kolorem, którymi artysta posłużył się, aby zbadać stosunki świetlne i przestrzenne między przedmiotami. Wrażenie głębi powstało dzięki zestawieniu zieleni i błękitu, zdających się oddalać od widza, oraz tonów żółci, zdających się do niego przybliżać. Dynamikę widzenia wzmacnia połąć drzew, w ramach której malarz prowadził pędzel ukośnie i wznosił go ku górze, podobnie jak kubiczne zabudowania miasta, pokrywające koncentrycznie wzniesienie. Wskazane cechy składają się na nowy styl malarstwa Haydena, wypracowany w ramach poszukiwania wrażliwości nowej, ale nie oderwanej od porządku wzrokowej percepcji. W tym czasie malarz odbywał plenery w Prowansji i na Lazurowym Wybrzeżu, m.in. w Sanary czy Cassis, a miasto przedstawione na prezentowanym obrazie przywodzi na myśl panoramę niewielkich miasteczek doliny rzeki Var, w której artysta malował w lecie 1922.





HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Pejzaż z Mareuil sur Ourcq ("Les terres rouges"), około 1953 r.

olej/sklejka, 38 x 46 cm

sygnowany l.d.: 'Hayden'

na odwrociu sygnowany, datowny i opisany: 'Hayden | mareuil 53 (?)',

'Mareuil s/Ourcq | Les terres rouges | par Hayden'; dwa stemple oraz napis kredą

cena wywoławcza: 16 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 28 000

„(...) 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 Chagny-sur-Marne, miejscowościach, których nazwy odnajdujemy w tytułach jego krajobrazów tej epoki. To tu krystalizuje się definitywnie malarstwo Haydena, zafascynowanego spokojną urodą owych krajobrazów, które w siedemdziesiątym roku życia zaskakuje świeżością spojrzenia, delikatnością kreski i mistrzowskim operowaniem kolorem”.

CHRISTOPHE ZAGRODZKI, HENRI HAYDEN 1883-1970,
KAT. WYST., BIBLIOTEKA POLSKA W PARYŻU, PARYŻ-PRZEMYSŁ 2013, s. 45



HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Martwa natura z nożem, 1963 r.

olej/plótno, 38,5 x 59,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 63'

na odwrociu nalepki wystawowe oraz nalepka z Christie's

cena wywoławcza: 28 000 zł[†]

estymacja: 32 000 - 45 000

POCHODZENIE:

- Waddington Galleries, Londyn

- kolekcja prywatna, Polska

Wielu krytyków za najciekawszy i najbardziej zaskakujący etap twórczości Henryka Haydena uważa okres przypadający na lata 50. i 60. „Martwa natura z nożem” to bez wątpienia jeden z reprezentatywnych przykładów języka plastycznego wypracowanego wtedy przez artystę. Twórca, pozostający do lat 50. w kręgu sztuki figuratywnej i postkubistycznej, jako człowiek 70-letni zwrócił się ku kompozycjom niepokojąco różnym od wcześniejszych. W swoich późnych płótnach – tak jak w prezentowanym tutaj – traktował przedmioty sumarycznie; formy i bryły oddawał w swobodny sposób, nie siłąc się na akademickie wykończenie i modelunek walorowy. Dukt pędzla stał się miękki, barwy – bardziej świetliste. Malarz, oszczędny w środkach wyrazu, komponował jakby w oderwaniu od przedmiotu, skupiał się na atmosferze. Płaskość bladopomarańczowego tła i rozmycie konturów sugerują, że Hayden układa swój obraz przede wszystkim z kolorów. Interesują go raczej wartości malarskie niż „poprawność” widzenia. Pracę cechuje również minimalizm. Nie dziwi więc, że sformułowane przez artystyczne credo autora brzmiało: „Malarstwo nie

jest dodawaniem, jest odejmowaniem. (...) Trzeba ująć tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić, (...) pozostawić tylko to, co istotne”.

Czasy pracy nad „Martwą naturą z nożem” były w życiu twórcy ostatnim szczęśliwym etapem. Na przełomie lat 50. i 60. wystawiał m.in. w Paryżu, Londynie, Turynie, Lyonie oraz Krakowie i Warszawie; cieszył się powszechnym uznaniem. W 1962 ukazała się pierwsza monografia mu poświęcona. W tym samym czasie artysta z żoną Josette zdecydował się na zakup domu poza Paryżem. Wybrał Reuil-en-Brie, położone nad Marną, do którego jeździł na wakacyjne plenery jeszcze w latach 50. Osiem kilometrów od wiejskiej posiadłości Haydenów mieszkał Samuel Beckett – serdeczny przyjaciel pana domu, poznany w czasie drugiej wojny światowej. Beztroska i szczęście życia w Reuil-en-Brie nie trwały niestety długo. 1 listopada 1962, w dniu wernisażu wystawy w londyńskiej Waddington Gallery, Hayden doznał ataku serca. Kolejne lata przebiegały pod znakiem trudnej rekonwalescencji.



JOACHIM WEINGART (1895 - 1942)

*Bukiet kwiatów w wazonie*olej/plótno, 65 x 54 cm
sygnowany p.g.: 'Weingart'cena wywoławcza: 32 000 zł
estymacja: 38 000 - 48 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska
- dom aukcyjny DESA Unicum, kwiecień 2009
- kolekcja prywatna, Gdańsk

„W kwiatnych martwych naturach (...) w latach 30. ujawnił się w pełni talent Weingarta ekspresjonisty. Malował wówczas gwałtowniej, jakby w pośpiechu, rozwijając swój szkicowy styl. Nakładał farbę gęsto, zdecydowanymi, szerokimi uderzeniami, często zmieniał kierunek duktu pędzla, kształtując tym samym bogatą fakturę obrazu. Niuanse walorowe ustępowały miejsca wyrazistym kontrastom barwnym. Przeważały czerwienie i oranże, przeciwstawiane błękitom i przelamanym bielom. W martwych naturach coraz mniej było Cézanne'owskiej równowagi kompozycyjnej, coraz więcej biologicznego pulsowania ekspresyjnie deformowanych przedmiotów (...). W niektórych kompozycjach powstałych około 1930 roku dostrzec jeszcze można

powinowactwa z fowizmem, ale pod względem temperamentu bliższy Weingartowi niż Henri Matisse wydaje się Chaim Soutine. I on tworzył bowiem pod wpływem graniczącego z chorobą psychiczną napięcia emocjonalnego, co na płótnie odznaczało się dramatyczną deformacją. Weingart wprawdzie zbliżał się do Soutine'owskiego roztańczenia form, jednak w ich odkształcaniu zatrzymał się jakby na progu, nie zatracając w wizualizowanym przedmiocie pamięci o motywie obserwowanym z natury. Nie przeszkadza to dostrzegać w jego pracach zapowiedzi niektórych zjawisk sztuki powojennej, takich jak nowa figuracja grupy Cobra czy malarstwo materii”.

ARTUR TANIKOWSKI



HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Skrzaj lasu, około 1935-40 r.

olej/plótno, 60,5 x 73,5 cm

sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

na odwrociu nalepka z opisaniem obrazu oraz numery inwentarzowe

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 55 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Boissirard-Antonioni, Paryż, czerwiec 2009

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henri Epstein, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna,

18 września – 31 grudnia 2015

LITERATURA:

- Henri Epstein, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur,

Warszawa 2015, s. 167, nr kat. 88

W latach 30. przedstawienia francuskiej prowincji zajęły ważne miejsce w twórczości Henryka Epsteina. Artysta odbywał plenery w departamencie Eure w Normandii, malując przede wszystkim pola, wiejskie zabudowania, aleje drzew i zagajniki. W 1938 roku przeprowadził się w tamtejsze okolice i osiadł w małej miejscowości Épernon, nieopodal Chartres. Artysta posługiwał się wówczas poetyckim stylem, używając nasyconych, niemal krzykliwych barw, które zestawione przez niego

budowały wyraz harmonii natury. Malarstwo tego czasu, w którym artysta zdaje się jakby powracać do realizmu, emanuje spokojem i sielskością. Istotnie była ona udziałem samego artysty. Epstein miał mówić: „Nie znam kraju, w którym oddycha się tak swobodnie, jak we Francji, w którym można znaleźć dzieła tak doskonałe, jak Chartres” (cyt. za: Henri Epstein, kat. wyst., Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 211).



43

ADOLF FEDER (1886 - 1943)

Martwa natura ze słojkiem i owocami

olej/plótno, 61 x 50 cm

sygnowany l.d.: 'Feder'

sygnowany i opisany na odwrociu: 'Feder' i '24 | Feder', obok numery inwentarzowe oraz nalepka z opisaniem obrazu

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 18 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Boisgirard-Antonioni, Paryż, grudzień 2013

- kolekcja prywatna, Polska

Adolf Feder urodził się w Odessie i tam odebrał pierwszą artystyczną edukację, uczęszczając na lekcje rysunku w prywatnej szkole. Śladem wielu twórców pochodzących z Europy Wschodniej w 1906 roku wyjechał do Berlina i Genewy, potem zaś, w 1908, do Paryża. Nad Sekwanę przybył w czasie napływu artystów, którzy później formowali oblicze sztuki École de Paris, jak Mojżesz Kisling czy Henryk Hayden. Studiował w Académie Julian, École des Beaux-Arts i Académie Matisse. Feder stał się bliskim przyjacielem Amedeo Modiglianiego i stałym bywalcem artystycznej kawiarni La Rotonde. Był aktywnym uczestnikiem życia artystycznego Montparnasse'u oraz rzecznikiem nowoczesnej sztuki rosyjskiej i żydowskiej. Stał na stanowisku, że artyści pochodzenia

żydowskiego, chcąc dać wyraz własnej tradycji, powinni się opierać o wzorce starożytnego Bliskiego Wschodu. Prace Federa wyróżnia dokładność, dbałość o detal, precyzja rysunku i solidna konstrukcja. Wielokrotnie posługiwał się mocnym konturem, chcąc jakby podkreślić realność rzeczy. Martwa natura zajmowała istotną pozycję w jego dorobku, a prezentowana praca stanowi świetny przykład twórczości Federa na tym polu. Operowanie stłumionym kolorem, subtelnym zestrojeniem świetlnym i prozaicznymi przedmiotami przywodzą na myśl z jednej strony bretońskie w stylu obrazy artystów nowoczesnych, z drugiej zaś dawnych mistrzów: XVII-wiecznych Holendrów czy Jean-Baptiste Simeone Chardina.



ALFRED ABERDAM (1894 - 1963)

Autoportret, 1927 r.

olej/plótno, 41 x 33 cm

sygnowany i datowany p.g.: „Aberdam | 1927”

na odwrociu papierowa nalepka z opisaniem obrazu oraz numery inwentarzowe

cena wywoławcza: 14 000 zł [†]

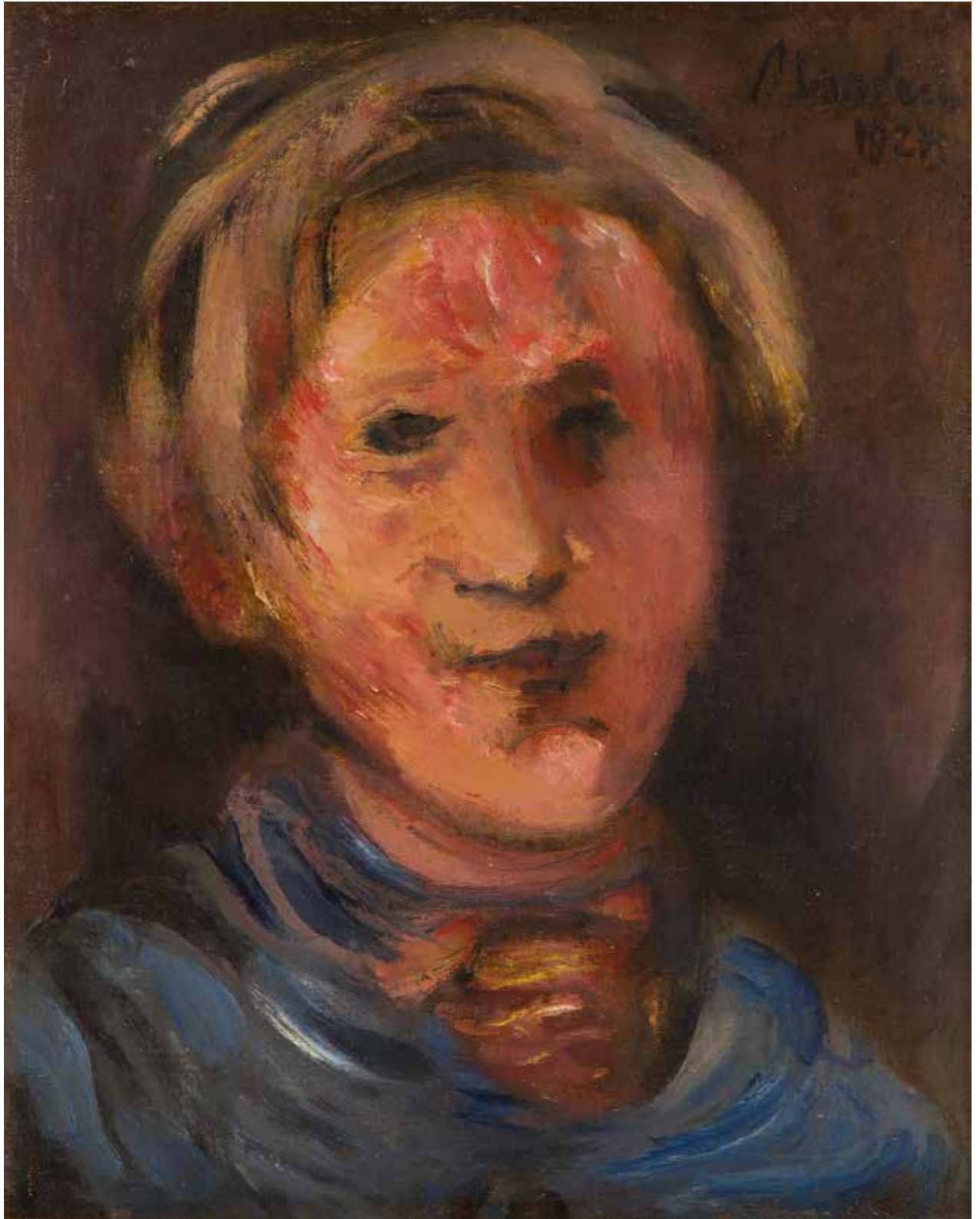
estymacja: 16 000 - 25 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Paryż
- kolekcja prywatna, Polska

Alfred Aberdam, wyjechawszy do Paryża w 1923 roku, szybko zdobył uznanie na lokalnej scenie artystycznej. Pierwsza wystawa artysty miała miejsce w 1924 roku w księgarni i galerii Hansa Effenbergera „Au Sacre du Printemps”, a jego malarstwo zostało zauważone przez znanego krytyka i pisarza André Salmona. Początkowe eksperymenty kubistyczne w jego twórczości wkrótce zostały zastąpione przez indywidualne odczuwanie koloru. Artysta, wybierając najczęściej klasyczne tematy martwej natury, sceny rodzajowej czy

portretu, nadawał im statyczne kompozycje. Wyraz żywiołowości brał się w jego malarstwie z porywczej pracy pędzla. W prezentowanym „Autoportrecie” Aberdam przedstawia siebie we wskazanej manierze. Artysta rozmywa i deformuje swoje rysy twarzy, stosując silny kontrast światłocieniowy. Tło nasycone ciemnymi brązami i różowa, szeroko malowana twarz tworzą wizualne napięcie. Oblicze artysty emanuje wewnętrznym światłem, które pochodzi z ekspresyjnego traktowania malarskiej materii.



45

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Mały skrzypek

olej/plótno, 41 x 33 cm
sygnowany p.g.: 'Kanelba'

cena wywoławcza: 16 000 zł [†]
estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Szkocja

Spośród artystycznych osobowości środowiska École de Paris Rajmund Kanelba wyróżniał się jako doskonały kolorysta. Nietuzinkowa była również malarska formuła artysty, zakrawająca o nurt „umiarkowanego ekspresjonizmu”. Największą sławę Kanelba uzyskał dzięki swojej twórczości portretowej, która zachwycała widzów wyjątkowym nastrojem tajemniczości i niepokoju.

Wśród siadających przed jego sztalugą modeli do najliczniejszej grupy należały dzieci. Odmalowywał je ze szczególną czułością – mimo używanych niejednokrotnie oszczędnych środków formalnych dziewczynki i chłopcy mają u niego zawsze cechy indywidualne i „umiejętność” budzenia sympatii u widza. Spośród grupy portretów dziecięcych można by stworzyć całą

orkiestrę. Przedstawiał je grające na perkusji, flecie, dzwoneczkach (zwanym popularnie „cymbałkami”) czy właśnie na skrzypcach. W prezentowanym dziecięcym portrecie zwracają uwagę szczególnie duże, melancholijne dziecięce oczy i wciąż jeszcze niedoskonały sposób trzymania instrumentu.

Na uformowanie się twórczości Rajmunda Kanelby złożyły się różnorodne artystyczne impulsy. Kształcił się w pracowni warszawskiej Szkoły 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.



46

RAJMUND KANELBA (1897 - 1960)

Portret męski

olej/plótno, 126 x 100 cm
sygnowany p.g.: 'Kanelba'
na krosnach wskazówka montażowa

cena wywoławcza: 8 000 zł [†]
estymacja: 10 000 - 18 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Nowy Jork
- kolekcja prywatna, Polska

„Szkola paryska wyszła mu na dobre, w kontakcie z malarstwem francuskim odkrył samego siebie. Bo Kanelba jest przede wszystkim kolorystą, i to nie byle jakim. Przeczulona wrażliwość daje mu bogatą gamę kolorystyczną, jakiej nie powstydziliby się żaden ze znakomitych malarzy paryskich; toteż obrazy jego wytrzymują bez trudu sąsiedztwo tak potężnych kolorystów jak Chagall, Pascin i Kisling”.

ANONIMOWY AUTOR, „WIADOMOŚCI LITERACKIE” 1928, NR 29, s. 2



IRENA HASSENBERG (RENO) (1884 - 1953)

"Migdałowce"

olej/plótno, 50 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Hassenberg'
opisany autorsko na odwrociu

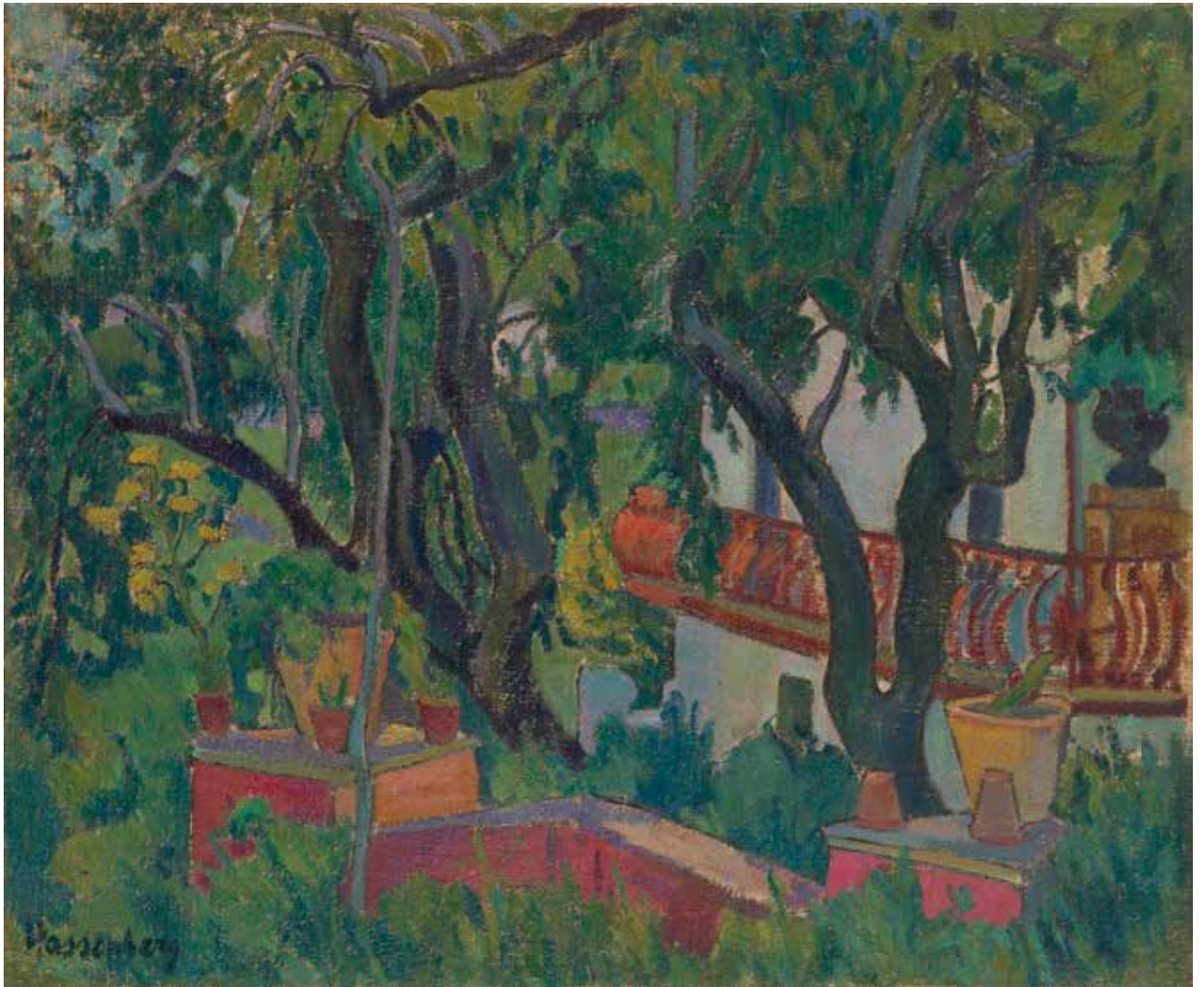
cena wywoławcza: 12 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Warszawa

Dzięki wyjazdowi do Paryża w 1907 Irena Hassenberg (Reno) dołączyła do rzeszy twórców należących do polskiej kolonii artystycznej w stolicy Francji. W pierwszych dekadach XX wieku wyprawa do metropolii nad Sekwaną stanowiła obowiązkowe doświadczenie młodych malarzy, jadących tam, aby zaznać nowoczesności życia w wielkim mieście oraz poszukiwać rewelacji awangardowej sztuki. Głównym tematem podejmowanym przez artystkę był miejski pejzaż. Prezentowana praca najpewniej należy do wczesnego etapu twórczości Hassenberg i ukazuje drzewa w przydomowym ogrodzie, namalowane w manierze postimpresjonizmu. Płaska plama barwna, nasycyony, acz matowy kolor; ujęty wyrazistym konturem, zdradza

inspirację sztuką Paula Gauguina oraz – w szczególności – nabistów, którzy podejmowali podobnie intymne tematy i nadawali im analogiczną artystyczną oprawę. W późniejszych latach styl artystki ewoluował ku bardziej ekspresyjnej manierze, a Reno zdobyła duże uznanie. W latach 20., gdy przedstawiała zupełnie inny pejzaż: Nowy Jork, zdawała się cały czas myśleć o malarstwie jako komponowaniu barwnych plam na płaszczyźnie płótna. Edward Woroniecki tak pisał o amerykańskich pejzażach Hassenberg: „Wybrała jedyną drogę, która mogła do nas przemówić: drogę wysiłku ku prawdzie plastycznej” (Edward Woroniecki, *Wizja Nowego Jorku w ujęciu polskiej artystki*, „Świat”, 21: 1926, nr 19, s. 10).



NATAN GRUNSWEIGH (1880 - 1943)

Przechadzka aleją

olej/plótno, 46 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Grunsw Leigh'

cena wywoławcza: 8 000 zł
estymacja: 12 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

Indywidualny styl Nathana Grunsw Leigha kształtował się przede wszystkim się pod wpływem malarzy skupionych w École de Paris. Niepowtarzalność malarstwa artysty wynika jednak również z uważnego studiowania dzieł kubistów i postimpresjonistów. Dynamiczna forma dzieł Grunsw Leigha wynika też z bliskich kontaktów artysty z paryskimi ekspresjonistami – Chaimem Soutinem, Michelem Kikoinem i Pinchusem Krémègne'iem. Jeżeli o jakimś artyście można powiedzieć, że ze swojego sposobu patrzenia czy kadrowania uczynił znak rozpoznawczy, to na pewno do grona takich twórców można zaliczyć właśnie Grunsw Leigha. Malarz zwykł wyznaczać

w przestrzeni obrazu oddalony punkt, do którego prowadzi wzrok widza przez rodzaj tunelu. Mało kto miał umiejętność wygrywania jednego motywu na tyle sposobów, co czyniło sztukę Grunsw Leigha rozpoznawaną, ale bynajmniej nie monotonną. Jawi się on jako artysta układający z małej, zdawałoby się, liczby motywów coraz to nowe miejskie widoki. Każdy z nich ma osobny charakter. Niewątpliwie jednym z powodów, dla których udawało się to osiągnąć, jest niezwykle kolorystyczny „słuch” Grunsw Leigha. Potrafił on rozegrać obraz w sposób zarazem dyskretny i zajmujący. W prezentowanej pracy można domyślać się widoku paryskich przedmieść.



49

ABRAM WEINBAUM (1890 - 1943)

Martwa natura z figami i winogronami

olej/plótno, 73,5 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'A.Wenbaum'

cena wywoławcza: 16 000 zł
estymacja: 20 000 - 30 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

Abraham Weinbaum chętnie sięgał do gatunku martwej natury. W prezentowanej pracy użył zabiegu polegającego na skróceniu perspektywy, częstego w XX-wiecznym malarstwie. Artysta pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie, ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Kontakt z mistrzem w naturalny sposób skłonił młodzieńca do wyjazdu do

stolicy ówczesnego artystycznego świata – Paryża. Twórca zrealizował ten plan, skończywszy studia, w 1910. W Krakowie zdążył się jeszcze zetknąć z lewicowymi żydowskimi organizacjami, z którymi sympatyzował przez resztę życia. Choć Weinbaum opuścił kraj i założył rodzinę we Francji, często wracał do Łodzi. W czasie okupacji, aby znaleźć schronienie przed niebezpieczeństwem, przeprowadził się do Marsylii. W styczniu 1943 został jednak aresztowany. Zginął w obozie koncentracyjnym w Sobiborze.



50

MAX BAND (1900 - 1974)

Krajobraz ze strachem na wróble, 1945 r.

olej/plótno, 59 x 49,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Max Band 45'

cena wywoławcza: 12 000 zł

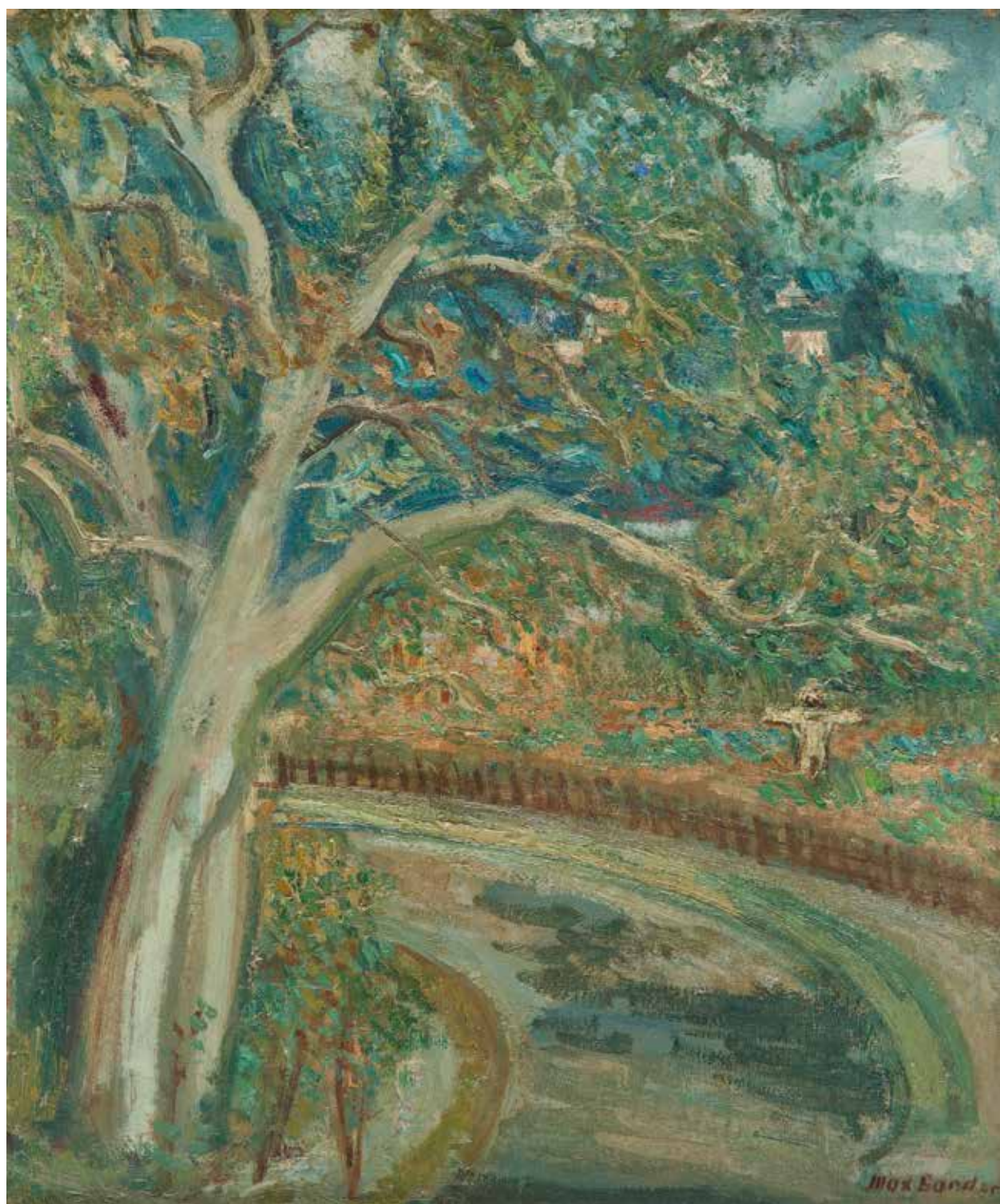
estymacja: 15 000 - 24 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

Max Band pochodził z biednej rodziny żydowskiej, mieszkającej w litewskim miasteczku Kudirkos Naumiestis (polska nazwa: Władysławów). Rodzice malarza zmarli bardzo wcześnie i młodego Maxa wychowywała babka. Jego wspomnienia z tego okresu były jednoznacznie ponure. Po nauce w 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 twórców jego pokolenia, mieszkał w La Ruche. W 1926 po raz pierwszy wyjechał do Nowego Jorku, gdzie wystawił w słynnej Seligman Gallery. Brał udział w licznych wystawach (m.in. w Berlinie w 1924, 1929, 1931;

w Paryżu w latach 1926-39; w Nowym Jorku w 1927, 1930, 1934, 1948). W 1954 przeniósł się na stałe do Stanów Zjednoczonych i rozpoczął pracę na University of Judaism w Los Angeles. Często wystawiał swoje prace w Chicago, Los Angeles, Paryżu i Landau. Zapamiętano go nie tylko jako artystę, ale także jako krytyka sztuki. W późniejszym okresie Max Band podejmował wątki judaistyczne. Pisząc o swoich artystycznych korzeniach (Max Band, Themes from the Bible, University of Judaism Press, Los Angeles 1964), zaznaczał, że w swojej sztuce czerpie z „niezmierzonej mądrości judaizmu”. Po wojnie tworzył portrety bohaterów Starego Testamentu oraz sceny rodzajowe z życia żydowskiego sztetlu.



51

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Droga w miasteczku

olej/ płótno, 46 x 61,5 cm

cena wywoławcza: 24 000 zł ↑

estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja
- Galeria Marek, Warszawa
- dom aukcyjny DESA Unicum, marzec 2013
- kolekcja prywatna, Gdańsk

Pejzaż miejski stał się popularną formą ekspresji wśród artystów École de Paris. Przyjezdni twórcy częstokroć malowali peryferyjne miejsca Paryża, w których osiadali i w których mieszcili się ich pracownice. W końcu XIX i na początku XX stulecia ogromnym powodzeniem cieszyły się widoki najpierw Montmartre'u, a potem Montparnasse'u, czyli miejskich wzgórz, gdzie czas zatrzymał się poza biegiem życia nowoczesnej metropolii. Tęgo rodzaju poetyka przedmiotu uwodziła również Terlikowskiego. W „Drodze w miasteczku” osiąga nastrój ciszy i spokoju dzięki użyciu grubo kładzionej farby i zastosowaniu wyrafinowanej palety barwnej, nasyconej bielą

i delikatnym różem. Przygaszone kolory pozwoliły malarzowi ewokować poetycką, senną aurę francuskiej prowincji. Jego pejzaże powstawały na świeżym powietrzu i były spontanicznym zapisem wrażeń wzrokowych. Krytyk Guillaume Janneau tak wyrażał się o artyście: „Mistrz wielce spokojnej i mądrej sztuki, [Terlikowski] porzuca pędzel dla szpachli. Potrzebuje pracować szybciej. Kończy swoje prace, stojąc przed przedmiotem, bez uprzedzeń, dając siebie w pełni, silnie, intensywnie; tłumaczy swoją wizję bezpośrednio, pracuje tak, jak płynie rzeka” ([cyt. za:] Bennard Perlman, Władimir de Terlikowski: His Life and Art, Ashville 1998, s. 51).



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Żółte róże, około 1920 r.

olej/plótno, 61 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'de | Terlikowski'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]
estymacja: 15 000 - 20 000

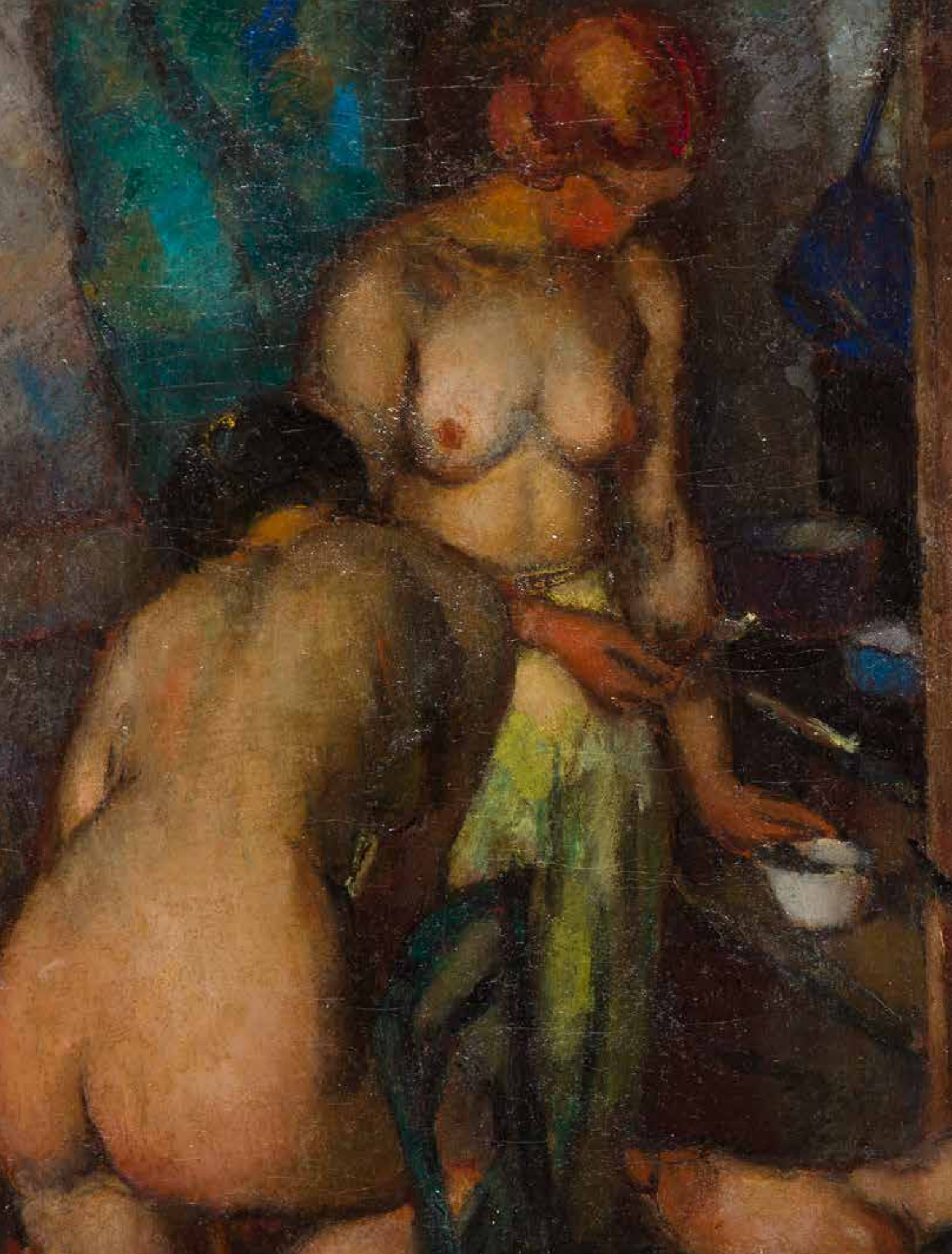
POCHODZENIE:

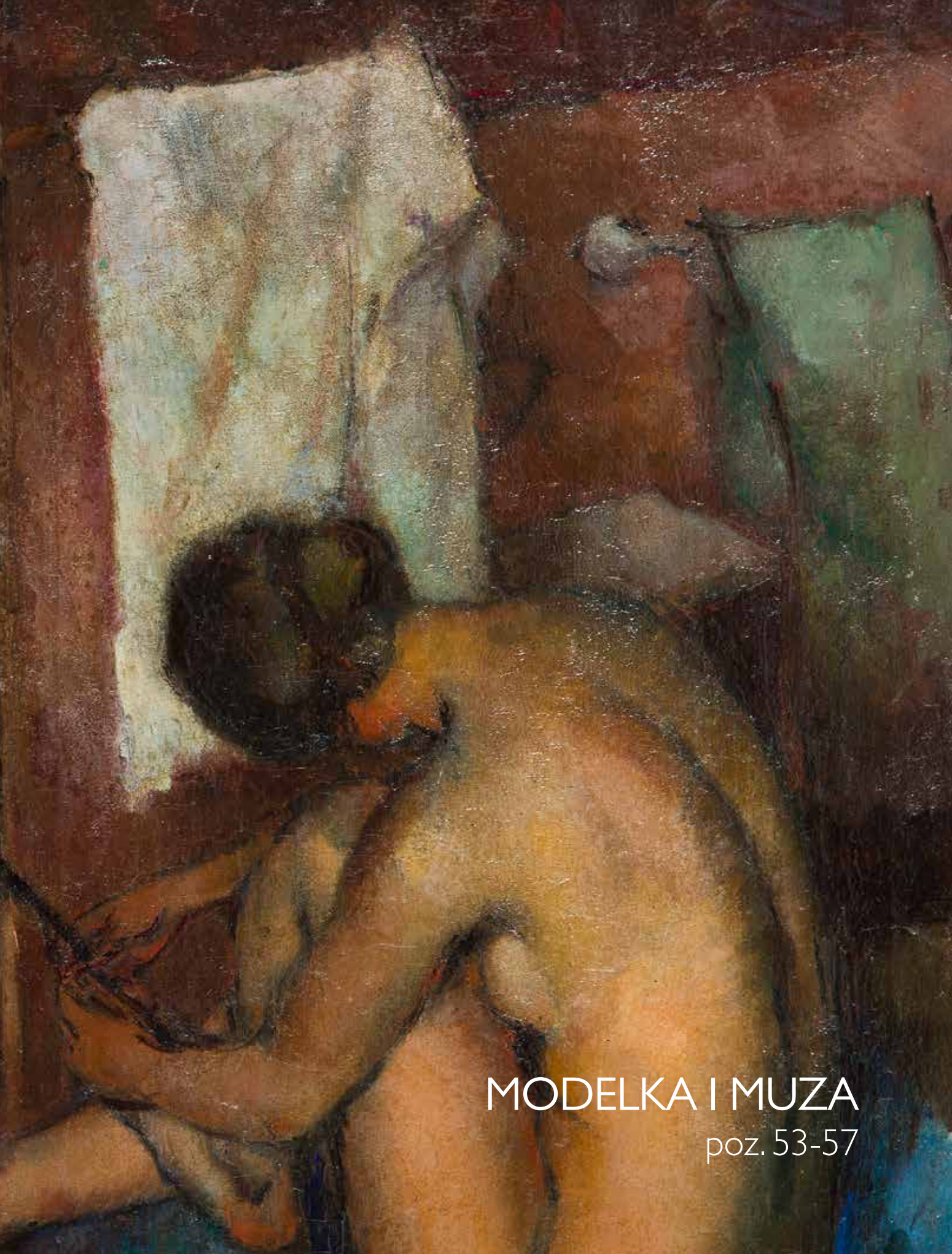
- kolekcja prywatna, Francja
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca pochodzi z dojrzałego okresu twórczości artysty, w którego dorobku martwa natura kwiatowa zajmowała najistotniejsze miejsce. Terlikowski szczególnie upodobał sobie róże i anemony, stał się w obserwatorem ich życia. Farba olejna, nakładana grubo, za pomocą szpachli, pozwalała utrwalić w materii malarskiej ich wdzięk, nawet gdy kwiaty z wolną wiodły. Taka postawa sytuuje twórcę wśród kontynuatorów wielkiej tradycji martwej natury Paula Cézanne'a. W „Bukiecie kwiatów” autor posłużył się ciemnym, niemal monochromatycznym tłem, na którym skrzą się żółte główki róż. Od 1911 Terlikowski mieszkał na stałe w Paryżu, gdzie jego pracownia

stała się istotnym miejscem na artystycznej mapie miasta. Arsène Alexandre pisał o niej w ten sposób: „pracownia Terlikowskiego jest salonem prestiżu i miejscem przecinania się ścieżek najróżniejszych osobistości, które przychodzą tu ze wszystkich ulic i smakują się w chwilach niespodzianek i uroku. Nic nie broni jej od wizyt (...), ani tych najwykwintniejszych, ani tych najdziwniejszych. Wszystkie są nieoczekiwane, a żadna nie jest zwyczajną. Nic nie przeszkadza też mistrzowi tego miejsca – genius loci – w oddaniu się grze urzekających fantazji malarskich (...), ponieważ jest on jednocześnie animatorem i medium”.







MODELKA I MUZA
poz. 53-57

53

TADEUSZ STYKA (1889 - 1954)

Blondynka

olej/plyta, 66 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'TADE STYKA'

na odwrociu szkic nokturnu oraz nalepki wystawowe

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

Tadeusz Styka na początku XX wieku należał do najbardziej wziętych portrecistów w Paryżu. Jego sława sięgała też poza kontynent. Od 1929 oprócz studia we Francji posiadał atelier również w Nowym Jorku. Wśród całej rzeszy sław, sportretowanych przez artystę w ciągu kolejnych dekad, starczy wymienić tylko Lwa Tolstoja (1903), astronoma Camille'a Flammariona (1908), Polę Negri (1920), Ignacego Paderewskiego (1930), Maurice'a Maeterlincka (1945) czy Władysława Andersa (1950). Ciesząc się niezmienną popularnością mimo gwałtownych przewartościowań w ówczesnym świecie artystycznym, twórca uprawiał sztukę portretu, w której zdawał się podej-

mować współzawodnictwo z fotografią. Wielka precyzja, pietyzm wobec detalu oraz akademickie wykończenie składały się na podziwiany styl Styki. Obiektywność fotografii zastępował jednak własnym odczuciem charakteru modela i wyborem sugestywnej pozy. Częstokroć dzieła malarza znamionował żywiołowy dukt pędzla, pozwalający wydobyć emocje portretowanego. Prezentowana praca przedstawia nieznaną modelkę. W wąskiej paletce barwnej, zakrojonej do tonów żółci, oranżu i różu, Styka osiągnął wysoce realistyczną jakość. Mimo tradycyjnego warsztatu z wizerunku emanuje energia życiowa oraz erotyzm modelki.



54

BOLESŁAW SZAŃKOWSKI (1873 - 1953)

Piękna brunetka

olej/tektura, 76 x 66 cm

sygnowany p.d.: 'Szańkowski'

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 30 000

Młoda kobieta, często nazywana „Cyganką”, zalotnie zwraca się do widza. Ten sposób obrazowania, typowy również np. dla Franciszka Żmurki, zasadza się na względnie prostych zabiegach: ograniczonym, jednobarwnym tle, odsoniętym fragmencie ciała, zmysłowym spojrzeniu i geście, który przywołuje na myśl pieszczoty. Wersja tego obrazu malowana na płótnie (Agra Art, czerwiec 2017) przedstawia większą część postaci i ukazuje też trzymane w lewej ręce kwiaty. Bolesław Szańkowski należał do artystów szczególnie cenionych w krę-

gach europejskiej arystokracji. Rozpoczął edukację w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Po trzech latach wyjechał za granicę, żeby kontynuować naukę – najpierw w Monachium u Johanna Hertericha, a następnie w Paryżu pod kierunkiem Benjamina Constanta. Ostatecznie osiadł w Monachium, skąd często wyprawiał się w podróże. Nie utracił kontaktu z Polską: portretował członków znaczących arystokratycznych rodzin (m.in. Radziwiłłów i Potockich) i wybitnych Polaków (np. Jana Ignacego Paderewskiego). Pozowali mu również cesarz Wilhelm II oraz car Mikołaj II.



55

MIRON DUDA (1893 - 1950)

Poranna toaleta

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

cena wywoławcza: 15 000 zł[†]
estymacja: 20 000 - 30 000

Prezentowany obraz Mirona Dudy w sugestywny sposób zdradza rodowód jego sztuki. Duda odebrał akademickie wykształcenie na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zetknął się tam nie tylko z Wojciechem Weissem – który był jego najważniejszym profesorem i mistrzem – lecz także ze sztuką formistów. W okresie krakowskim na Dudę oddziaływało przede wszystkim malarstwo Tymona Niesiołowskiego. Zdaje się jednak, że w przypadku prezentowanej pracy decydująca stała się inna inspiracja. Malarz w ciekawy sposób nawiązał do pastelowych prac Edgara Degasa – Francuz podejmował niekończące się studia kobiety zajętej toaletą. Zaskakujące jest to, jak prezentowany obraz, pomimo różnic w technice, przypomina migotliwe w fakturze dzieła Degasa.

Edukację Mirona Dudy na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych przerwała I wojna światowa. W związku z czteroletnią przerwą artysta odebrał dyplom dopiero w 1922 roku. Ważnym krokiem w jego karierze była indywidualna wystawa w warszawskiej Zachęcie, która odbyła się w lecie 1924 roku. W latach 1924-38 Duda przebywał w Paryżu, gdzie m.in. wystawiał martwe natury na Salonach Jesiennych. Do Polski wrócił w 1939 roku. Po II wojnie światowej mieszkał w Warszawie, uczestniczył w wystawach, pokazując m.in. portrety i pejzaże oraz serię obrazów przedstawiających zniszczenia wojenne i cykl portretów „Dziecko Bunkra”. Pod koniec lat 40. zajmował się jednak przede wszystkim działalnością społeczną.



56

HENRYK GOTLIB (1890 - 1966)

Dwie dziewczyny, 1925-27 r.

olej/plótno, 105 x 140 cm
sygnowany p.d.: 'HENRYK GOTLIB'

cena wywoławcza: 18 000 zł[†]
estymacja: 24 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji,
Muzeum Okręgowe w Rzeszowie, listopad 2016 – luty 2017

LITERATURA:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, katalog wystawy,
red. Maria Stopyra, Rzeszów 2016, s. 20 (il., datowany na lata 1925-1927), s. 40

Po okresie awangardowego formizmu, w latach 20. Henryk Gotlib zwrócił się ku barwie jako głównemu środkowi ekspresji. Swoisty koloryzm leżał w naturze twórczości malarza, co należy wiązać z edukacją artystyczną, którą odebrał u Wojciecha Weissa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od 1923 artysta na stałe zamieszkał we Francji, a prezentowana praca powstała prawdopodobnie podczas jego pobytu w rodzinnym Krakowie. Tytułowe „Dwie dziewczyny” to Wanda Friedeker, leżąca w zielonej sukni, oraz Estera Ritzer (Ritzner), obydwie zaprzyjaźnione z rodziną malarza. Modelki spoczywają na kocu pośród fantastycznego,

wzgórzystego pejzażu małopolskiej prowincji. Gotlib wypracował ekspresyjną poetykę i indywidualny styl dzięki stosowaniu intensywnych, kontrastowych połączeń barwnych. W zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego zachowane są dwie oryginalne odbitki oraz szklany negatyw zdjęcia obrazu, należące do zbioru Archiwum Ilustracji Koncernu „Ilustrowany Kurier Codzienny”. Najprawdopodobniej dzieło sfotografowano z myślą o publikacji w „Kurierze”, być może przy okazji wystawy malarstwa artysty we wrześniu i październiku 1929 w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.



57

JÓZEF CZAPSKI (1896 - 1993)

Czytająca, 1955 r.

olej/plótno dublowane, 95,5 x 72 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. CZAPSKI. 55'

cena wywoławcza: 22 000 zł[†]
estymacja: 30 000 - 50 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji, Muzeum
Okręgowe w Rzeszowie, listopad 2016 – luty 2017 (jako „Portret dziewczyny”)

LITERATURA:

- Artystyczne credo. Nieznane dzieła z prywatnej kolekcji,
katalog wystawy, red. Maria Stopyra, Rzeszów 2016, s. 32 (il.)

Czapski był człowiekiem pełnym przeciwieństw – pacyfistą odznaczonym orderem Virtuti Militari, czytającym malarzem i malującym pisarzem. Pomimo wykształcenia zdobytego pod okiem Pankiewicza i silnego związku z kapistami nie porzucił indywidualnych artystycznych poszukiwań i z czasem na przekór oczekiwaniom zafascynował się sztuką Soutine'a i de Stäela. Wydaje się, że jego celem było przede wszystkim niestawianie sobie barier, stąd jego twórczość plastyczna cechuje się znaczną niejednorodnością.

Niewątpliwie stan ten w znacznej mierze uwarunkowała wojenna gehenna. Jak napisał Czapski, „(...) od września [27 września 1939 twórcą dostał się do niewoli sowieckiej] przez szereg tygodni miałem wrażenie

zupełnego zerwania kontaktu z naturą, odcięcia od natury. (...) Potem, z tygodnia na tydzień, pomału wracało przeżywanie kształtów i barw. Był to znak powolnego powrotu do życia, nawet do radości życia, wbrew wszystkiemu”. Po II wojnie światowej malarz bardzo często podejmował temat prostego, niczym nie wyróżniającego się człowieka. Praca „Czytająca” wpisuje się w tę tendencję. Ukazuje kobietę siedzącą na krześle, pochłoniętą lekturą. Artysta nakładał farbę drobnymi pociągnięciami pędzla, dzięki czemu uzyskał wrażenie delikatnie drgającej przestrzeni. Zadrobnienie to kontrastuje z prostotą tematu. Żmudność techniki karze zastanowić się, czy autor nie celebrował w ten sposób podjętego tematu, czy nie napawał się zwyczajnością. Z kolei wibrująca powierzchnia obrazu zdaje się przypominać odbiorcom o ulotności spokoju.







KOŃ I PEJZAŻ
poz. 58-70

58

J. KONARSKI, XIX/XX w.

Kulig

olej/plótno, 68 x 105 cm
sygnowany p.d.: 'J. Konarski'

cena wywoławcza: 18 000 zł

estymacja: 25 000 - 40 000

Można z uznaniem powiedzieć, że temu artyście o znanym nazwisku, ale nieznanym imieniu udało się osiągnąć naprawdę dużą popularność. Choć o jego tożsamość od wielu lat toczy się spór, udało mu się przyciągnąć uwagę licznych miłośników malarstwa ukazującego jako głównych bohaterów konie. Jedną z hipotez jest ta, że „J. Konarski” to Alfred Wierusz-Kowalski, który miał posługiwać się tym pseudonimem dla masowej sprzedaży swoich prac. Według innej to pseudonim twórcy związanego z Monachium – Franciszka Bujakiewicza. Oczywiście nie przyniosłoby malarzowi ujmę być alter

ego Wierusza, wydaje się jednak, że Konarski to ktoś inny. Niezależnie od tych dyskusji, najważniejsza pozostaje sama sztuka. W kręgu zainteresowań artysty pozostawały tematy charakterystyczne dla kręgu Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Mamy więc do czynienia z malarskim opisem swojskiego życia polskiego ziemiaństwa z odwołaniami do historii ojczystej (szczególnie tej związanej z Kresami Rzeczypospolitej). Prezentowana praca to udane studium zwierząt w ruchu i udany pejzaż, nadający całości charakterystyczną, nieco melancholijną atmosferę.



59

CZESŁAW WASILEWSKI (1875 - 1946)

Na polowaniu

olej/plótno dublowane, 100 x 150 cm
sygnowany l.d.: 'Cz. Wasilewski'

cena wywoławcza: 22 000 zł
estymacja: 30 000 - 45 000

Prezentowana praca ukazuje talent Czesława Wasilewskiego w całej okazałości. Malarz, rozkochany w zimowych scenach, tym razem przedstawił grupę ludzi i zwierząt nie w ruchu, ale w spoczynku. Rodzajowość sceny i anegdota, która rozgrywa się przed oczami widza, wskazują na rzadko objawiającą się stronę dorobku twórcy – dobrze radził on sobie nie tylko z przedstawieniami zwierząt, lecz także ludzi, i potrafił malarsko opisać rozgrywającą się na postoju scenę.

Prace Czesława Wasilewskiego właściwie zawsze cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem miłośników sztuki. Artysta nie odebrał akademickiego

wykształcenia – począwszy od 1911, jedynie przez jakiś czas studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Prawdziwą szkołą i doświadczeniem, które zdecydowało o charakterze jego dzieł, stała się kilkuletnia współpraca z Wojciechem Kossakiem (1913-17). O tym, że była bliska, świadczyć może fakt, że przynajmniej na początku lat 20. Wasilewski zajmował się przygotowywaniem podmalówki do obrazów mistrza. W tematycznym repertuarze malarza dominują zaprzęgi, sanny, trojki, ułańskie patrole, wyjazdy na polowania, napady wilków, kuropatwy, łosie czy dziki w lesie. Słowem – wszystko to, z czym kojarzy się twórczość polskich monachijszczyków. Zdarzało się jednak Wasilewskiemu malować również martwe natury.



60

JERZY KOSSAK (1886 - 1955)

Patrol, 1937 r.

olej/plótno, 81 x 101 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1937'

cena wywoławcza: 22 000 zł [†]

estymacja: 30 000 - 45 000

Pomimo dużej popularności Jerzego Kossaka wśród miłośników malarstwa batalistycznego, artysta bardzo długo funkcjonował na obrzeżach świata sztuki. Do odmiany tej sytuacji przyczynił się w znacznym stopniu monografista malarzy z rodziny Kossaków – Kazimierz Olszański, który jednoznacznie wskazał zalety jego malarstwa: „Trzeba naprawić krzywdę wyrządzoną artyście i 'zrehabilitować' go jako malarza batalistę o walorach dokumentalnych, który potrafił lepiej od niejednego uznanego malarza oddać konia i żołnierza polskiego z werwą i temperamentem właściwym tylko Kossakom” (Kazimierz Olszański, Jerzy Kossak, Wrocław 1992, s. 30). Obraz ukazuje grupę ułanów podczas

tytułowego patrolu. Dzieło pochodzi z najlepszego okresu twórczości Kossaka i wpisuje się w kanon jego ulubionych tematów, do których należały m.in. trudy ułańskie i dzieje legionów polskich. W obrazie, oprócz doskonale ukazanych postaci ludzi i zwierząt, zwraca uwagę zimowy pejzaż. Autor zastosował zimną paletę barw, a poprzez gradację odcieni w partii drzew płynnie połączył je z nieboskłonem, co zaowocowało uzyskaniem niemalże baśniowego nastroju. Kontrast wynikający ze zderzenia lirycznego krajobrazu z potężnymi sylwetkami koni i ich jeźdźców podkreślił dramatyczne położenie żołnierzy, skazanych nie tylko na walkę z nieprzyjacielem, lecz również pozostających na łasce żywiołów.



61

JERZY KOSSAK (1886 - 1955)

Wesele krakowskie, 1929 r.

olej/plótno, 61 x 111 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1929'

na krosnach malarskich pieczętki krakowskiej firmy 'ISKRA & KARMAŃSKI'

cena wywoławcza: 15 000 zł [†]

estymacja: 20 000 - 30 000

„Tu żywiej jeszcze występuje sentyment, związany z dziedzictwem talentu. (...) p. Jerzy Kossak idzie śladami znakomitego dziada i ojca. Jest batalistą z dziedzictwa, z temperamentu i upodobania. I tutaj pierwszą szkołą młodziutkiego artysty jest pracownia ojcowiska (...). P. Jerzy Kossak dziedziczy w całej pełni wielkie zdolności ojca rozwinięte już dziś zadziwiająco. Uderza

wprost w młodym artyście zdolność kompozycji, wyrażenia ruchu, panowania nad całością szeroko pomyślanych tematów. Tężyżna Kossakowska żyje tu w dalszym ciągu, a jednak są to dopiero początki, brzask ledwie obudzonego talentu”.

Z RECENZJI PRAC JERZEGO KOSSAKA, ANONIMOWY
AUTOR, „ŚWIAT” (WARSZAWSKI) 1911, NR 48, s. 4



62

JERZY KOSSAK (1886 - 1955)

Odwrót Napoleona spod Moskwy, 1924 r.

olej/plótno, 95,5 × 144 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak 1924'

obraz jest wariantem obrazu znajdującego się w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie; na odwrocie resztki nalepki z zachowanymi wyrazami: 'Kossak | [O] dwrót | z pod | Moskwy'

cena wywoławcza: 60 000 zł [†]

estymacja: 70 000 - 90 000

Wśród tematów popularnych w polskim malarstwie batalistycznym końców XIX i początków XX wieku, szczególną popularnością cieszyły się te związane z osobą Napoleona. Co ciekawe, kultywowana w malarstwie legenda cesarza nie ograniczała się wyłącznie do przedstawiania chwalebnych epizodów. I tak w malarstwie członków rodziny Kossaków wielokrotnie pojawiały się sceny powrotu Wielkiej Armii z Rosji. Przedstawiali rozproszone oddziały i tułających się po śniegu pojedynczych żołnierzy, ale też samego Napoleona ze swoją przyboczną strażą. Prezentowana praca jest wariantem obrazów przechowywanych w Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

oraz w Muzeum Narodowym w Krakowie. W tle prezentowanego obrazu znajduje się niekończąca się kolumna żołnierzy – masa ludzka przesuwająca się ku horyzontowi. Na pierwszym planie malarz wyodrębnił grupę sześciu osób. Cesarz wraz z czterema oficerami sztabu podążają za dwoma jeźdźcami w amarantowych czakach ułańskich wojsk Księstwa Warszawskiego, którzy trzymają w dłoniach lance. Na niebie, zza chmur wyłania się posąg sfinksa. Ta figura wskazuje na introspektywny charakter przedstawienia. Widz zostaje wciągnięty w świat myśli i wspomnień cesarza, który przegrał zimową wojnę i wspomina zwycięstwo kampanii egipskiej.



MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

Zima

olej/plótno, 99 x 159 cm
sygnowany p.d.: 'M. G. Wywiórski'

cena wywoławcza: 35 000 zł
estymacja: 45 000 - 60 000

Michał Gorstkin Wywiórski tworzył sceny typowe dla szkoły monachijskiej. Przemocny wpływ na kształtowanie się jego sztuki miały studia nad Izerą w latach 1883-87, a zwłaszcza – pobyt w pracowni Józefa Brandta. Tutaj ukształtowały się malarska forma dzieł artysty i krąg wybieranych tematów. Ogromnym powodzeniem wśród niemieckich handlarzy sztuką cieszyły się obrazy Wywiórskiego ukazujące egzotycznych Kozaków i Czerkiesów.

Twórczość malarza przyjmowano bardzo ciepło, na co zasługiwała, a jednym z tego powodów – zdawałoby się, że prozaicznym – była niezwykła zręczność w przedstawianiu śniegu. Artysta nad wyraz

precyzyjnie różnicował temperaturowo barwy sąsiadujących ze sobą białych połaci. Śnieg na jego obrazach ma różne kolory – i biały, i fioletowy, i błękitny. Biegłość w tej dziedzinie spowodowała, że Wywiórski dostał wyróżnienia w postaci zaproszenia do pracy przy malowaniu berezyńskiej panoramy Wojciecha Kossaka. Ponieważ przedstawiała ona zimowy odwrót wojsk Napoleona, pracy nad śnieżnymi partiami krajobrazu starczyło również dla drugiego wybitnego pejzażysty – Juliana Fałata. Artysta, czy to gdy mieszkał w Berlinie, czy potem, po 1904, w Poznaniu, chętnie malował zimowe widoki Wielkopolski. Do tej grupy pejzaży, poszukiwanych przez tamtejsze ziemiaństwo, najpewniej należy prezentowany obraz.



ABRAHAM NEUMANN (1873 - 1942)

"Zakopane - Pejzaż zimowy"

olej/tektura, 67 x 97 cm

sygnowany l.d.: 'A. Neumann'

na odwrociu nalepka z Salonu Dziel Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie z opisem obrazu

cena wywoławcza: 10 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

„W szarości śniegowej Neuman dochodzi do niezwyklej wirtuozerii, która mu pozwala wypowiadać się w zupełności kilkoma walorami”

HENRYK PIĄTKOWSKI, WYSTAWA A[BRAHAMA] NEUMANA, [W:] „KURIER WARSZAWSKI”, 1911, NR 285, s. 4-5

Tatry zajmują w twórczości Abrahama Neumana wyjątkowe miejsce. Artysta wyprawiał się tutaj jako student krakowskiej akademii, by potem związać się z tymi stronami na całe lata. Przed długimi wojażami, podczas których odwiedził Wiedeń, Stany Zjednoczone czy Palestynę, przez pięć lat (1908-13) mieszkał w Zakopanem. Po powrocie do Polski zamieszkał zaś w Nowym Targu. Prezentowana praca pochodzi zapewne z wczesnego okresu twórczości, w którym autor najchętniej przedstawiał właśnie Tatry i podkrakowskie wsie. Zwraca tu uwagę przede wszystkim świetlna reżyseria obrazu z pierwszym planem pogrążonym w cieniu i rozświetlonymi szczytami, wyłaniającymi się z tła.

Twórczość Abrahama Neumana, podobnie jak wielu innych polskich twórców żydowskiego pochodzenia, była niejako rozdzielona między dwa światy – pochodzenia i zamieszkania. Fakt ten wyrażał się w przynależności do towarzystw artystycznych, zarówno polskich, jak i żydowskich. Neuman należał zarówno do Żydowskiego Towarzystwa Krzewienia Sztuk

Pięknych oraz Zrzeszenia Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy w Krakowie, jak i do Związku Polskich Artystów Plastyków.

Malarz pochodził z mazowieckiego Sierpca, skąd po domniemanej nauce w jesziwie przyjechał do Warszawy. Dzięki materialnemu wsparciu polskiego ziemianina Romualda Ciszewskiego mógł rozpocząć studia na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Malczewskiego. Od 1900 przebywał w Paryżu, gdzie poza krótką, bo zaledwie trzymiesięczną, nauką u Jean-Paula Lorrainsa, spędził wiele czasu w Luwrze, w którym kopiował obrazy. Po powrocie do kraju kontynuował kształcenie w krakowskiej akademii, tym razem u Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. To właśnie kontakt z tym ostatnim okazał się dla Neumana decydujący i uczynił zeń pejzażystę. Stanisławski, nauczyciel znakomity i kochany przez (zapewne większość) studentów, przekazał uczniowi nie tylko znajomość warsztatu, lecz także – a właściwie przede wszystkim – emocjonalny stosunek do polskiej przyrody.



65

PAUL WEIMANN (1867 - 1945)

Pejzaż zimowy, około 1921 r.

olej/plótno, 62 x 101 cm

sygnowany l.d.: 'P. Weimann.'

na odwrociu nalepki z duńskiego domu wystawowego

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 9 000 - 14 000



GEORG WICHMANN (1876 - 1944)

Śnieżne Kotły jesienią

olej/deska, 74 x 96 cm

sygnowany p.d.: 'G. Wichmann'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 16 000 - 20 000

BIBLIOGRAFIA:

- porównaj: Hans Wichmann, Georg Wichmann 1876-1944,
Der Maler des Riesengebirges und sein Kreis, s. 139, 148, 164 (il.)

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

Georg Wichmann należy do malarzy niejako odziedziczonych przez Polaków w wyniku XX-wiecznych zmian granic. Jego prace można odnaleźć między innymi w Muzeum Narodowym we Wrocławiu i w Muzeum Karkonoskim w Jeleniej Górze. Znajdują się również w polskich kolekcjach prywatnych.

Malarz pochodził z Pomorza Gdańskiego. Studia odbył jednak we Wrocławiu u Eduarda Kaempffera. Stąd przeniósł się do Karlsruhe, gdzie pobierał nauki u Leopolda Kalckreutha. W 1904 malarz osiadł w Karkonoszach, w których spędził resztę życia. Góry stały się najważniejszym przedmiotem jego malarstwa. Piękno karkonoskiego krajobrazu jest powodem, dla którego łatwo było Polakom „adoptować” twórczość niemieckich malarzy pejzażystów, działających tu przed wojną.



MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI (1861 - 1926)

Leśna łączka

olej/plótno naklejone na tekturę, 22 x 32,2 cm

sygnowany śr.d.: 'M. G. Wywiórski'

na odwrociu nalepka wystawowa z Salonu Artystycznego Feliksa Richlinga z tytułem autorskim oraz nalepka warszawskiej firmy ramiarskiej Wacława Kozarzewskiego

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 10 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja Feliksa Richlinga (?)
- kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Michała Gorstkina Wywiórskiego kojarzy się przede wszystkim z obrazami, których forma i tematyka ukształtowały się w Monachium. Tam oddziałali na niego przede wszystkim Józef Brandt i Alfred Wierusz-Kowalski. Duża część malarskiego oeuvre tego ciekawego artysty to jednak czysta sztuka pejzażowa. Warto też wspomnieć o udziale twórcy w dużych przedsięwzięciach tego czasu, w których brał udział pospółu z Wojciechem Kossakiem, Julianem Fałatem czy Janem Stanisławskim. Wywiórski wypełniał partiami pejzażowymi słynne panoramy, m.in. „Przeście przez Berezynę” i „Bitwę pod Sybinem”

(słynną „pociętą” panoramę). Wraz z Wojciechem Kossakiem uczestniczył w Hiszpanii w przygotowaniach do namalowania „Somosierry”. Zaproszenia od najlepszych malarzy tamtych czasów do wykonywania dużych, panoramicznych obrazów wskazują na uznanie, jakim Wywiórski cieszył się jako pejzażysta, i sprawność, jaką się w tej dziedzinie wykazywał. Prezentowana praca jest przeciwieństwem tych przedsięwzięć. To szybko i pewnie malowany widok, zanotowany na niewielkim płótnie, co przywołuje na myśl pokrewieństwo sztuki Wywiórskiego z twórczością Jana Stanisławskiego.



MICHALINA KRZYŻANOWSKA (1883 - 1962)

"Port rybacki", około 1931 r.

olej/plótno, 62 x 82 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Michalina Krzyżanowska | 1931 (?)'
na odwrociu nalepka z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (?)

cena wywoławcza: 10 000 zł [†]

estymacja: 15 000 - 25 000

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa (?)

Woda to jeden z najważniejszych malarskich tematów Michaliny Krzyżanowskiej, wielokrotnie przedstawiającej krajobraz wiślany i wybrzeża Bałtyku. Jej zainteresowanie znalazło formalny wyraz w przynależności do Koła Marynistów Polskich. Jako malarka towarzyszyła też powstawaniu portu w Gdyni.

Michalina Krzyżanowska (z domu Piotruszewska) jest malarką jeśli nie zapomnianą, to na pewno niewystarczająco docenioną. Choć po 1989 odbyła się jej monograficzna wystawa w Łazienkach Królewskich (Stara Kordegarda, 1999) to, jak się zdaje, jej twórczość wciąż czeka na pełniejsze przebadanie i uznanie. Artystka odebrała dobre wykształcenie – odbyła studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u pejzażystów Miłosza Kotarbińskiego oraz Konrada Krzyżanowskiego, swojego późniejszego męża.

Naukę uzupełniła w czasie pobytu w Paryżu w 1912. Malowała widoki rodzinnego Wołynia (pochodziła z Peremyła nad Styrem), Wisły i polskiego morza. Pod koniec życia chętnie podejmowała studia martwej natury. Udany i szczęśliwy związek z Konradem Krzyżanowskim miał duży wpływ na życie artystki. Dużo nauczyła się od męża: była jego uczennicą i towarzyszką malarskich plenerów (podróżowali m.in. do Werek pod Wilnem, do Aleksandrii pod Białą Cerkwią czy do Kijowa). Co charakterystyczne, artystka zaczęła wystawiać dopiero po śmierci męża (1922). Niewątpliwie wyjście z cienia tej wybitnej artystycznej indywidualności nie przyszło jej łatwo. Groziło jej, że do końca życia zostanie „żoną Krzyżanowskiego”. Uniknęła jednak tego losu i ma na swoim koncie udział zarówno w wystawach zbiorowych, jak i pokazy indywidualne (w 1925 na Salonie Lewickich, w 1928 i 1930 na Salonie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków).



IGNACY IZYDOR GOLDHUBER-CZAJ (1896 - 1942)

Krakowski Kazimierz, 1925 r.

olej/tektura, 51 x 69,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'I. Goldhuber | 1925'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 7 000 - 15 000

Wieduta „Krakowski Kazimierz” przedstawia zabudowania tworzące centrum religijno-administracyjne gminy żydowskiej na Kazimierzu. Stara Synagoga jest najstarszą z synagog zachowanych w Polsce – została wybudowana w XV wieku w stylu gotyckim i przeszła gruntowną przebudowę w XVI wieku. Nie uległa większym zniszczeniom podczas II wojny światowej, ponieważ od 1941, w okresie tworzenia przez Niemców getta w Krakowie, przejęta została przez niemiecki Urząd Powierniczy i była użytkowana jako magazyn.

Ignacy Izidor Goldhuber-Czaj był malarzem pochodzenia żydowskiego, urodził się w 1896 w Wołynie, zmarł w Gusar prawdopodobnie w 1942.

Studiował od początku lat 20. w, prowadzonej przez Jerzego Fedkowicza, prywatnej Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. L. Mehofferowej w Krakowie. Goldhuber-Czaj mieszkał w Krakowie i Zakopanem. Był związany ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, gdzie pełnił funkcję wiceprezesa (1932-33) i w późniejszych latach sekretarza. Wystawiał z nimi w latach 30. m.in. w Krakowie oraz w Katowicach w lokalu „Concordii” przy ul. Stawowej 19. Należał do ZZPAP. Malował pejzaże, fragmenty architektury, widoki miejskie, martwe natury, projektował dekoracje do teatru żydowskiego, zajmował się karykaturą. Kształtom nadawał miękkie przenikające się formy, lub wręcz przeciwnie, podkreślał ich brylowatość, wyraźnie obrysowując plamy.



BIAGIO BARZOTTI (1835 - 1908)

Papież Leon XIII z Kardynałami: Rampolla, Parochi, Bonaparte i Sacconi

mozaika/blacha, 20,2 x 38,6 cm

sygnowany l.d.: 'R.F.S.P. | B. Barzotti' ('Reverenda Fabbrica di San Pietro')

cena wywoławcza: 16 000 zł

estymacja: 20 000 - 30 000

LITERATURA:

- porównaj: R. Grieco, *Micromosaici romani/Roman micromosaic*, Roma 2008

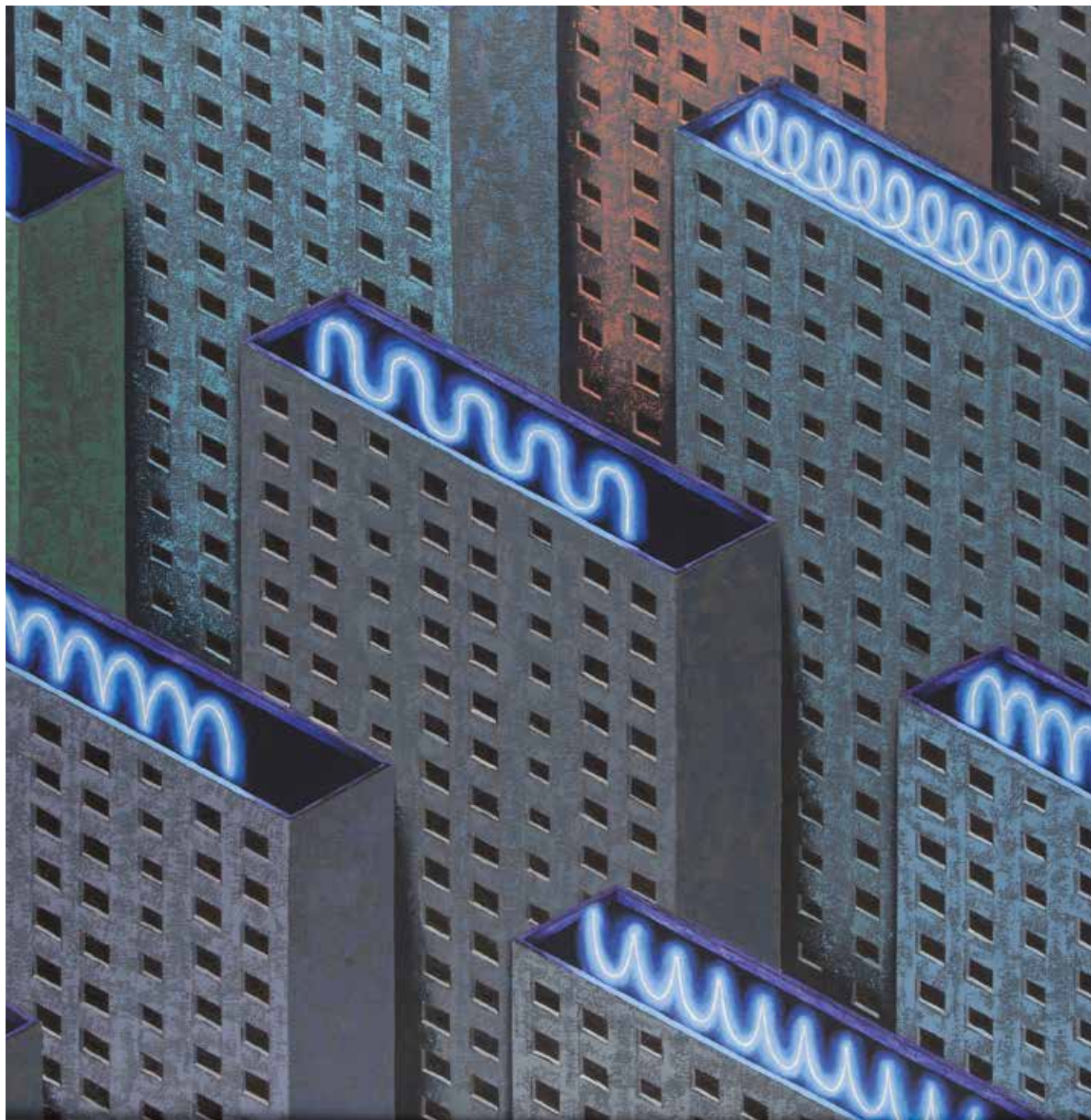
Barzotti był jednym z tych twórców swojej epoki, których specjalnością stały się mikromosaiki. Ów fenomen narodził się w XVIII stuleciu, w czasach rozkwitu kultury neoklasycznej. Popularność tych obiektów należy wiązać ze zjawiskiem Grand Tour – podróży odbywanej przez młodych ludzi z dobrych rodzin, celem poszerzenia horyzontów. Rzym jako źródło klasycznego dziedzictwa Europy stanowił punkt obowiązkowy na trasie, a mikromosaiki służyły jako pamiątki przywożone z Południa. Techniką nawiązywały do popularnych rzymskich dzieł starożytności i średniowiecza, a sceny wyobrażone na nich przypominały o miejscach, które podróżnik odwiedził.

Barzotti posiadał swoje prywatne studio w Rzymie, przy Via del Babuino 57, a także związał się z Pracownią Mozaiki w Watykanie. Warsztat, istniejący do dzisiaj, założono w Stolicy Piotrowej w 1578, a oficjalnie otwarto w 1727. Pierwotnie artyści tam pracujący zajmowali się renowacją oraz wykonywaniem replik dzieł znajdujących się w Bazylice św. Piotra. Warsztat działał bowiem w ramach Fabryki św. Piotra, instytucji dbającej o konserwację i dekorację Bazyliki. Z czasem zaczęto tworzyć także wyroby o tematyce

świeckiej, często na potrzeby turystyczne. Prezentowana mozaika powstała właśnie w watykańskiej Pracowni. Świadczy o tym skrócona sygnatura, którą Barzotti umieścił w lewym dolnym rogu płaszczyzny dzieła.

Prace Barzottiego przedstawiały najczęściej miejskie widoki Rzymu i Watykanu, często wnętrza Bazyliki św. Piotra czy Ogrody Watykańskie, w których dzieje się scena przedstawiona na mozaice. Papież Leon XIII siedzi na tronie, towarzyszą mu kardynałowie, a widz podziwia panoramę Wiecznego Miasta z majaczącym w oddali Zamkiem Świętego Anioła, oświetlanym światłem zachodzącego z wolna słońca. Tego typu luministyczne efekty były charakterystyczne dla XIX-wiecznych mikromosaik. Artyści odeszli od regularnych, kwadratowych tesseri, czyli najmniejszych elementów mozaiki, na rzecz nieregularnych szklanych kawałków, nadających dynamikę wyobrażonej scenie. Barzotti wykonał swe dzieło w tradycyjnej technice: na blachę, zagietą przy krawędziach, tworzących obręcz, nałożył gipsową zaprawę, w której następnie z wielką precyzją umieścił bardzo małe tessery o uprzednio nadanych kształtach.





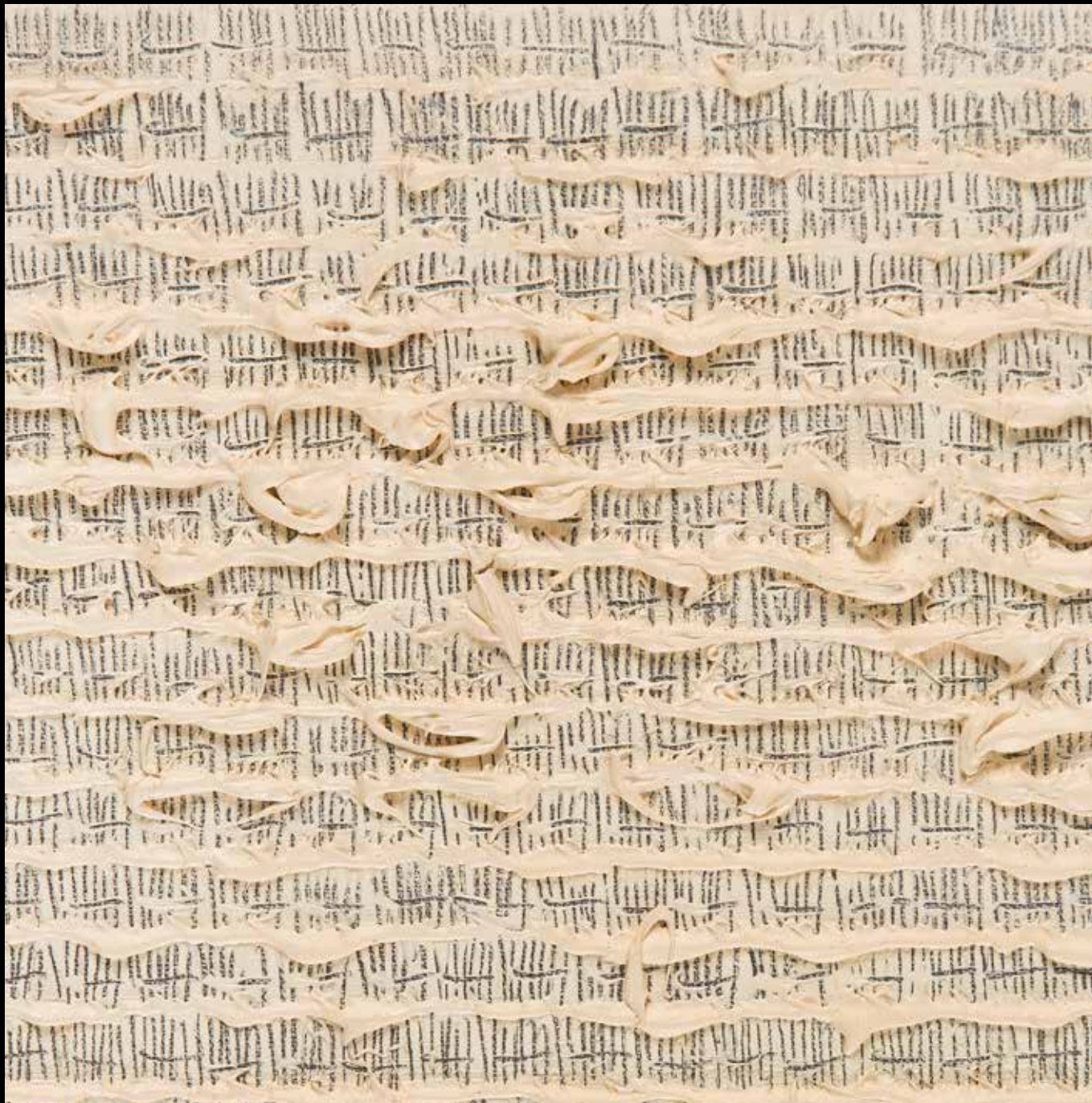
Michał Saturnin Kamiński, Bez tytułu, 2015

MŁODA SZTUKA

Aukcja 17 października 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 11 – 17 października 2017 r.





Włodzimierz Pawlak, Dziennik nr 100 A, 1998 r.

ART OUTLET - SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Aukcja 26 października 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 17 – 26 października 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



Alina Ślesińska, Święty Franciszek, 1977

RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 9 listopada 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 30 października – 9 listopada 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



Witold Wojtkiewicz, „Komedianci”, 1905 r.

SZTUKA DAWNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 23 listopada 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 14 – 23 listopada 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



Magdalena Abakanowicz, Bez tytułu, 1971 r.

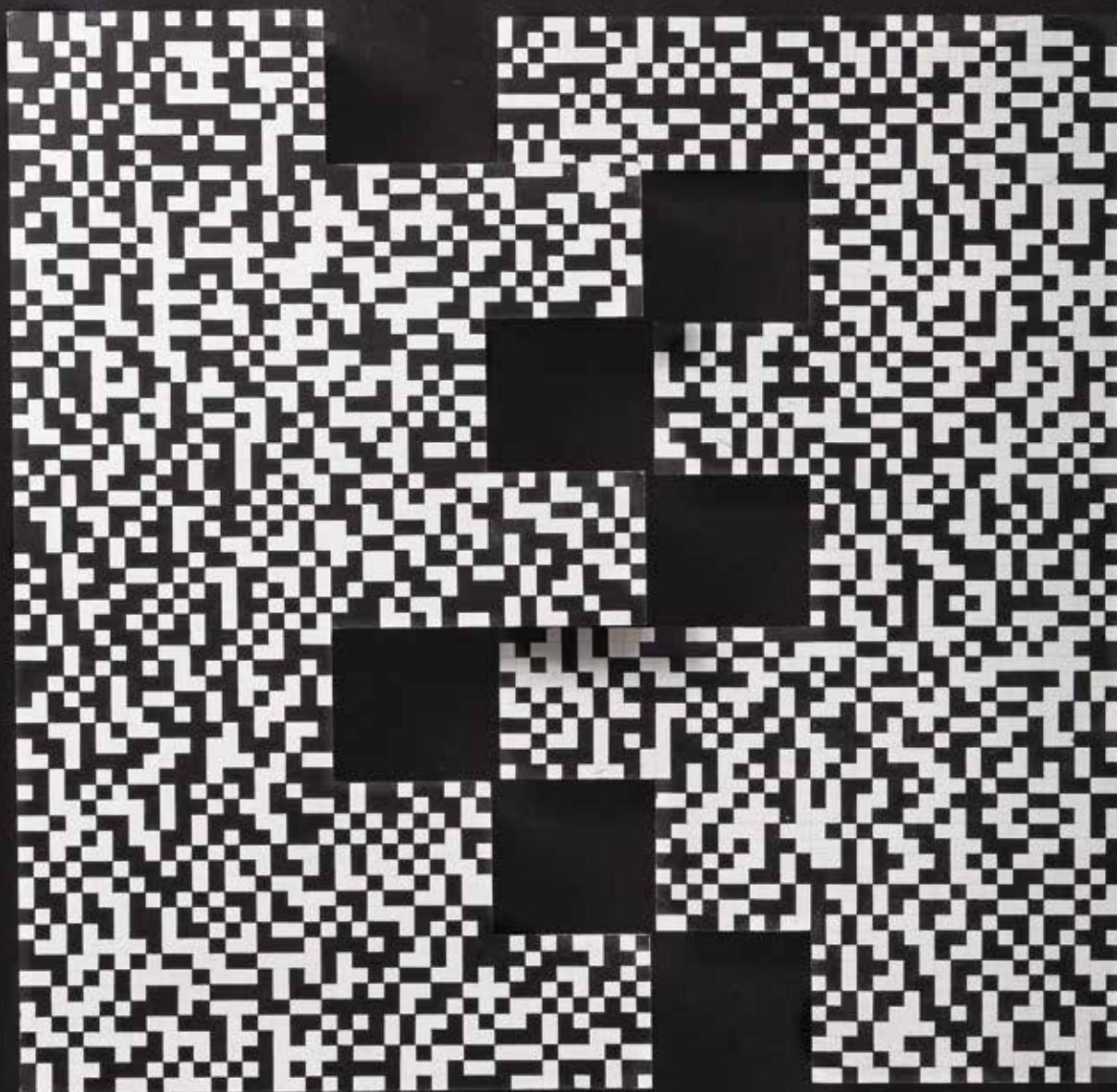
SZTUKA WSPÓŁCZESNA PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 7 listopada 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 24 października – 7 listopada 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl



Ryszard Winiarski, "Penetration of Real Space...", 1974 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA GEOMETRIA I OP-ART

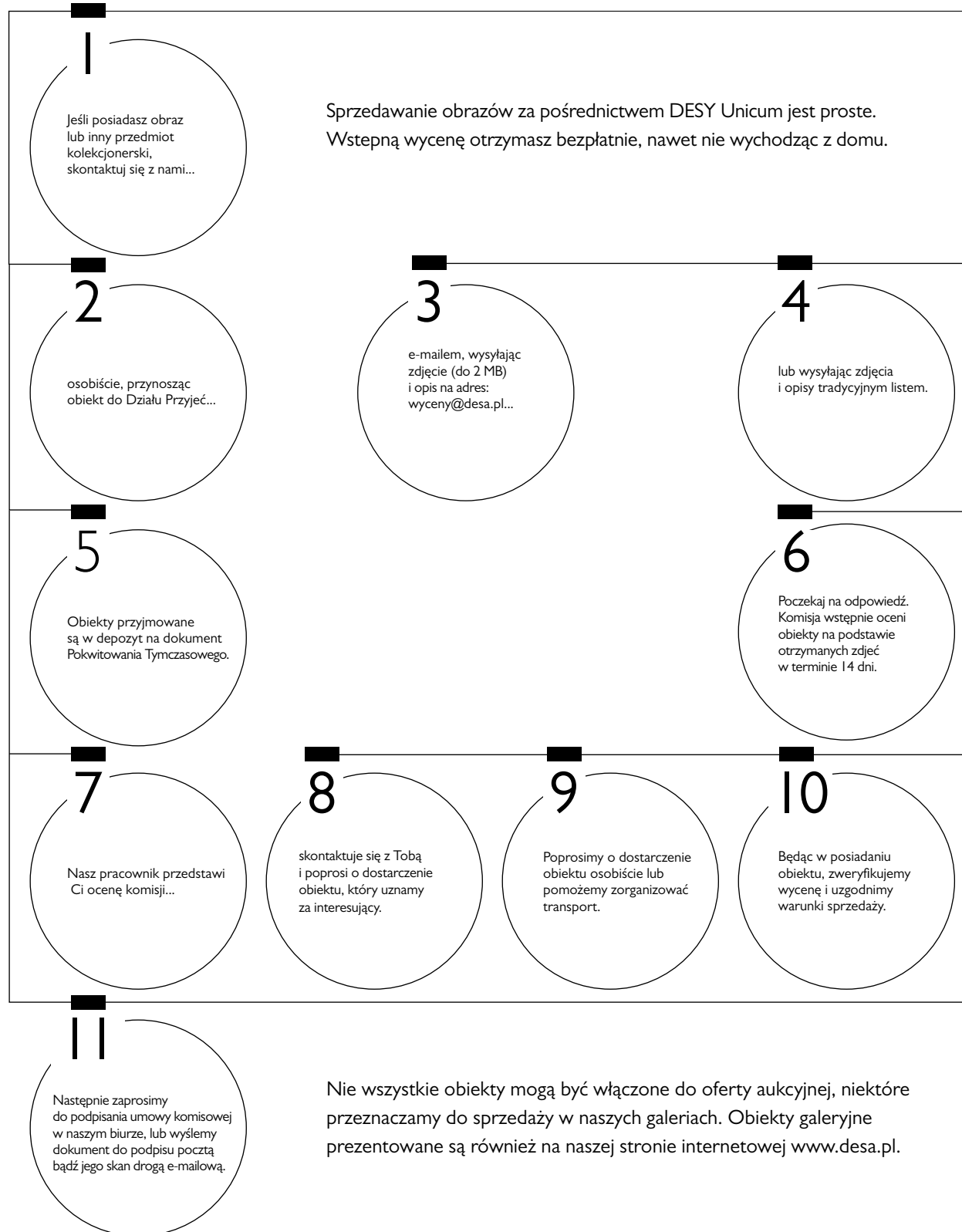
Aukcja 7 grudnia 2017 r., godz. 19

wystawa obiektów: 21 listopada – 7 grudnia 2017 r.



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Marszałkowska 34-50, Warszawa, tel. 22 584 95 34, www.desa.pl

JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESA UNICUM?



SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 7 listopada, termin przyjmowania obiektów do 29 września

MŁODA SZTUKA

Aukcja 14 listopada, termin przyjmowania obiektów do 24 września

Aukcja 21 grudnia, termin przyjmowania obiektów do 29 października

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

Aukcja 23 listopada, termin przyjmowania obiektów do 9 października

BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 5 grudnia, termin przyjmowania obiektów do 19 października

SZTUKA WSPÓŁCZESNA.

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

Aukcja 7 grudnia, termin przyjmowania obiektów do 23 października

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK. MODERNIZM. MIĘDZYWOJNIE

Aukcja, 14 grudnia, termin przyjmowania obiektów do 7 listopada

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

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

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Transakcja warunkowa

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

7. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy 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 konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę

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

9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

10. Legenda

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

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

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

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

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

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

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

II. PRZEBIEG AUKCJI

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjонера. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaakceptował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania

z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez 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 postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. 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 postępień

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

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

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

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 jakiegokolwiek 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 zwole 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 wierzitelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

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

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

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

z następujących określeń: „krag”, „szkola” 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 • 494ASD197 • Aukcja 12 października 2017 r.

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem

☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

Desa Unicum Dom Aukcyjny Sp. z o.o., ul. Marszałkowska 34-50, 00-554 Warszawa, tel. 22 584 95 25, fax 22 584 95 26, e-mail: biuro@desa.pl, www.desa.pl NIP: 5272644731 REGON: 142733824 Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy KRS0000372817.

tel. 22 584 95 32, fax 22 584 95 26
e-mail: zlecenia@desa.pl



Zlecenie licytacji z limitem

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

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

☐ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

Data i podpis Klienta składającego zlecenie

POLIN

MUZEUM HISTORII
ŻYDÓW POLSKICH



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

www.polin.pl

Odwiędź Muzeum POLIN, którym zachwycił się świat

VISIT POLIN MUSEUM, WHICH HAS TAKEN
THE WORLD BY STORM

**Muzeum Historii
Żydów Polskich POLIN**
POLIN Museum of the History
of Polish Jews
Ul. Anielewicza 6, Warszawa

Patroni medialni

Wprost sens wyborcza cojestgrane24 TOKO Dobre
Rozmowy

ams

Newsweek L'AVIE TYGODNIK
POWŚLCHNY naszemiasto. VIVA!

insider empik GSE onet







CENA 39 zł (z 5% VAT)

DESA.PL

UL. MARSZAŁKOWSKA 34-50

00-554 WARSZAWA

TEL.: 22 584 95 25

EMAIL: BIURO@DESA.PL