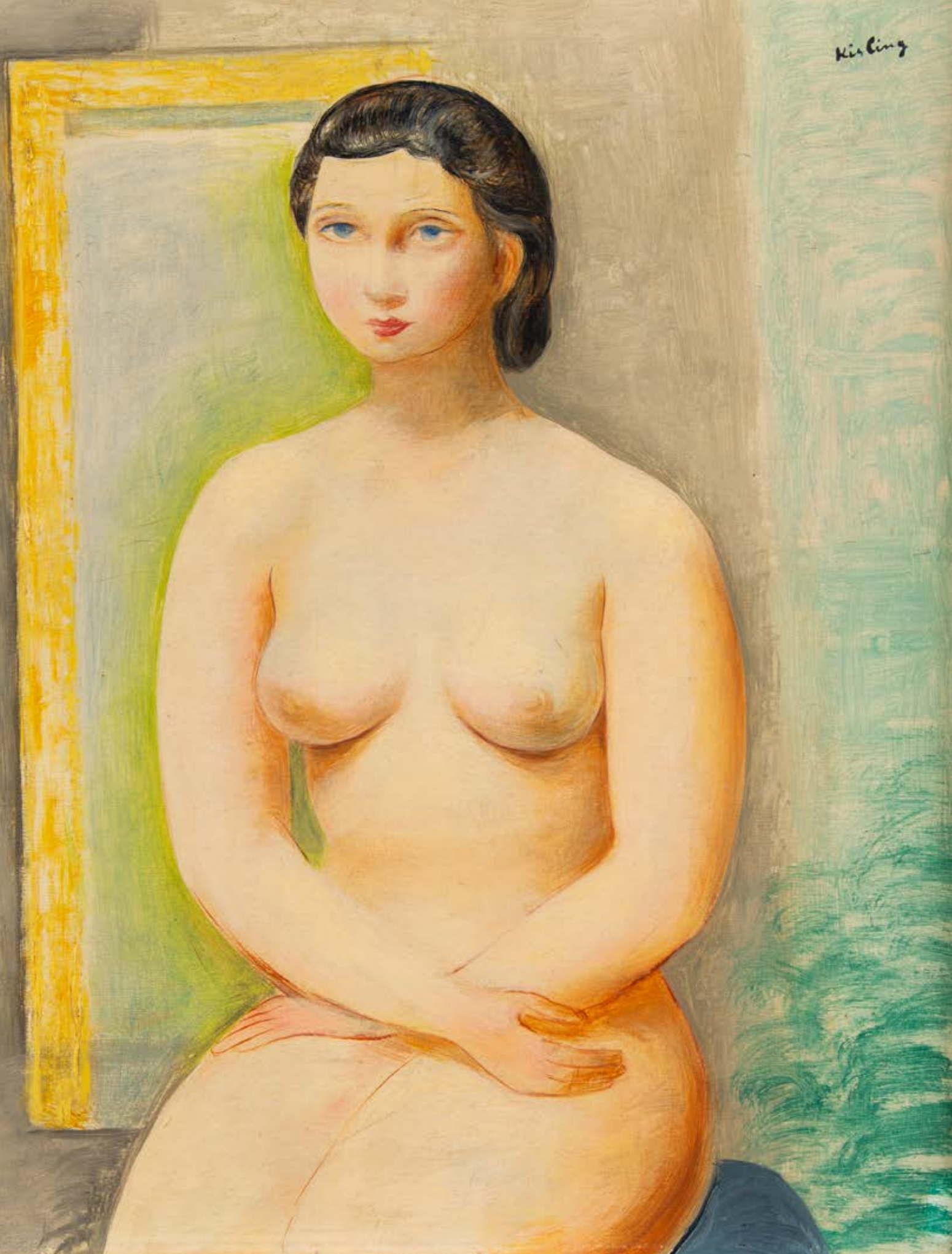
DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 16 GRUDNIA 2021 WARSZAWA


Kisling

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 16 GRUDNIA 2021
SESJA II

CZAS AUKCJI
16 grudnia 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
10 – 16 grudnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Michał Szarek
tel. 22 163 66 53, 787 094 345
m.szarek@desa.pl

Julia Słupecka
tel. 532 750 005
j.slupecka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII:
poniedziałek 11:00 - 15:00, środa 14:00 - 18:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

ZLECENIA AUKCYJNE
przyjmujemy mailowo i telefonicznie tel. 22 163 67 00, zlecenia@desa.pl

WYSTAWY AUKCYJNE
WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU
Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

---

KONTA BANKOWE

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

NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym
dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy,
kapitał zakładowy 13 314 000 zł

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA SA

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | **MARCIN SOBKA** Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | **ADAM NIEWIŃSKI** Członek Rady Nadzorczej | **IRENEUSZ PIECUCH** Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | **KRZYSZTOF JUZOŃ** Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM

AGATA SZKUP
Prezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu

IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej

JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej

MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

Oliwier Nowak
Młodszy Prawnik
o.nowak@desa.pl
tel. 880 526 784

Daniel Obroślak
Kontroler
d.obroslak@desa.pl
tel. 539 906 833

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyzanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl
tel. 787 923 322

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Asystent Działu Marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Jacek Wołoszczak
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.wołoszczak@desa.pl
tel. 788 604 766

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomaszkiewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Marlena Talunas
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
tel. 22 163 66 75, 795 122 717

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Karolina Śliwińska
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 575

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wolyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

Piotr Śledź
p.sledz@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 795 121 561

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

MAŁGORZATA NITNER
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892

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

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

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

JADWIGA BECK
j.beck@desa.pl
795 122 720

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

ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031

KINGA SZYMAŃSKA
k.szymanska@desa.pl
698 668 221

TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833

JULIA SŁUPECKA
j.slupecka@desa.pl
532 750 005

NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401

JULIAN KLONOWSKI
j.klonowski@desa.pl
880 334 402

JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450

MARTYNA STOPYRA
m.stopyra@desa.pl
889 752 333

MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214

DZIAŁ ROZLICZEŃ

URSZULA PRZEPIÓRKA
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01, 795 121 569

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

MICHALINA KOMOROWSKA
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 05,882 350 575

OLIWIA SMOLAREK
o.smolarek@desa.pl
22 163 66 200, 664 150 867

KAROLINA PUŁANECKA
k.pulanecka@desa.pl
538 955 848

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

JUSTYNA PŁOCIŃSKA
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03, 538 977 515

WERONIKA ZARZYCKA
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

ARTUR DUMANOWSKI
Zastępca Dyrektora Departamentu
Projektów Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725

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

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

JULIA MATERNA
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945

JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189

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

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

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

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

AGATA MATUSIELAŃSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
Prace na papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
Rzeźba i formy przestrzenne
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177

SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna
Surrealizm i Realizm Magiczny
s.belling@desa.pl
539 222 774

ANNA KOWALSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55, 539 196 531

MICHAŁ SZAREK
Specjalista
Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345

URSZULA PRUS
Rzeczoznawca Jubilerski
u.prus@desa.pl
507 150 065

OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862

JOANNA WOLAN
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090

MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453

JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282

PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299

WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055

INDEKS

Adler Jankiel **162**

Ascher Jerzy **188**

Bakałowicz Władysław **152**

Brandes Hans Heinrich **151**

Chełmoński Józef **120**

Cybis Bolesław **133**

Czajkowski Stanisław **145**

Dylczyński Cyprian **153**

Dzierzencki Eugeniusz **158**

Eisman-Semenowsky Emile **167**

Epstein Henryk **184-185**

Feder Adolf **161**

Gotlib Henryk **138-139**

Gottlieb Leopold **159-160**

Grabarz Antoni **156**

Grunsweigh Natan **131-132**

Hänger Senior Max **174**

Hayden Henryk **130**

Hofman Wlastimil **104-106, 169-170**

Jełowicki Jerzy **154**

Kamocki Stanisław **143**

Kanelba Rajmund **191-193**

Karpiński Alfons **107**

Katarzyńska-Pruszkowska Zofia **135**

Kisling Mojżesz **108-109**

Kochanowski Roman Kazimierz **118-119**

Konarski J. **121-122**

Konarski Marian **182**

Kossak Jerzy **125**

Kossak Wojciech **124**

Landau Zygmunt **183**

Langhammer Arthur **179**

Lindemann Emil **173**

Mackiewicz Konstanty **165**

Malczewski Jacek **113-115**

Małachowski Soter Jaxa **172**

Merkel Jerzy **176**

Michalak Antoni **134**

Mroczkowski Aleksander **171**

Muter Mela **110-112**

Nałęcz Włodzimierz **157**

Ortiz de Zarate Manuel **163**

Paciorek Stanisław **142**

Pawliszak Wacław **175**

Peske Jean **186-187**

Pochwalski Kasper **168**

Podgórski Stanisław **141**

Pressmane Joseph **136-137**

Ronget Elizabeth **181**

Roszkowska Teresa **164**

Rychter-Janowska Bronisława **103**

Serwin-Oracki Mieczysław **178**

Setkowicz Adam **102**

Sichulski Kazimierz **117**

Strycharski Izaak **177**

Stückgold Stanisław **180**

Studencki Stanisław **150**

Styka Adam **126**

Styka Jan **116**

Szczygliński Henryk **146**

Szerner Jr. Władysław **101**

Terlikowski Włodzimierz **127-129**

Uziembło Henryk **144**

Wasilewski Czesław **147-148**

Wastkowski Franciszek **123**

Wichmann Georg **140**

Woelfl Adalbert **166**

Wygrzywalski Feliks Michał **155**

Zucker Jakub **189-190**

Zygmuntowicz Ignacy **149**

101

WŁADYSŁAW SZERNER JR.

1870-1936

W czasie żniw

olej/płótno, 51 x 40 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'Władysław Szerner iun. | Monachium.'
do ramy przytwierdzona papierowa etykieta aukcyjna

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Rachel Davis Fine Arts, Cleveland, październik 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

Władysław Szerner junior był synem znanego monachijskiego malarza o tym samum imieniu i kontynuował w swoim malarstwie świetną tradycję polskiego malarstwa historycznego. Ze zrozumiałych względów nawiązywał do twórczości swojego ojca. Od 1888 roku rozpoczął studia na Akademii w Monachium w pracowniach Johanna Hertericha, Gabriela Hackla i Wilhelma Dieza. Równolegle uczył się agronomii w tamtejszej Politechnice. Swoje obrazy znad Izary wysyłał do polskich instytucji wystawienniczych – do lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych i do warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Jego twórczość to przede wszystkim sceny rodzajowe przedstawiające życie na stepie w XVII wieku wraz z Kozakami i lisowczykami. Na rynku popularne były jego sceny z pasterkami i żniwiarkami, z których jedną prezentujemy w katalogu.

102

ADAM SETKOWICZ

1879-1945

Gęsiarka

olej/płótno, 34,5 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'A. Setkowicz'
na krośnie malarskim numer: '427'
oraz dwukrotnie powtórzony stempel Salonu Sprzedaży i Oprawy Obrazów Antoniego Parkota w Warszawie

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

Adam Setkowicz jest chyba dzisiaj najbardziej kojarzony jako wzięty akwarelista swojej epoki. Artysta wyspecjalizował się przede wszystkim w zimowych przedstawieniach zaprzęgów, powozów i sań. Z zapałem odtwarzał nastrojowe krajobrazy ukazane w zimowej scenerii, w których to główną rolę odgrywają powracający po polowaniu myśliwi czy zmierzający na targ chłopi. Nieco inne motywy wykorzystywał Setkowicz w kompozycjach olejnych. Obok pojawiających się w nich również sylwetek koni, artysta chętnie powracał do rodzajowych scenek o sielskim, niemal idyllicznym charakterze. Ich akcja rozgrywa się gdzieś daleko na spokojnej, polskiej prowincji. W obrazach tych pastuszkowie rozpalają ogniska, żniwiarze odpoczywają po wyczerpującej pracy, a przez pola jadą wozy z weselnymi gośćmi. Zainteresowanie artysty przestrzenią wsi podkrakowskiej było zapewne spowodowane wpływem nurtu chłopomanii, który rozwijał się prężnie około roku 1900. Kraków był w owym czasie miejscem, gdzie koncentrowały się owe idee. Działali tam artyści tworzący nieformalne ugrupowanie – „piątkę chłopomanów". Włodzimierz Tetmajer czy Wincenty Wodzinowski zamieszkiwali także okoliczne wioski bezpośrednio zaznajamiając się z ich kulturą. Wpływali oni na innych twórców obracających się w kręgu krakowskiego środowiska artystycznego, do którego należał chociażby Adam Setkowicz. Postać roześmianej gęsiarki w ludowym stroju i barwnej chuście na głowie należy niewątpliwie do repertuaru ulubionych jego form. Wiejska dziewczyna ze stadkiem białych gęsi ukazana została na zielonej, letniej łące. Jej sylwetka pojawia się także i na innych kompozycjach malarza, a towarzyszą jej wówczas nie tylko gęsi, ale i inne ptactwo domowe.

103 †

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

W małym dworku, 1935

olej/tektura, 34 x 24 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'B. RYCHTER – JANOWSKA. | 1935'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
16 000 - 22 000 PLN
3 500 - 4 800 EUR

Dwór i jego przestrzeń stanowią jawną i jakże widoczną dominantę w twórczości Bronisławy Rychter-Janowskiej. Tematyka ta pojawiła się w oeuvre malarki już na początku jej kariery. Na przestrzeni kolejnych dekad artystka rozwijała ją i kreowała wciąż nowe przedstawienia. Najczęściej przewija się w jej malarstwie właśnie ten niezwykle osobliwy i jakże związany z naszą rodzimą kulturą motyw. To polski dworek ziemiański, typowy, bielony, z gankiem z dwiema kolumnami i wnętrzami wypełnionymi historią. Bronisława Rychter-Janowska wzięła na swoje barki pewnego rodzaju misję. Dwór i jego kulturotwórcza rola były i są do dzisiaj silnie zakorzenione w polskiej tradycji. Malarka znakomicie „portretowała" te wyjątkowe przykłady architektury zatopione w przyrodzie i zlokalizowane gdzieś daleko na wiejskiej, sielskiej prowincji. Równie często, co zewnętrzną architekturę, artystka odtwarzała także i eleganckie wnętrza. Oświetlone przez wpadające z zewnątrz promienie słońca saloniki kryją w swoich murach niezwykłe precjoza. Na ścianach wiszą rodowe portrety. Serwantki wypełniają elementy porcelanowej zastawy. Wśród zegarów, kwiatów i instrumentów muzycznych wielokrotnie krzątają się wytworne damy, mieszkanki tych siedzib. Bronisława Rychter-Janowska związana była głównie ze środowiskiem artystycznym Krakowa. W swoim życiu odbyła liczne podróże, zarówno bliskie jak i te dalekie. Wyprawiała się na południe Europy, a nawet do Azji Mniejszej. Chętnie odwiedzała także Kresy Wschodnie. W jej sztuce silnie widoczny jest jednak rdzennie polski pierwiastek kulturowy i zakorzenienie w dawnej tradycji, którą poprzez swoje malarstwo z zapałem kultywowała artystka.

104 †

WLASTIMIL HOFMAN
1881-1970

Zaduma. Wędrowiec i anioł, 1937

olej/sklejka, deska, 80 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofman 1937'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
19 400 - 25 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

„Wierzę, że sztuka też jest pewnego rodzaju służbą Bożą, służbą prawdy. Dziś czuję to w pełni, przedtem przeczuwałem to instynktem, o czym dziś do głębi jestem przekonany".

Wlastimil Hofman, cyt. za: Wlastimil Hofman. Autobiografia, oprac. Beata Mielczarek, Warszawa 2020, s. 53

Wlastimil Hofman podczas pracy w plenerze, 1929

WLASTIMIL HOFMAN
GDY SACRUM SPOTYKA SIĘ Z PROFANUM

Rozbudowane wątki literackie towarzyszą twórczości Wlastimila Hofmana już od wczesnych lat jego artystycznej działalności. Ten jakże długowieczny artysta o polsko–czeskim pochodzeniu był jednym z najwybitniejszych uczniów Jacka Malczewskiego i zarazem godnym kontynuatorem jego duchowej spuścizny. Wydarzeniem, które w definitywny sposób zaważyło na jego oeuvre było zapewne założenie wraz z kilkoma innymi malarzami jego pokolenia tzw. Grupy Pięciu. Stowarzyszenie uformowane w roku 1905 ukonstytuowało w pewien sposób wizję, która przyświecała Hofmanowi już od czasu studiów. On, jak i jego koledzy silnie wierzyli w ideę korespondencji sztuk. Młodzi i żądni zmian twórcy znajdowali się pod przemożnym wpływem pism Charlesa Baudelaire'a, który to w swoim sonecie „Correspondances" pochodzącym z ikonicznego zbioru „Les Fleurs du mal" („Kwiaty zła", 1857) podkreślał nieuniknione przenikanie się różnorodnych sfer życia i ludzkiej działalności. Gesamtkunstwerk – totalne dzieło sztuki miało być wedle tych teorii strukturą łączącą w swojej istocie muzykę, literaturę i sztuki plastyczne. Rozważania te stały się natchnieniem dla całych rzesz symbolistów, zarówno tych wczesnych, jak i epigonów, którzy podobnie jak Hofman kreowali swój mistyczny świat przez kolejne dekady bez względu na zachodzące przemiany.

Artysta już na początku swojego życia namaszczony został przez muzę poezji i sztuki. Jego imię, Vlastimil, oznaczać miało tyle co „miłujący ojczyznę" i zaczerpnięte zostało z patriotycznego poematu Vaclava Hanki. W twórczości Hofmana nigdy nie brakowało również bezpośrednich nawiązań oraz kontekstów literackich. Wielokrotnie pojawiały się także u niego postacie o zupełnie enigmatycznym rodowodzie. Do ich grona należą niewątpliwie sylwetka strudzonego wędrowca ukazywanego nie raz w towarzystwie anioła. Postać niebiańskiego gościa i kompana życiowej wędrówki nabiera w owych przedstawieniach alegorycznego sensu. Zatroskana twarz starca wyrażać może tutaj trudy egzystencji, która właśnie dobiega końca. Znamienne wydaje się również w owym obrazie rozwiązanie przestrzeni zaproponowane przez malarza. Mężczyznę i anioła oddziela masywna, drewniana przegroda. Stanowi ona pewnego rodzaju granicę pomiędzy sferą sacrum, a realnym, namacalnym światem. Wydaje się, że jednak nie nadszedł jeszcze kres ziemskiej wędrówki. Pomimo to, linia pomiędzy obydwoma światami staje się tutaj coraz bardziej wyraźna.

105 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Zwiastowanie, 1936

olej/płótno, 48 x 63 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'Wlastimil Hofman 1936'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 600 - 10 800 EUR

Motywy sakralne pojawiają się w twórczości Wlastimila Hofmana bardzo często. Stanowią one integralną i niezmiernie istotną część jego artystycznej spuścizny. Postacie aniołów i świętych zapełniają jego kompozycje i w metaforyczny sposób przekazują ukryte w nich sensy i idee. Scenę Zwiastowania malował artysta wielokrotnie. Znane są przeróżne redakcje tego mistycznego wydarzenia, opisanego na kartach Biblii. Na obrazach Hofmana raz ma ono miejsce na tle rozległego pustynnego pejzażu, innym razem natomiast rozgrywa się, jak na kompozycji ze zbiorów Wlastimilówki, we wnętrzu chaty. Widać tutaj, że malarz nie czerpał z dorobku innych artystów, wręcz odwrotnie, kreował własną, zupełnie indywidualną ikonografię, w której to na nowo ożywały znane już widzom motywy sakralne.

Prezentowane w katalogu Zwiastowanie jest przedstawieniem stosunkowo neutralnym pod względem przestrzeni i osadzonych w niej postaci. Chodzi tutaj dokładnie o kontekst miejsca, albo właściwie jego brak. Maria i Archanioł Gabriel znaleźli się na płaskim tle pogodnego nieba. Za nimi roztacza się równinny krajobraz. Nie towarzyszą im także żadne ze znanych nam atrybutów. Na próżno doszukiwać się śnieżnobiałej lilii w dłoni niebiańskiego gościa, nie posiada on także skrzydeł. Nad głową Marii nie ma też świetlistego nimbu. Hofman mocno zeświecczył owo przedstawienie. Zrobił to z resztą nie po raz pierwszy. Często przenosił on sceny o metafizycznym charakterze w realia podkrakowskiej przestrzeni.

106 †

WLASTIMIL HOFMAN
1881-1970

Portret chłopca z fletem

olej/płyta pilśniowa, 40 x 32 cm
sygnowany p.d.: 'Wlastimil | Hofman'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, Warszawa, luty 2016
kolekcja prywatna, Polska

„Nie mam żadnego potomstwa i możliwe, że to spotęgowało w jakiś sposób moje uczucia w tym kierunku. Bardzo lubię dzieci – i dlatego chętnie je maluję, ale to jeszcze nie wszystko. (...) Ustami dziecka przemawia prawda, piękno dobroć – to zwierciadło śmierci, tej śmierci, z którą tak często można spotkać się w moich obrazach. (...) Na ich twarzach nie ma masek, a przecież twarz ludzka jest podstawowym tworzywem w większości moich kompozycji".

Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 36

Kastimil
Hofman

107 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

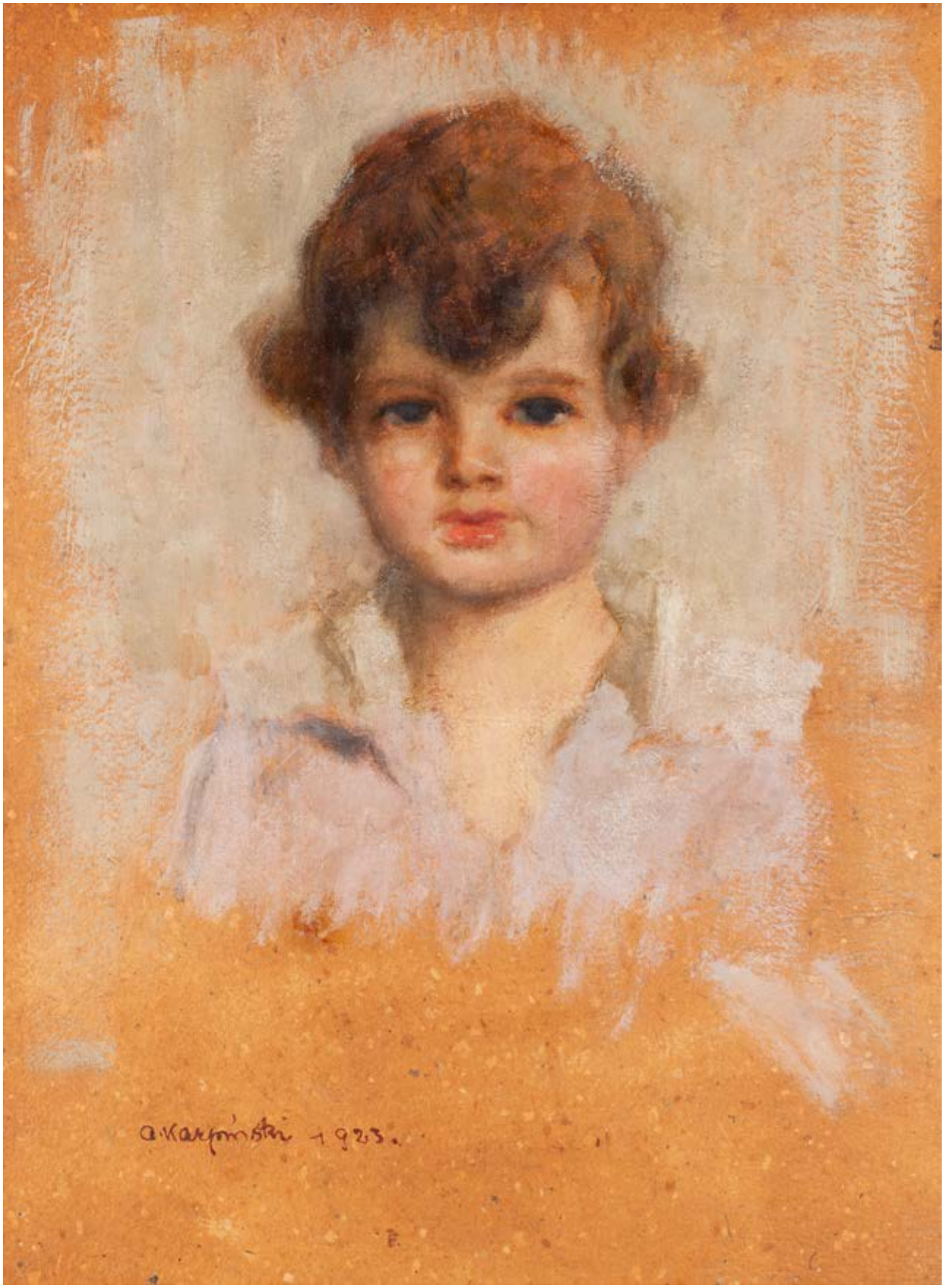
"Portret dziecka", 1923

olej/tektura, 54 x 40,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'a. Karpiński 1923 r.'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
na ramie nalepka salonu antykwarycznego

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1949 (?)

Alfons Karpiński to artysta kojarzony dziś głównie jako wybitny malarz nastrojowych martwych natur. Tak było też i w jego epoce, jednak obok przedstawień kwiatów i innych obiektów, Karpińskiego ceniono jeszcze dzięki innej tematyce. Był on bowiem również wspaniałym portrecistą. Pierwsze dziesięciolecia XX wieku i jego pobyt nad Sekwaną uczyniły go wytrawnym malarzem ludzi. „Dorobek lat spędzonych w Paryżu przyniósł Karpińskiemu uznanie krakowskich krytyków i publiczności. Stał się malarzem, któremu kobiety chętnie pozują. W dobrym tonie było zamówić sobie portret u takiego znawcy kobiecego piękna. Portrety krakowskich aktorek powstawały równolegle z tematami paryskimi, w trakcie zimowych pobytów w kraju" (Alfons Karpiński. Z Salonu i Buduaru, katalog zbioru, red. Monika Bartoszek, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Kraków 2003, s. 13). Zatem jak widać, obiektem pożądania artysty była przede wszystkim postać kobiety. Wynikało to poniekąd z filozofii epoki, w której przyszło żyć twórcy. Kobieta była w niej bowiem muzą, złowieszczą femme fatale i natchnieniem jednocześnie. Oczywiście na kompozycjach artysty pojawiały się nie tylko modelki. Znakomitym przykładem portretu dziecięcego jest praca prezentowana w katalogu. Wrażeniowy portret chłopca skonstruowany został za pomocą dynamicznych pociągnięć pędzla, przez co nabiera on niezwykle impresyjnego charakteru. Kontury rozmywają się, a postać jakby niknie za wyimaginowaną zasłoną z mgły.


a. Karpiński 1923.

108 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Akt siedzący" ("Nu assis"), około 1930

olej/płótno, 41 x 33 cm
sygnowany p.g.: 'Kisling'

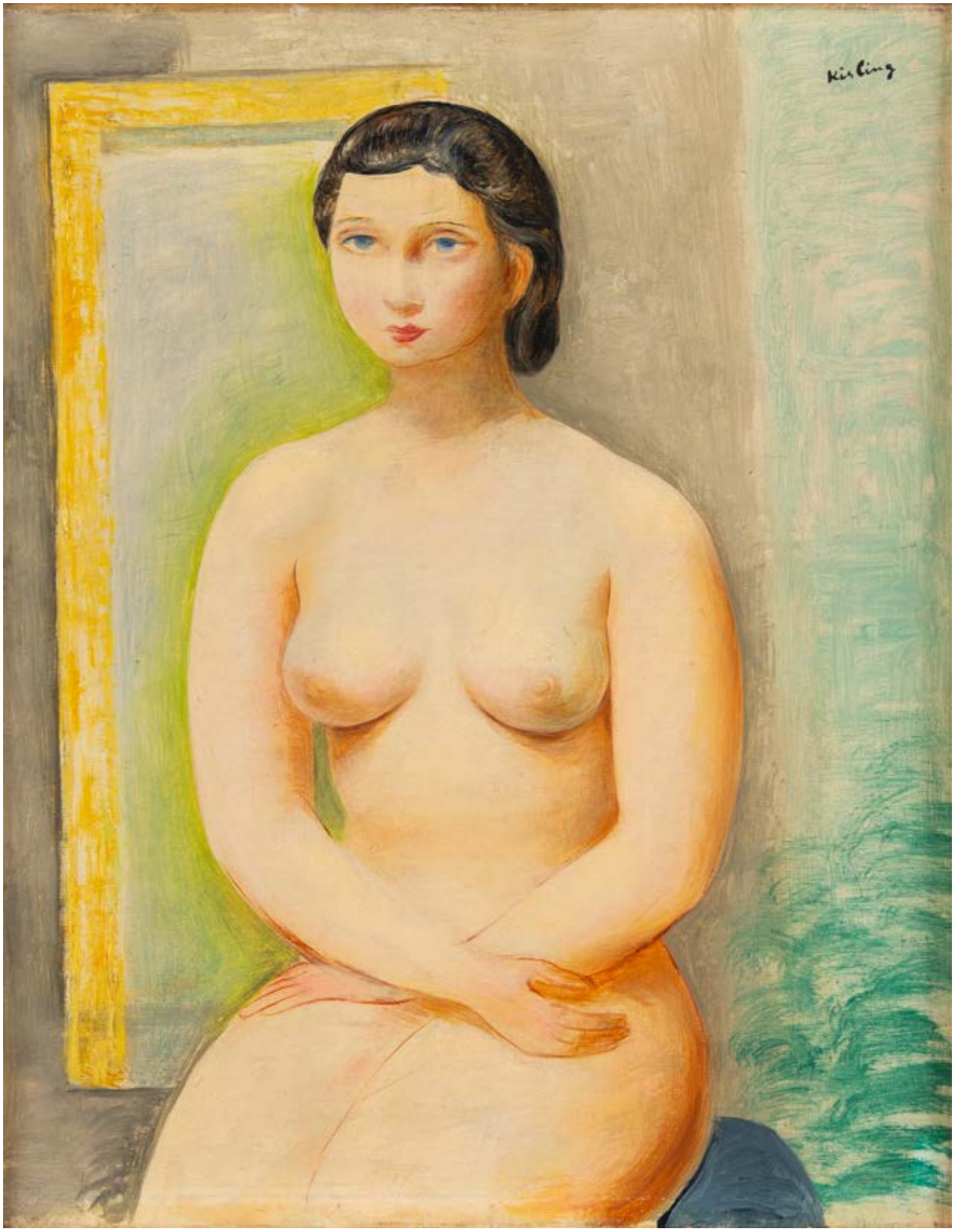
estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
75 200 - 107 300 EUR

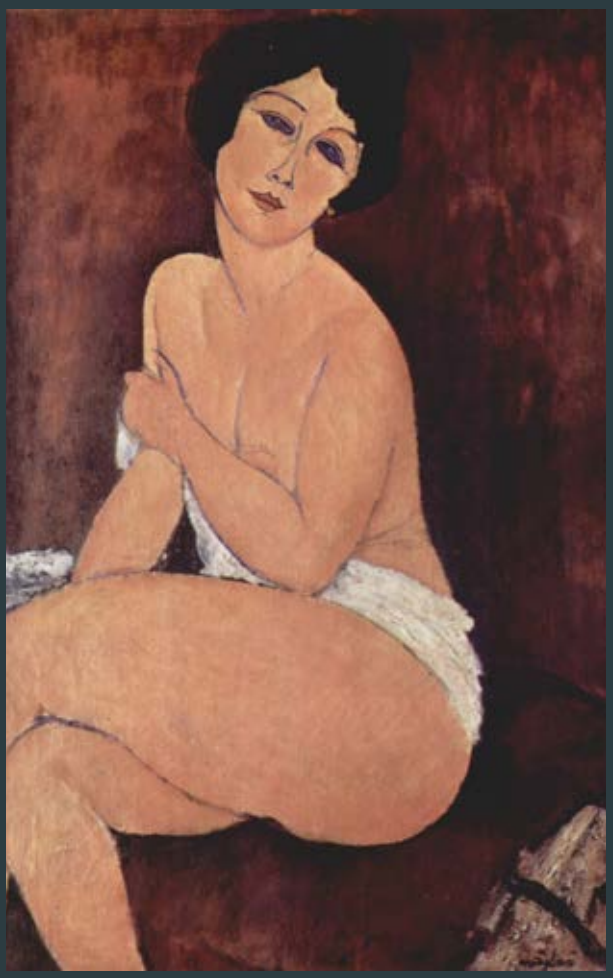
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty

„(...) Tylko artysta, który osiągnął mistrzostwo p. Kislinga, może nadawać aktom i portretom taką siłę wyrazu,posługując się jednocześnie środkami pozornie prostymi. Nie troszczy się on wcale w swych dziełach (...) o dokładność rysunku i koloru. Za pomocą kilku odcieni różu, jasnego mahoniu lub bursztynu, tworzy prawdziwe symfonie, powściągliwe, lecz wykwintne".

Edward Woroniecki, Polacy w Salonie Tuilleryjskim, „Tygodnik Ilustrowany" 1924, półr. II, s. 603


Kisling



Amedeo Modigliani, Akt siedzący na kanapie, 1917, kolekcja prywatna

Amedeo Modigliani, Akt siedzący, 1918, Honolulu Museum of Art

AKTY KSIĘCIA MONTPARNASSE'U

Mojżesz Kisling, urodzony w ubogiej żydowskiej rodzinie z krakowskiego Kazimierza szybko rozpoczął karierę artystyczną. Podczas studiów na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, za radą Józefa Pankiewicza, wyjechał do Paryża w 1910 roku. Już w 1913 roku uczestniczył w plenerze z Pablem Picassem i Juanem Grisem, później jednak odcinając się od kubizmu, surowo oceniając jego antyhumanistyczny eksperymentalizm. W 1914 roku wstąpił do Legii Cudzoziemskiej i został ranny walcząc na froncie. Po I wojnie światowej skupił się na malarstwie. Po pierwszej wystawie indywidualnej w 1919 roku zyskał ogromną sławę w kręgu Szkoły Paryskiej, nazywany był „Królem Montparnasse'u".

Kisling zaczął tworzyć akty już w 1914 roku. Po 1918 roku tworzył portrety i akty kobiece w dekoracyjnej manierze, opartej na mocnym konturze, stylizowanej linii oraz nasyconych barwach. Akty Kislinga noszą znamiona nowego klasycyzmu. Akt, jako podstawowy element wykształcenia akademickiego, stał się przedmiotem modernistycznych eksperymentów około 1900 roku. Fowiści, kubiści czy ekspresjoniści celowo deformowali ciało ludzkie, kontestując tradycję.

Kisling, dzięki przyjaźni z malarzem Amedeo Modiglianim, zaczął stosować wyrazisty kontur, prymitywistyczną, bardzo uproszczoną stylizację postaci nawiązującą do sztuki pozaeuropejskiej. Jego akty odwzorowują również zainteresowanie artysty dawnymi mistrzami, starał się odnaleźć geometryczną harmonię odwołującą się do porządków sztuki greckiej czy rzymskiej. Twórczość Kislinga świetnie wpisuje się w oeuvre przedstawicieli Szkoły Paryskiej, nosi znamiona klasycyzujących tendencji należących do nurtu nowej rzeczowości.

W latach dwudziestych i trzydziestych dwudziestego wieku, Kisling odszedł od maniery Modiglianiego na rzecz precyzyjnego, wręcz graficznego opracowania bryły, przedstawionej na purystycznym tle. Postacie przedstawione były w sposób wyrazisty i precyzyjny, zauważyć można dbałość o detale. Prezentowany „Akt siedzący" przedstawia klasyczne studium siedzącej kobiety na zredukowanym, szkicowo namalowanym oszczędnym tle. Wyodrębniona graficznie, czysta i uspokojona postać kobieca nawiązuje do form malarstwa renesansowego.

109 †

MOJŻESZ KISLING
1891-1953

"Pejzaż prowansalski", 1918

olej/płótno, 46 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Kisling'
opisany czarną farbą na odwrociu: 'M. KISLING | 3. RUE BARA | PARIS (VIE)'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne oraz nalepki z numerami inwentarzowymi
na ramie numer inwentarzowy: '5743', nalepka z numerem oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
107 300 - 150 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wielka Brytania
Sotheby's, Londyn, listopad 1972
kolekcja Zenta, Tokio
Hôtel Drouot, Paryż, czerwiec 1974
Galerie Gilbert & Paul Pétrides, Paryż
kolekcja prywatna, Europa (zakup w 1998)
Sotheby's, Londyn, luty 2011
kolekcja prywatna, Wielka Brytania
Christie's, Londyn, luty 2020
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Jean Kisling, Henri Troyat, Moise Kisling, catalogue raisonné, Paryż 1982, tom II, nr 31, s. 263 (il.)

Mojżesz Kisling, 1926, fot. Manuel Henri

PROWANSJA MOJŻESZA KISLINGA

Na przełomie 1912 i 1913 roku Mojżesz Kisling przebywał w Céret, we wschodnich Pirenejach, gdzie zasymilował zasady kubistycznej estetyki dzięki kontaktom z Pablem Picassem, Georgesem Braque, Juanem Grisem i Maxem Jacobem. Pod wpływem kontaktów z kubistami malował południowo-francuskie pejzaże o geometryzującej stylistyce. W krajobrazach artysty pochodzących z tego czasu uwidacznia się głęboka fascynacja sztuką Cézanne'a. Kisling syntetyzował i geometryzował bryły, spiętrzał plany kompozycyjne, wprowadzał podwyższony punkt widzenia, zacieśniał przestrzeń obrazową. Jednak w przeciwieństwie do kubistów nie poszukiwał raczej nowego sposobu budowy obrazu, lecz nowej formuły dekoracyjności, w której zsyntetyzowane bryły architektoniczne współgrają z organicznymi formami natury.

W latach 1917-1918 prócz widoków z Saint-Tropez, które cechowała rozbielona paleta i eteryczność, zaczęły wychodzić spod pędzla artysty krajobrazy o pogłębionej ekspresji ewokowanej przez gamę ostrych, mocnych, kontrastowo zestawionych barw. Stężone w wyrazie kompozycje malowane były impastowo, ukośnymi pociągnięciami pędzla. Przykładem takiej pracy może być widok Saint-Tropez z 1918 roku.

W prezentowanym w ofercie aukcyjnej pejzażu przeplatają się wpływy Cézanne'a i wczesnych prac Matisse'a. Synteza formy, wynikająca z wpływów Cézanne'a i kubistów, prowadzi tutaj niemal do stylizacji. Silnie kontrastujące kolory, czynią z tego obrazu mozaikę barw, w której gubi się znaczenie i hierarchia form, a więc zatraca się anegdotyczny wymiar obrazu na rzecz jego czysto dekoracyjnego charakteru.

Niesamowita, nasycona kolorystyka, silne kontrasty temperaturowe, nadały kompozycji intensywność porównywalną z dziełami fowistów. Pod względem budowy perspektywy w kompozycji, dzieło zdaje się nawiązywać ponadto do szesnastowiecznych schematów kompozycyjnych, przedstawiając rozległy krajobraz zbudowany kulisowo, o sugestywnie oddanej głębi przestrzennej. W płaszczyźnie estetyczno-stylistycznej, sylwetowe formy opisane płaskim kolorem tworzą wyrazistą, przepełnioną napięciem kompozycję.

Janusz Janowski w następujących słowach charakteryzował wczesną twórczość Kislinga: „Większość jednak obrazów namalowanych przez Kislinga do roku 1923 nacechowanych jest z jednej strony dekoracyjnymi wartościami, jakie niosły ze sobą doświadczenia fowizmu w zakresie kontrastu chromatycznego i konstrukcyjnej roli barwy w kreowaniu malarskiej wizji, z drugiej zaś wewnętrznym napięciem, płynącym z zaskakujących zderzeń kształtów, przeciwstawień ostrych form innym, otoczonym wijącym się ekstatycznie konturem, wzmacnianym gwałtownymi akcentami walorowo-chromatycznymi. Cechy te przepełniały obrazy Kislinga jakimś niepokojem, a nawet chorobliwą aurą. Ostrość i dobitność wydobywanych przez niego form czyniły je chłodnymi i nieprzeniknionymi. Uczucia odosobnienia i wyizolowania przepełniają widza w kontakcie ze stworzonymi przez niego wizjami, zawsze odległymi, choć pełnymi powabu i gracji". (Janusz Janowski, Wczesna twórczość Mojżesza Kislinga, w: Sztuka lat 1905-1923: malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej, Toruń, 21-23 wrzesień 2005, s. 48-55).

110 †

MELA MUTER
1876-1967

"Martwa natura z butelką", lata 30. XX w.

olej/sklejka, 60,5 x 44,5 cm
sygnowany p.g.: 'MUTER'
opisany na odwrociu: 'MUTER | (trudno czytelnie) | 31'
oraz '1217', papierowa nalepka Galerie Bargera (Gmurzynska) w Kolonii
oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
75 200 - 96 600 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Bargera (Gmurzynska), Kolonia
dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, grudzień 2020
kolekcja prywatna, Europa

„Nikt nie miał wtedy ani czasu, ani też cierpliwości, by mi pozować. Martwe natury – owoce morza, skorupiaki i ryby, niewrażliwe na ludzkie dramaty, na ludzkie szaleństwa, zastępowały mi modeli".

Mela Muter

ROVENAL

„Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tęgi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne'a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie".

Mela Muter

Paul Cézanne, Kosz z jabłkami, 1890-1894, Art Institute of Chicago

Mela Muter, Martwa natura owocowa, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum

NIEWZRUSZENI MODELE CZYLI SŁÓW KILKA O MARTWYCH NATURACH MELI MUTER

Martwe natury w twórczości Meli Muter stanowią rzecz wyjątkową, bowiem artystka stała się rozpoznawalna przede wszystkim dzięki działalności portretowej. Gatunek martwych natur Muter zaczęła eksplorować podczas pobytu w Bretanii przed I wojną światową. Jak przyznawała sama artystka, w Bretanii niekiedy trudno było pozyskać modela do portretu czy sceny rodzajowej, bowiem rdzenni mieszkańcy byli niezwykle pochłonięci swoją codziennością; malowanie martwych natur stawało się zatem zabiegiem-wytrychem pozwalającym poszerzać zakres ikonograficzny i plastyczny twórczości. Pozornie prozaiczne martwe natury przedstawiające ryby i owoce morza stały się dla malarki podczas Wielkiej Wojny sposobem wyrażania emocjonalnych napięć i niepokojów. W tych pracach artystka posługiwała się krwistymi barwami, w których krytycy widzą dziś symboliczny wyraz cierpienia tamtego okresu w historii. W następnych dekadach artystka skupiła się w tym gatunku na eksplorowaniu mniej dramatycznych treści i środków wyrazu, bowiem kompozycje z kwiatami, warzywami czy przedmiotami kuchennymi „portretowanymi" na tle francuskich gazet korespondowały bardziej z wyrafinowanym postimpresjonizmem doby Paula Cézanne'a. To zjawisko niezwykłe i paradoksalne, bowiem martwe natury z okresu już II wojny światowej nie posiadają tego dramatycznego ładunku, co te sprzed kilkudziesięciu lat, choć lata 1940-45 obchodziły się z artystką brutalnie: Muter przebywała wtedy w Awinionie i z uwagi na swoje żydowskie pochodzenie żyła w tym czasie w ukryciu i borykała się z problemami finansowymi. To wszystko sprawia, iż motyw martwych natur w twórczości Meli Muter jest zjawiskiem niezwykłym, nieprzewidywalnym plastycznie, a zarazem stanowi o bogatym doświadczeniu twórczyni.

„Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tęgi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne'a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie".

Mela Muter

111 †

MELA MUTER
1876-1967

Widok na most Saint-Bénézet w Awinionie ("Pejzaż rzeczny"), lata 40. XX w.

olej/sklejka, 33,5 x 40,5 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
na odwrociu papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii
dwie nalepki aukcyjne oraz numer inwentarzowy: '38'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
64 400 - 85 900 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

„Jej skromna pracownia była usytuowana tuż koło mostu St. Bénézet, słynnego Pont d'Avignon, na którym 'tańczą panowie, tańczą panie'. Zaraz za budynkiem znajdowała się wapienna skała z wykutymi w niej stromymi schodami, prowadzącymi poprzez papieskie ogrody do Notre Dame des Domes i Palais des Papes. Owe schody fascynowały Melę Muter. Lubiła je malować, choć zazwyczaj nie była w pełni zadowolona ze sposobu ich przedstawienia".

Mela Muter. Krajobrazy, katalog wystawy, red. Wiesława Mielniczuk, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, Radziejowice 2005, s. 10-13

Portret fotograficzny Meli Muter, około 1909, Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu

AWINIOŃSKIE ESKAPADY MELI MUTER

Cztery zachowane przęsła mostu Saint Benezet stały się symbolem Awinionu. Zgodnie z legendą, most, który miał łączyć dwa brzegi Rodanu, został zbudowany w XII wieku, dzięki prostemu pasterzowi o imieniu Benezet (mały Benoit), od którego konstrukcja zyskała swoją nazwę. Miał on przekonać włodarzy miasta do inwestycji i zgromadzić niezbędne fundusze. Budowa trwała od 1177 do 1185 roku. Był to w ten czas jedyny, kamienny most łączący dwa brzegi Rodanu, na odcinku między Lyonem, a Morzem Śródziemnym. Podatki pobrane za przewóz towarów przez most przyczyniły się do znacznego wzbogacenia się miasta i zbudowania jego potęgi.

Most uległ częściowemu zniszczeniu już w 1226 roku, po najeździe na Awinion. Został jednak szybko odbudowany. Częste powodzie, cyklicznie i konsekwentnie uszkadzały konstrukcje, która wymagała ciągłych napraw. W XVIII wieku most uległ stałemu zniszczeniu i ze względu na koszty napraw został opuszczony.

Do dziś zachowały się cztery arkady z kaplicą św. Mikołaja na jednej z nich, zabezpieczone w XIX wieku. Ruina stała się ikoną Awinionu. Sława mostu i niezwykła malowniczość, która co roku przyciąga wielu odwiedzających, we wcześniejszym czasie, szczególnie od XIX stulecia, inspirowała malarzy. William Marlow oraz inni malarze epoki romantyzmu tworzyli nostalgiczne pejzaże z ruiną mostu, wpisującą się w tendencję malarstwa, które lubowało się w łączeniu antycznych i średniowiecznych pozostałości z wiejskimi i podmiejskimi widokami, pokazując, w jaki sposób zabytkowe budowle wtapiały się w nowożytne miasta i obrosły architekturą pochodzącą z rożnych czasów. Kontrast pomiędzy monumentalnymi ruinami, a współczesnymi chatami nadawał romantycznym pejzażom melancholijnego nastroju, sugerującego upływ czasu i upadek wielkich cywilizacji.

Malarstwo pejzażowe Meli Muter przechodziło różne fazy. Pierwsze wakacje podczas pobytu we Francji spędziła ona w Concarneau w Bretanii. Poznała Władysława Ślewińskiego i malarzy z grupy Pont-Aven, asymilując pewne cechy malarstwa tego kręgu. Między 1915, a 1919 rokiem nasiliły się związki malarstwa Muter z twórczością Van Gogha i fowistów - tak jak w akwareli „Ticino – Winobranie II" z 1916, w której artystka operuje silnymi kontrastami i jednolitymi plamami zdecydowanych barw oraz w „Łódkach na Lago" z „wijącymi" się, ekspresyjnymi impastami. Od 1919 roku w pejzażach Muter ujawniają się głębokie inspiracje malarstwem Cézanne'a i wczesnego kubizmu. W krajobrazach z lat 20. XX stulecia z południa Francji, utrzymanych w ciepłych tonacjach barwnych, kubizowane bloki architektury zestawione są z trójkątnymi formami dachów. Charakterystyczną cechą kompozycji pejzażowych artystki było umieszczanie w ich centrum rozległych zbiorników wodnych lub stromych stoków.

Krajobrazy przedstawiające malownicze zakątki doliny Rodanu pojawiały się w twórczości Meli Muter od lat 30. XX wieku, przede wszystkim jednak od początku lat 40. Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wykładała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały zarówno serie pejzaży z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W czasie swoich wyjść plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie pojawiają się pejzaże przedstawiające widoki Awinionu, przede wszystkim krajobrazy uchwycone z wysokiej skarpy z perspektywą na Rodan. Portretowała nabrzeża, mury i wąskie uliczki starego miasta oraz kamienne mosty na rzece. Szczególnie często w jej twórczości powraca XIV-wieczny Fort Świętego Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon. Artystka przedstawiała ten zabytek wielokrotnie, wyobrażając go jako dominantę w prowansalskim, górzystym pejzażu, poprzecinanym kubicznymi strukturami domów oraz srebrnozielonymi ogrodami oliwnymi.

W prezentowanym w ofercie aukcyjnej pejzażu, ujętym z lekkiego podwyższenia, artystka przedstawiła widok na malowniczo usytuowane ruiny mostu, Rodan, zacumowaną łódź oraz okolony łagodnymi wzgórzami Awinion. Kompozycja zbudowana jest w oszczędny sposób, przy użyciu grubo kładzionej farby. Obraz o bogatych efektach fakturalnych, zbudowany jest nieco po cezannowsku, z lekko zgeometryzowanymi i syntetycznie ujętymi budynkami i elementami natury. Pejzaż utrzymany jest w stosunkowo monochromatycznej kolorystyce. Zestawienie stonowanych błękitów, zieleni, ugrów i brązów tworzy sugestywny krajobraz. Poszczególne elementy kompozycji malowane są za pomocą niewielkich plam, krótkimi pociągnięciami pędzla, które tworzą efekt pulsującej przestrzeni.

„ (…) malowane w czasie wojny i okresie powojennym widoki z okolic Awinionu operować będą zestawieniem dopełniających się: błękitu i żółci i zdają się przekazywać widzowi raczej uczucie chłodnego zimowego mistralu niż gorącego letniego dnia".

Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 31

112 †

MELA MUTER

1876-1967

"Mężczyzna na krześle. Wiejska droga" (recto) / "Wnętrze domu baskijskiego" (verso)
lata 40. XX w. / około 1913-1914

olej/płótno, 59 x 56 cm
sygnowany p.d.: 'Muter' (recto)
na odwrociu stempel powtórzony dwukrotnie na krośnie malarskim
na ramie notatki ramiarskie
papierowa nalepka pracowni ramiarskiej Delf z Paryża
nalepka z opisem oraz nalepka z numerem: '90.'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
53 700 - 75 200 EUR

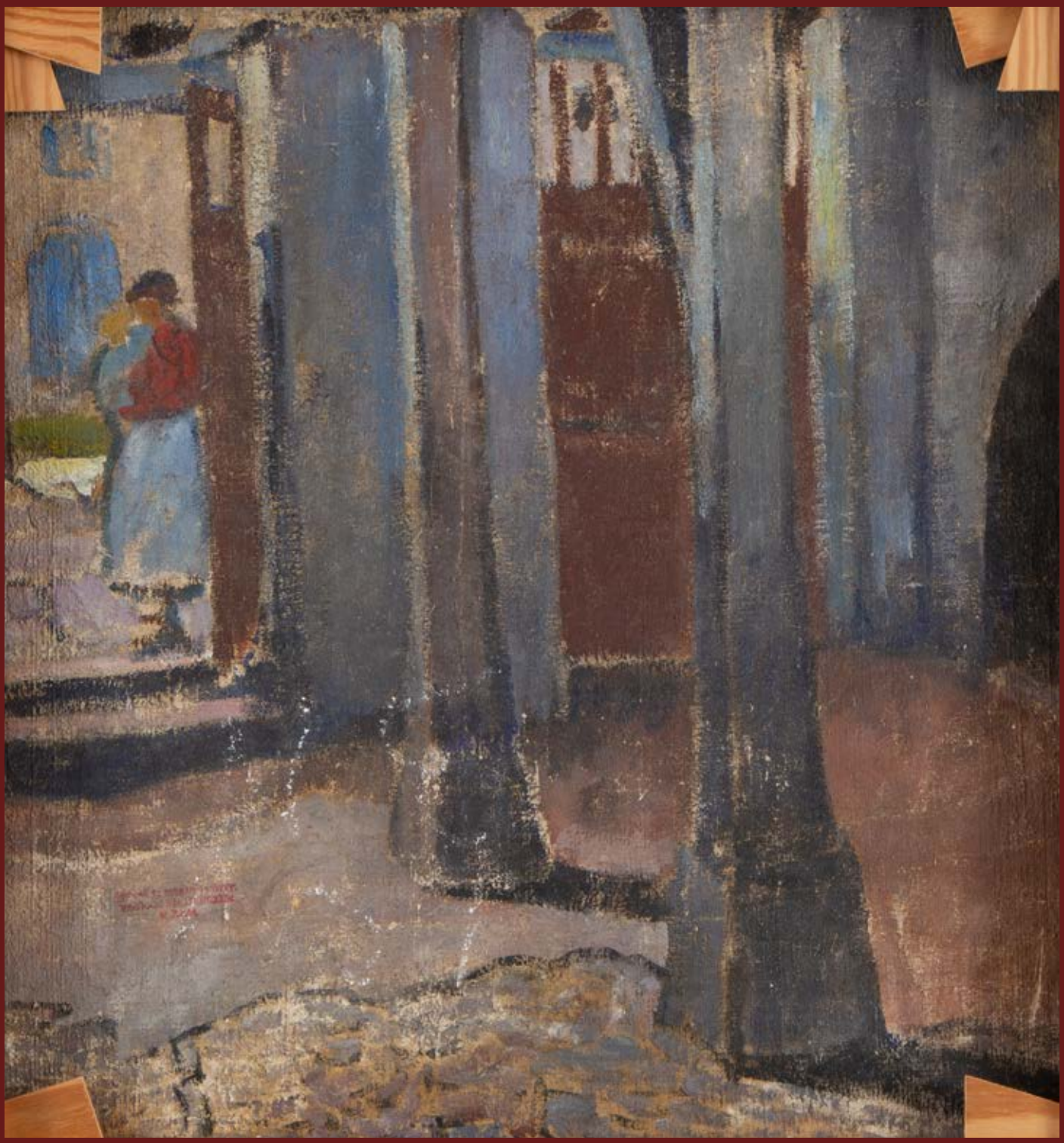
POCHODZENIE:
kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich
kolekcja Wojciecha Fibaka
Christie's, Londyn, kwiecień 2001
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-sierpień 1998

LITERATURA:
Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 74 (il)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, red. Józef Grabski, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1988, s. 211 (il.), nr kat. 94

„Widzę pojawiającą się rzekę, jej mosty, jej barki; ulice Paryża, które dopiero co wydawały mi się tak staroświecki i tak brudne, i które pod pędzlem artystki odnajdują swą młodość i blask".

Georges Revau, Visages de femmes – Mela Muter, „L'Avenir de Paris - L'Eclair", 1928



RECTO – VERSO
MAŁE MIASTECZKA I BASKIJSKIE WNĘTRZA

Krajobrazy przedstawiające malownicze zakątki doliny Rodanu pojawiają się w twórczości Meli Muter od lat 30. XX wieku, przede wszystkim jednak od początku lat 40. Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint- -Marie artystka uczyła rysunku, wykładała 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. Podczas tych wpraw artystka wyprawiała się także i nieco dalej, „portretując" urokliwe zakątki francuskiej prowincji.

Niezwykle interesujące jest również tutaj odwrocie pracy powstałe o wiele wcześniej. Muter przedstawiła na nim wnętrze domu baskijskiego. W latach 1913-14, o okresie letnim, przebywała ona wraz z synem w Ondarroa, niewielkim, acz niezwykle urokliwym miasteczku portowym. Pod urokiem gorącej Hiszpanii malarka tworzyła przesycone słońcem pejzaże i wizerunki lokalnej ludności. Wnętrza domów baskijskich, podpartych na charakterystycznych filarach również stały się częstym motywem jej prac z tego okresu.

113

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Portret Marii Sozańskiej, żony malarza Michała Sozańskiego, 1906

olej/tektura, 48,5 x 43 cm
sygnowany l.g.: 'JMalczewski'
opisany na odwrociu: 'JMalczewski'
fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
53 700 - 75 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Teresa Grzybkowska, Świat obrazów Jacka Malczewskiego, Warszawa 1996, s. 47 i 227

„Kolejną cechą charakterystyczną portretów Malczewskiego jest sposób, w jaki postacie wpisują się w kadr obrazu, którego ramy są niemal rozsadzane przez ich ciała. Odnosimy wrażenie, że ledwo się w nich mieszczą. Tym mocniej zabieg ten zwraca uwagę w przypadku kobiecych ciał, które na płótnach artysty nabierają monumentalności oraz większych kształtów".

Jan Paulina Szymalak-Bugajska, Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 15-21

Jacek Malczewski, Portret Michała Sozańskiego, 1907, kolekcja prywatna

Jacek Malczewski, nazywany przez wybitnego historyka sztuki modernistycznej Władysława Juszczaka jedynym konsekwentnym symbolistą, inspiracje czerpał z wielu źródeł. Edukację artystyczną zaczynał w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Jana Matejki, gdzie z przerwami studiował od 1872 do 1879 roku. W latach 1876-77 wyjechał na studia do pracowni Henriego Lehmana w paryskiej École des Beaux-Arts w Paryżu. Malczewski uważany za czołowego polskiego malarza na stałe związał się ze środowiskiem krakowskim. W swojej sztuce stosował osobiste formuły artystyczne, które zbliżały go do europejskiego fin de siècle'm oraz francuskiego symbolizmu. W swojej oryginalnej sztuce posługiwał się motywami zaczerpniętymi z polskiej sztuki dawnej, folkloru, łącząc je z inspiracjami biblijnymi i mitologicznymi.

Prezentowany portret ukazuje popiersie Marii z Woźniakowskich Sozańskiej (1865–1943). Maria Sozańska była żoną zaprzyjaźnionego z Malczewskim malarza i rysownika Michała Sozańskiego (1853–1923). Najprawdopodobniej poznali się podczas pobytu Malczewskiego we Lwowie, przez poetę i przyjaciela Sozańskiego, Teofila Lenartowicza. Zapewne Malczewski często przebywał w domu Sozańskich. Artysta malował portrety Marii kilkukrotnie. Pozowała mu do cyklu obrazów o tematyce mitologicznej powstających w czasie I Wojny Światowej. Portretowana była jako Diana (1916), Pytia, Bachantka i Eurydyka (1916-1918). Była przedstawiana głównie jako postać mitologiczna, ubrana w kostium historyczny, wcielała się w postacie femme fatale. Uosabiała kobietę silną, mądrą i pewną. Prezentowany portret jest ciekawym przykładem odbiegającym od tej reguły. Dzieło jest wcześniejszym jej wizerunkiem, wówczas trzydziestodziewięcioletniej kobiety. Przedstawiona jest w białej sukni i wystawnym kapeluszu udekorowanym świeżymi kwiatami, jej włosy nie są kruczoczarne jak na innych portretach. W tle majaczy zbocze usiane kwiatostanami z owocami mniszka lekarskiego zwanego potocznie dmuchawcem oraz widmowa figura fauna.

Portrety Malczewskiego charakteryzuje głębia znaczeniowa. W setkach wykonanych prac wyróżnia się grupa werystycznych portretów realnych postaci ubranych w kostium mitologiczny, biblijny czy patriotyczny. Portrety symboliczne Malczewskiego mają dwa wymiary: alegoryczny i realistyczny. Z jednej strony przedstawia werystycznie postać modela, oddając jego fizjonomię. Z drugiej, jak pisał Tadeusz Szydłowski: „W swych bardzo licznych portretach Malczewski snuje nieraz na temat modeli jakieś własne poematy, które chcąc pełniej wyrazić, wprowadza obok portretowanych inne jeszcze figury dodatkowe, rzeczywiste lub fantastyczne, kładzie im do rąk jakieś godła i znaki, domalowuje w tłach różne akcesoria symboliczne" (Tadeusz Szydłowski, Jacek Malczewski, Warszawa 1925).

Portrety Malczewskiego uzupełniane są o, jak pisała Irena Kossowska „alegoryczno-metaforyczny sztafaż". Postacie upozowane w teatralnych gestach, zostają oderwane od realnego świata, umieszczone w alegorii. Każdy z tych portretów opowiada historię życia osoby portretowanej i zaświadcza o jej osobowości. Umieszczane są atrybuty zawodu, usposobienia, osiągnięć życiowych, jak na przykład na portretach „Dzieje piosenki – Portret Adama Asnyka", 1899; „Portret Feliksa Jasieńskiego", 1903; „Portret Edwarda Raczyńskiego", 1903. Podobnie postępował w swoich autoportretach. Zabieg ten typowy jest dla europejskiej sztuki symbolistycznej, podług której świat podzielony na sferę duchową, symboliczną i materialną, cielesną. Jak pisał historyki sztuki Michał Haake: „Rozważając status widmowych figur, domniemywać można, z jednej strony, że uosabiają one świat przeżyć i doświadczeń portretowanych osób (co pozwala badaczom zaliczać dzieła Malczewskiego do tzw. portretów duszy), z drugiej natomiast, że figury te stanowią część wyobraźni zbiorowej, określającej kulturę, do której przynależy model, personifikują dziedzictwo duchowe, z którego czerpie i z którym się mierzy" (Michał Haake, Symbolika Portretu Adama Asnyka z Muzą Jacka Malczewskiego, „Quart" 2011, nr 2 (20).

JACEK MALCZEWSKI

114

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Zatruta studnia, 1907

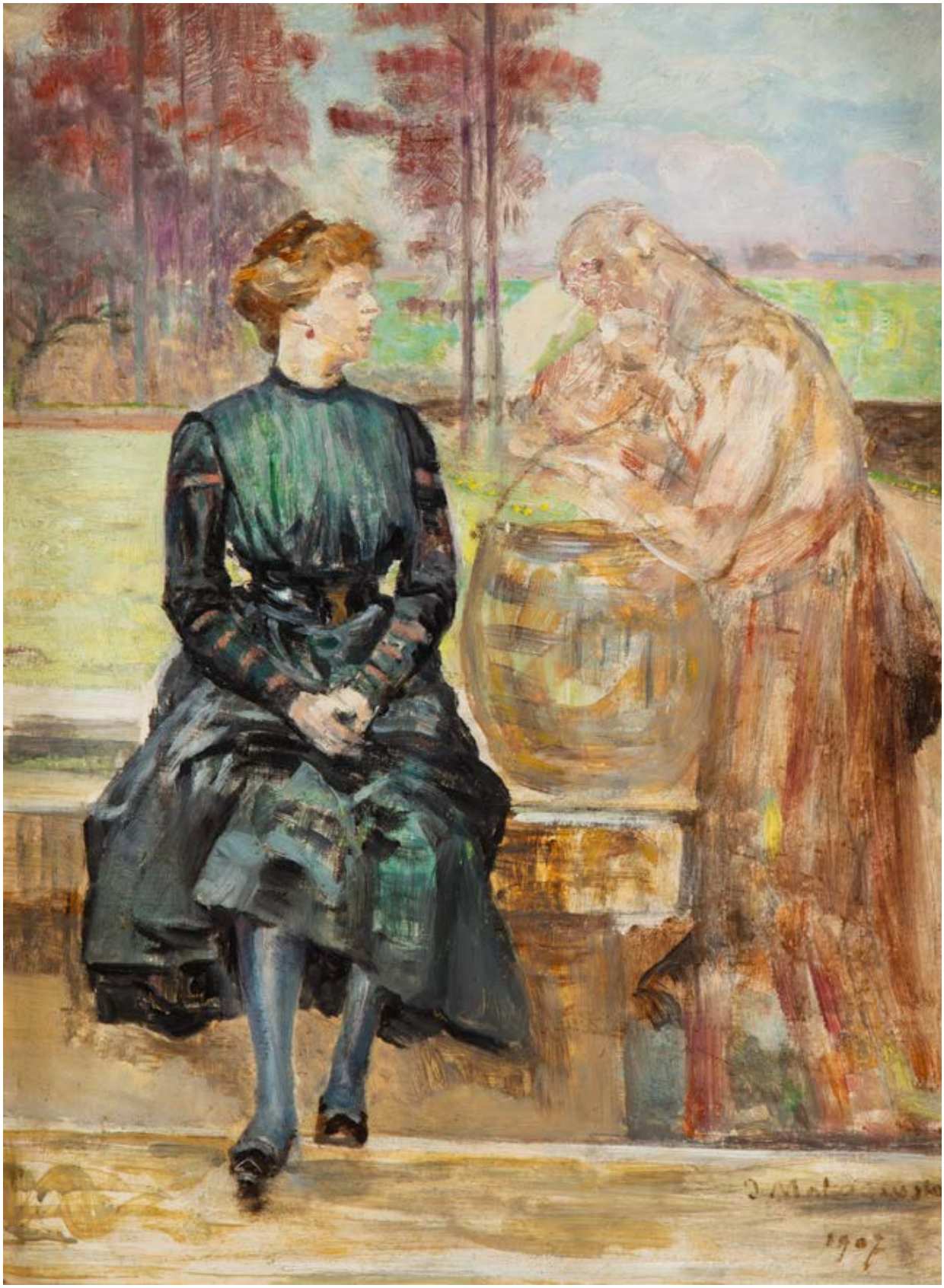
olej/tektura, 43,8 x 32 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Malczewski | 1907'
na odwrociu stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
64 400 - 85 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Na ziemi praojców przeczysta krynica
Kryształnym tryskała im zdrojem
Kto pijał z jej wody pogodne miał lica
I duszę promienną spokojem…
Lecz studnię zatruła nam zła Upiorzyca
Spojrzeniem czarując ją swojem
I odtąd, synowie nieszczęsnej Ojczyzny
Od dziecka z tej studni pijemy trucizny”.

Lucjan Rydel, Zatruta studnia, Kraków 1906, s. 3


1907

Jacek Malczewski. Dama w fotelu (Portret Marii Balowej), około 1904
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Jacek Malczewski. Zatruta studnia z chimerą,1905
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Jacek Malczewski, uważany za jednego z najwybitniejszych polskich symbolistów, edukację artystyczną rozpoczął w 1872 roku w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w pracowniach Władysława Łuszczkiewicza czy Jana Matejki. W 1876 roku rozpoczął studia w Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu, skąd podróżował do Włoch, Grecji, Monachium, Wiednia i Turcji. Malczewski w swoich pracach malarskich odwoływał się głównie do symboliki mitologicznej, biblijnej i literackiej. W jego twórczości widać wpływy polskiego folkloru i współczesnej mu literatury. Malczewski komentował Polską rzeczywistość, często poruszał wątki patriotyczne czy mesjanistyczne.

Obraz prezentowany na aukcji należy do cyklu przedstawień „Zatrutej studni", rozpoczętego w 1905 roku w serii prac wykonanych dla Edwarda Raczyńskiego z Rogalina. Artysta nigdy nie wyjaśnił znaczenia tego motywu, interpretację zatrutych studni w 1907 roku zaproponował Lucjan Rydel w poemacie wydanym wraz z reprodukcjami malarstwa Malczewskiego. Według poety studnia była symbolem politycznym, odnosiła się do fatum ciążącego nad Polską:

„Myśleli ojcowie, że krew i cierpienie
Uzdrowi zdrój wody zatrutej
Szło całe rycerskie na śmierć pokolenie,
Na boje, w kajdany, pod knuty".

Lucjan Rydel, Zatruta studnia, 1907

Upadek powstań wyzwoleńczych, wygnania i reperkusje, skutecznie „zatruły" umysły Polaków pokolenia popowstańczego. Stracili oni nadzieję na odzyskanie wolności. Pokolenie to, od lat pijące wodę zatrutą przez, jak nazwał ją Rydel, Złą Upiorzycę, czy też Chimerę, popada w letarg, jest bezczynne. Nie czuje potrzeby ani misji walki o ojczyznę. Często w scenach studni Malczewski wykorzystywał rekwizyty takie jak kajdany czy sznury (jak na przykład w cyklu z Rogalina z 1906 roku), odwołujące się do zniewolenia. Na prezentowanym obrazie z 1907 roku do studni przybywa półnagi starzec, namalowany szkicowo, kontrastujący z resztą przedstawienia.

Znużony podróżnik opiera się na wiadrze, z którego być może nabrał już wodę. Prawdopodobnie reprezentuje on pokolenie powstańców, którzy po nieudanej próbie wyzwolenia się z kajdanów, wracają do zatrutego źródła, już jako nędznicy. Piją zatrutą wodę, przez co nie angażują się już walkę, a popadają w apatię, nie troszcząc się o losy Polski. Jadwiga Puciata-Pawłowska zauważyła, że tła każdego obrazu z cyklu zatrutych źródeł przedstawiają znane Malczewskiemu krajobrazy, powtarzające się w jego twórczości.

Ciekawą i ważną postacią jest kobieta siedząca na brzegu studni. Jest to Maria Balowa, wieloletnia kochanka i muza Malczewskiego. Jest bohaterką kilku przedstawień zatrutych studni, jej obecność jest powracającym motywem. Strażniczka, czy też Chimera (której pierwowzorem jest postać z obrazu „Chimera przy studni", 1905), przedstawiona jest w czarnej sukni, budzącej skojarzenia z żałobą po upadku powstania styczniowego. Jednak jej poza, dosyć swobodna, odsłaniająca łydkę nadaje postaci charakter erotyczny. Zapewne postać to Rydlowa trucicielka:

„Lecz studnię zatruła nam zła Upiorzyca,
Spojrzeniem czarując ją swojem.
I odtąd, synowie nieszczęsnej Ojczyzny,
Od dziecka z tej studni pijemy trucizny".

Lucjan Rydel, Zatruta studnia, 1907

Upiorzyca strzeże źródła i zwabia do niego swoje ofiary, zatruwając ich umysły. Studnia jest łącznikiem między podziemnym światem śmierci a żywymi. Motyw źródła dającego życie zestawiony jest tutaj ze śmiercią, odwrócone są wszystkie porządki. Trucizna wysysa żywotne siły narodu, od najmłodszego pokolenia, co nie daje nadziei na to, że ojczyzna kiedyś wyzwoli się z kajdanów. Źródło, według Kazimierza Wyki symbolizuje również drogę do samopoznania, prowadzące do poznania prawdy o sobie i rzeczywistości.

115

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Portret generała Aleksandra Truszkowskiego, 1923

olej/płótno naklejone na tekturę, 40 x 48,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J Malczewski | 1923'

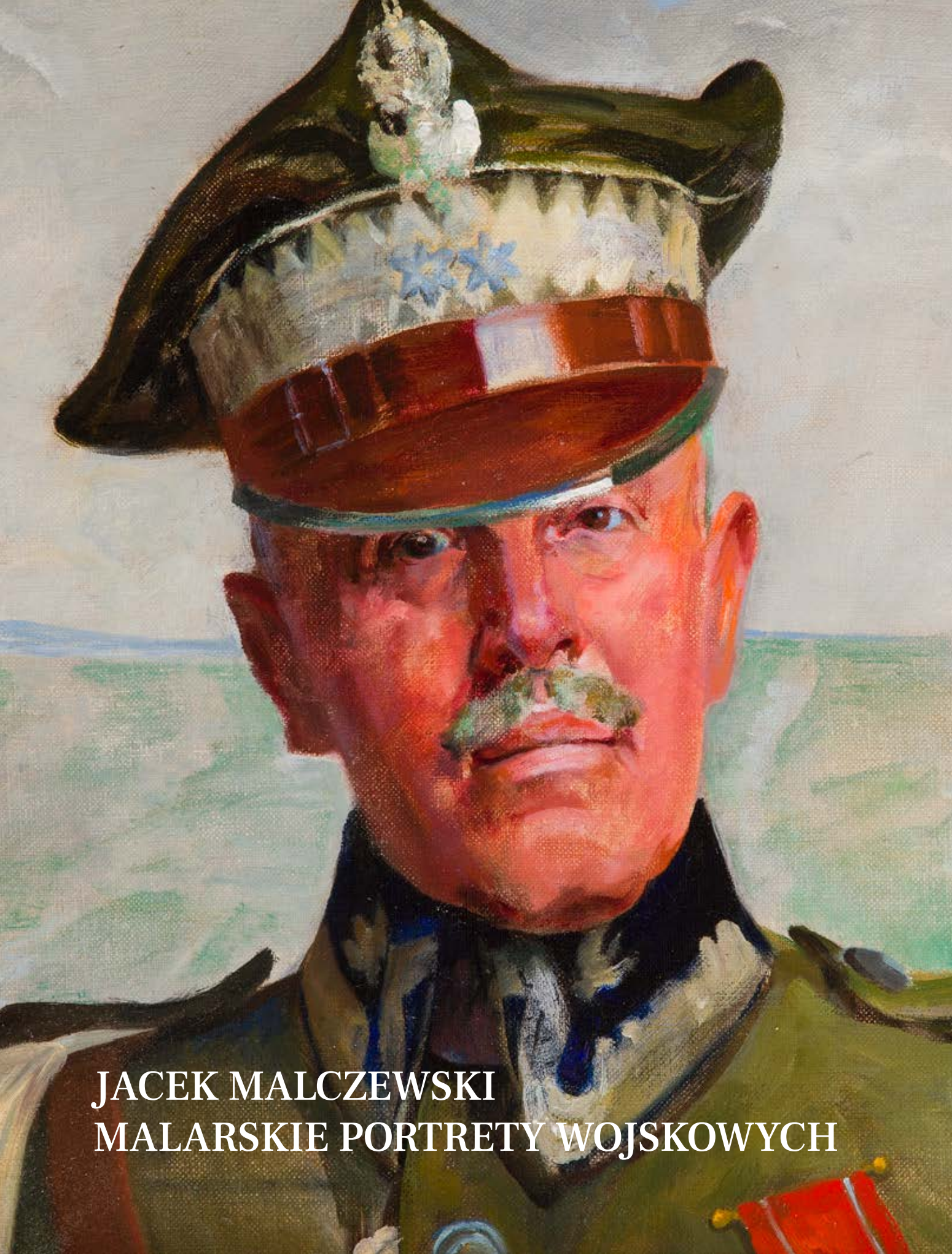
estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
25 800 - 38 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny sportretowanego, Kraków
DESA Unicum, Warszawa, wrzesień 2019
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Wielowątkowa twórczość Jacka Malczewskiego była świadectwem jego wielkiej fantazji oraz wrażliwości neoromantyka i wyrafinowanego humanisty, malarza na wskroś przesiąkniętego polskością. Wychowany został bowiem w kulcie tradycji romantycznej, która ukierunkowała sztukę przełomu XIX i XX wieku w stronę idei posłannictwa narodowego, apoteozy jednostki, akceptacji jego prawa do wolności".

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 7

J Malczewski
1913



JACEK MALCZEWSKI
MALARSKIE PORTRETY WOJSKOWYCH

W 1923, gdy II Rzeczpospolita miała zaledwie pięć lat, siedemdziesięcioletni Jacek Malczewski malował sześćdziesięcioczteroletniego generała Aleksandra Truszkowskiego. Obydwaj oddani byli idei niepodległościowej – Truszkowski jako wojskowy, Malczewski natomiast jako artysta obdarzony rycerskim posłannictwem.

Truszkowski urodził się w 1860 w podkarpackich Bykowcach w dobrze sytuowanej ziemiańskiej rodzinie. Po odebraniu podstawowej edukacji uczęszczał do Wojskowej Wyższej Szkoły Realnej w Hranicach, garnizonowym mieście na terenie Moraw oraz Wojskowej Akademii Technicznej w Wiedniu. Podczas kariery w cesarsko-królewskiej armii dowodził 1 Pułkiem Armat Polowych, a po wybuchu Wielkiej Wojny – 5 Brygadą Artylerii Polowej. W grudniu 1914 roku otrzymał stopień generała majora ze starszeństwem. Przeszedłszy w stan spoczynku w maju 1915 roku, w trakcie wojny sprawował funkcję przewodniczącego komitetu krajowego Komisji Opieki nad Inwalidami Wojennymi w Krakowie. Truszkowski należał do elity dawnej Galicji. Jak wielu dowódców polskiego pochodzenia w armii cesarza Franciszka Józefa od 1919 zasilił szeregi Wojska Polskiego. Mianowano go generałem podporucznikiem i inspektorem zakładów wojskowych w Krakowie, a następnie kierownikiem jednej ze zbrojowni. W 1922 otrzymał stopień generała brygady, a w 1923 został przeniesiony w stan spoczynku (jako generał dywizji), zachowując prawo do noszenia munduru. W tym okresie sportretował go Malczewski. Truszkowski wydał w 1920 książkę „Z dziedziny artylerii", stając się istotnym teoretykiem wojskowości międzywojnia.

W 1923 Malczewski dużo czasu spędzał na małopolskiej prowincji – w Charzewicach, gdzie mieszkała jego córka Julia wraz z mężem Feliksem Meysnerem, właścicielem lokalnego majątku, oraz w Lusławicach, gdzie część tamtejszego dworu wynajmowały siostry malarza, Bronisława i Helena. Artysta często podejmował temat wnętrz dworów, „cichego" życia ich mieszkańców czy okolicznego pejzażu. Jego styl ulegał wówczas przemianom: Malczewski eksponował płaszczyznę malarską, używał szerokiej, syntetycznej plamy barwnej. Jego malarstwo zmierzało ku drapieżnej plastycznej ekspresji. Wiesław Juszczak w kanonicznej dla badań nad polskim modernizmem pracy „Modernizm" (Warszawa 1977) stwierdzał, że rozdroże polskiego symbolizmu i ekspresjonizmu zaczyna się w momencie, gdy twórcy „nowej sztuki" rezygnują z malarstwa o tradycyjnej konstrukcji przestrzennej. Spłycenie perspektywy, ekspozycja płaszczyzny, która zmierza do wydobycia „charakteru rzeczy", podkreślenia „wyrazu", złożyły się około 1900 na wczesną wersję ekspresjonizmu. Portretowy ekspresjonizm w polskiej sztuce nowoczesnej zaczyna się wraz ze sztuką Jana Matejki, a znajduje swój rozkwit w obrazach Stanisława Wyspiańskiego, Konrada Krzyżanowskiego, Stanisława Lentza, Olgi Boznańskiej czy właśnie Jacka Malczewskiego.

W „Portrecie gen. Aleksandra Truszkowskiego" twórca zastosował ciekawe znaczeniowo rozwiązanie kompozycyjne. Na pierwszym planie znajduje się postać generała ujęta w popiersiu. Ramiona modela rozpościerają się na całej dolnej krawędzi podobrazia. Głowa w czapce oficerskiej sięga z kolei górnej krawędzi i tym samym postać wypełnia trójkątną płaszczyznę w centralnej partii. Dla wymowy dzieła ważny wydaje się dialog pomiędzy szczegółowo potraktowaną częścią postaci a syntetycznie ujętym pejzażem. Generał został przedstawiony na tle falującej na wietrze łąki, której malarska substancja bliska jest abstrakcji. Pierwsze tego typu rozwiązanie – kontrastowe zestawienie części figuralnej i wyobrażonego pejzażu – Malczewski zastosował w słynnej kompozycji „W tumanie" (1893-94, Muzeum Narodowe w Poznaniu), stanowiącej jeden z pierwszych manifestów symbolizmu w sztuce polskiej. W „Portrecie generała Aleksandra Truszkowskiego" na horyzoncie majaczą błękitne wzgórza, a niebo zasłane jest chmurami, które rozstępują się jedynie w niewielkiej partii u góry, odsłaniając niebieską połać. Malczewski w pobliżu tej partii umieścił muchę – element spoza porządku całego przedstawienia. Z jednej strony owad stanowi detal urealniający przedstawienie – na abstrakcyjnej połaci pejzażu występuje bowiem iluzyjnie ujęta figura, lecz z drugiej – artysta wprowadził tutaj symbolicznie nacechowany element. Mucha symbolizuje nie tylko natrętne myśli, lecz także ukrytą w naturze energię. Wydaje się, że w tym charakterze została tutaj przedstawiona jako emanacja sił natury, które obecne są także w postaci Truszkowskiego. Rozległa, niezaludniona, wiosenna bądź letnia łąka jawi się niczym nowa Polska. Wiatr, odwrotnie niż „W tumanie", nie przynosi demona, lecz państwowotwórczą energię.

116

JAN STYKA
1858-1925

Portret młodej kobiety, około 1910

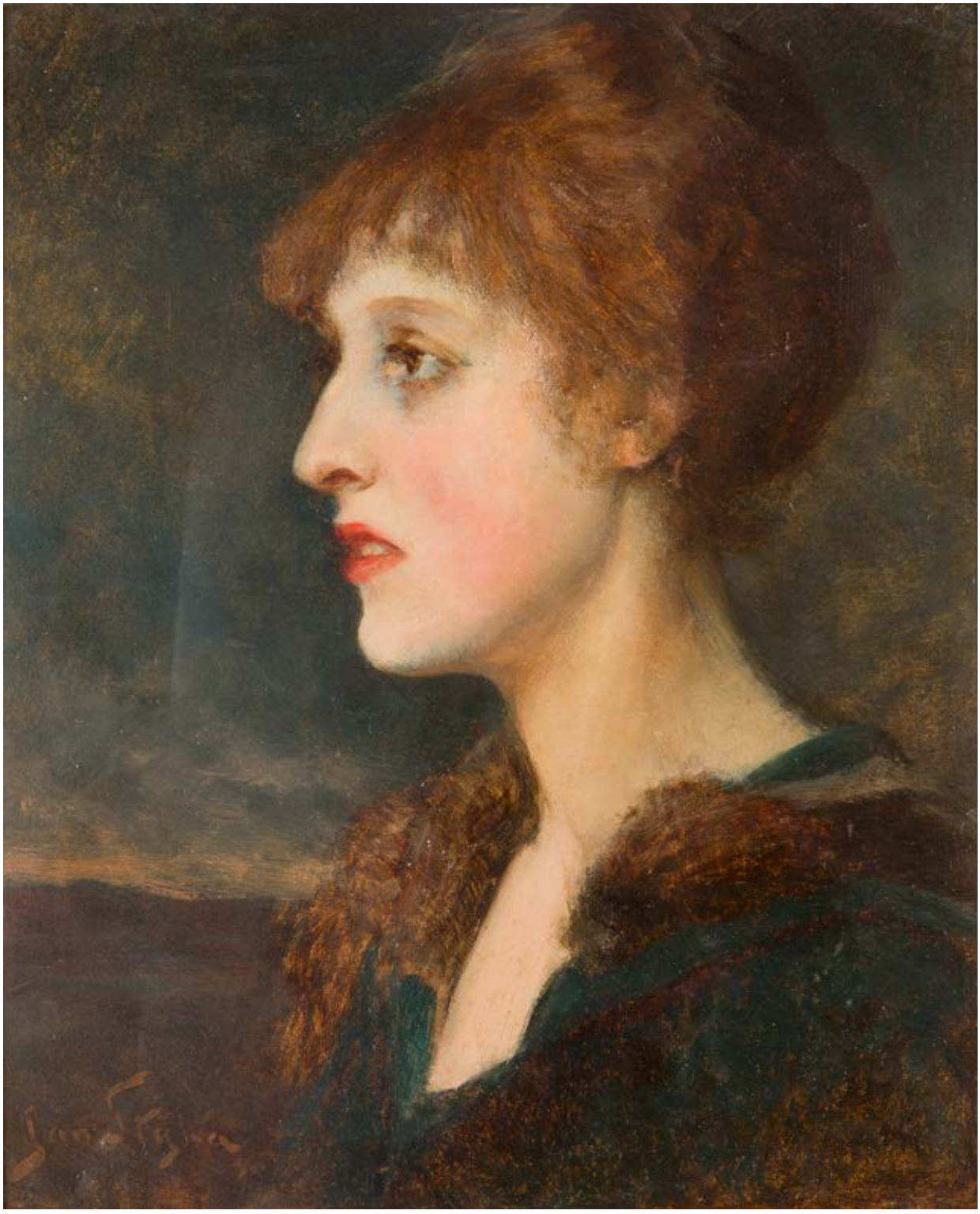
olej/tektura, 44 x 35 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany l.d.: 'Jan Styka'
na odwrociu papierowa nalepka pracowni ramiarskiej Jerry Solomon Enterprises Inc. w Los Angeles
nalepka polskiej pracowni ramiarskiej oraz nalepka aukcyjna
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej Munn Picture Frames w Los Angeles oraz opis: 'M 1987 - 08'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 900 EUR

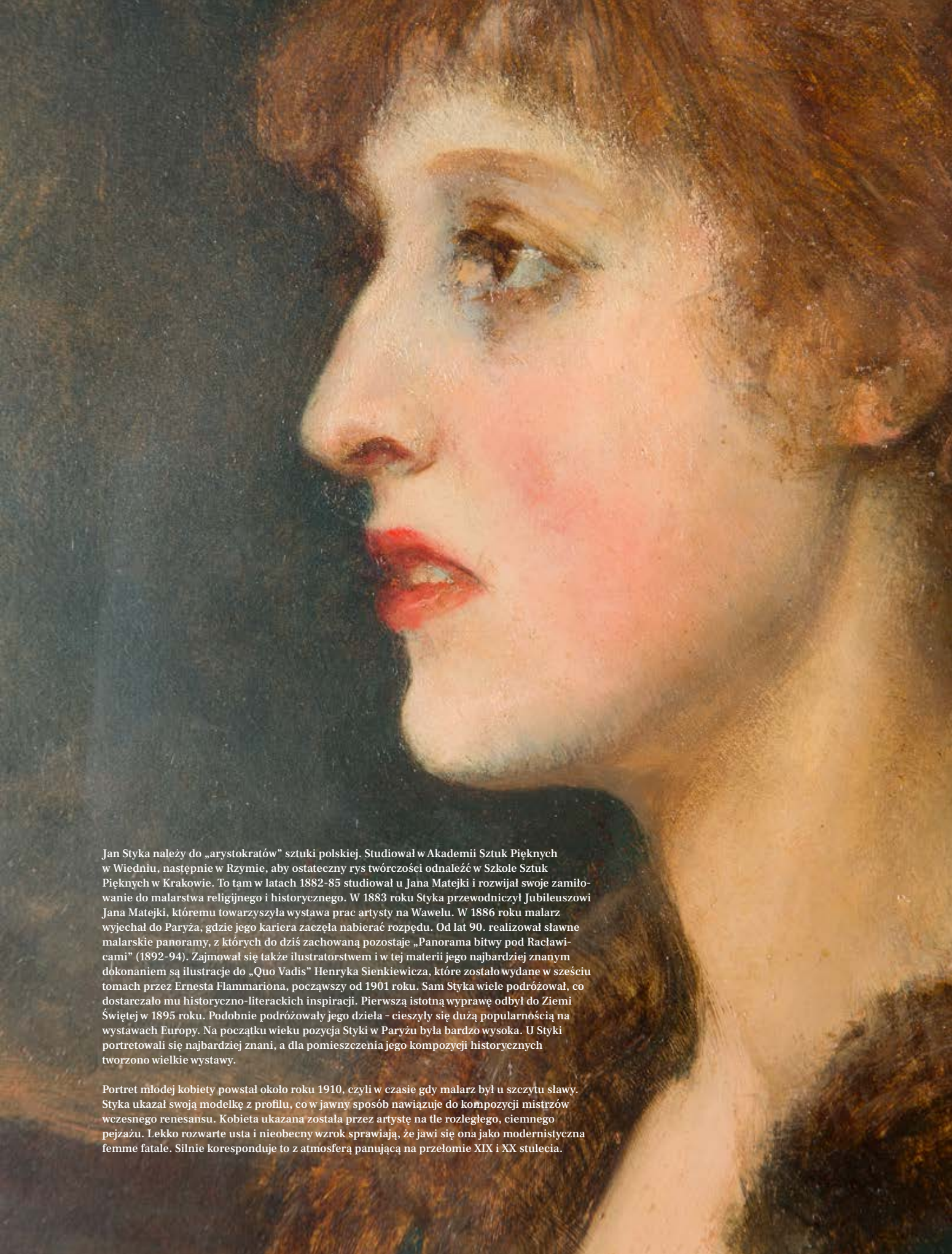
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Rempex, Warszawa, luty 2016
kolekcja prywatna, Polska

„Po powrocie do Paryża Styka wystawił wraz z synem Tadeuszem w 1906 r. u Georges'a Petita. Za zarobione pieniądze kupił willę w Garches pod Paryżem i corocznie wystawiał na Salonie Paryskim".

Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 38



Jan Styka na Capri, ok. 1919-1925



Jan Styka należy do „arystokratów" sztuki polskiej. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, następnie w Rzymie, aby ostateczny rys twórczości odnaleźć w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. To tam w latach 1882-85 studiował u Jana Matejki i rozwijał swoje zamiłowanie do malarstwa religijnego i historycznego. W 1883 roku Styka przewodniczył Jubileuszowi Jana Matejki, któremu towarzyszyła wystawa prac artysty na Wawelu. W 1886 roku malarz wyjechał do Paryża, gdzie jego kariera zaczęła nabierać rozpędu. Od lat 90. realizował sławne malarskie panoramy, z których do dziś zachowaną pozostaje „Panorama bitwy pod Racławicami" (1892-94). Zajmował się także ilustratorstwem i w tej materii jego najbardziej znanym dokonaniem są ilustracje do „Quo Vadis" Henryka Sienkiewicza, które zostało wydane w sześciu tomach przez Ernesta Flammariona, począwszy od 1901 roku. Sam Styka wiele podróżował, co dostarczało mu historyczno-literackich inspiracji. Pierwszą istotną wyprawę odbył do Ziemi Świętej w 1895 roku. Podobnie podróżowały jego dzieła – cieszyły się dużą popularnością na wystawach Europy. Na początku wieku pozycja Styki w Paryżu była bardzo wysoka. U Styki portretowali się najbardziej znani, a dla pomieszczenia jego kompozycji historycznych tworzono wielkie wystawy.

Portret młodej kobiety powstał około roku 1910, czyli w czasie gdy malarz był u szczytu sławy. Styka ukazał swoją modelkę z profilu, co w jawny sposób nawiązuje do kompozycji mistrzów wczesnego renesansu. Kobieta ukazana została przez artystę na tle rozległego, ciemnego pejzażu. Lekko rozwarte usta i nieobecny wzrok sprawiają, że jawi się ona jako modernistyczna femme fatale. Silnie koresponduje to z atmosferą panującą na przełomie XIX i XX stulecia.

117

KAZIMIERZ SICHULSKI
1879-1942

W ogrodzie, 1927

olej/płótno (dublowane), 108 x 99,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'SICHULSKI | ROPIEŃKA 1927.'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 200 - 21 500 EUR

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, Sopot, maj 2019
kolekcja prywatna, Polska

„Sichulski posiada żywy zmysł kolorystyczny, ogromną łatwość kształtowania plastycznego, lotność fantazji, wyborne odczucie ruchu, pędu, wir, wreszcie, właściwy rasowemu karykaturzyście, dar dosadnego charakteryzowania ludzi i zwierząt (...) W swych wielkich kompozycjach dekoracyjnych, w swych projektach witrażów, gobelinów, haftów i mozaik, idzie on przeważnie torami Wyspiańskiego i Mehoffera...".

Mieczysław Wallis, Sztuki Plastyczne. Kazimierz Sichulski - Grupa artystów wielkopolskich Plastyka Feliks Jabłczyński (Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, październik 1926 r.), „Robotnik", 1926, nr 300, s. 4

SŁOMULSKI
ROMENKA 1927

Kazimierz Sichulski, okres międzywojenny

W SYMBOLICZNYM OGRODZIE KAZIMIERZA SICHULSKIEGO

W twórczości Kazimierza Sichulskiego dochodzi do unikalnego mariażu form i tematów. Łączą się w niej bowiem motywy ludowe, religijne i mitologiczne. Wielokrotnie kompozycje malarza pomimo swej pozornej prostoty naznaczone zostają pewnego rodzaju mistycyzmem, który stanowi o ich wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju charakterze. Pierwiastki składające się na oeuvre Sichulskiego są oczywiście częściami składowymi ikonicznymi dla Młodej Polski i kontynuatorów jej dziedzictwa. Ludowość i religia wyrastają z nurtu chłopomanii i zakorzenienia w lokalnej tradycji, mitologia natomiast ma swoją genezę w ambiwalentnej strukturze sztuki europejskiej przełomu XIX i XX stulecia, przesyconej symbolizmem.

Bez wątpienia należałoby uznać Sichulskiego za wiodącego propagatora wiedzy o Huculszczyźnie i głównego ilustratora życia tego regionu. Zainteresowanie wsią, szczególnie tą podkrakowską, towarzyszyło artystom – chłopomanom już od końca XIX stulecia. Pośród twórców zafascynowanych szeroko rozumianą wówczas ludowością znalazło się także wielu takich, którzy wykraczali daleko poza Kraków i otaczające go tereny. Władysław Jarocki, Teodor Axentowicz czy chociażby właśnie Kazimierz Sichulski, dogłębnie i z ogromną pasją odkrywali tę niedostępną i dziką przestrzeń Karpat Wschodnich. Interesował ich szczególnie folklor – barwne stroje, ludowe, nieco mistyczne obrzędy, ale i otaczająca tamtejszych górali przyroda. W twórczości Sichulskiego wielokrotnie pojawiają się aspekty metafizyczne. Zostają one w charakterystyczny dla niego sposób zespojone ze światem realnym. Sfera sacrum skontrastowana zostaje z profanum. Boże Narodzenie ma miejsce w huculskiej chacie, a wraz z nurtem Prutu płynie barka mitycznego Charona.

W dziełach malarza pojawia się jeszcze jeden, znamienny można powiedzieć dla owej epoki element. Jest nim symboliczny motyw młodości rozpowszechniony w sztuce europejskiej około roku 1900. W prezentowanym podczas aukcji obrazie, powstałym w latach 20. XX stulecia, reprezentowany jest on przez dominującą w kompozycji postać małego dziecka. Widzimy tu zatem, jakże długie trwanie młodopolskiej tradycji. Niewątpliwie nasuwa się nam także porównanie z obrazem „Dziwny ogród" Józefa Mehoffera (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie). Analogiczne są w owych dziełach wesołe, nagie sylwetki dzieci wesoło pląsających pośród zieleni letniego, przesyconego światłem ogrodu. Nawiązanie do obrazu Mehoffera wydawać się może tutaj świadomym zabiegiem zastosowanym przez Sichulskiego. Wszak na początku wieku był on jego uczniem w murach krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych.

Józef Mehoffer, Dziwny ogród, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie

118

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI
1857-1945

Pejzaż leśny, około 1930

olej/papier ścierny naklejony na tekturę i deskę, 23 x 15,5 cm
sygnowany p.d.: 'R. Kochanowski'
na odwrociu papierowa nalepka z numerem: '1417/2006'
numery inwentarzowe: '7066' oraz '43'
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, grudzień 2006
kolekcja prywatna, Warszawa

To, co czyni malarstwo Romana Kochanowskiego rozpoznawalnym to ujęcia widoków z okolic podkrakowskich, krajobrazy nadwiślańskie wzbogacone niewielkim motywem rodzajowym, przedstawiane o różnych porach roku i dnia. W jego dorobku przeważają miniaturowe pejzaże o innych porach roku i dnia malowane na deseczkach, małych kawałkach płótna, tekturze, czasami papierze. Choć malarz rozmiłowany był w oddawaniu rodzimych widoków, to jednak przez całą dojrzałą działalność przebywał w Monachium. „Dziewiętnastowieczne Monachium było wymarzonym miejscem dla polskich pejzażystów. Mieli oni możliwość obcowania z najnowszymi tendencjami w pejzażu europejskim, a mianowicie z twórczością francuskiej szkoły w Barbizon oraz z malarstwem impresjonistów. Powstawały obrazy, w których pejzaż był tematem samodzielnym, pozbawionym treści literackich, a sztafaż odgrywał rolę minimalną" (Roman Kochanowski 1857-1945. W 150 rocznicę urodzin, katalog wystawy, [red.] Zofia Katarzyna Posiadała, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Lublin 2007, s. 9). Jak dodatkowo wspomniała Zofia Katarzyna Posiadała, twórczość Romana Kochanowskiego poddana została w monachijskim kręgu akademickim licznym naciskom. Pomimo to artysta potrafił zachować odrębny charakter swojej sztuki i przemycać w kreowanych kompozycjach elementy świadczące o jego dużej indywidualności twórczej. Prezentowany w katalogu „Pejzaż leśny" to kameralne przedstawienie utrzymane w najbardziej symptomatycznej dla twórcy stylistyce. Srebrzyste szarości i brązy podkreślają spokój i melancholię leśnego zagajnika. Szkicowy, a zarazem fakturalny charakter pracy pomógł przywołać realizm świata przyrody, jego zmienność.

119

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

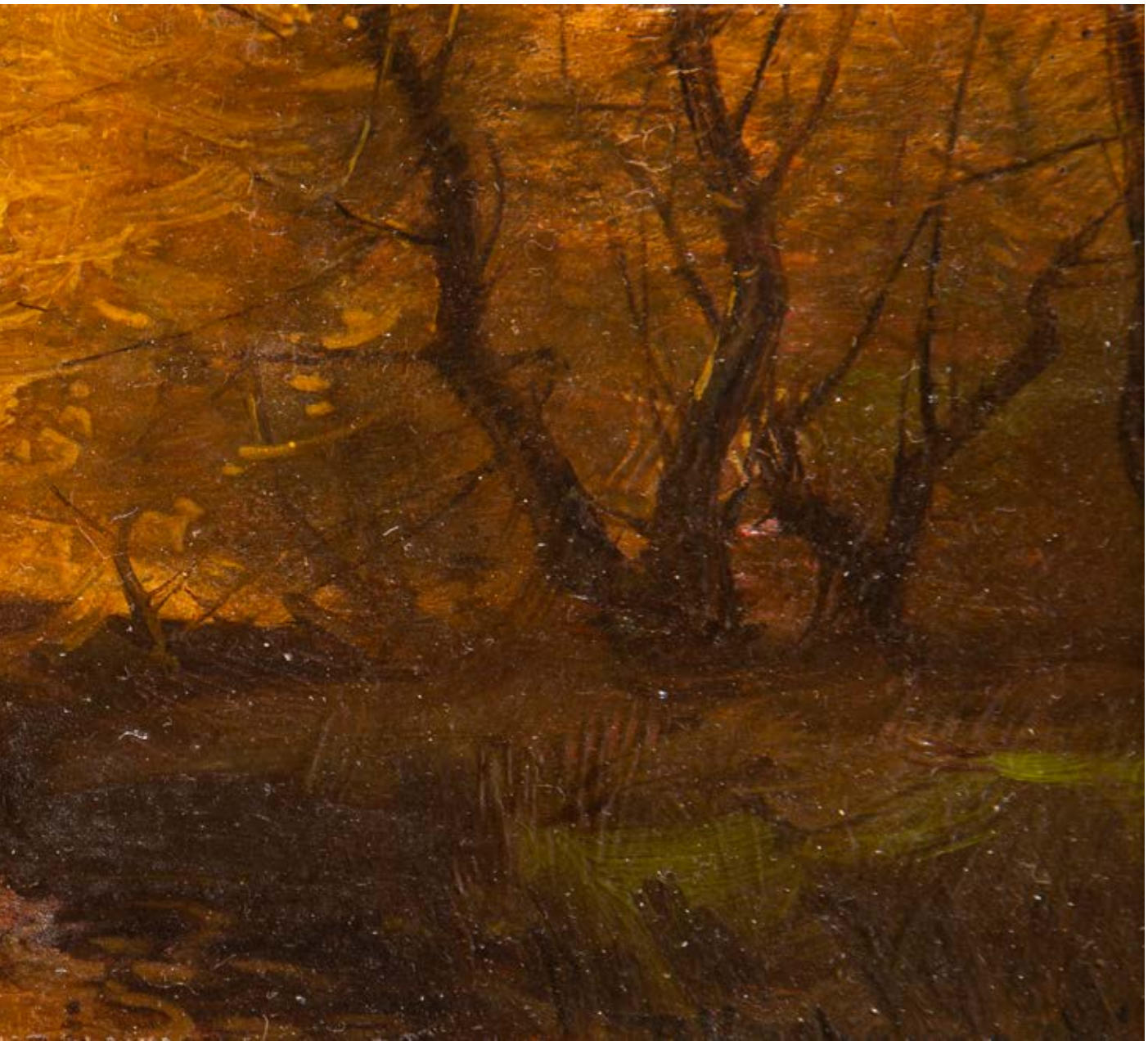
1857-1945

Jesienny las

olej/deska, 10 x 17 cm
sygnowany p.d.: 'R. Kochanowski'
na odwrociu na narożnikach oprawy opisany nieczytelnie, prawdopodobnie w języku niemieckim
papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, czerwiec 2005
kolekcja prywatna, Warszawa



Szukając artysty, który w swej twórczości podejmował zagadnienie rodzimego, polskiego pejzażu, łącząc go w sposób wybitny z postacią ludzką, wskazać należałoby zapewne na Romana Kazimierza Kochanowskiego. Malarz w swoich przedstawieniach dochodzi bowiem do niesamowitej harmonii, zespajając człowieka z otaczającym go krajobrazem. Mamy tu do czynienia z prawdziwą symbiozą, współgraniem tych dwóch światów, natury i ludzi. Kochanowski był przede wszystkim mistrzem małych formatów. Jego kompozycje przechodzą około roku 1900 transformację. Od późnych XIX-wiecznych, drobiazgowych przedstawień kieruje się on w stronę malarstwa syntetycznego, wykorzystującego efekty fakturalne uzyskane za pomocą impastów. Prezentowany pejzaż to znakomite studium przyrody. Nie ma tu już zbyt wielu detali, malarz kreuje nieco odrealniony, oniryczny świat, w którym główną rolę odgrywa nastrój. Ten psychologiczny krajobraz prezentuje wnętrze samego twórcy. Pomimo daleko posuniętej syntezy nadal widoczna jest tutaj postać ludzka. Drobna, prawie niewidoczna sylwetka człowieka zatopiona została w feerii jesiennych barw: żółcieni, brązów i pomarańczy. Być może to sportretowany rybak zasiadający nad brzegiem rzeki.

120

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Zakończenie polowania", 1894

olej/płótno, 72 x 107 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI 1894'
na krośnie malarskim fragment niezachowanej, papierowej nalepki z opisem
inne tytuły: Grupa myśliwska, Spoczynek na polowaniu

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
214 600 - 321 900 EUR

OPINIE:
ekspertyza Tadeusza Matuszczaka z listopada 2021 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1894

LITERATURA:
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 50
Józef Chełmoński, „Górnoślązak" 1914, r. XV, nr 85, s. 3
Henryk Piątkowski, Józef Chełmoński, „Literatura i Sztuka. Dodatek do Dziennika Poznańskiego" 1914, r. VI, nr 15, s. 227
Henryk Piątkowski, Józef Chełmoński, „Kurier Warszawski" 1914, r. 94, nr. 97, s. 1-2
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1894, Warszawa 1895, s. 31
W. M., Ze Sztuki, „Kurier Poranny" 1894, r. XVIII, nr 117, s. 5
Wojciech Gerson, Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych, „Kurier Warszawski" 1894, r. 74, nr 109, s. 2
Ze Sztuki, „Kurier Warszawski" 1894, r. 74, nr 79, s. 5

Józef Chełmoński przed dworkiem w Kuklówce

CHEŁMOŃSKI W KUKLÓWCE: TRANSFORMACJA ARTYSTY

Po złym przyjęciu przez warszawską publiczność nowatorskich, realistycznych obrazów, m.in. „Babiego lata", Józef Chełmoński w 1875 roku podjął decyzję o wyjeździe do Paryża. Stolica Francji stała się dlań miejscem pobytu na kolejne 12 lat. Artysta osiągnął duże uznanie wśród międzynarodowej, salonowej publiczności. Brawurowo malowane, uwodzące dynamiką życia sceny polskiej i ukraińskiej wsi, w tym słynne „trójki" i „czwórki" przedstawiające pędzące końskie zaprzęgi, cieszyły się uznaniem widzów, ale handlarzy sztuką. Chełmoński podpisał prestiżowy kontrakt z marszandem Adolphem Goupilem i dostarczał ilustracji dla paryskiego czasopisma „Le Monde Illustré". Chełmoński świetnie zarobkował na swojej twórczości, a zainteresowanie swoją osobą podsycał „egzotycznym" wschodnim strojem czy sforą psów, z którą poruszał się po ulicy. Zarówno ówcześni krytycy, jak i współcześni historycy sztuki zgodni są, że prace okresu paryskiego stały się czasem sztampowe: malarz powielał sprawdzone rozwiązania kompozycyjne i używał podobnej anegdoty malarskiej. Przełom w dziele Chełmońskiego miał się dokonać po 1887 roku, gdy na stałe osiadł w rodzimym kraju.

„(...) Chełmoński wrócił do kraju, i w szeregu obrazów (...) pokazał, że może jeszcze odbierać szczere wrażenia od natury i odtwarzać je z prostotą i świeżością talentu (...)" – pisał Stanisław Witkiewicz (Stanisław Witkiewicz, Józef Chełmoński, „Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 316, s. 35). Wraz z żoną i czwórką dzieci zamieszkał początkowo w domostwie matki w Szymanowie, później w domach innych krewnych. Przebywał w Warszawie u brata Adama oraz u Józefa i Wandy Umińskich. Był także gościem Łoskowskich w Janowicach koło Nieborowa. Ten wczesny okres – lata 1887-89 – był czasem koczowniczego pomieszkiwania u rodziny i znajomych. Artysta nie był pewien, czy pozostanie w Polsce, lecz ostatecznie, w 1889 roku, osiadł w majątku w Kuklówce nieopodal Grodziska Mazowieckiego.

Malarz po powrocie do Polski dokonał twórczego przełomu, powiązanego z odkryciem niemal mistycznej religijności. Jego panteistyczne pojmowanie przyrody – przekonanie o istnieniu Boga w naturze – brało się z osobistego doświadczenia i wyprzedzało tego rodzaju tendencję na gruncie malarskiego symbolizmu. Artystyczna innowacja miała jednak swoją ciemną stronę. W tym czasie borykał się z problemami osobistymi: zmarli jego synowie Józef i Tadeusz oraz córka Hanna i, po rozstaniu z żoną Marią, sam opiekował się trzema dorastającymi córkami. Jedna z nich, Wanda, w ten sposób komentowała przemianę ojca-artysty: „W tych latach już było jej bardzo ciężko wytrzymać z mężem, który zmienił się w brudnego, niechlujnego, małorolnego chłopa i zmienił swój charakter i stosunek do żony" (cyt. za: Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 8).

Jako gospodarz modrzewiowego dworku i właściciel gospodarstwa wcielił się w rolę chłopa. Współcześni donosili, że jadąc do Kuklówki od strony drogi w kierunku Grodziska, można było spotkać Chełmońskiego bronującego ziemię. Urodzony w Boczkach pod Łowiczem, w rodzinie wójta, od dzieciństwa wiódł życie związane z życiem wsi. Dopiero artystyczna, niemiecka i francuska droga Chełmońskiego tę relację nadwątliła, co znajdowało jednak kompensację w tematyce jego malarstwa. Od 1889 roku artysta, niczym pustelnik, odgrodził się od świata i do swojego domu dopuszczał jedynie niewielu. Chełmoński, pod wpływem rozpadu życia osobistego, ewidentnie uległ załamaniu i wykazywał dużą nieufność w stosunku do otaczających go ludzi. Jednym z niewielu miłych gości w Kuklówce był Wojciech Piechowski (1849-1911), malarz i przyjaciel artysty, który podobno pomieszkiwał w majątku tygodniami. Chełmońskiego i Piechowskiego łączył wspólny temperament i wyobraźnia artystyczna, obydwaj rozmiłowaniu byli w wiejskim życiu.

Należy odnotować, że szczególnie od 1893 roku (śmierć Jana Matejki) Chełmoński był przez krąg krytyki artystycznej i koneserów sztuki kreowany na największego żyjącego malarza polskiego. Przywiązany do ubogiej Kuklówki malarz nie pozostawał zupełnie odizolowany od spotkań towarzyskich czy dyskusji o sztuce. Bywał gościem w pobliskiej Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie z powodzeniem funkcjonował poważny salon intelektualny. Przyjeżdżał do Radziejowic, gdzie brał udział w spotkaniach i polowaniach w dobrach Krasińskich. Nieopodal leżą Grzegorzewice i Osuchów – dwa majątki, których właścicielem był Feliks Manggha Jasieński, jeden z największych kolekcjonerów sztuki nowoczesnej. Chełmoński w okresie Kuklówki eksponował swoje prace, przede wszystkim, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Warszawie. Nowa formuła jego sztuki – syntetyczne malarstwo krajobrazowe często ze sztafażem ludzkim czy zwierzęcym – szybko znalazło swoich admiratorów. Pokazywane w Zachęcie prace prędko trafiały do prywatnych kolekcji, a inne odnosiły sukcesy na wystawach międzynarodowych, w Paryżu, Berlinie czy Stanach Zjednoczonych. Od końca lat 80. XIX wieku aż do śmierci malarz wyprawiał na plenery na pobliskie pola, łąki czy do Puszczy Bolimowskiej, lecz również parokrotnie odwiedził Ukrainę, Podole i Polesie. Na 1907 rok przypadł jubileusz artysty: w Krakowie, Lwowie i Warszawie odbyły się trzy wielkie pokazy jego twórczości.

U kresu życia słabło zdrowie i samopoczucie malarza, przybierała na sile również jego dewocja. Ostatnie prace Chełmońskiego powstały w 1913 roku, a na początku 1914 doznał ataku apoplektycznego, co uniemożliwiło mu ukończenie ostatniego obrazu, „Żurawie o poranku". Chełmońskiemu towarzyszy w polskiej historii sztuki legenda syna mazowieckiej ziemi i piewcy jej pejzażu, który, tęskniąc na obczyźnie, maluje imaginacyjne, rodzime widoki. Urodzony w Boczkach koło Łowicza, istotnie uczynił z mazowieckiej natury i obyczaju główny składnik swojego malarstwa. Współcześni Chełmońskiemu dostrzegali ten intymny związek. Malarka-amatorka, uczennica artysty Pia Górska z Woli Pękoszewskiej wspominała: „Swojej wsi, z jej prostą urodą i szczerością uczuć, pozostał wierny na zawsze" (Józef Chełmoński w oczach współczesnych, P. Górska, http://www.jozefchelmonski.piotrchelmonski.pl/index9.html).

Henryk Sienkiewicz na polowaniu w Radziejowicach

Władysław Podkowiński, Szał uniesień, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie

Prezentowane „Zakończenie polowania" z 1894 roku wiąże się z kontrowersją w warszawskim środowisku artystycznym, jakich zresztą wiele było u progu modernizmu w malarstwie polskim. Zniszczenie „Mickiewicza budzącego geniusza poezji" przez jego autora Antoniego Kurzawę w 1890 roku, pocięcie „Szału uniesień" przez Władysława Podkowińskiego w 1894 roku czy odrzucenie przez Komitet Towarzystwa powstałych po powrocie do Polski „czystych" krajobrazów Józefa Chełmońskiego (wystawionych jednak w Salonie Aleksandra Krywulta) to wydarzenia, które budziły szerszą dyskusję i otwierały perspektywy nowoczesności w sztuce polskiej. W 1888 roku, prezentując Towarzystwu Zachęty pięć pejzaży („Południe. Zając", „Lelaki. Noc letnia", „Noc gwiaździsta. Jezioro", „Wschód księżyca" i „Droga w lesie"), jego nowa formuła syntetycznego malarstwa pejzażowego spotkała się odrzuceniem. Obrońca malarza, krytyk Stanisław Witkiewicz pisał w obronie jego koncepcji: „Czy są to wrażenia z natury, czy wyraz usposobień, nastrojów samego malarza, wypowiedziane za pomocą malarstwa, w każdym razie jest w nich dużo prawdy. Motyw prosty redukuje się do kilku tonów, żadnej komplikacji, układania, żadnej roboty refleksyjnej, żadnej techniki – nic, tylko pewna chwila życia. W stosunku do naszej wystawy są to rzeczy bardzo nowe. Nie mają one nic wspólnego z tą całą, na sprzedaż na, „na zakup" robioną tandetą, która swymi koniczkami, pejzażyczkami, kawałeczkami, obrazeczkami zapycha wystawę i cieszy się powodzeniem u miłośników i znawców" (Stanisław Witkiewicz Stanisław, Trwałe nieporozumienie. O stosunku TZSP do twórczości Chełmońskiego, „Życie" 1889, nr 1, s. 8).

Zachętowska ekspozycja, na której pokazywano „Zakończenie polowania" jest słynna przede wszystkim z powodu pocięcia „Szału" przez Podkowińskiego 24 kwietnia 1894 roku. Dzieło to było dla ówczesnej publiczności szokujące i wzbudziło szerokie zainteresowanie widowni, która licznie napływała do Zachęty. Artysta z zupełnie nieznanych powodów (mówi się o nieszczęśliwej miłości do Ewy Kotarbińskiej) pociął obraz nożem, co dodatkowo wzbudziło falę konsternacji wśród widzów i krytyków. Na tej samej wystawie Chełmoński eksponował jeszcze cztery inne prace, a „Zakończenie polowania" ściągnęło na siebie uwagę krytyków, którzy ganili dosadny realizm Chełmońskiego. Wojciech Gerson, mistrz malarza, pisał o zachętowskiej ekspozycji w 1894 roku: „W zakresie obrazków potocznych mamy do zanotowania „Spoczynek po polowaniu" Chełmońskiego (…) jest zbiorem portretów i dla nich wymalowany, żywioł artystyczny został tu więc przez postawione żądanie pochłonięty (…)" (Wojciech Gerson, Wystawa Towarzystwa Sztuk Pięknych, „Kurier Warszawski" 1894, r. 74, nr 109, s. 2). Recenzent „Kurjera porannego" donosił: „'Zakończenie polowania' Józefa Chełmońskiego nie odpowiada temu, czego mamy prawo od tego artysty wymagać, tak dalece, iż ze zdziwieniem stajemy przed tym zimnym, bezbarwnym, sztywnym obrazkiem, zapytując, czy wykonała go ta sama ręka, której zawdzięczamy 'Wiosnę', 'Czajki', 'Wezbrane wody', 'Kuropatwy' i tyle innych żywo tkwiących w pamięci tych, co je widzieli. W 'Zakończeniu polowania' zgromadzeni myśliwi i myśliwe są martwe i płaskie, choć podobno portretowane, a nawet las i krajobraz nie dorównywa innym pracom Chełmońskiego" (W. M., Ze Sztuki, „Kurjer Poranny" 1894, r. XVIII, nr 117, s. 5).

Chełmoński na tle ośnieżonej kurtyny lasu umieścił szereg postaci – uczestników polowania. Ich graficzny realizm bliski jest współczesnym portretom fotograficznym, a jako daleką historyczno-artystyczną referencję wymienić można portrety zbiorowe mieszczan holenderskich. Praca Chełmońskiego, zapewne, wiąże się z konkretnym zamówieniem. Chociaż po śmierci Jana Matejki w 1893 roku Chełmoński był uważany za najważniejszego polskiego malarza, to okres Kuklówki był dla niego fatalny, jeśli chodzi o finanse. Artysta oddał się wiejskiemu życiu i nie troszczył się o warunki własnego bytowania. Bywał jednak w zaprzyjaźnionych, okolicznych majątkach, tj. w Woli Pękoszewskiej u Górskich, w Guzowie Sobańskich i Radziejowicach Krasińskich. Radziejowice były na przełomie wieków nie tylko znaną ziemiańską siedzibą, lecz również rozpoznawalny na skalę całego kraju salonem intelektualnym na skalę całego kraju. Bywali tam luminarze polskiej kultury, na czele z Henrykiem Sienkiewiczem, którego pobytowi w dobrach rodzinnych niewielką publikację poświęcił Edward Krasiński (1870-1940) (O Radziejowicach i ich gościach niektórych [ze wspomnień o Sienkiewiczu], Warszawa 1934). Nota bene, Chełmoński fanem polowań nie był i nie przejawiał do nich zupełnie zamiłowania. Krasiński w swojej publikacji opisuje, jak malarz przypadkowo postrzelił w ucho innego uczestnika łowów. „Naturę kochał – pisze Krasiński – wypatrywał ją i chwytał na gorącym uczynku, spijając tajemnice jej czaru, jak rosę niebieską, wdychał pełną piersią jej boskie zapachy, wchłaniał w duszę jej kształty, barwy, jej ciszę lub niepokój. Zdarzyło mi się podpatrzeć go kilkakrotnie, jak otulony w burkę siadywał w borze czy na łąkach lub polanach i robił szkice. Nadawała się do tego malownicza i dzika knieja radziejowicka, część słynnej ongi królewskiej jaktorowskiej puszczy" (Edward Krasiński, O Radziejowicach i ich gościach niektórych [ze wspomnień o Sienkiewiczu], Warszawa 1934, s. 17-18).

„Gdyby szukać zasadniczych cech twórczości Chełmońskiego, to upatrywać by ich przede wszystkim należało w znakomitym chwytaniu ruchu, w doskonałym wywoływaniu w krajobrazach zamierzonego nastroju, wreszcie w szczerości, z jaką dany temat zawsze traktuje w zupełnym braku wszelkiej maniery. (...) Bądźmy również szczerymi, jak szczerym jest sam artysta. Pomimo jednogłośnych zachwytów krytyki fachowej obrazy Chełmońskiego nie wywierają na publiczność naszą stosownego do ich wysokiej wartości wrażenia. Nie działają wcale prawie na wyobraźnię (...), sprawiają one przede wszystkim rozkosz smakowi artystycznemu, a tego właśnie odczucia artyzmu ze świecą u nas szukać".

Czesław Jankowski, Przegląd artystyczny, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 25

Portret Józefa Chełmońskiego, po 1887, Zakład Fotograficzny „Orion", Warszawa

121

J. KONARSKI

XIX/XX w.

Napad wilków

olej/płótno, 75 x 110 cm
sygnowany p.d.: 'J. Konarski'
na ramie dwie papierowe nalepki wystawowe oraz numer: '264'

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
10 800 - 17 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
dom aukcyjny Bernd Rieber, Stuttgart, listopad 2012
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Deutsch-Nationale Kunst-Ausstellung, Städtischen Kunstpalast w Düsseldorfie, 11 maja – 29 września 1907 (?)

Postać malarza Konarskiego znanego jedynie z inicjału „J”., którym sygnował obok nazwiska swe prace, pozostaje do dzisiaj enigmatyczna. Artysta ten wykształcony został zapewne w orbicie wpływów Akademii Sztuk Pięknych w Monachium i jak większość twórców z tego kręgu odznacza się dużym wyczuciem w malowaniu scen, w których oglądać można ciągnięte przez zaprzężone konie dorożki i wozy. Monachium w II połowie XIX wieku stanowiło pewnego rodzaju mekkę dla artystów. Ściągali oni tam chętnie z całej Europy. Tamtejsza uczelnia cieszyła się dużym zainteresowaniem i wysokim prestiżem. Również Polacy licznie zasilali grupę imigrantów zjeżdżających do stolicy Bawarii w celu poszerzenia swojego warsztatu artystycznego i zdobycia nowych umiejętności. Monachium oprócz wysokiego poziomu Akademii oferowało również przyjezdnym bogate zbiory tamtejszych muzeów – Alte i Neue Pinakothek. Jak zauważył Andrzej Szpakowski „(…) artyści polscy w zetknięciu się z potężną siłą sztuki obcej, muzealnej i współczesnej, zachowali w Monachium w większości pełną samodzielność, a zakres bezpośrednich wpływów ogranicza się tu tylko do strony warsztatowej i tylko stosunkowo do niewielkiej liczby płócien – świadczyć [to] może jedynie o ich wielkiej odporności i wewnętrznym przygotowaniu do zajęcia twórczej, odkrywczej postawy wobec sztuki obcej” (Andrzej Szpakowski, Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 2, 1964, s. 315). To prawda. Malarz przenosił zdobyte doświadczenia na grunt polski. Para sań zaprzężonych w trójki koni sunie jedna za drugą pośród równinnego krajobrazu okrytego śnieżnymi zaspami. Cała kompozycja nabiera niezwykle dynamicznego charakteru za sprawą wprowadzonych do niej sylwetek wilków. Ci groźni rabusie budzą strach zarówno w woźnicach jak i spłoszonych koniach, które zrywają się do brawurowej ucieczki.

122

J. KONARSKI

XIX/XX w.

W drodze na targ

olej/płótno, 50 x 65,5 cm
sygnowany l.d.: 'J. Konarski'
na krośnie malarskim nalepka z numerem inwentarzowym: '039'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy

„Pejzaż był tematem przewodnim twórczości malarzy polskich w Monachium. Polowanie, zaloty, sceny powstańcze czy grupę wieśniaków zmierzającą na targ przedstawiano na tle polskiego krajobrazu. Na płótnach malowano prawdziwie mazowieckie czy podkrakowskie rozlewiska, piaszczyste dróżki wśród pól i lasów, wioski zagubione w bezkresie płaskiej przestrzeni. Chata, jeździec na koniu, wędrowiec zatrzymany na drodze stawały się integralną częścią krajobrazu. Nie były ani 'ponad', ani 'w' krajobrazie. Były plamą barwną, nierozerwalnie związaną z innymi jego elementami. Były znakami, budującymi wraz z drzewem, linią pola czy lasu nastrój pejzażu przeżytego i oddanego przez autora całą głębią wrażliwości".

Eliza Ptaszyńska, Malarze polscy w Monachium, Suwałki 2005, s. 11

123

FRANCISZEK WASTKOWSKI
1843-1900

Przed chatą, 1879

olej/płótno, 58 x 107 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'F. Wastkowski | 1879'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Dawo Auktionen, Saarbrücken, maj 2008
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, Warszawa, lipiec 2018
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

W centrum kompozycji Franciszka Wastkowskiego znajduje się złamane drzewo, pochylające się nad taflą wody. Ten element spaja ze sobą wszystkie składniki pejzażu – wodę, ziemię i niebo. Ekspresyjny charakter drzewa przypomina o zdolności malarzy realistów do budowania atmosfery i aluzyjnego sugerowania treści prostymi środkami. Troje dzieci, siedzących w silnym świetle, pomaga dorosłym i naprawia sieci. Franciszek Wastkowski dzielił życie między obowiązki urzędnika bankowego a malarską pasję. Artysta związany był z Warszawą, w latach 60. i 70. XIX wieku wykonywał rysunki do drzeworytów dla wydawanego tu „Tygodnika Ilustrowanego". W swoich pracach malarskich, będących rzadkością na rynku aukcyjnym, przedstawiał widoki wsi. Ogarniały one przeważnie ludzką osadę wraz z zamieszkującymi ją ludźmi – w formie niewielkich rozmiarów sztafażu – zatopionych w pejzażu. W harmonijnie ujmowanych widokach uderza pokrewieństwo z pejzażowym malarstwem holenderskim Złotego Wieku. Piaszczyste wydmy Mazowsza przypominają atmosferą krajobrazy Salomona van Ruysdaela. Obaj malarze mieli też w zwyczaju czynić z pojedynczych, rosnących samotnie drzew ważne punkty kompozycji. Wobec szczupłych wiadomości biograficznych dotyczących Wastkowkiego trudno jednak powiedzieć, czy podobieństwa te miały charakter artystycznego pokrewieństwa czy inspiracji twórczością Holendra. Wastkowski był również utalentowanym malarzem wedut, odtwarzającym widoki XIX-wiecznej Warszawy. Kolejnym stale obecnym bohaterem obrazów malarza były Tatry. Podobnie jak inni tzw. mali mistrzowie polskiego pejzażu XIX wieku (Alfred Schouppé, Franciszek Ruśkiewicz, Feliks Brzozowski) artysta wystawiał swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

124

WOJCIECH KOSSAK
1856-1942

W stajni, 1929

olej/płótno, 50 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1929'
na odwrociu pieczęć lakowa z herbem
oraz fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z numerem: '230'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 900 EUR

Wojciech Kossak wzrastał w tradycyjnym środowisku, a kultywowane w rodzinnych kręgach wartości patriotyczne silnie wpłynęły zarówno na życiową, jak i artystyczną postawę tego twórcy. Malarstwo rodu Kossaków całą swoją mocą oddziaływania związane jest z Polską i polskością w ogóle. Kluczową rolę w kompozycjach przedstawicieli klanu odgrywa historia, na tle której ukazywana jest siła narodowego oręża. Sztuka Kossaków była w czasach zaborów medium gloryfikującym narodowe ideały. Jak się okazało spełniała ona swą doniosłą rolę nawet w czasach, w których wolność była już faktem, a nie tylko mglistą wizją. W obrazach Juliusza niemałą rolę odgrywała batalistyka i co naturalne, sylwetki koni. Wojciech, a za nim także Jerzy, dodatkowo pogłębili obszar zainteresowań tematycznych wprowadzając i eksplorując obszar ludowości oraz rzeczywistość ziemiańskiego dworu. Wojciech Kossak największą popularność zdobył jako wybitny batalista i twórca osławionych w epoce panoram. Już w początkach XX stulecia tworzył on sceny rodzajowe odwołujące się bezpośrednio do kultury polskiej wsi. Przedstawienia te zdominowały jednak jego artystyczne œuvre dopiero później, w latach 20. i 30. To wówczas w krakowskiej Kossakówce prężnie działała rozbudowana pracownia zatrudniająca licznych twórców. „W okresie tym w twórczości Wojciecha przeważają portrety i mniejszego formatu obrazy, najchętniej poszukiwane przez kunsthändlerów, z motywem konia, ułana i dziewczyny; płócien batalistycznych o większych rozmiarach było mniej" (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 35). W kręgu Kossaków wypracowane zostały liczne warianty rodzajowego przedstawienia, w którego strukturze wojskowi, wiejskie dziewczęta i konie odgrywają główne role. Płótna Wojciecha i Jerzego przedstawiają spotkania ułanów i chłopek przy studniach, jak i rozmowy prowadzone przy płotach. Wielokrotnie niewielkie oddziały przy wodopoju napotykają kobiety robiące pranie w rzece. Tłem dla scen kreowanych przez Kossaków stają się nierzadko lasy i rozległe pola. Prezentowane w katalogu aukcyjnym przedstawienie żołnierza we wnętrzu stajni stanowi niewątpliwie nieco mniej spotykany w ich twórczości motyw.

125 †

JERZY KOSSAK
1886-1955

Odwrót spod Moskwy, 1934

olej/sklejka, 50 x 80 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak | 1934'
na odwrociu papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 500 EUR

„W roku 1929 nastąpił w malarstwie Jerzego Kossaka wyraźny zwrot, który można uznać za początek dojrzałego okresu, szczytowego w całej jego twórczości artystycznej. Okres ten trwał mniej więcej do roku 1939. W tym dziesiątku lat powstawały jego najlepsze prace, oryginalne, samodzielne, skomponowane według własnych pomysłów, wielkoformatowe, o treści historycznej, w znacznej części dokumentalne. Znajdujemy tu liczne obrazy o bezspornych walorach artystycznych, ambitne, wypracowane, zasługujące już w pełni na miano dobrej kontynuacji realistycznej sztuki Kossaków".

Kazimierz Olszański, Jerzy Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 22

126 †

ADAM STYKA
1890-1959

Pojenie wołów przy Kolosach Memnona w Tebach, około 1937

olej/płótno, 82 x 99 cm
sygnowany p.d.: 'ADAM | STYKA'
na ramie papierowa nalepka z opisem

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
12 900 - 17 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
Christie's, Nowy Jork, marzec 2017
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, Warszawa, czerwiec 2019
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Podczas pobytu w Tebach, w Egipcie, malowałem obrazy, które znane są pod nazwą 'Posągi Memnona'. (...) Malowałem te posągi o wschodzie i o zachodzie słońca, a także gdy stały w wodzie w czasie wylewu Nilu".

Adam Styka, cyt. za: Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 148

ALAN
STYKO

Adam Styka w Algierze, 1935

ADAM STYKA
„EGIPT MA ODCIEŃ NIEBIESKI…”

W wieku 18 lat młody Adam Styka miał usłyszeć od nestora rodu Jana istotną, jak się później okazało, radę. „Adaś miał szczególnie łatwość do pejzażu, ale mu powiedziałem: Z tym daleko nie zajedziesz, trzeba rysować twarze ludzi” (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 136). Początkowo ojciec nie przewidywał dla młodszego z synów artystycznej kariery. Uważał, że dwóch malarzy w rodzinie to i tak aż nadto. Przekonał go jednak talent młodzieńca, który objawił się stosunkowo wcześnie. W swoich poczynaniach twórczych Adam wziął sobie do serca rady ojca. Człowiek i jego wizerunek stał się głównym motywem jego sztuki. Młody artysta zaczął wystawiać pierwsze prace we Francji w 1911. Już wtedy znajdował się pod ogromnym wpływem Orientu. Jeszcze w tym samym roku miał możliwość zweryfikowania swoich wyobrażeń o dalekim świecie. Odbył wówczas podróż do Algierii i Tunezji, a pierwszy kontakt z egzotyczną rzeczywistością odcisnął na jego przyszłej twórczości wyraźne piętno. Kilka lat później, walcząc na frontach I wojny światowej, Styka znalazł się ponownie w Afryce. Zwiedził praktycznie całą północną część kontynentu i namalował na miejscu wiele obrazów. Wędrówki po saharyjskich oazach, spotkania z nomadami oraz wizyty w afrykańskich miastach, wśród których na pierwszy plan wybija się Marrakesz, zaowocowały całą serią orientalnych widoków. Na płótnach Styki pojawiają się przesycone słońcem pejzaże, a ich bohaterami stają się roznegliżowane kobiety sportretowane w objęciach Arabów. „Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary” (Czesław Czapliński, dz. cyt., s. 149). Cechą charakterystyczną kompozycji Adama Styki jest emanująca z nich pozytywna energia. Artysta ukazuje bowiem pejzaż i ludzi przez pryzmat barw i sielskiej zabawy.

„Po wielu latach studiów w Algierze, Maroku, Tunisie, Egipcie i Sudanie, zauważyłem dziwną różnicę blasków słonecznych między tymi krajami. Tym dziwniejsze, że się bierze pod uwagę ich wzajemną bliskość. Mając za sobą bogate doświadczenia, mogę śmiało powiedzieć, że Algier jest srebrno-biały, Maroko ma odcień czerwono-żółty, Egipt niebieski, a Sudan raczej szary”.

Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 149

127 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

"Grand Canal"

olej/płótno, 54,5 x 73 cm
opisany na odwrociu numerami inwentarzowymi: '3135' oraz '5'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem obrazu: 'No. 39 Grand | Canal | 20P'
oraz kartka z opisem: 'terlikowski | 1873 - 1951'

estymacja:
22 000 - 28 000 PLN
4 800 - 6 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Warszawa

„Imponujące widma starych pałaców płoną pod gorącymi pocałunkami słońca, które roztacza tu swe wyjątkowe, skrywane wdzięki. Wszystko tonie w symfonii fal i koloru, świeżych, choć omdlewających".

Edward Woroniecki, L'Art polonais à Paris. Expositions: de M. W. Terlikowski chez Bernheim-Jeune, „La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique" 1929, półr. II, s. 478

KOLOR I ŚWIATŁO TERLIKOWSKI W MIEŚCIE DOŻÓW

Spośród wielu miast, które odwiedził Terlikowski w swym życiu, dwa z nich wywarły decydujący wpływ na jego twórczość. Paryż ukształtował jego wrażliwość, a Wenecja pozwoliła na rozwój studiów kolorystycznych. Położona na poprzecinanej zatokami i kanałami lagunie Serenissima szczyciła się bogatą historią i tradycją malarską. Wielowiekowe rządy dożów i ścisłe kontakty ze Wschodem przyczyniły się do jej bogactwa i splendoru. Wyjątkowe warunki atmosferyczne zawdzięczała Wenecja z kolei wszechobecnej wodzie oblewającej zewsząd jej place i trakty. Opary mgły, mieniące się światłem kanały oraz specyficzne barwy – to wszystko od wielu pokoleń fascynowało i przyciągało malarzy urzeczonych baśniowym klimatem miasta. Jednym z nich był właśnie Włodzimierz Terlikowski. Nic w tym zresztą dziwnego, bowiem tak pisał o nim w latach 20. pewien krytyk: „Jest on miłośnikiem namiętnym natury, nade wszystko zaś światła i barwnej jego fantasmagorii" (Edward Woroniecki, Wizja Wenecji w zimie, z powodu wystawy p. Włodzimierza Terlikowskiego, „Świat", 1927, nr 50, s. 648).

Wenecja w twórczości malarza jawi się „niczym syrena nucąca swą odwieczną pieśń, leniwie wyciągnięta przy brzegu jakby ze stopionej platyny. (...) drzemiąca Królowa Adriatyku i bezcenny klejnot naszej cywilizacji" (Edward Woroniecki, L'Art polonais à Paris. Expositions: de M. W. Terlikowski chez Bernheim-Jeune, „La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique" 1929, półr. II, s. 478). Miasto na płótnach Terlikowskiego przybiera przeróżne oblicza. Sam mistrz patrzy na jego strukturę w równie zróżnicowany sposób. Podobnie jak impresjoniści tworzy wycinkowe widoki, ukazuje „strzępy" fasad i fragmenty budynków. Innym razem kreuje rozległe, panoramiczne pejzaże z zatopionymi w nich wieżami i kopułami kościołów. „Imponujące widma starych pałaców płoną pod gorącymi pocałunkami słońca, które roztacza tu swe wyjątkowe, skrywane wdzięki. Wszystko tonie w symfonii fal i koloru, świeżych, choć omdlewających" (Edward Woroniecki, L'Art polonais...).

Widok na jeden z kanałów to owa wspominana wielokrotnie płonąca fantasmagoria świateł i kolorów. Kompozycja, której powstanie datować można na okres międzywojenny to krajobraz typowy dla tego okresu. Terlikowski znacznie dynamizuje plamę barwną, którą nakłada śmiałymi pociągnięciami szpachli. Płótno zdaje się drgać i pulsować pod wpływem odbijających się od powierzchni fasad i tafli wody promieni słońca.

128 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Łuk triumfalny w Orange, 1922

olej/płótno, 54 x 73 cm
sygnowany i datowany trzonkiem pędzla l.d.: '22 | W de Terlikowski'
opisany nieczytelnie na odwrociu, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
5 600 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Austria

Łuk Triumfalny w Orange (Arc de triomphe d'Orange) w rejonie Provence-Alpes-Côte d'Azur, obecnie datowany jest na okres panowania Augusta (lata 27 p. n. e. - 14 n. e.). Został zbudowany na dawnej via Agryppa. Za panowania cesarza Tyberiusza został poddany przebudowie, aby uczcić zwycięstwa nad plemionami germańskimi w Nadrenii. Obecnie łuk ozdobiony jest inskrypcją z 27 r. n. e. poświęconą cesarzowi Tyberiuszowi. Dwupoziomowy, trójprzelotowy łuk dekorowany jest reliefami przedstawionymi sceny walk Rzymian z Galami oraz serią płaskorzeźb o tematyce militarnej, w tym bitew morskich i łupów wojennych. Jest to jedna z najstarszych i największych konstrukcji tego typu z okresu galijsko-rzymskiego. Poświęcony chwale armii rzymskiej, a następnie cesarzowi Tyberiuszowi, wyznaczał drogę honoru i stanowił granicę między światem umarłych, a starożytnym rzymskim miastem.

Zamieszkawszy na stałe w Paryżu, Terlikowski był częścią międzynarodowego i prężnie działającego środowiska artystycznego, które to określone zostało mianem École de Paris. Na twórczość artysty silnie wpłynęły jego podróże: francuskie, włoskie czy północnoafrykańskie. Prezentowana praca jest znakomitym przykładem stosowanej przez malarza techniki. Terlikowski bowiem znany jest ze swoich strukturalnych kompozycji o bogatej, dynamicznej fakturze. Malarz wielokrotnie wykorzystywał obok pędzla także szpachlę, dzięki której uzyskiwał niezwykle malarskie efekty. Terlikowski wypracował własny, łatwo rozpoznawalny styl, należący do nurtu ekspresyjnego koloryzmu. Posługiwał się bogatą, dynamiczną plamą barwną o szerokiej skali. Omawiana kompozycja ukazuje jeden z odwiedzanych przez twórcę zakątków Francji – Orange. W centrum prezentowanego obrazu znajduje się łuk triumfalny, z dwóch stron flankowany drzewami. Silnie scentralizowana kompozycja dąży wyraźnie do uzyskania efektu symetrii. Obraz charakteryzuje się różnorodną, mięsistą fakturą, a załamujące się, miękkie światło stanowi istotny element gry barwnej. Ekspresję obrazu budują silne akcenty kolorystyczne, nasyconych błękitów i zieleni w partii nieba i drzew.

129 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

Anemony, 1929

olej/płótno, 45 x 60 cm
sygnowany i datowany trzonkiem pędzla l.g.: '1929 | W. de Terlikowski'
oraz p.d.: '1929 | W. de Terlikowski'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Austria

Martwa natura i pejzaż zajmują w twórczości Włodzimierza Terlikowskiego szczególne miejsce. Tematyka ta zdominowała w zasadzie sztukę mistrza, który poświęcił swoje artystyczne życie na studia kwiatów i krajobrazu. W międzynarodowym środowisku École de Paris martwa natura przeżywała gwałtowny rozwój. Gatunek ten uprawiali wszyscy ci artyści, których twórcze credo odnosiło się do tradycji. Ta z kolei stanowiła dla wielu malarzy dwudziestolecia międzywojennego odwołanie do sfery sacrum i powrót do pierwotnej idei tworzenia. Martwe natury, głównie kwiatowe, tworzyli wówczas z zapałem chociażby Henryk Hayden, Adolf Milich, Zygmunt Józef Menkes, a nawet „książę Montparnasse'u", Mojżesz Kisling.

Terlikowski malował kwiaty i towarzyszące im elementy martwej natury w niezwykle charakterystyczny dla siebie sposób. Jego kompozycje przepełnione są indywidualizmem do tego stopnia, że nie sposób pomylić je z pracami innych twórców kręgu paryskiej bohemy artystycznej. Przedstawienia artysty implikują w swojej strukturze dwa antagonistyczne aspekty. Pomimo że formalnie nie ma w nich ruchu, to ta pozorna statyka zmącona zostaje poprzez dynamiczny sposób malowania. Dukt pędzla i szpachli, impastowa faktura oraz ogólne rozedrganie powierzchni wpływają na wrażeniowy, „ruchomy" obraz całości.

Artysta wypracował zasadniczo kilka typów martwych natur, które twórczo przetwarzał i modyfikował. Dominują w nich wielobarwne róże i anemony. Terlikowski w poszczególnych obrazach skupiał się na jednym gatunku roślin. Mimo oczywistych odstępstw z łatwością można zauważyć stworzone przez artystę konwencje. W układach horyzontalnych przeważają zdecydowanie róże rozkładające się niczym fontanna po obu stronach wazonu. Kolorystyka tych przedstawień bazuje zazwyczaj na ciemnych tonach bądź jednolitych, zgaszonych odcieniach. Układy pionowe Terlikowski rezerwował głównie dla anemonów odtwarzanych w zdecydowanie jaśniejszej, pogodniejszej kolorystyce. W całym oeuvre mistrza można wyróżnić również inne, intymne przedstawienia wykorzystujące owoce, naczynia, a także orientalizujące eksponaty odwołujące się do kultury Japonii. Terlikowski wielokrotnie odtwarza na swoich płótnach porcelanowe figurki, lalki, parasolki czy wachlarze, które jako rekwizyty dopełniają jego kompozycje.

130 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Martwa natura z lampą naftową i muszlami" ("Nature morte à la lampe pigeon et aux coquillages"), 1969

olej/płótno, 54 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 69'
na krośnie malarskim nalepka z numerem inwentarzowym '1015/MR/10'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 600 - 9 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Lombrail Teucquam, Paryż, listopad 2010
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013
Henri Hayden, Rene Gouast, Yvonne Guegan: Paysages et Natures Mortes, Galerie Eric Baudet, Hawr, 9 marca – 30 kwietnia 2001

LITERATURA:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 153, s. 213 (il.)

„W latach sześćdziesiątych Hayden wypracowuje własną metodę działania, w której cały proces tworzenia zaczyna się od wybrania miejsca w plenerze, a kończy w pracowni przy świetle nocnej lampy".

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 153, s. 81

Hagen
64

HENRYK HAYDEN U GRANIC SYNTETYZMU

Powojenny okres w twórczości Henryka Haydena definitywnie odróżnia się od jego wcześniejszych dokonań na polu malarstwa. Daleko idąca synteza form nigdy jednak nie przekroczyła w jego artystycznym oeuvre granicy figuracji. Malarz na zawsze pozostał wierny strukturom przedmiotów, które z czasem podporządkował tylko barwie. Genezy owych stylistycznych uproszczeń doszukiwać należałoby się zapewne gdzieś na początku drogi twórczej Haydena, kiedy to jako zdeterminowany do zmian buntownik wkraczał na drogi kubizmu. Martwe natury powstające od lat 50. XX wieku są z jednej strony kontynuacją zdobytych przed wojną doświadczeń, a z drugiej wpisują się w odrębny i zupełnie innowacyjny etap jego działalności. Przedmioty stają się w tych kompozycjach symbolami. Artysta sprowadza kształty do prostych, jednoznacznych form. Rysunek zdaje się tutaj wręcz nieporadny, niedbały, nawet prymitywizujący. Główną rolę odgrywa barwa – to ona staje się nośnikiem emocji. Pomimo dalece awangardowego charakteru tych późnych pracach Haydena doszukiwać można się w nich pewnych analogii ze sztuką dawnych mistrzów. Pomimo że porównanie to może wydawać się wręcz obrazoburczym, to przyznać należy, iż szczególnie martwe natury malarza implikują w sobie intymność ujęcia, symbolikę i nastrój właściwe przedstawieniom XVII-wiecznych Holendrów. Następuje tu zatem fascynująca fuzja tradycji i innowacji, które przenikają się, wzajemnie, uzupełniając i dopowiadając treść. „Cała kariera artystyczna Haydena to wzór uczciwości, prostoty i wierności idei sztuki. Jest odzwierciedleniem osobowości malarza jako człowieka, którą tak pięknie scharakteryzował Pierre Célice: ‘Kiedy spotkałem Henryka Haydena w roku 1953, miałem zaledwie dwadzieścia jeden lat, podczas gdy on zbliżał się do siedemdziesiątki. Początki były niełatwe, gdyż był dla mnie kimś imponującym czy wręcz autorytatywnym. To prawda, że mógł przy pierwszym zbliżeniu wydać się kimś chłodnym, ale bardzo szybko zrozumiałem, że za odwiecznym garniturem tweedowym, nieodłączną cygarniczką i tym rodzajem mówienia bez podnoszenia głosu, krył się człowiek wielkiej dobroci, lecz także olbrzymiej skromności. Człowiek wiary i słowa, wrogi wszelkiej ekstrawagancji. Człowiek o biblijnej prostocie’” (Christophe Zagrodzki, Heni Hayden, katalog wystawy, Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż-Przemyśl 2012, s. 57). Ta prostota właśnie stała się po latach poszukiwań dla Haydena sensem jego artystycznych i ideowych przekonań.

131 †

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Île de la Cité w Paryżu" ("Vue sur Notre-Dame de Paris")

olej/sklejka, 28 x 40,5 cm
sygnowany l.d.: 'Grunsweigh'
na odwrociu nalepki aukcyjne oraz numer inwentarzowy: '1496/MR/16'
na ramie nalepka własnościowa z opisem obrazu

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Aguttes, Neuilly-sur-Seine, maj 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Nathan Grunsweigh. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 16 maja – 12 września 2020

LITERATURA:
Nathan Grunsweigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, nr kat. 23, s. 88 (il.)

Indywidualny styl Nathana Grunsweigha kształtował się przede wszystkim pod wpływem malarzy skupionych w École de Paris. Niepowtarzalność prac autora wyrasta jednak również z uważnego studiowania dorobku kubistów i postimpresjonistów. Dynamiczna forma jego dzieł wynika też z bliskich kontaktów z paryskimi ekspresjonistami – Chaimem Soutine'em, Michelem Kikoïnem i Pinchusem Krémègne'em. Przez wiele lat przyjmowano, że Grunsweigh został deportowany z Francji w 1943 roku i zamordowany. Ustalenia ostatnich lat wskazują, że artysta przeżył wojnę we Francji zmarł 8 stycznia 1956 roku i został pochowany na cmentarzu Montparnasse.

132 †

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

"Rue Neuve Saint-Pierre w Paryżu" ("Eglise rue Neuve Saint Pierre")

olej/sklejka, 55 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsweigh'
opisany na odwrociu: 'rue Neuve St. Pierre | PARIS 4em', numer inwentarzowy: '1480/MR/16'
oraz fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z numerem: '10F'
na ramie nalepka własnościowa z opisem obrazu

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Boisgirard-Antonini, Paryż, kwiecień 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Nathan Grunsweigh. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 16 maja – 12 września 2020

LITERATURA:
Nathan Grunsweigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, nr kat. 43, s. 130 (il.)

Głównym tematem w dziele malarskim Nathana Grunsweigha były widoki miejskie. Prezentowane na aukcji prace stanowią ogniwo w wielkim cyklu malarskim przedstawiającym paryskie weduty. Przedstawienia miasta pędzla Grunsweigha, wykonane w latach 20. i 30., mają autorski charakter. Paryż trzeciej dekady XX stulecia był miastem, które przeżywało swoje années folles, szalone lata zabawy po I wojnie światowej, co przerwał kryzys 1929 roku. Mitologia miasta roztańczonego, żyjącego nocnymi zabawami, muzyką i tańcem, była jednak przez artystów nowoczesnych odrzucana. Wielu z nich interesował pospolity wymiar życia metropolii, toteż w oeuvre twórców Szkoły Paryskiej częste są niemalownicze, „zakurzone" widoki uliczek Montmartre'u, Montparnasse'u i przedmieść Paryża. Zamiast wystawnego życia bulwarów, Grunsweigh preferował poetykę sklepowych witryn, szyldów, kominów, niewielkich domków, a wszystkie te elementy budowały świat wyobrażony cichego zakątka z dala od zgiełku. Niejednokrotnie puste, jakby wyludnione pejzaże artysty posiadają medytacyjny wyraz, zdradzający melancholijny charakter jego stosunku do rzeczywistości.

133 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Czas" - projekt dekoracji dla statków amerykańskiej marynarki wojennej, lata 40. XX w.

tempera/deska, 50 x 35 cm
na odwrociu papierowa nalepka z opisem przeznaczenia kompozycji

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
9 700 - 12 900 EUR

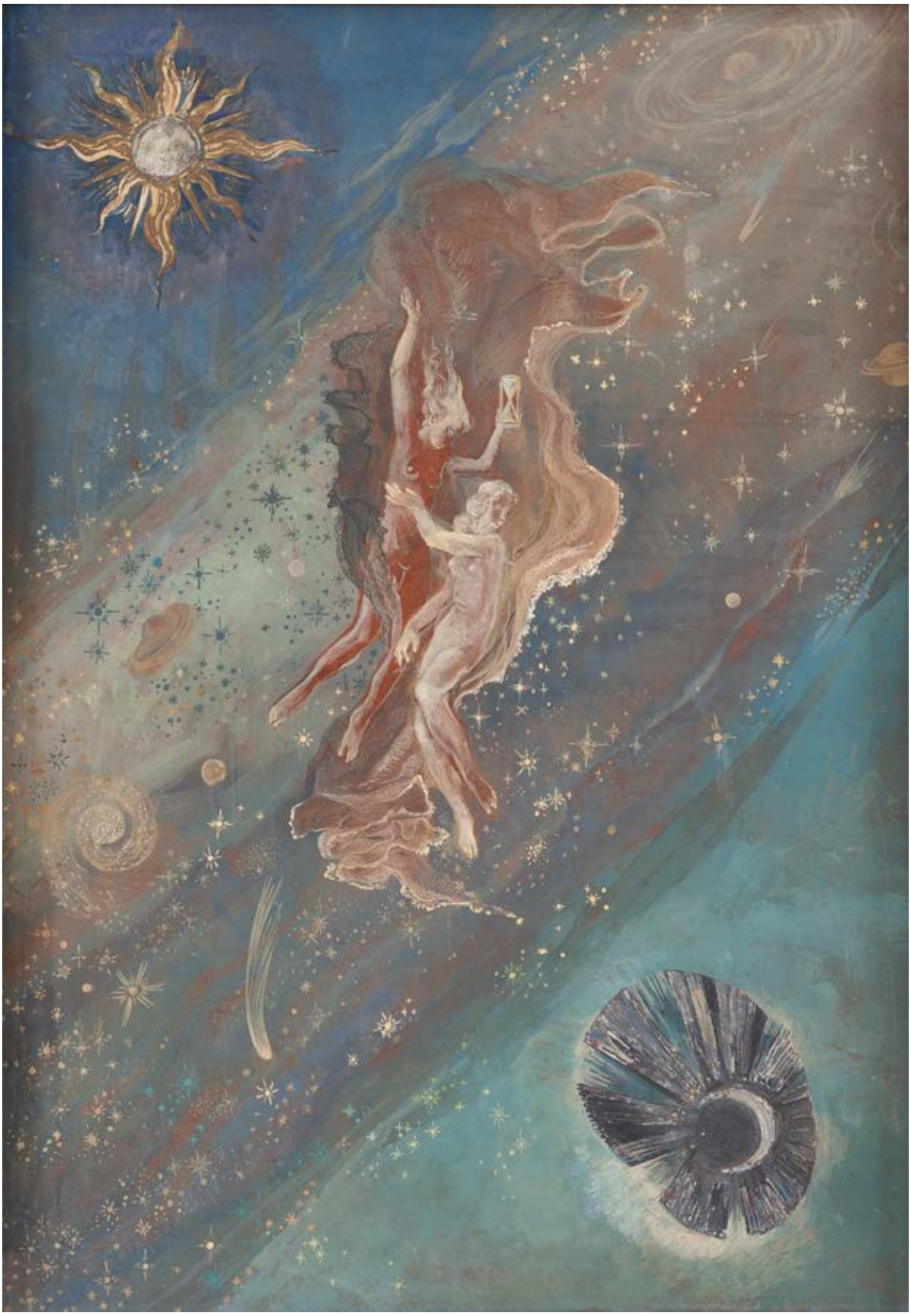
POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
DESA Unicum, Warszawa, maj 2016
kolekcja prywatna, Polska

Studia w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego były kluczowym okresem w formowaniu się profilu malarstwa Bolesława Cybisa. Artysta przyłączył się do grupy studentów Pruszkowskiego, którzy w 1925 założyli Bractwo św. Łukasza. Nazwa nawiązywała do średniowiecznej i nowożytnej tradycji rzemieślniczej i akcentowała przywiązanie do myśli o sztuce jako o świadomym, zgodnym z regułami, wytwarzaniem przedmiotów. Św. Łukasz, patron malarzy, był tradycyjnie (pierwsza wzmianka o tym pochodzi z VI wieku) uważany za malarza. Kierując się zasadami estetyki swego mistrza Cybis - podobnie jak pozostali „łukaszowcy" – poszukiwał inspiracji w sztuce muzealnej, dążył do perfekcji warsztatowej i opanowania dawnych technologii malarskich.

Od 1934 roku Cybis skierował swoją uwagę głównie na malarstwo monumentalne. Wykonał między innymi, wspólnie z Janem Zamojskim, w latach 1934-37, fresk „Bolesław Chrobry wytyczający granice Polski na Odrze" w siedzibie Wojskowego Instytutu Geograficznego w Warszawie. W latach 1937-39 powstał zaś plafon „Polskie niebo" w auli Gimnazjum im. Józefa Piłsudskiego Gdańskiej Macierzy Szkolnej w Gdańsku. W 1936 stworzył reliefowe dekoracje o afrykańskich motywach do wnętrza baru oraz na filarach na statku Batory, do których użył autorskiej, plastycznej masy.

Ważnym wydarzaniem w życiorysie artysty było stworzenie wspólnie z żoną, Marią, fresku „Polacy walczący o niepodległość Ameryki" oraz „Centralny Okręg Przemysłowy i Gdynia" w pawilonie polskim otwartym na Wystawie Światowej w Nowym Jorku, w 1939 roku. Cybis był także współtwórcą siedmiu obrazów namalowanych z okazji tej ekspozycji przez członków Bractwa św. Łukasza. Z powodu wybuchu II wojny światowej artysta już nigdy do kraju nie powrócił. W Stanach Zjednoczonych zajął się ceramiką artystyczną. Początkowo otworzył małą pracownię w Nowym Jorku, którą jednak szybko przeniósł do Trenton i przekształcił w prężnie działający zakład Cordey China Inc. oraz działające przy nim studio eksperymentalne Cybis Porcelain Art.

Prezentowana w ofercie aukcyjnej praca pochodzi właśnie z amerykańskiego okresu w twórczości artysty. Prawdopodobnie jest to jeden z projektów, które Cybis wykonał na początku lat 40., dla statków amerykańskiej marynarki wojennej. Głównym elementem kompozycji jest efemeryczna, wydłużona postać kobieca, ponad którą unosi się, trzymająca w dłoni klepsydrę personifikacja czasu. Postaci ukazane są na tle fragmentu nieba i drogi mlecznej. Ponad sylwetkami, z lewej strony kompozycji, artysta umieścił silnie stylizowane słońce. Kompozycja o onirycznym charakterze, sposobem kształtowania sylwetek oraz kolorystyką nawiązuje do wcześniejszych, polskich realizacji, takich jak wspomniany już plafon „Polskie niebo" w auli Gimnazjum im. Józefa Piłsudskiego Gdańskiej Macierzy Szkolnej w Gdańsku.



134 †

ANTONI MICHALAK
1899-1975

"Portret prof. Jakuba Parnasa", 1933

olej/płótno, 124 x 86,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'ANTONI MICHALAK | 1933'
na krośnie malarskim papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie
oraz nalepka z numerem: '57'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 900 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory rodziny artysty

WYSTAWIANY:
Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo, Muzeum Lubelskie w Lublinie, 20 stycznia – 2 kwietnia 2018
Mistyczny świat Antoniego Michalaka, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 22 maja – 9 sierpnia 2005
Antoni Michalak 1899-1975. Wystawa malarstwa, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 1975
Antoni Michalak, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 1972
Wystawa zbiorowa. Antoni Michalak, Jan Wydra – wystawa pośmiertna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1938
Wystawa Bractwa św. Łukasza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1938
99 wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1936
Salon Plastyków Bloku Zawodowego Artystów Plastyków, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, 1936
19. Biennale w Wenecji, 1934

LITERATURA:
Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo, katalog wystawy, red. Bożena Kasperowicz, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2018
Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, oprac. Waldemar Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 128 (il.), nr kat. 57
Konrad Szurowski, Antoni Michalak 1899-1975. Wystawa malarstwa, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 1975, poz. 14 (il.)
Andrzej Ściepuro, Antoni Michalak, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1972, poz. 21 (il.)
Wystawa zbiorowa. Antoni Michalak, Jan Wydra – wystawa pośmiertna, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1938, poz. 34
Przewodnik nr 130. Bractwo św. Łukasza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1938, poz. 146
Salon Plastyków Bloku Zawodowego Artystów Plastyków, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936, poz. 54

ANTONI MICHALAK MISTYCZNY PORTRECISTA

Patrząc na nieco otyłego mężczyznę swobodnie rozpartego na niskim fotelu, trudno nie pomyśleć o obrazie Witkacego „Udzielny BYK na urlopie. Portret Leona Chwistka" namalowanym w 1913. Ikoniczny portret Chwistka, siedzącego sztywno z założonymi rękami na tle nieposłanego łóżka, pełen jest emocji wynikających ze skomplikowanych relacji artysta – model, gdzie model jest artystą, ale także doskonałym matematykiem. Sportretowany przez Michalaka Jakub Karol Parnas (1884 Mokrzany – 1949 Moskwa) to wybitny polski chemik, pionier polskiej biochemii, twórca lwowskiej szkoły biochemicznej. Namalowany w swobodnej pozie swoją posturą szczelnie wypełnia kadr obrazu. Antoni Michalak, doskonały portrecista, jak nikt inny umiał oddać portretowanego, zarówno jego cechy fizyczne, jak i walory osobowości. Portrety z pierwszej połowy lat 30. XX wieku, m.in. portret Hanny Mortkowiczówny czy Heleny Klichowej w woalce, utrzymane są w pastelowych tonacjach. Figura profesora Parnasa również odmalowana jest jasnymi barwami – od błękitu garnituru po bladą żółć ściany.

Antoni Michalak naukę rysunku rozpoczął w 1915 w Odessie, a potem w Warszawie uczył się pod kierunkiem Jana Kauzika i Miłosza Kotarbińskiego. W 1923 rozpoczął studia malarskie na trzecim roku warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, który dzięki swoim olbrzymim umiejętnościom dydaktycznym i artystycznym stworzył Szkołę Pruszkowskiego skupiającą artystów o niepospolitych talentach malarskich. Jednym z jego nowatorskich działań dydaktycznych były plenery malarskie w Kazimierzu nad Wisłą. W 1923 profesor Pruszkowski po raz pierwszy wyznaczył jako kierunek pleneru położony malowniczo Kazimierz Dolny. W grupie, która przyjechała z Pruszkowskim do Kazimierza, a potem przyjeżdżała tam cyklicznie, byli najwybitniejsi polscy malarze dwudziestolecia międzywojennego: Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Edward Kokoszko, Janusz Podoski, Mieczysław Schulz, Jan Wydra, Jan Zamoyski oraz oczywiście Antoni Michalak. Jedna z postaci w szopce studenckiej śpiewała o nich:

„(…) Największe grandziarze
Te młode malarze!
Z terpentyną
I z dziewczyną
Malują pejzaże…"

Oczywiście nie tylko pejzaże malowano. Antoni Michalak jako doskonały portrecista malował mieszkańców Kazimierza, licznych letników oraz ludzi kultury i nauki odwiedzających miasteczko. Uczynił też z Kazimierza swoje miejsce na ziemi. W 1927, po powrocie ze stypendium we Francji, kupił tu dom i osiadł na stałe. Nie rezygnował jednak z kontaktów ze środowiskami twórczymi w kraju – w latach 1933-39 był profesorem w Miejskim Instytucie Sztuki we Lwowie. Brał też czynny udział w ekspozycjach malarskich w kraju, a także poza jego granicami: w Moskwie, Nowym Jorku, Paryżu, Pittsburghu, Wenecji.

135 †

ZOFIA KATARZYŃSKA-PRUSZKOWSKA

1887-1957

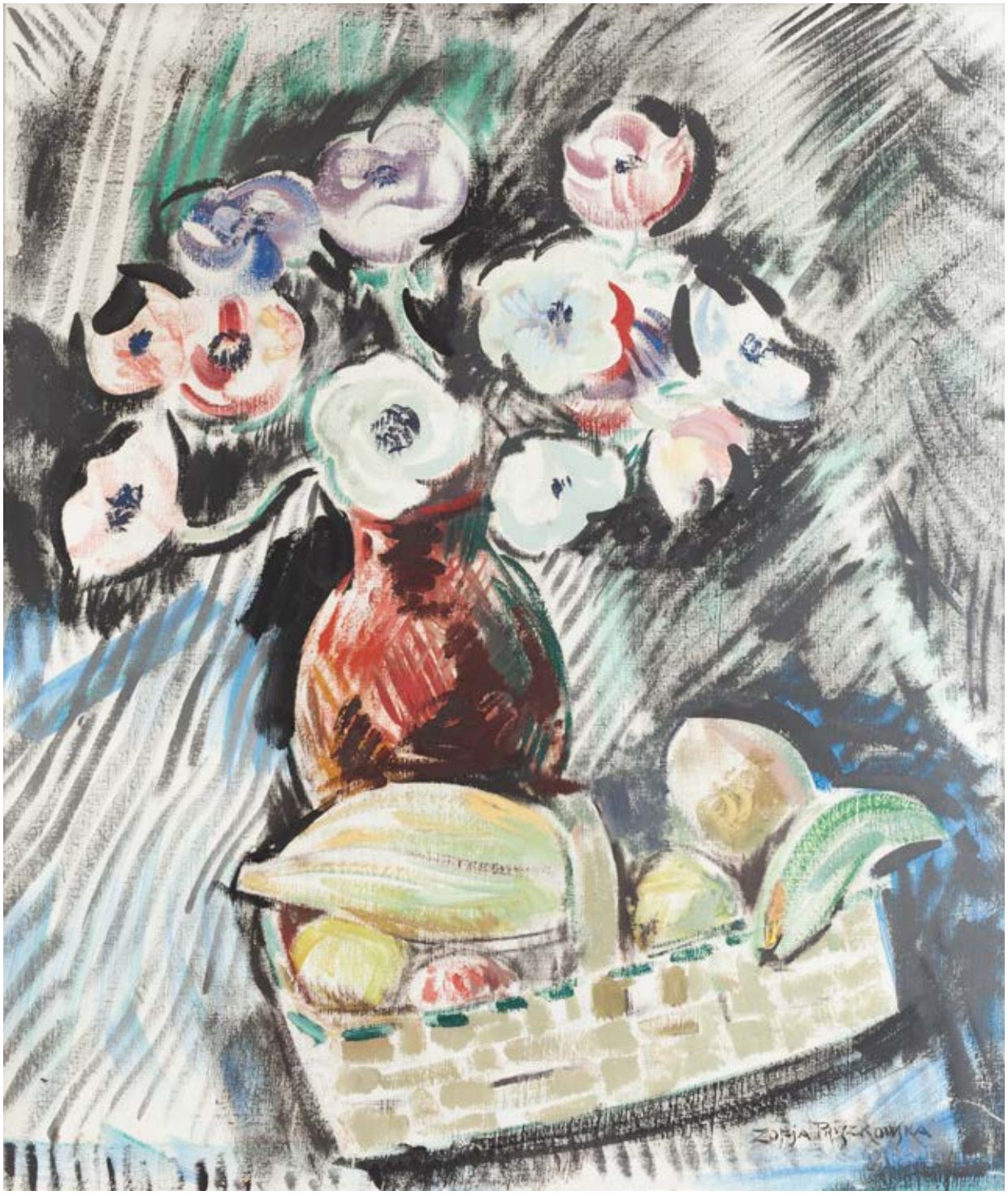
"Anemony"

olej/płótno, 77,5 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'ZOFJA PRUSZKOWSKA | PRUSZKOWSKA. (nieczytelnie)'
opisany na odwrociu: 'D x 8 x 8 D'
papierowa nalepka z opisem obrazu: 'AUTOR - Zofja Pruszkowska | TYTUŁ DZIEŁA - "Anemony" - | TECHNIKA - olej -', papierowa nalepka z dedykacją: 'Panu Profesorowi Tadeuszowi Koszarowskiemu | z najgłębszą wdzięcznością ten bukiet | malowany przesyłam | Zofja Tadeuszowa Pruszkowska | Warszawa | dn. 12/IV 1956 r', ślad po niezachowanej nalepce, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki dla profesora Tadeusza Koszarowskiego, chirurga i onkologa (1956)
kolekcja prywatna, Polska

Zofia Katarzyńska-Pruszkowska to zapomniana malarka związana z warszawskim środowiskiem artystycznym. Jak podpowiada nam jeden z członów jej nazwiska była ona żoną Tadeusza Pruszkowskiego, persony znanej i cenionej w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Prezentowana w katalogu aukcyjnym martwa natura to intrygujące zestawienie kwiatów oraz umieszczonych w koszu owoców. Widać w niej wyraźne wpływy sztuki awangardowej, chociażby malarstwa ekspresjonistycznego. Stylistyka ta stoi poniekąd w sprzeczności z propagowaną przez jej męża ideą powrotu do dawnych tradycji malarskich. Ta odmienność plastycznych postaw pośród pary małżonków stanowi bardzo interesujący przykład przyciągania się przeciwieństw.


ZOFJA PRZECKOWICZ

136 †

JOSEPH PRESSMANE
1904-1967

"Bukiet w dużym wazonie" ("Bouquet dans un grand vase")

olej/płótno, 36,5 x 19 cm
sygnowany p.d.: 'J. Pressmane'
opisany na odwrociu numerem inwentarzowym: '1604/MR/17'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Arona Kupfera, Francja
dom aukcyjny Oger & Blanchet, Paryż, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 maja – 28 września 2019

LITERATURA:
Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2019, nr kat. 72, s. 118 (il.)

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

J. Pressmane

137 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

"Macierzyństwo" ("Maternité")

olej/tektura, 35 x 26 cm
sygnowany l.d.: 'Pressmane'
na odwrociu fragmentarycznie zachowane papierowa nalepki
nalepki aukcyjne oraz nalepka firmy transportowej Marc Ottavi z Paryża
na ramie numer inwentarzowy: '1416/MR/15'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
3 900 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Drouot Estimations, Paryż, czerwiec 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 maja – 28 września 2019

LITERATURA:
Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2019, nr kat. 20, s. 56 (il.)

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

Joseph Pressmane

138 †

HENRYK GOTLIB
1890-1966

Dwie dziewczynki, lata 40. XX w.

olej/płótno, 60 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'GOTLIB'
opisany wtórnie na krośnie malarskim: 'Two Children | by Henryk Goetlidka' oraz '5'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Bonhams, Londyn, luty 1992
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: Henryk Gotlib 1890-1966, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1980, nr I/19 (być może jednak ze wskazanym numerem)

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. Należał do ugrupowań artystycznych – Formiści, Zwornik, Cercle des Artistes Polonais oraz London Group. Od 1923 roku przebywał w Paryżu, gdzie uczestniczył w tamtejszych salonach. W 1939 r. osiadł na stałe w Anglii. W początkach swej twórczości eksperymentował, poszukiwał nowych rozwiązań; z czasem kolor stał się dla niego głównym elementem budującym obraz, który uważał za właściwie skonstruowany wówczas, kiedy kolory zostały połączone i przeciwstawione w ten sposób, aby uzyskać efekt najbliższy pierwotnemu odczuciu artysty wobec natury.

139 †

HENRYK GOTLIB
1890-1966

"Włoskie dziewczęta na tle pejzażu", lata 50. XX w.

olej/płótno, 64 x 76,5 cm
sygnowany p.d.: 'GOTLIB'
opisany na odwrociu: '2/H Kalman'
na krośnie malarskim notatki ramiarskie
oraz papierowa nalepka wystawowa z opisem obrazu

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wielka Brytania (zakupiony po wystawie w 1961)
Christie's, Londyn, listopad 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Recent Paintings by Henryk Gotlib, Crane Kalman Gallery, Londyn, 3 marca – 1 kwietnia 1961

LITERATURA:
Recent Paintings by Henryk Gotlib, katalog wystawy, wstęp A. Bowness, Crane Kalman Gallery w Londynie, Londyn 1961, nr kat. 13

„Świat bowiem, widziany jako zjawa koloru, istnieje niezależnie od rzeczywistości przedmiotów i istnienia fizycznego. Jest to świat równie prawdziwy i równie niesprawdzalny zmysłem dotyku jak istnienie duszy człowieka".

Henryk Gotlib, Wędrówki malarza, Warszawa 1947, s. 242-243

GOTLIB

140

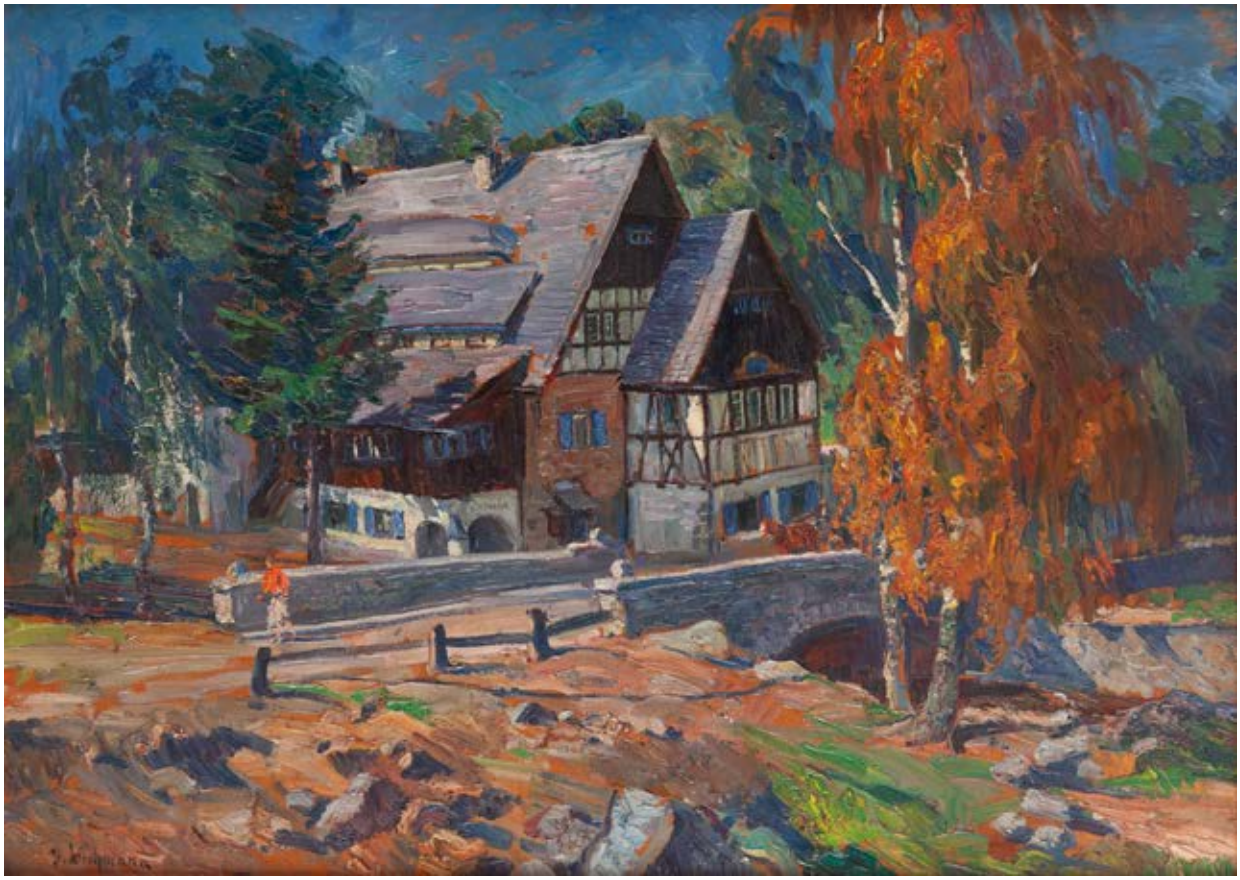
GEORG WICHMANN
1876-1944

Młyn Świętego Łukasza w Szklarskiej Porębie ("Lukas Mühle")

olej/deska, 71 x 98 cm
sygnowany l.d.: 'G. Wichmann'
opisany na odwrociu l.g.: '126 67 | 11 (nieczytelnie) | 3512'
oraz l.d.: 'Georg Wichmann | Lukas - Mühle | Preis: 250-'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Dolny Śląsk



Victoria

Od czasu kiedy w 1904 roku niemiecki malarz pejzażysta Georg Wichmann osiedlił się w Karkonoszach (od 1924 mieszkał w Szklarskiej Porębie), malował okoliczne krajobrazy. Motywem, który szczególnie często pojawiał się na jego płótnach, są widoczne z jego pracowni Śnieżne Kotły. Malował je o różnych porach dnia i roku i patrząc z różnych punktów. Artysta, uważany zresztą za spadkobiercę sztuki impresjonizmu, świadomie bądź nie, nawiązał do serii z katedrą w Rouen Claude'a Moneta. Powracanie do jednego motywu pozwalało na analizę zmian, jakie dokonują się w różnych warunkach świetlnych. Różnica polegała przede wszystkim na tym, że Wichmann mieszkał pod Śnieżnymi Kotłami i można w jego obrazach dopatrzeć się czułego skupienia na towarzyszącym mu na co dzień widoku. Nie jest to więc chłodny, analityczny zapis.
Podobnie dzieje się w przypadku oferowanej podczas aukcji pracy. Jesienny pejzaż to feeria ostrych, krzykliwych barw. Impastowa faktura obrazu dodaje mu jeszcze większej ekspresji. Wichmann namalował jedną z najstarszych budowli w Szklarskiej Porębie. Młyn św. Łukasza na przestrzeni dziejów pełnił przeróżne role. Mieściła się w nim chociażby karczma.

141 †

STANISŁAW PODGÓRSKI
1882-1964

Nasturcje nad stawem, 1913

olej/płótno, 60 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'S. Podgórski 913'
na odwrociu i na krośnie malarskim trzy nalepki aukcyjne

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, Warszawa, sierpień 2001
kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Podgórski ukończył w 1909 roku krakowską Akademię Sztuk Pięknych. Studiował u Floriana Cynka, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. W 1906 roku uzyskał stypendium akademickie im. Jana Matejki, które pozwoliło mu wyjechać na studia do Paryża, gdzie uczęszczał do Akademii Colarossi, do klasy Christian Krogha. Z Paryża często jeździł na plenery do Bretanii. Zwiedził również Włochy, Szwajcarię i Niemcy.

W swoim malarstwie ograniczał się prawie wyłącznie do pejzażu. Jako uczeń Jana Stanisławskiego pozostawał pod wyraźnym wpływem stworzonej przez niego szkoły pejzażowej. Często tworzył duże płótna w plenerze. Malował zarówno pejzaże letnie, jak i zimowe. Posługiwał się szeroką plamą barwną. Sceny pejzażowe Podgórskiego zwracają uwagę swoją szkicowością. Przedmioty ujmował raczej płasko i często w zarysie, z pominięciem szczegółów. Często artysta zawężał również kolorystykę. Sceny pejzażowe Podgórskiego malowane były zazwyczaj szybko, pod wpływem bezpośrednich doznań, co zbliża jego malarstwo do koncepcji rozwiniętych na gruncie francuskim przez impresjonistów.

W prezentowanym w ofercie aukcyjnej obrazie, za cel artysta postawił sobie uchwycenie w bogatej harmonii barw: zieleni, błękitu i różu zmieniających się relacji między wodą, refleksami światła i atmosferą, które przekształcają powierzchnię stawu. Skupienie się na ulotności chwili, nastroju, oświetlenia, czy kącie widzenia, odwołują widza do impresjonistycznych przekonań – wiary w prymat wizji i doświadczenia, nad tematem i malarskim warsztatem.

142 †

STANISŁAW PACIOREK
1889-1952

Pejzaż jesienny z willą, lata 20. XX w.

olej/tektura, 38,5 x 57 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany p.d.: 'St. Paciorek'
opisany ołówkiem na odwrociu numerem inwentarzowym: '177/08/333'
papierowa nalepka z numerem: '62'
na ramie notatka ramiarska

estymacja:
3 800 - 5 000 PLN
900 - 1 100 EUR

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, Sopot, marzec 2013
kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Paciorek w latach 1908-15 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, m.in. u Józefa Mehoffera i Konstantego Laszczki, a w 1918 jeszcze u Teodora Axentowicza. Przed II wojną światową pracował jako dekorator w krakowskim teatrze Bagatela. Projektował scenografie do oper Stanisława Moniuszki i Mikołaja Rimskiego-Korsakowa. Był członkiem Grupy Artystów Polskich „Krąg". Malował pejzaże, widoki Krakowa, sceny rodzajowe, martwe natury i kwiaty. Prezentowany w katalogu aukcyjnym jesienny pejzaż jest znakomitym przykładem stylu, który rozwijał artysta w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Wykorzystywał on wówczas dynamiczną plamę barwną, dzięki której osiągał niezmiernie ekspresyjne efekty. Oto znajdujemy się w przestrzeni sadu zlokalizowanego nieopodal niewielkiej willi. Wszystko tonie w głębokich odcieniach czerwieni. Liście przebarwiają się niczym kameleon, a korony starych drzew owocowych zdają się płonąć żywym ogniem.

143

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Ściejowice"

olej/tektura, 51 x 64 cm
opisany na odwrociu: 'S. KAMOCKI | "ŚCIEJOWICE"'
oraz numer inwentarzowy: '6', dołączona fotografia obrazu w trakcie konserwacji

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

Pomimo że Stanisław Kamocki urodził się w Warszawie, to związany był przede wszystkim ze środowiskiem artystycznym Krakowa, z Małopolską i Pogórzem. Te rejony stały się dla artysty przestrzenią, w której żył i tworzył. W twórczości Kamockiego główną rolę odgrywa tematyka pejzażowa. Jego krajobrazy są ucieleśnieniem miłości jaką żywił do ojczyzny. Znakomicie obrazują też przywiązanie do ziemi, z której się wywodził. Aspiracje malarza do gloryfikacji rodzimej przestrzeni zauważane były przez krytykę już w jego epoce. Tak pisał o nim w 1909 roku Antoni Chołoniewski: „Ze szkoły prof. Stanisławskiego, z 'uniwersytetu pejzażowego' wyszedł Kamocki (...) Z umiłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego (...) 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" (Antoni Chołoniewski, Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat" 1909, nr 11). Stanisław Kamocki należał już do późniejszej generacji artystów młodopolskich. Wpływy modernistycznego dekadentyzmu przełomu wieków znalazły jednak widoczny wyraz w jego młodzieńczych pracach. Studia odbył on w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Malczewskiego, Leona Wyczółkowskiego i wspomnianego już Jana Stanisławskiego. Kontakty z gigantami polskiej sztuki zaowocowały licznymi inspiracjami i przejęciem stosowanych przez owych twórców konwencji artystycznych.

Zapewne pod wpływem Stanisławskiego narodziła się w Kamockim miłość do wypraw plenerowych. Prezentowany pejzaż ze Ściejowic jest tego znakomitym przykładem. Ta niewielka wioska położona na lewym brzegu Wisły, nieopodal Krakowa niewątpliwie zauroczyła malarza. Na swojej stosunkowo monochromatycznej kompozycji przedstawił on wiejską zagrodę, obok której biegnie błotnista droga. Bezlistne korony drzew sugerują nam porę roku. Kamocki znalazł się w Ściejowicach późną jesienią. Pejzaż pozbawiony jest owej świetlistości, która charakteryzuje wiosenne i letnie krajobrazy artysty. W zamian za to wyróżnia się kładzioną w typowy dla niego sposób plamą barwną tworzącą zdynamizowaną fakturę dzieła.

144

HENRYK UZIEMBŁO
1879-1949

Wnętrze lasu o zmroku, 1902

olej/deska, 21 x 13,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. UZIEMBŁO. 902.'
opisany ołówkiem na odwrociu: 'z. 442 y | Las 194 | brb 28/2 | olej | 194' oraz tuszem: 'No. 3.'

estymacja:
3 000 - 5 000 PLN
700 - 1 100 EUR

Uziembło w 1902 roku wstąpił do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której studiował pod kierunkiem Stanisława Wyspiańskiego i Teodora Axentowicza. Zasłynął jako wybitny pejzażysta, pozostający pod silnym wpływem sztuki Jana Stanisławskiego. Oddziaływanie mistrza polskiego malarstwa pejzażowego przejawia się w jego twórczości poprzez malowanie gęstą pastą, wzbogacanie faktury wyraźnymi impastami oraz budowanie dalszych planów krajobrazowych syntetycznymi pociągnięciami pędzla.

„Wnętrze lasu o zmroku" emanuje mrocznym i tajemniczym nastrojem. Kompozycja przedstawia ciemny fragment lasu, w którym na pierwszym planie wysuwa się pieniek po ściętym, lub ułamanym drzewie. Niemal monochromatyczny widok, ograniczony do kilku odcieni zieleni, oraz akcentów stonowanych ugrów i błękitu, ujęty z niskiego punktu widzenia kadruje dolne części pni wyrastających z podmokłego podłoża. Wybór kadru sprawia wrażenie, jakby artysta dążył do przedstawienia rzadko odwiedzanego przez człowieka leśnych zakamarków.

Podobne ujęcia lasu pojawiały się w malarstwie wielu polski artystów na początku XX wieku. Artystą, który ze szczególnym zamiłowaniem i wrażliwością przedstawiał leśne głębiny był Leon Wyczółkowski. Utrwalał on wizerunki drzew w znanych polskich puszczach i lasach, między innymi w Białowieży, której poświęcił wiele prac z lat 1921-1924. Białowieskie drzewa stały się dla Wyczóła polem do eksperymentów w malarstwie akwarelowym, tuszu i grafice. Podsumowaniem tych zainteresowań była teka „Wrażenia z Białowieży" z 1922 roku.

145 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI
1878-1954

"Nad Niemnem", 1936

olej/tektura, 23 x 31 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI 1936'
opisany na odwrociu: '"Nad Niemnem" | 1936', numer inwentarzowy ze spuścizny po artyście: 'St. Cz. | inw. 119'
papierowa nalepka z opisem: '197 | W280' oraz papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 100 - 1 600 EUR

WYSTAWIANY:
Stanisław Czajkowski 1878-1954. Wystawa Pośmiertna Artysty, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, grudzień 1980 – styczeń 1981

LITERATURA:
Stanisław Czajkowski 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej artysty, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, nr kat. 420

„Pejzaż jest duszą ziemi, na której człowiek się rodzi i umiera i którą poniekąd stwarza. Dusza ta jest bogata, jak bywa bogata odmiana pogody przez cały rok i od rana do wieczora przez dzień cały. Pejzaż króluje w każdej sztuce: w malarstwie, literaturze i muzyce (...) Malowanie pejzażu daje wzniosłe, niezapomniane chwile zespolenia z naturą. Pejzaż mamy w oczach, odkąd je po raz pierwszy w życiu otwieramy i nigdy już ten obraz nas nie opuszcza – dlatego tak wielka jest tęsknota za ojczyzną, kiedy czasem wbrew naszej woli musimy patrzeć na obce nieba, drzewa i obce wody".

List Stanisława Czajkowskiego do swoich studentów przed wyjazdem na plener do Sandomierza, cyt. za: Stanisław Czajkowski, 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej, red. Barbara Mitschein, CBWA Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, s. 2-3

STANISŁAW CZANKOWSKI

146

HENRYK SZCZYGLIŃSKI

1861-1944

Wśród pól

olej/tektura, 24 x 32 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'H. Szczygliński. p. Salwie z przyjacielskim uściskiem dłoni.'
opisany na odwrociu: 'H. SZCZYGLIŃSKI | p. Salwie z przyjacielskim uściskiem dłoni.'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 800 EUR

„'Malujcie panowie polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie'. Było trochę malarskiego pesymizmu, a społecznego optymizmu w tych słowach. (...) Uczniowie Stanisławskiego brali gorąco słowa mistrza i przejęli od niego tak głębokie i tak zarazem nerwowe umiłowanie polskiego wiejskiego pejzażu, jakby on istotnie niedługo miał zniknąć z powierzchni ziemi".

Antoni Chołoniewski (Stosław), Nasi Artyści. Stanisław Kamocki, „Świat" 1909, Nr 11

147

CZESŁAW WASILEWSKI
1875-1947

Rozpędzona trójka

olej/płótno, 66 x 84 cm
sygnowany l.d.: 'Cz. Wasilewski'
na ramie nalepki aukcyjne oraz nalepki galeryjne

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 300 - 6 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
Dorotheum, Wiedeń, styczeń 2020
kolekcja prywatna, Polska

Czesław Wasilewski należał do najpopularniejszych artystów warszawskich doby międzywojnia. Był kontynuatorem wielkiej tradycji polskiego malarstwa sięgającej twórczości polskich monachijczyków. Prace stworzone jego ręką właściwie zawsze cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem miłośników sztuki. Artysta nie odebrał akademickiego wykształcenia - począwszy od 1911 roku jedynie przez jakiś czas studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Prawdziwą szkołą i doświadczeniem, które zdecydowało o charakterze jego twórczości była paroletnia współpraca z Wojciechem Kossakiem (1913-17). O tym, że współpraca była bliska świadczyć może fakt, że przynajmniej na początku lat 20. XX w. zajmował się przygotowywaniem podmalówki do obrazów mistrza. W tematycznym repertuarze Wasilewskiego dominują zaprzęgi, sanny, trojki, ułańskie patrole, wyjazdy na polowania, napady wilków, kuropatwy, łosie czy dziki w lesie. Słowem – wszystko to z czym kojarzona jest twórczość polskich monachijczyków. Wasilewski wypracował swój indywidualny malarski styl.

148

CZESŁAW WASILEWSKI

1875-1947

Napad wilków

olej/płótno (dublowane), 48 x 78 cm
sygnowany p.d.: 'Cz. Wasilewski'
do krosna malarskiego przytwierdzony odręcznie spisany dokument z dnia 15 kwietnia 1944 roku

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

149

IGNACY ZYGMUNTOWICZ

1875-1947

Po polowaniu na dzika

olej/płótno, 32 x 44 cm
sygnowany p.d.: 'F. Zygmuntowicz'
na odwrociu kartka z odręczną dedykacją: 'Wdzięczny pacjent | Zdzisław Pająk.- | W-wa, 6/X 1954 r'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
3 900 - 5 200 EUR

Ignacy Zygmuntowicz należał do najpopularniejszych artystów warszawskich doby międzywojnia. Był kontynuatorem wielkiej tradycji polskiego malarstwa sięgającej twórczości polskich monachijczyków. Malował sceny z polowań, kuligów, konnych przejażdżek, potyczek, żołnierskich patroli w scenerii mazowieckiego, zimowego albo jesiennego pejzażu. Tworzył także martwe natury, odwołując się do tradycji małych mistrzów XVII stulecia. W 1911 roku zapisał się do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Nieznany jest jednak przebieg jego edukacji – być może ok. 1917 roku uczył się jeszcze w Szkole u Wojciecha Kossaka. Wiadomo, że Zygmuntowicz jeszcze na początku lat 20. XX stulecia pomagał Kossakowi w pracach warsztatowych, przygotowując podmalówki wykańczane potem przez mistrza. Malarz jednak nigdy nie wykonywał kopii czy pastiszów scen wielkich poprzedników. Z inwencją tworzył oryginalne kompozycje, jak również wypracował swój indywidualny malarski styl. Łączył klasyczny warsztat malarski oparty na prymacie rysunku z żywiołowością w organizowaniu powierzchni malarskiej oraz palety barwnej.

150

STANISŁAW STUDENCKI

1900-1944

Żołnierz napoleoński na saniach

olej/tektura, 39 x 72 cm
sygnowany p.d.: 'St. Studencki'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 100 - 1 600 EUR

Stanisław Studencki kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1921-1926. Przez kilka lat współpracował z Wojciechem Kossakiem w jego pracowni. Niewątpliwie lata spędzony w murach Kossakówki zlokalizowanej na krakowskim Zwierzyńcu odcisnęły wyraźne piętno na twórczość Studenckiego. Począwszy od lat 20. XX wieku działała tam bowiem prężnie rozwijająca się pracownia. Wojciech i Jerzy Kossakowie zatrudniali w niej wielu malarzy, którzy wykonywali podmalówki do ich obrazów, ale też wprawiali się w artystycznym rzemiośle. Pobyt w tym wyjątkowym środowisku zdeterminował też w pewien sposób tematykę podejmowaną przez Studenckiego. Malował on liczne sceny batalistyczne, parady wojskowe czy przejazdy ułanów. Siłą rzeczy główną rolę odgrywały w tych przedstawieniach sylwetki koni. Prezentowany w katalogu wizerunek żołnierza napoleońskiego jadącego na saniach jest znakomitym przykładem pracy malarza. Charakterystyczny jest tutaj również zimowy pejzaż otaczający samotnego wędrowca.

151

HANS HEINRICH BRANDES

1803-1868

Złodzieje czereśni

olej/płótno (dublowane), 75 x 113 cm
sygnowany p.d.: 'H. Brandes.'
na ramie nalepka aukcyjna oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
20 000 - 26 000 PLN
4 300 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Arnold, Frankfurt nad Menem, maj 2018
kolekcja prywatna, Polska

Hans Heinrich Brandes to niezwykle interesujący niemiecki malarz, którego niektóre martwe natury wymykają się zupełnie z utartego i powszechnie znanego kanonu tego typu przedstawień. Motyw określany często nieco żartobliwym mianem „złodziei czereśni" niewątpliwie należy do ich grona. Jeśli przyjrzymy się bliżej prezentowanej w katalogu scenie, z łatwością stwierdzimy, że twórca prowadzi z widzem pewnego rodzaju zabawną grę. Oto pod sztachetami płotu, ukryty w cieniu czai się w pełni skupiony kot. Niczym wytrawny łowca uważnie obserwuje on nieświadome niczego ofiary, wróble pałaszujące właśnie czereśnie. Takie właśnie scenki o humorystycznym wręcz charakterze stanowią znaczną część artystycznej spuścizny Brandesa. Kosz z czereśniami, rzadziej z innymi owocami, takimi jak chociażby winogrona, wielokrotnie pojawia się na jego obrazach. Malarz z niebywałą uwagą studiował formy wiklinowych koszy wypełnionych owymi owocami, które często porzucone pod płotem, stawały się łupem natrętnych rabusiów. Dbałość o detal i skupienie na poszczególnych elementach kompozycji to cechy wyróżniające te intrygujące przedstawienia.

152

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Henryk VIII poznaje swoją wybrankę

olej/płótno, 64,5 x 92,5 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'LBakałowicz | Paris'
na odwrociu numer: '30'
oraz stempel paryskiego składu przyborów malarskich: 'TOILES & PANNEAUX | 44-46, Rue Notre Dame de Lorette'

estymacja:
75 000 - 90 000 PLN
16 100 - 19 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, Warszawa, maj 2013
kolekcja prywatna, Warszawa

„Malarstwo historyczne (...) w nowej formule pojawiło się we Francji po 1830 roku i na 50 lat opanowało całą Europę, stając się najpopularniejszym rodzajem sztuki".

Jerzy Malinowski, Matejko. Obrazy olejne, Warszawa 1993, s. 7

Analizując bogate oeuvre Władysława Bakałowicza natrafić można w nim na różnorodne inspiracje artysty. Malarz, który kształcił się w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, już od samego początku znajdował się pod ogromnym wpływem akademizmu i malarstwa historycznego. Jego kompozycje odwoływały się zarówno do autentycznych wydarzeń z przeszłości, jak i stanowiły stylistyczne nawiązanie do danych realiów. Istotną datą w życiorysie twórcy jest rok 1863. Wówczas to wyjechał on do Paryża, w którym osiadł na stałe. Metropolia nad Sekwaną dała mu wiele nowych możliwości i postawiła przed nim nieoczekiwane wyzwania. Zbiory Luwru obfitujące w znakomite dzieła sztuki pozwoliły Bakałowiczowi na wielogodzinne studia warsztatowe. Wydaje się, że te wnikliwe obserwacje okazały się o wiele cenniejsze niż całe lata akademickiej nauki. Powstawać zaczęły wtedy sceny historyczne, dla których tematów dostarczała artyście historia Francji, a szczególnie okres panowania Henryka III Walezjusza. W tym czasie, jeszcze silniej niż dotychczas, uwidocznił się w jego obrazach wpływ XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Bakałowicz, podobnie jak ci nastrojowi mistrzowie, tworzył kompozycje o niewielkim formacie, na których ukazywał kameralne wnętrza salonów, buduarów i komnat. W ślad za Holendrami kreował sceny o psychologicznym i emocjonalnym charakterze.

Bez wątpienia zauważyć można w obrazach Polaka wpływy takich artystów jak chociażby Jan Vermeer van Delft, Gabriël Metsu czy Gerard ter Borch. Trzeba także przypuszczać, że m. in. właśnie ich prace oglądał on podczas wizyt w paryskim Luwrze. Bakałowicz szczególnie chętnie sięgał do motywu wnętrza, w którym umieszczał postacie kobiet. Pomieszczenia te stają się w jego redakcji zamkniętą przestrzenią, miejscem do wyciszenia się i medytacji. Wielokrotnie samotna modelka uchwycona zostaje w czasie toalety bądź przygotowań, czasami czyta książkę lub doręczony dopiero co list. Nieco rzadziej malarz odtwarzał sceny rozgrywające się na tle pejzażu. W tle często umieszczał monumentalne struktury francuskich zamków. Podobnie dzieje się na prezentowanej w katalogu aukcyjnym pracy. Mamy tutaj do czynienia z przedstawieniem na wzór rokokowych fête galante, w którym to król Henryk VIII ukazany został wśród wytwornego towarzystwa, w zamkowym ogrodzie.

153 Ω

CYPRIAN DYLCZYŃSKI
1835-1913

Mężczyzna z listem, 1866

olej/płótno, 27,9 x 22,8 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'C. Dylczyński. | 1866'
na odwrociu biografia malarza w języku francuskim
oraz nalepka z numerem: '87'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Cyprian Dylczyński był absolwentem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie studiował między innymi u Rafała Hadziewicza i Jana Ksawerego Kaniewskiego. Studia w Warszawie ukończył w 1858 roku, by następnie kontynuować malarską edukację za granicą: w Dreźnie, Monachium, gdzie pobierał nauki w Akademii w klasie Wilhelma von Kaulbacha, Hermanna Anschutza i Moritza von Schwinda, oraz w Paryżu, w klasie Leona Cognieta.

Tworzył głównie sceny historyczne, dworskie, rodzajowe, rzadziej religijne i widoki architektury. Jego obrazy wyróżniają się drobiazgowym wykończeniem i gładką, lśniąca fakturą. W swoim malarstwie artysta upodobał sobie jako temat i motyw Francję doby późnego renesansu. To w jej scenerii osadzona była większość jego prac. Dekoracyjne kompozycje Dylczyńskiego, o rodzajowej, lekkiej tematyce nasycone są nastrojowością i elegancją, silnie umocowaną w tradycji dawnego malarstwa europejskiego.

W wizerunku młodego mężczyzny z psem Dylczyński wykazuje się sprawnością malarskiego warsztatu, szczególnie w sposobie oddania różnych materii, atłasowego stroju mężczyzny, krzewu z prawej strony kompozycji, kamiennych elementów architektury oraz sierści i sylwetki charta. Twórczość Dylczyńskiego jawi się jako typowy przykład malarstwa akademickiego: gładko malowana powierzchnia, do banału poprawna kompozycyjnie scena dworska, naśladownictwo dawnych mistrzów. Spośród malarzy polskich najbliżej mu chyba do Władysława Bakałowicza. Jeśli jednak głębiej się zastanowić, ten dobry przykład akademizmu przestaje być tak oczywisty - przynajmniej na gruncie polskim. Jako jeden z niewielu polskich malarzy kształtował swoją sztukę w oparciu o europejsko-łacińską tradycję malarstwa. Brak jednolitej tradycji akademickiej oraz dominujących jej nurtów, sprawia, że tak „typowy obraz akademicki" jak płótno Dylczyńkiego staje się na gruncie polskim dziełem rzadkim i nietypowym.

C. Dylczyński
1856

154

JERZY JEŁOWICKI
1899-1939

Konfederaci barscy, 1934

olej/płótno (dublowane), 107 x 136 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JERZY JEŁOWICKI 1934'
opisany wtórnie na krośnie malarskim: 'Jerzy Jełowicki 1899-1939 dat. 1935'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
Kunstauktionshaus Schloss Ahlden, wrzesień 2017
kolekcja prywatna, Polska

Jerzy Jełowicki urodził się w 1899 w Rozniatówce na Podolu, w majątku pradziadka Stanisława Bożeńca Jełowickiego. Pradziadek Stanisław był szlachcicem z Podola, miecznikiem łuckim i konsyliarzem konfederacji barskiej. Przedstawiona scena nawiązuje ikonograficznie do Obrony Baru przez konfederatów barskich. Na ową hipotezę wskazuje nie tylko obecność żołnierzy w charakterystycznych konfederatkach na tle pejzażu ze sztafażem (prawdopodobnie mury zamku w Barze), lecz także postać karmelitańskiego kaznodziei i przywódcy, Marka Jandołowicza. Wystąpił on z krzyżem w ręku przeciwko natarciu rosyjskiemu na Bar, dając początek jednej z pierwszych bitew konfederatów. Obecność pradziadka malarza w obronie miasta należy do sfery przypuszczeń. Jako konsyliarz i członek Rady Generalnej powinien był uczestniczyć w zawiązaniu zbrojnego związku w Barze i w jego obronie. Jerzy Jełowicki przed podjęciem studiów służył w I Pułku Ułanów Krechowieckich, co mogło być przyczyną jego fascynacji tematyką batalistyczną. Począwszy od 1929 studiował w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Tadeusza Pruszkowskiego, jednocześnie pobierając nauki w Szkole Głównej Gospodarstwa Wiejskiego. Był członkiem „Grupy Czwartej", powołanej do życia na przełomie 1935 i 1936, której krótka aktywność została przerwana wybuchem wojny. Wśród należących do grupy artystów warto wymienić Bolesława Baakę, Jana Betleya, Irenę Wilczyńską i samego profesora Pruszkowskiego. Nakreślenie poszukiwań twórczych grupy jest sprawą niełatwą, ponieważ podczas okupacji zginęła większość z wystawianych prac, wiadomo natomiast, że szczególnie interesowało ją zagadnienie barwy. Od 1935 do 1939 Jełowicki brał udział w wystawach w Warszawie (przede wszystkim w Instytucie Propagandy Sztuki) oraz Berlinie. Do ciekawych faktów z życiorysu malarza należy podjęta przez niego praca związana z dekoracjami kabin kultowego statku pasażerskiego MS Piłsudski. Jełowicki malował przede wszystkim historyczne sceny batalistyczne („Żółkiewski w Moskwie", „Z wojen Batorego", „Husaria"). Większość obrazów malarza zginęła podczas II wojny światowej, nieliczne zachowane prace znajdują się w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie oraz w kolekcji Wielkopolskiego Muzeum Wojskowego.

155

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

Portret kozaka dońskiego Juszenki, około 1914-1918

olej/sklejka, 32 x 45 cm
sygnowany i opisany cyrylicą p.d.: 'E. Mich. Juszenko Doński Koz.| F. M. Wygrzywalski'

estymacja:
16 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy przedwojennej kolekcji dyrektora kopalni ropy naftowej w Borysławiu, Warszawa

Prezentowana praca przedstawia szeregowego żołnierza, na pagonie którego widnieje monogram cara Mikołaja II. Arabska cyfra dwa oznacza zapewne jednostkę lub pododdział, w którym służył (np. 2 sotnia). Na plecach karabinek Mosin 1891 w wersji skróconej dla kawalerii. Na piersi brezentowe ładownice – bandolier na amunicję. Autorska sygnatura sugeruje tożsamość modela – 'Je. Mich. Juszczenko' oraz jego przynależność do Kozaków Dońskich. Kozacy Dońscy stanowili największe oddziały spośród tzw. „Wojsk Kozackich" w Rosji, uznawani byli za najwierniejszych caratowi. Wygrzywalski prawdopodobnie sportretował ich podczas Wielkiej Wojny. „Wybuch I wojny światowej zastał go w Rostowie nad Donem, gdzie prowadził lekcje rysunku. Jako poddany Austro-Węgier, będących w stanie wojny z Rosją, został deportowany i tułał się po całym ogarniętym rewolucją kraju. Jego aktywność artystyczna nie zamarła jednak całkowicie. W 1916 uczestniczył w Krakowie w wystawie, dochód z której przekazany miał być na Krajowe Stowarzyszenie Czerwonego Krzyża. W następnym roku jego obrazy eksponowano w prywatnym salonie d'Art w Kijowie. Do Lwowa wrócił w 1918" (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, Centralne Muzeum Morskie, Gdańsk 2013, s. 7).

156 †

ANTONI GRABARZ
1904-1965

Na morzu, 1938

olej/płótno, 120 x 162 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A. | A. GRABARZ-JARZYMSKI | D. | 1938'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 800 - 15 100 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1938 lub 1939 (?)

Antoni Grabarz był jednym z bardziej znaczących malarzy związanych z przedwojenną grupą artystyczną Bractwa św. Łukasza, któremu patronował Tadeusz Pruszkowski. Artystycznym credo ugrupowania było uprawianie malarstwa zwróconego ku formom sztuki nowożytnej, czystej figuralnie, stylizowanej, tradycyjnej, walorowej i ściśle powiązanej z ideologią sakralizacji sztuki. Ideą młodych malarzy była organizacja pracy artystycznej na zasadach średniowiecznego cechu; mieli oni na wzór czeladników w cechu poznawać tajniki warsztatu malarskiego, zgłębiając przede wszystkim techniki dawnych mistrzów, doskonalić umiejętność rysunku i komponowania wielofiguralnych scen. Owe wskrzeszanie dawnych form nie było założeniem ściśle lokalnym, i inicjatywą sformułowaną przez „łukaszowców" Pruszkowskiego, lecz częścią europejskiego zjawiska. Artyści tacy jak Grabarz, Michalak czy Gotard postanowili zerwać z modernistycznym pędem i zwrócić się ku „indywidualizmowi", „niepowtarzalności", „osobności" i malować w zbliżonej do siebie, klasycyzującej formule. To, co wyróżniało twórczość Grabarza było uprawiane przez niego malarstwo rodzajowe, koncentrujące się w szczególności na odmalowywaniu scen z życia rybaków. Kompozycje te sprawiły, iż jego prace z powodzeniem pokazywane były przed 1945 rokiem w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Warto wspomnieć, że związki Grabarza z Zachętą były w pewnym sensie trampoliną do jego kariery. Zadebiutował tam jeszcze w czasie studiów, w 1929 roku. W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych zdobył dwa medale: brązowy (1929) i srebrny (1932). To właśnie podczas ekspozycji w Zachęcie malarstwo Grabarza odnotowała krytyka artystyczna. W listopadzie 1931 roku Wacław Husarski, krytyk wpływowych „Wiadomości Literackich" i „Czasu", w natłoku prezentowanych w Zachęcie „300 banalności, nijakości i rzeczy błahych" „wyłowił", wyróżniające się poziomem i warsztatem, malarstwo Antoniego Grabarza. Malarz był wielokrotnie nagradzany na salonach Zachęty, w 1938 roku został stypendystą tej instytucji.

W prezentowanej w katalogu pracy widoczne są najważniejsze nurty artystyczne obecne w dziełach Grabarza. Choć z jednej strony artysta realizował nowoczesny w charakterze „cykl barek", to nie można w jego realizacji odmówić recepcji barokowego malarstwa marynistycznego. W dziele artysty z 1938 roku tak jak w realizacjach doby XVII wieku na pierwszy plan wysuwają się użyte w wyrazisty sposób środki malarskie, jak i recepcja niepokojącej atmosfery, jaką nasycone były nowożytne pejzaże morskie z motywami okrętów lub rybaków na morzu. Zamaszyste pociągnięcia pędzla, impasty, nieoczywista malarskość oraz dobór kolorów czynią z obrazu „Na morzu" reprezentatywny przykład przestrzennej i kolorystycznej wyobraźni Grabarza, który w indywidualnie dobranych środkach potrafił interpretować ikonografię o kilkusetletniej tradycji.

157

WŁODZIMIERZ NAŁĘCZ
1865-1946

"W Fiordach Norwegii'", 1923

olej/tektura, 35 x 51,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Włodzimierz Nałęcz 1923'
opisany nieczytelnie na odwrociu, papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 600 - 2 200 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1923

W latach 1885-93 Włodzimierz Nałęcz studiował w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Już w owym czasie, jak także i nieco później, odbywał liczne podróże. Kierunkiem jego wędrówek stała się głównie Europa Północna. Malarz odwiedzał m. in. Belgię, Szwecję czy Norwegię. Wydaje się, że to właśnie Skandynawia i piękno tamtejszej przyrody wywarły wówczas na młodego artystę bardzo silny wpływ. Pejzaże norweskie Nałęcza, a pośród nich przede wszystkim krajobrazy ukazujące norweskie fiordy zaczęły pojawiać się na wystawach warszawskiej Zachęty już od roku 1893. Jak widać, tematyka ta inspirowała artystę jeszcze i w późniejszym okresie, czego dobrym przykładem jest ów pejzaż powstały na początku lat 20. XX stulecia. Jest on ponadto wyrazem dużego zainteresowania Nałęcza przestrzenią wodną, co w kontekście jego znanego oeuvre nie może dziwić. W roku 1909 udał się on w podróż Wisłą do Gdańska, aby zapoznać się z polskim Wybrzeżem. Po tym właśnie wyjeździe rozpoczyna się okres wielkiej fascynacji owym regionem. Twórca stał się nie tylko znanym ilustratorem Morza Bałtyckiego, ale również popularyzatorem wiedzy o nim. W swojej publikacji zatytułowanej „Moje wędrówki artystyczne" pisał w następujący sposób: „Powrotną drogę do Gdańska, odbyliśmy morzem, dziwnie tajemniczem i pociągającem w ciemnościach nocy" (Włodzimierz Nałęcz, Moje wędrówki artystyczne, Warszawa 1914, s. 90).

158 †

EUGENIUSZ DZIERZENCKI
1905-1990

"Na sztormowej fali", 1958

olej/tektura, 19 x 24 cm
sygnowany p.d.: 'E Dzierzencki'
na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem obrazu

estymacja:
1 200 - 1 800 PLN
300 - 400 EUR

Eugeniusz Dzierzencki jest uznawany obok Mariana Mokwy za jednego z najbardziej interesujących, polskich marynistów. Na początku lat 20. XX wieku rozpoczął on naukę w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, lecz prędko przerwał ją i udał się na północ kraju. Z Wybrzeżem związał całe swoje późniejsze życie oraz plastyczną karierę, stając się tym samym uznanym i cenionym w kręgach artystycznych malarzem morza. Bałtyk stanowił niezaprzeczalnie wiodący motyw w jego twórczości. Dzierzencki wielokrotnie przedstawiał nadmorskie krajobrazy, wśród których dominują piaszczyste wydmy porośnięte trawą, złociste plaże, chaty rybackie i zacumowane przy brzegu żaglówki. Często pojawiają się również na jego kompozycjach targane wichrem kutry rybackie, ukazane przez malarza pośród wzburzonych, spienionych fal. Obrazy Dzierzenckiego to wycinkowe kadry będące zapisem krajobrazów z Sopotu, Jastrzębiej Góry, Półwyspu Helskiego czy Karwii. Artysta był ściśle związany z polskim Wybrzeżem. Od 1949 roku należał do Komitetu Polskich Artystów Marynistów. W 1958 brał udział w Pierwszej Wystawie Marynistycznej organizowanej wówczas w Warszawie.

159

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Autoportret artysty malującego w plenerze, 1900

olej/tektura, 18,5 x 29,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'L. Gottlieb. 900. München'
opisany wtórnie na odwrociu: 'Leopold Henryk (przekreślone) Gottlieb | autoportret, 1900, Monachium'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

W latach 1896-1902 Leopold Gottlieb kształcił się Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Jego profesorami byli Jacek Malczewski i Teodor Axentowicz – podczas edukacji akademickiej miał więc wgląd w modernistyczne tendencje w sztuce. W kręgu tejże uczelni propagowane było krajobrazowe malarstwo „czyste" (Jan Stanisławski), co wskazywać może na upostaciowione w prezentowanej pracy poszukiwania młodego malarza. Na 1902-1903 rok datuje się jego wyjazd do Monachium. Jest niewykluczone, że to miasto odwiedził już wcześnie, na co wskazuje data na licu prezentowanego studium, jak również dzieło należące do historycznego zbioru Edwarda Reichera. W 1903 roku uczęszczał w Monachium na zajęcia w prywatnej pracowni Antona Ažbego – słoweńskiego malarza, w którego atelier uczyli się moderniści z terenu całej Europy, jak choćby Wassily Kandinsky, Kuzma Petrov-Wodkin czy Eugeniusz Zak. Prezentowana prace to kameralne, pejzażowe studium z okresu monachijskiego artysty. Bliskie jest krajobrazowym pracom kręgu kolonii artystycznej Dachau czy na przykład wczesnym pejzażom Wassily'ego Kandinskiego. Swobodnie potraktowana tkanka malarska pozostaje w służbie szybkiej notacji zaobserwowanej scenki z natury. Pojedyncze prace z tego okresu znane są z handlu antykwarycznego („Słońce w parku", 1902–1904) oraz uchwytne w źródłach z epoki (obraz „Ulica w Monachium", w: Katalog zbiorów Edwarda Reichera, Wiedeń 1918, s. 9; sygnowany, datowany i opisany: 'L. Gottlieb, Monachjum 1900 r.).

160

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Martwa natura z rybami, 1925-1927

olej/płótno, 60,5 x 80,5 cm
sygnowany p.d.: 'L. gottlieb'
opisany czerwoną farbą na odwrociu: '433 I'
na ramie nalepka z numerem inwentarzowym: '1 RT,-' oraz

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 100 - 19 400 EUR

Gottlieb od około 1920 tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia, obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. Od 1926 roku osiadł na stałe w Paryżu i wtedy powstały prace, w których podjął temat życia rybaków jako reminiscencje wyjazdu do Collioure we Wschodnich Pirenejach. Prezentowana martwa natura wzbogaca wiedzę o dorobku malarze, w którym znane się pojedyncze martwe natury (np. „Martwa natura z rybami", około 1925, kolekcja prywatna). Prezentowane dzieło odmienne jest od dorobku Gottlieba z tamtych lat, gdyż artysta posłużył się w nim wysoce ekspresyjną manierą graniczącą wręcz z malarską dezynwolturą. Zrezygnował z „gładkiego" stylu na rzecz formuły grubo malowanego szkicu.

161

ADOLF FEDER
1886-1943

Martwa natura ze słoikiem

olej/płótno, 50 x 61 cm
sygnowany l.d.: 'Feder'
opisany na odwrociu: 'Feder', '24. | Feder' oraz '16'
na krośnie malarskim notatki ramiarskie

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
3 900 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
dom aukcyjny Boisgirard Antonini, Paryż, czerwiec 2014
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, Warszawa, październik 2017
kolekcja prywatna, Warszawa

Feder

162

JANKIEL ADLER
1895-1949

Kwiaty w dzbanku, około 1930

olej/sklejka, 62 x 47 cm (w świetle oprawy)
sygnowany po lewej stronie: 'adler'
opisany na ramie numerem depozytowym Muzeum Śląskiego w Katowicach: 'MŚK/dep/1712/SzM'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 100 - 19 400 EUR

Obraz został stworzony w specyficznej, stosowanej przez artystę na przełomie lat 20. i 30., technice mieszanej, w której kontur jest wydrapywany w miękkiej, przypominającej formę gipsową farbie. Oprócz prezentowanej kompozycji w twórczości Jankiela Adlera podobnie wykonane są inne martwe natury. Wymienić należy tutaj przede wszystkim obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie: „Martwa natura z butelką, lustrem i jabłkami w koszyku" (ok. 1930) oraz „Kwiaty na stoliku" (1930) z kolekcji Wojciecha Fibaka. Na wszystkich trzech obrazach Adler posługuje się wygaszoną kolorystyką i rozmytym konturem. Na tle kubistycznej twórczości artysty z okresu międzywojennego wspomniane martwe natury uderzają niezwykłą wrażliwością na barwę i fakturę, zwiastującą w pewien sposób tendencję do abstrakcji, jaką można odnaleźć w jego nieco późniejszych dziełach. Artystyczna kariera pochodzącego z rodziny chasydzkiej Jankiela Adlera rozwinęła się przede wszystkim w Niemczech. W Polsce malarz był związany z grupą artystów żydowskich Jung Idysz. Początkowo tworzył wielofigurowe, ekspresjonistyczno-symboliczne obrazy inspirowane sztuką El Greca i tradycją żydowską. W latach 20. zwrócił się ku kubizmowi, potem ku abstrakcji. Od 1931 miał pracownię na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie i w tym czasie nawiązał kontakty z Paulem Klee. W 1933 ze względów politycznych, jako „artysta zdegenerowany", opuścił Niemcy i przeniósł się do Paryża. W 1929, w trakcie swojej wizyty w Polsce, Adler udzielił wywiadu dla „Literarisze Bleter". W czasopiśmie czytamy: „Już sam dźwięk jego nazwiska – Jankiel Adler – jest programem, podkreśleniem jego narodowości. Dokładnie w taki sam sposób, jak Chagall od Szolem Alejchema, Jankiel Adler pochodzi od Pereca; ludowa prostota i chasydzki rozmach – oto jego droga. Jestem przekonany, mówi Adler dalej, że nadejdzie wkrótce taki czas, kiedy stanie się oczywiste, że zdobycze polityczne nie są w stanie nas uszczęśliwić i stać się trwałymi wartościami. Liczy się duchowy i umysłowy postęp danego narodu. Ludzie bezmyślni i płascy trwają w błędnym przekonaniu, że to ich czas, i rozpychają się łokciami. Wykrzykują, że żyjemy w wieku techniki. Zapominają, że postęp techniczny jest tylko środkiem, a nie celem. Celem jest siła umysłu i szerokie horyzonty" („Literarisze Bleter", 1929, nr 30, s. 582).

Adler

163

MANUEL ORTIZ DE ZARATE

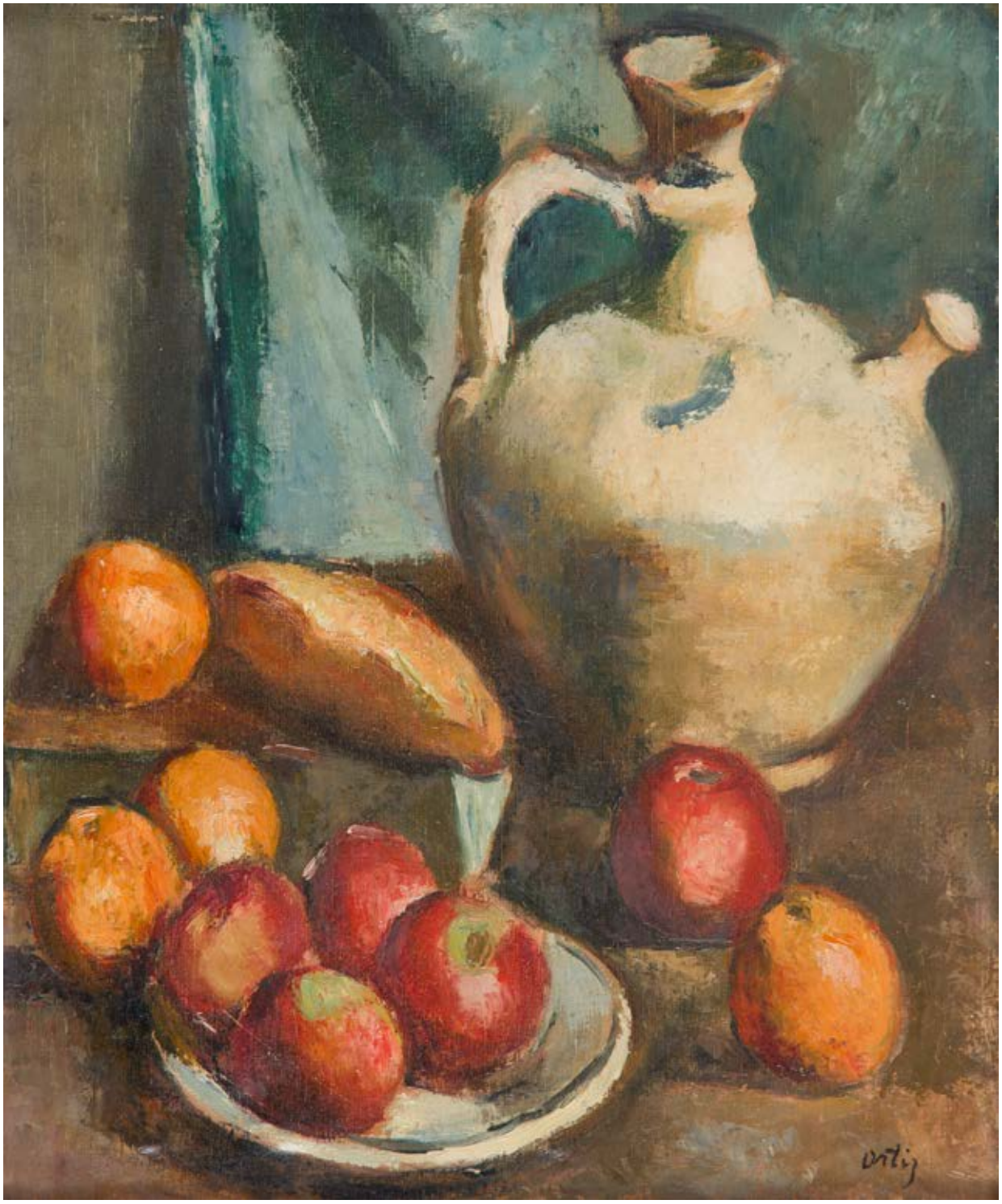
1887-1946

"Martwa natura z dzbankiem" ("Nature morte à la cruche")

olej/płótno, 55 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Ortiz'
na krośnie malarskim cztery nalepki z numerami inwentarzowymi
na ramie nalepka własnościowa z opisem obrazu

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
3 900 - 5 200 EUR

Do École de Paris zaliczają się nie tylko emigranci z Europy ŚrodkowoWschodniej, lecz także przybysze z krain tak odległych jak Chile. Manuel Ortiz de Zárate pochodził ze znanego kastylijskiego rodu. Po kolonialnym podboju Ameryki Południowej jego przodkowie zostali wysłani na nowo odkryty kontynent jako namiestnicy imperium. Pradziadek twórcy ze strony matki Aníbal Pinto był politykiem i prezydentem Chile w latach 1876-81, ojciec zaś – kompozytorem. Artysta przyszedł na świat we Włoszech, gdy jego ojciec studiował kompozycję w Mediolanie. Gdy Manuel miał 6 lat, zmarła jego matka i rodzina powróciła do Chile. Tam jako nastolatek uczył się w pracowni Pedra Liry. W wieku 15 lat pozostawił ojczyznę, przeszedł przez Andy i dotarł do Argentyny, skąd wypłynął statkiem do Włoch. Osiadł w Rzymie, gdzie studiował malarstwo i kopiował dzieła dawnych mistrzów. Zarabiał, sprzedając kopie obrazów – głównie Guida Reniego – najczęściej lokalnym kościołom. Kilkukrotnie wyjeżdżał do Paryża. W 1904, jeszcze we Włoszech, poznał Amedea Modiglianiego, wraz z którym uległ fascynacji legendami o artystycznym życiu stolicy Francji. Wziął ślub z Jadwigą Piechowską, którą poznał we Florencji. Jego żona była polską malarką po studiach w Szkole Sztuk Pięknych w Warszawie, która we Włoszech uzupełniała edukację. Para wyjechała do Paryża i współtworzyła bohemę na lewym brzegu Sekwany. Apollinaire miał nazywać Ortiza de Zárate „ostatnim Patagończykiem w Paryżu". Chilijczyk zamieszkał w „La Ruche", a od 1912, gdy przyszła na świat jego córka, wynajmował pracownię przy rue de la Grande Chaumière i był bywalcem „La Rotonde" Zachowały się liczne barwne anegdoty na jego temat, często przytaczane w popularnej literaturze, która korzysta z mitów związanych z bohemą Montparnasse'u. Jedna z takich historii dotyczy hojności Ortiza de Zárate. Ponoć latem 1916 zorganizował wystawę sztuki na ulicznej wysepce na zewnątrz La Rotonde, przy Carrefour Vavin. W ten sposób chciał pomóc twórcom, którzy ucierpieli wskutek wojny. Sam nie został przyjęty do oddziałów cudzoziemskich armii ze względu na słaby stan zdrowia. Malarz należał do Grupo Montparnasse – grupy zrzeszającej artystów z Chile. Ich pierwsza wystawa odbyła się w 1923, a w ich dziełach łączą się postimpresjonizm, kubizm i inspiracje obrazami Paula Cézanne'a. Styl Ortiza de Zárate dojrzewał w laboratorium modernistycznych idei, które powstały w La Ruche. Malarz przyjaźnił się z Amedo Modiglianim, Pablem Picassem, Juanem Grisem czy Georgesem Brakiem. W jego dziełach silnie wyczuwalne są echa kubizmu i dbałość o uchwycenie konkretu przedmiotu. Z drugiej strony – jego obrazy cechują płaska plama barwna, rezygnacja z tradycyjnej perspektywy, często silne nasycenie przedmiotów kolorem, co wskazuje na impuls płynący z dokonań fowizmu. Chilijczyk tworzył przede wszystkim pejzaże miejskie, portrety, akty. Ze szczególnym upodobaniem podejmował temat martwej natury, który stanowił dlań pole artystycznych eksperymentów.


Ortiz

164 †

TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

Kwiaty jabłoni w wazonie ("Białe kwiaty"), 1944

olej/płótno naklejone na sklejkę, 76 x 60 cm
sygnowany i datowany p.d.: '(gmerk artystki) | TERESA | ROSZKOWSKA | 1944'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 500 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:
dar od artystki dla obecnych właścicieli

LITERATURA:
Joanna Stacewicz-Podlipska, Ja byłam wolny ptak ... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej, Warszawa 2012, nr 222, s. 557 (il.)

Artystka znana głównie ze swojej działalności scenograficznej, zarówno teatralnej, jak i filmowej. Wykształcenie zdobywała w latach 1934-36 w Państwowym Instytucie Sztuki Teatralnej w Warszawie. Nieco wcześniej – w latach 1924-28 studiowała w Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego, którego koncepcja nowego realizmu w malarstwie wywarła znaczący wpływ na charakterystyczny styl malarki. Razem z innymi artystami z kręgu Pruszkowskiego regularnie wyjeżdżała na plenery malarskie do Włoch, Francji i Kazimierza Dolnego. Po zakończeniu II wojny światowej uległa, jak kilku innych polskich malarzy, urokowi malowniczego, położonego w górach Szlembarku. Teresa Roszkowska zasiliła szeregi grupy artystycznej „Szkoła Warszawska" założonej w 1929. Jej członkowie promowali realizm (wzorem Pruszkowskiego), lecz ich twórczość była stylowo pluralistyczna. Łączyła ich chęć odwzorowywania realiów współczesnego życia w jego afirmatywnych przejawach. Roszkowska jawi się jako najbardziej „klasycyzująca" postać tego ugrupowania malarskiego. Artystka wykształcona przez Pruszkowskiego używała klasycznych technik malarstwa sztalugowego: tempery i techniki mieszanej, chcąc zbliżyć się do formuły artystycznej dawnych mistrzów. Stylistycznie uprawiała drobiazgowy realizm bliski szeroko pojętemu malarstwu „nowej rzeczowości" i „powrotu do porządku", tak rozpowszechnionemu w Europie po Wielkiej Wojnie. W rzadkiej na rynku sztuki pracy Roszkowskiej z okresu dwudziestolecia międzywojennego artystka wykorzystała klasyczny temat martwej natury. Na wzór XVII-wiecznych mistrzów artystka zakomponowała kwieciste gałęzie jabłoni wypełniające cały kadr kompozycji. W charakterystyczny dla siebie sposób Roszkowska z naturalistycznym zacięciem oddała delikatne wiosenne kwiaty, posługując się gęstą, drobno kładzioną plamą barwą o świetlistym kolorycie.

165 †

KONSTANTY MACKIEWICZ

1894-1985

"Łódzkie podwórko", przed/lub 1936

olej/sklejka, 73 x 69 cm
sygnowany p.d.: 'K. MACKIEWICZ'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna
fragment niezachowanej nalepki wystawowej oraz numer: '180'

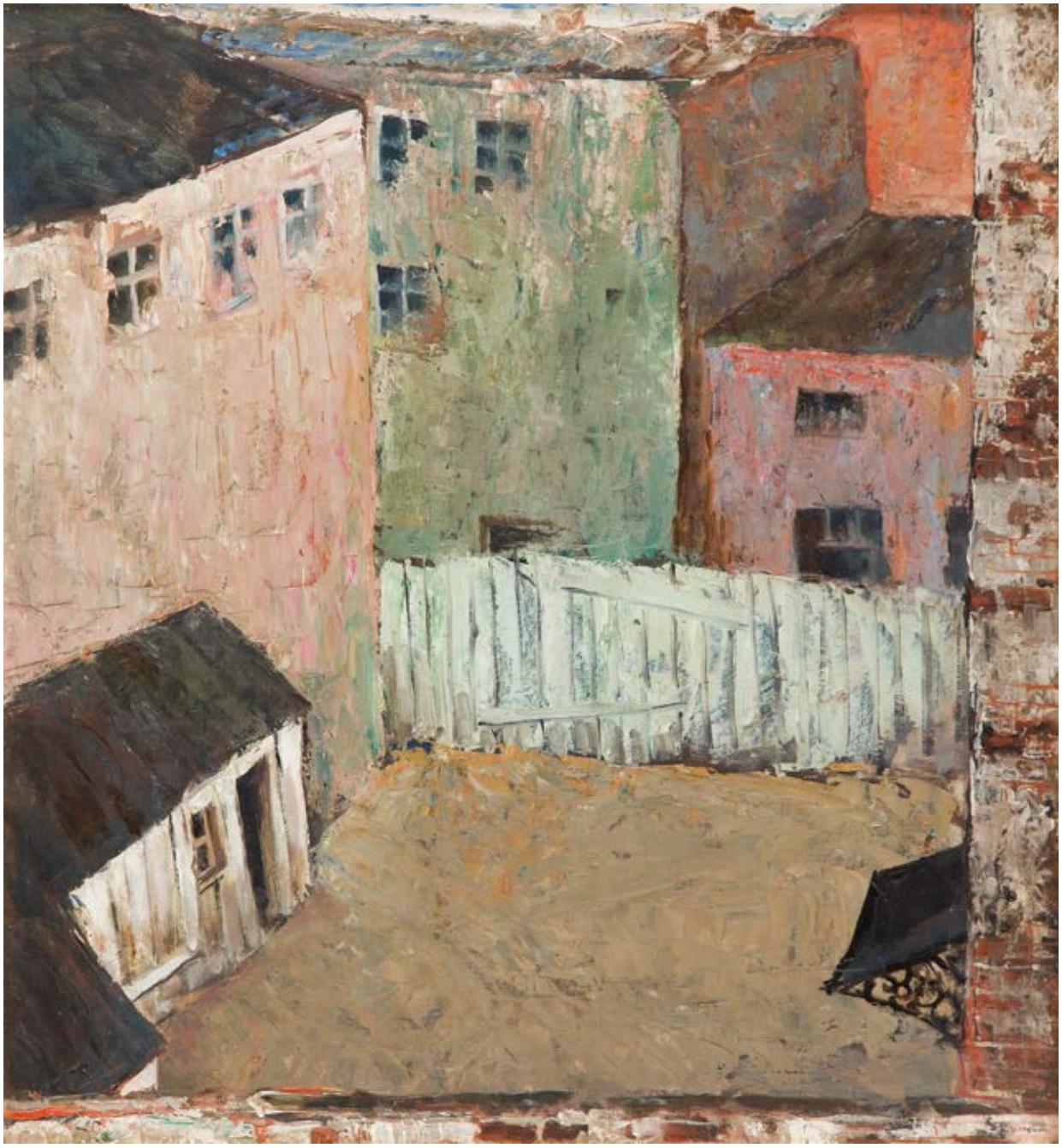
estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 500 - 8 600 EUR

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

WYSTAWIANY:
Wystawa Jana Szczepkowskiego, Konstantego Mackiewicza, Wacława Zawadowskiego, Stefana Mrożewskiego, Ludwika Tyrowicza, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, październik 1936

LITERATURA:
Wystawa Jana Szczepkowskiego, Konstantego Mackiewicza, Wacława Zawadowskiego, Stefana Mrożewskiego, Ludwika Tyrowicza, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1936, s. 9, poz. 34

Konstanty Mackiewicz był artystą wszechstronnym – zajmował się malarstwem i scenografią teatralną. Studia artystyczne rozpoczął w Odessie w 1913, następnie kształcił się w Penzie oraz w pracowni Wassilego Kandinsky'ego w moskiewskiej Wyższej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury. Od 1922 mieszkał we Lwowie, gdzie pracował jako scenograf teatralny. W 1926 przeniósł się na stałe do Łodzi i pracował w Teatrze Miejskim. Był członkiem ugrupowań artystycznych „Rytm" i „Start", wystawiał, m.in. w Zachęcie i w Salonach IPS-u w Warszawie. Po II wojnie światowej pozostał w Łodzi, biorąc aktywny udział w tamtejszym życiu artystycznym. Malował zarówno kompozycje abstrakcyjne, jak i realistyczne pejzaże. Choć Mackiewicz obecnie znany jest przede wszystkim z perfekcyjnych pejzaży i martwych natur, sielskich polskich widoków malowanych w konwencji koloryzmu to w „Łódzkim podwórku" można dostrzec jego inne oblicze malarskie, które nawiązuje do założeń kubizmu, futuryzmu i koloryzmu.



166

ADALBERT WOELFL
1823-1896

Widok na Kurzy Targ we Wrocławiu, 1865

olej/płótno, 38 x 31 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'AWoelfl pt. 65'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
12 900 - 17 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Dolny Śląsk

Weduty, które dokumentowały życie i architekturę miasta, jako kierunek w malarstwie powstawały już w Wenecji w XVIII stuleciu, choć znane są oczywiście wcześniejsze przykłady widoków miejskich, wiernie oddających bogactwo i splendor architektury. Malarze wedutyście w mistrzowski sposób posługiwali się warsztatem malarskim i zafascynowani byli dokonaniami architektów. Na swoich płótnach zatrzymywali czas – nieistniejące już dzisiaj często przestrzenie oraz sceny i postacie charakterystyczne dla minionych epok. Na podstawie XVIII oraz XIX-wiecznych wedut możemy dziś prześledzić życie miejskie dawnych epok. Są one niezastąpionym źródłem wiedzy o klimacie, żuciu i kostiumie miasta w danym okresie dziejowym. O randze malarstwa wedutowego w XVIII i XIX stuleciu świadczą chociażby zawrotne kariery malarzy takich jak Canaletto, Bernardo Belotto czy Francesco Guardi.

Adelbert Woelfl był wybitnym wrocławski malarzem architektury miasta. Był uczniem przybyłego z Drezna portrecisty Ernesta Reicha. Sam jednak, mimo pewnych prób w dziedzinie portretu, pozostał wierny malarstwu krajobrazowemu i widokom architektury. Malował przede wszystkim budynki, kościoły, ulice i place dawnego Wrocławia, miasta które darzył szczególnym sentymentem. Swoje obrazy nazywał „malowaną kroniką miasta". Istotnie, mają one wagę nie tylko artystyczną, ale są także ważnym źródłem ikonograficznym, przekazującym wygląd dawnych, nieistniejących już dziś wrocławskich domów czy ulic. Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz przedstawia ulicę Kurzy Targ, która została wytyczona w latach 50. XIII wieku, jako łącznik wrocławskiego Rynku z kościołem św. Marii Magdaleny.

167

EMILE EISMAN-SEMENOWSKY

1859-1911

Rzymska kapłanka

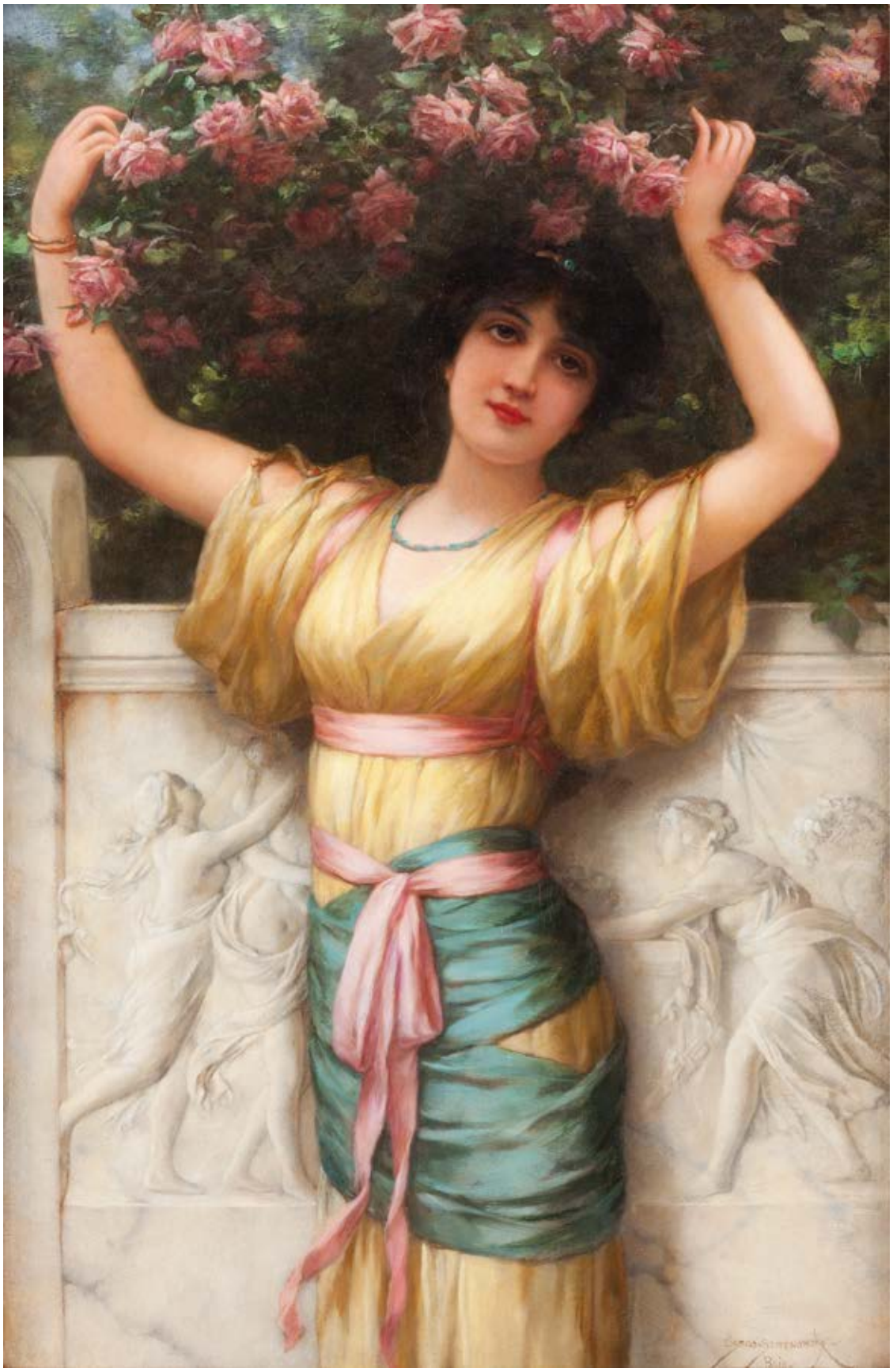
olej/płótno, 57 x 38 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'EISMAN-SEMENOWSKY | PARIS.'
na krośnie malarskim oraz na ramie trudno czytelne, papierowe nalepki

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
5 600 - 7 600 EUR

Od lat 40. do lat 60. XIX wieku, kiedy dorastało i kształciło swój warsztat wielu malarzy „klasyków", kontynuowano intensywne wykopaliska i prace badawcze oraz rozważania nad znaczeniem cywilizacji antycznej dla kultury europejskiej. W tym czasie malarze i podróżnicy zaczęli regularnie odwiedzać Grecję i Włochy, skupiając tym samym uwagę publiczną na nowych odkryciach archeologicznych. Intensywność badań i dyskusji nad światem antycznym zbiegła się więc w czasie z rozwojem i popularyzacją klasycznej tematyki w malarstwie akademickim w drugiej połowie XIX stulecia, zapewniając dziełom podbudowę ideową i kontekst dla malarstwa.

Największy rozgłos Émilowi Semenowsky'emu, artyście o niejasnej biografii, przyniosły wizerunki kobiece, malowane naturalistycznie, z drobiazgowo opracowanymi szczegółami na tle bogatych wnętrz, orientalnej architektury lub antycznych ruin. Semenowsky umiejętnie oddawał strukturę materii, kwiaty, klejnoty i detale architektoniczne. Jego obrazy cieszyły się dużym zainteresowaniem wśród handlarzy i kolekcjonerów, szczególnie tych zza oceanu. Malarstwo Semenowsky'ego nawiązuje do twórczości takich artystów – akademików jak Anselm Feuerbach, Théodeore Chassériau czy brytyjskich malarzy zwanych „marble painters": Lawrence Alma-Tadema, Frederick Leighton i Albert Joseph Moore. Dla wszystkich europejskich „marble painters" motywy antyczne, rzadziej orientalne, stanowiły okazję do malowania idylli i sielanek, których bohaterowie przedstawieni byli w dyskretnych scenach odpoczynku, spotkań i rozstań, przesyconych ponadczasowym pięknem oraz mniej lub bardziej widocznym erotyzmem.

Była to jednak wizja antyku pozbawiona jakiegokolwiek kontekstu moralnego – malarstwo skupiające się wyłącznie na formie. Taki właśnie charakter ma obraz „Rzymska kapłanka". Antyczny temat jest w zasadzie nieczytelny i niezrozumiały, ale też zupełnie nieistotny. Świat antycznych obrzędów, do którego odwołuje się temat obrazu, stanowi dla artysty jedynie pretekst do projekcji świata antycznego. Starożytny motyw komunikuje jedynie drobiazgowo oddany, antyczny fryz znajdujący się za przedstawioną na pierwszym planie kobietą, z uniesionymi ponad głowę rękoma, odzianą w szaty udrapowane „à la grecque". Zmysłowy charakter obrazu potęgowany jest znajdującymi się ponad głową kobiety różami.



168 †

KASPER POCHWALSKI
1899-1971

Zamyślona, 1935

olej/płótno, 76 x 59 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kasper Pochwalski | 1935'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Centralnego Biura Wystaw Artystycznych w Krakowie
inna fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka wystawowa, ołówkowy opis oraz trudno czytelny stempel
na krośnie malarskim nalepka aukcyjna oraz nalepka z opisem

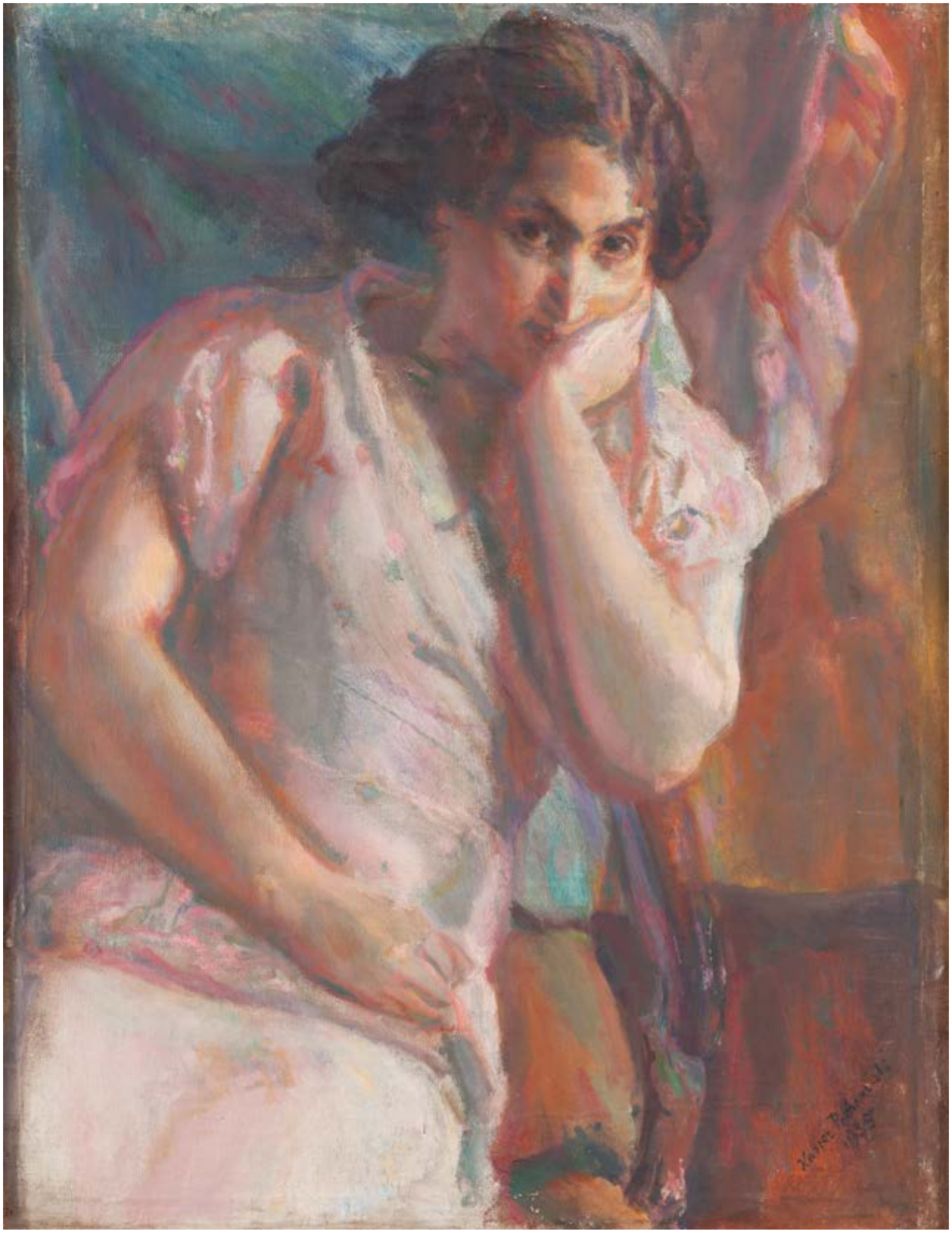
estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

WYSTAWIANY:
Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Kraków, po 1950

Kasper Pochwalski w latach 1917-22 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera. W roku ukończenia studiów na tamtejszej uczelni otrzymał stypendium „francuskie" na roczny pobyt w Paryżu. Uczęszczał do Akademii Ranson, gdzie miał okazję studiować pod kierunkiem wybitnego artysty, jednego ze współzałożycieli nabistów, Maurice'a Denisa. Po powrocie do kraju brał udział w wystawach stowarzyszenia „Sztuka" oraz w wielu innych, m. in. w dorocznych Salonach Krakowa, Warszawy (Zachęty, IPS). Należał również do zrzeszenia „Zwornik", którego wraz z bratem Stanisławem i Emilem Krchą był członkiem założycielem.

Był on w pewnej mierze kontynuatorem młodopolskiego modernizmu, stanowiąc równocześnie silną, zamkniętą w sobie indywidualność twórczą. Kasper Pochwalski odznaczał się wielkim talentem, był biegłym rysownikiem i bardzo wszechstronnym malarzem. Malował portrety, pejzaże, martwe natury, kwiaty, obrazy ołtarzowe. Projektował polichromie do kościołów i witraże. Tworzył także wiele kompozycji symbolicznych, pełnych fantazji, w których powtarzały się tytuły: „Spowiedzi", „Wozów cygańskich", „Przeprowadzki artysty", „Miłości na dachu".

Obraz „Zamyślona" malowany z dekoracyjnym zmysłem jest równocześnie udanym studium psychologicznym i zapowiedzią późniejszego, fantastycznego stylu artysty. Pochwalski kojarzony jest przede wszystkim z barwnymi kompozycjami wypełnionymi postaciami obwiedzionymi płynnym konturem i odznaczającymi się specyficzną, na poły bajkową atmosferą. Artysta oprócz aspektów formalnych wydobywał ze swoich modeli głęboko ukrytą warstwę psychologiczną. Wszystkim jego wizerunkom portretowym towarzyszą silne i prawdziwe emocje. Tu jednak poznajemy go również jako realistę, zdolnego portrecistę, celnie opisującego wygląd i psychikę modela.



169 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Portret kobiety w zielonej bluzce, 1943

olej/płótno, 39 x 29 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Wlastimil Hofman | Jerozolima 1943'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 500 EUR

Malarskie oeuvre Wlastimila Hofmana obfituje w liczne portrety. Prezentowany w katalogu wizerunek jest wyjątkowy z racji na czas, w którym powstał. Portret czarnowłosej kobiety w zielonej bluzce datowany jest na rok 1943. W zapiskach artysty odnajdujemy informację, że już w trzecim dniu wojny, w roku 1939, udał się na długoletnią i brzemienną w skutkach emigrację. Po wielu perypetiach znalazł się w Izraelu, gdzie przebywał aż do roku 1946. W tym czasie nie przestawał tworzyć. Dowodem są tutaj liczne pejzaże i portrety. Prezentowana w katalogu kompozycja jest niezwykle interesującym świadectwem owego pobytu twórcy oraz jego reporterskiego zacięcia. Pomimo że nie znamy dziś tożsamości modelki, to zapewne Hofman ukazał tu autentyczną postać.

Włastimil Hofman
Jerozolima 1943

170 †

WLASTIMIL HOFMAN
1881-1970

Kominiarz, 1958

olej/płótno, 63 x 45 cm
sygnowany i datowany l.g.: '1958 | Wlastimil | Hofman'
na ramie notatka ramiarska

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
4 300 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, Warszawa, marzec 2018
kolekcja prywatna, Polska

„Niektórzy uważają, że jestem symbolistą i porównują mnie z Malczewskim. Inni uważają, że zapatrzyłem się w mistrzów quattrocenta, którzy upraszczali rysunek i 'gasili' barwy, przenosząc na płótno nie to, co dostrzegały ich oczy, lecz same uczucia wyzwolone przez obserwację. (...) W niektórych środowiskach robi się ze mnie malarza religijnego. Mówiono też na przykład, że jestem secesjonistą, że przypominam niekiedy impresjonistów, że otwieram pracownię dla neoklasycyzmu, dywizjonizmu, nabizmu, syntetyzmu i w ogóle, czego kto chce i nie chce. Witkiewicz po jednej z wystaw we Lwowie zawołał nawet, że odkrył we mnie ekspresjonistę. (...) Prawdziwe dzieło sztuki musi być – najszczerszą spowiedzią".

Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 67

Kastimil Hofman
1958

171

ALEKSANDER MROCZKOWSKI
1850-1927

"Bronka", 1900

olej/płótno, 63,7 x 45,7 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Xaweremu | A. Mroczkowski | 9 1900'
oraz opisany p.g.: 'Bronka'
na krośnie malarskim fragment papierowej nalepki wystawowej

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

Aleksander Mroczkowski urodził się w Krakowie w 1850 roku i z tym miastem i kręgiem artystycznym wiąże się znacząca część jego spuścizny malarskiej. Naukę rozpoczął w 1865 roku w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i kontynuował ją w Monachium, gdzie spędził cztery lata, kształcąc się pod okiem Alexandra Wagnera oraz Ottona Seitza. Po powrocie w 1877 do Krakowa, studiował jeszcze do 1881 w pracowni Jana Matejki. Lata 1882-1888 spędził ponownie w Monachium. Podczas studiów w Krakowie odbywał wędrówki po wsiach, miasteczkach i dworach Małopolski. Malował sceny rodzajowe i pejzaże, a w domach ziemiańskich przede wszystkim portrety właścicieli i ich rodzin. Malarstwo Mroczkowskiego utrzymane było w konwencji realizmu. W twórczości artysty przejawia się fascynacja i zainteresowanie pejzażem tatrzańskim oraz życiem polskiej wsi. „Bronka" z 1900 roku przedstawia postać młodej, wiejskiej kobiety w ludowym stroju, z barwną chustą na głowie oraz sznurem korali. Kompozycja charakteryzuje się dużą dekoracyjnością, jak również intensywnością akcentów kolorystycznych. Obraz wpisuje się w tendencję powstałą na przełomie XIX i XX stulecia w środowisku literacko-artystycznym Krakowa. Powstał on pod silnym wpływem panującej wówczas chłopomanii – mody na folklor, przejawiającej się fascynacją „bajecznie kolorową" wsią podkrakowską.

Bronka.
A. Mroczek
9 1900

172 †

SOTER JAXA MAŁACHOWSKI

1867-1952

"Życie bez troski", 1924

akwarela, gwasz/tektura, 44 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'S Jaxa | 1924'
na odwrociu papierowa nalepka autorska z opisem pracy
oraz stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 600 EUR

Soter Jaxa Małachowski to artysta kojarzony głównie jako wytrawny marynista. O jego popularności w epoce świadczyć może chociażby nadany mu przydomek – „polski Ajwazowski", dzięki któremu porównywano malarza z jednym z najwybitniejszych twórców kręgu sztuki rosyjskiej. Małachowski zainteresował się tematyką morską już na wczesnym etapie swojej artystycznej kariery. Pejzaże ukazujące Morze Czarne powstawały najprawdopodobniej już podczas okresu studiów w akademii monachijskiej. Obiektem jego zainteresowania na późniejszym etapie jego działalności stał się oczywiście wszechwładny Bałtyk. Obok marin, widoków Krakowa, a nawet krajobrazów tatrzańskich pojawiają się w jego oeuvre także i zupełnie inne, wyjątkowe pod względem tematu obrazy.

Prezentowany w katalogu pejzaż ukazujący wiejską zagrodę należy niewątpliwie do tej grupy prac. Zatytułowana autorsko kompozycja, to jak określił sam artysta, „Życie bez troski". Przed murowaną, bieloną obórką krząta się w poszukiwaniu pożywienia stadko świń. Na szczególną uwagę zasługuje tu wrażeniowo traktowana przez Małachowskiego kolorystyka i rozkładające się na glebie fioletowe cienie. Specyficzna jest tutaj również atmosfera przedstawienia. Cała scena nabiera bowiem humorystycznego, wręcz nieco satyrycznego charakteru. Ten nietypowy dla malarza pejzaż posiada jednak pewne analogie w jego twórczości. Znane są bowiem i inne motywy wiejskich stodół czy zagród, będące wynikiem zainteresowania sielskim życiem polskiej wsi.

S. Daxa
1934

173

EMIL LINDEMANN
1864-1945

Ogród przed wiejską chatą

olej/tektura, 35 x 49 cm
sygnowany p.d.: 'Lindeman'

estymacja:
7 500 - 10 000 PLN
1 700 - 2 200 EUR

Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca Emila Lindemanna to niezwykle nastrojowy pejzaż ukazujący wycinek z sielskiego życia na polskiej wsi. Ten wykształcony gruntownie w Warszawie, Krakowie i Paryżu artysta znany był w epoce właśnie jako ilustrator prowincjonalnej rzeczywistości. Jego pejzaże malowane w różnych częściach Polski przedstawiają piękno rodzimej ziemi i barwność zamieszkującego ją ludu. Lindemann wielokrotnie portretował mieszkańców wsi w tradycyjnych, kolorowych strojach i wiernie odtwarzał otaczającą ich przyrodę. Omawiany krajobraz to typowe dla twórcy dzieło. Otaczający bieloną chatę pokrytą strzechą ogród to feeria barw. Lindemann znakomicie oddał tu porę roku. Lato w pełni. Patrząc na tkankę malarską niemal można odczuć unoszący się wokół zapach kwiatów. Pejzaż przepełniony jest słońcem i emanuje pogodną atmosferą.

174

MAX HÄNGER SENIOR

1874-1941

Ptasie królestwo

olej/deska, 18 x 24 cm
sygnowany p.d.: 'M. Hänger sen.'
opisany na odwrociu: '10689.'
papierowa nalepka wrocławskiego antykwariatu Bruno Wenzla z opisem obrazu
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, październik 2010
kolekcja prywatna, Polska

Max Hänger występuje zawsze w literaturze przedmiotu z przydomkiem „Senior", bądź z niemieckim określeniem „Ältere", co oznacza tyle samo co „starszy". Dzieje się tak dla odróżnienia go od jego syna noszącego takie samo imię i z resztą również trudniącego się malarstwem. Twórca ten żyjący na przełomie XIX i XX stulecia wyspecjalizował się w motywach łowieckich, a przede wszystkim w rozbudowanych przedstawieniach z wykorzystaniem przeróżnych ptaków. Jego kompozycje jawnie nawiązywały do tzw. „ptasich królestw" rozpowszechnionych w sztuce holenderskiej w XVII w. Tego typu przedstawienia i ich ponowna popularność rodziły się na kanwie zainteresowania historyzmem, niezmiernie żywym w kręgu niemieckim. Śmiało można poprowadzić tutaj analogię pomiędzy scenami malowanymi przez Hängera, a chociażby kompozycjami tworzonymi przez Melchiora de Hondecoetera, wybitnego, barokowego animalisty.

Artysta wykorzystywał zazwyczaj niewielkie formaty, na których ukazywał sylwetki ptaków. W obrębie jednego przedstawienia niejednokrotnie gromadził przedstawicieli wielu gatunków. Podobnie dzieje się i na prezentowanej w katalogu aukcyjnym kameralnym obrazie. Wytworny i pełen elegancji paw znalazł się bowiem w towarzystwie domowego ptactwa – kaczek, kur i kurcząt ukazanych pod przywództwem dumnego koguta.

175

WACŁAW PAWLISZAK

1866-1905

Wędrowiec na wielbłądzie

olej/płótno naklejone na tekturę, 43 x 31 cm
sygnowany l.d.: 'W. Pawliszak'
opisany na odwrociu: 'No 675', 'D840' oraz nieczytelnie

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 300 EUR

Wacław Pawliszak rozpoczął naukę malarstwa w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, kontynuował ją w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Floriana Cynka i Władysława Łuszczkiewicza, a w latach 1883-1885 na oddziale kompozycyjnym u Jana Matejki. Studia artystyczne uzupełniał w Monachium i w Paryżu, gdzie w 1889 roku otrzymał brązowy medal na Wystawie Powszechnej. Dzięki temu jego obrazy pojawiały się także na rynkach sztuki w Berlinie i Londynie. Po powrocie do kraju zamieszkał w Warszawie. Wiele podróżował. Zwiedził Algierię, Maroko, Tunis, a przez rok mieszkał w Rzymie. Ulubioną tematyką artysty były motywy związane ze Wschodem. Malował sceny rodzajowe, kompozycje batalistyczne, konie i wojowników. Prezentowana w katalogu praca stanowi niewątpliwie reminiscencję wypraw w egzotyczne rejony globu. Wędrowiec na wielbłądzie jest wyrazem silnej inspiracji Orientem. Przedstawienie prezentuje tym bardziej ciekawy charakter, z racji na swoją szkicowość. Sylwetka jeźdźca ukazana została na pustym tle, co już na wstępie sugeruje jej studyjny charakter. Ponadto obok niej znalazła się dodatkowo sama głowa zwierzęcia, będąca typowym, malarskim szkicem.

176 †

JERZY MERKEL
1884-1976

Ucieczka do Egiptu

olej/sklejka, 52 x 44 cm
sygnowany l.d.: 'Merkel'
opisany na odwrociu: Nachlas | Georg Merkel N. (nieczytelnie) 0/457' oraz '17' i '12'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Austria
kolekcja prywatna, Polska

Jerzy Merkel artystyczną edukację odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903-06), a potem przebywał w Paryżu w latach 1908-14. Jego twórczość wiąże się przede wszystkim ze sceną sztuki Wiednia, gdzie mieszkał do 1938 roku, oraz Paryża. We Francji, w Paryżu i Cagnessur-Mer, działał do 1972 roku, aby następnie osiąść w Wiedniu, gdzie zmarł w 1976. Był członkiem Hagenbundu, ważnego secesyjnego ugrupowania z początku wieku, oraz artystycznej kolonii w Zwinkenbach. Wiele razy wystawiał w miastach Europy i Stanów Zjednoczonych oraz otrzymywał państwowe odznaczenia francuskie i austriackie w dziedzinie malarstwa. Formatywnym okresem jego twórczości był pobyt w Paryżu na początku wieku, gdzie zetknął się z dziełami francuskich mistrzów, hołdujących klasycyzmowi w sztuce i kulturze. Szczególny wpływ wywarły nań postaci Nicolasa Poussina, Claude'a Lorraina oraz Pierre'a Puvis de Chavannes'a. Merkel, zainspirowany nimi, wytworzył osobisty styl, w którym rezygnował z przestrzenności, eksponując płaszczyznę płótna, operował geometrycznymi formami, opartymi na precyzyjnym rysunku, oraz używał matowej, harmonijnej palety barwnej. Często podejmował tematykę związaną z macierzyństwem czy rodziną, a także chętnie malował sielankowe wizje Arkadii, w których doskonale wybrzmiewał klasycyzm jego twórczości.

Merkel

177

IZAAK STRYCHARSKI

XIX/XX w.

Czytający Torę, 1927

olej/tektura, 60 x 49 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'I. Strycharski 927'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 600 - 9 700 EUR

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

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

כשנתתקם לפיך

178 †

MIECZYSŁAW SERWIN-ORACKI

1912-1978

"Śpiąca" ("Akt leżący"), 1938

olej/płótno, 96 x 146,5 cm (całość)
sygnowany i datowany p.d.: Mieczysław Oracki-Serwin | 938'
opisany na odwrociu czarną farbą: 'Mieczysław Oracki - Serwin | cena: 1000 zł.'
ślad po niezachowanej nalepce
na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
na ramie nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
oraz nalepka Salonu sprzedaży obrazów i rzeźb Haliny Grzybowskiej w Krakowie

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
Salonu sprzedaży obrazów i rzeźb Haliny Grzybowskiej w Krakowie
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1938

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1928, Warszawa 1939, s. 27

Dużych rozmiarów płótno utrzymane w tonacjach ugrów i zgaszonych żółcieni, przedstawia leżącą kobietę na tle wzorzystej draperii. Kobieta ma zamknięte oczy, jednak nie wiemy czy śpi, czy tylko odpoczywa. Głowę opiera na lewej ręce. Zmysłowy charakter tego aktu podkreślają otaczające kobietę tkaniny, niezwykle miękko i plastycznie modelowane, oraz pościel, na której kobieta leży, w której niemal „zatapia" się jej ciało. Sposób miękkiego modelowania korpusu wyrasta z akademickiej tradycji, jednak przekracza te konwencje obrazowania. Na tle utrzymanego w ciepłej, ugrowej tonacji ciała kobiety, z akcentami bieli i różów, wyraźnie wyróżniają się czerwone dłonie oraz sama twarz, które zachowały „indywidualność" modelki. Wcześniejszy, XIX-wieczny kanon obrazowania nagiego ciała zakładał pozbycie się indywidulanych oznak cielesności na rzecz ideału. Akty do końca XIX stulecia musiały być odpowiednio upoetyzowane i wystylizowane. Temat zapewniał pretekst do przedstawiania nagiego, kobiecego ciała.

Prezentowany obraz nie jest również przedstawieniem ponętnej modelki, kobiecej kokieterii czy swobody zachowania seksualnego, którego przykłady znajdujemy w malarstwie europejskim przełomu wieków. Artysta nie szukał pretekstu do przedstawienia nagiego, kobiecego ciała. Nie mamy do czynienia z boginią, antyczna heterą lub alegorią wiosny. Jest to roznegliżowana, bardzo ziemska istota. Artysta konfrontuje widza z cielesnością oraz wiążącą się z nim erotyką kobiecego ciała. Jest to studium żywej istoty, nie zaś sztuczny konstrukt modelki w akademickim studiu.

936

179

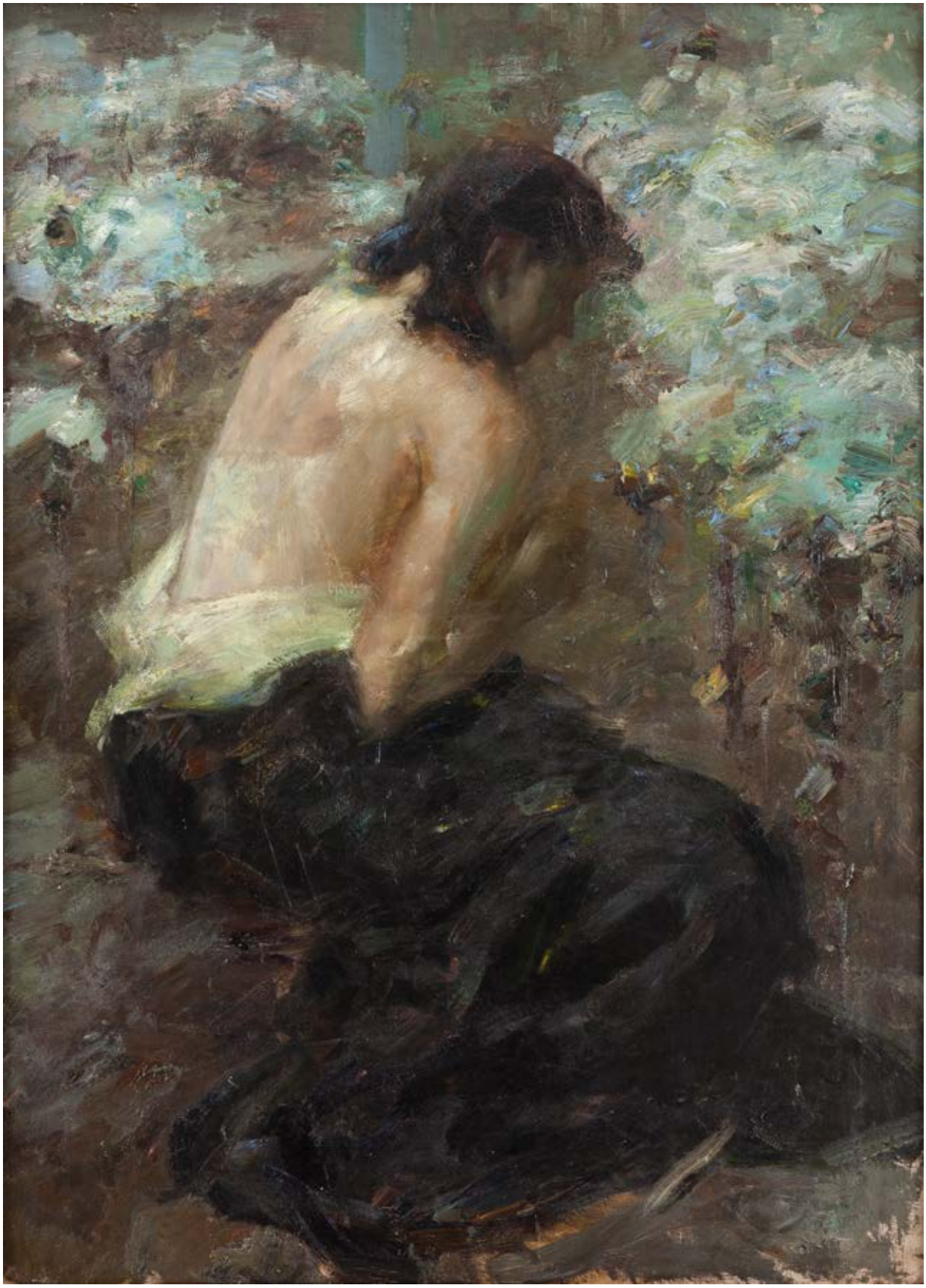
ARTHUR LANGHAMMER
1854-1901

"Księżniczka", około 1901

olej/płótno, 110,5 x 80 cm
opisany nieczytelnie na krośnie malarskim
papierowa nalepka transportowa oraz trudno czytelny stempel

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 800 - 15 100 EUR

Arthur Langhammer był ważnym niemieckim malarzem związanym z realizmem i swoiście rozumianym impresjonizmem. Edukację artystyczną odebrał najpierw w Lipsku, potem w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Był założycielem i jednym z najważniejszych przedstawicieli kolonii artystycznej w Dachau. Artyści jej kręgu, tacy jak właśnie Langhammer, Ludwig Dill i Adolf Hölzel, porzucili malarstwo akademickie na rzecz malarstwa rodzajowego, w którym posługiwali się bogatą paletą kolorystyczną i ekspresyjnym duktem pędzla. Prezentowana praca należy do cyklu obrazów Langhammera inspirowanych „Świniopasem" Hansa Christiana Andersena. Podobne „bajkowe" kompozycje z półnagą dziewczyną wśród zieleni pozostają w kolekcji Gemäldegalerie Dachau.



180

STANISŁAW STÜCKGOLD

1868-1933

Portret mężyczny, około 1910

olej/płótno, 44,5 x 40,5 cm
opisany na odwrociu czerwoną farbą: 'St. Stückgold'
oraz papierowa nalepka Der Inventurbeamte der Gemeinde w Dornach z numerem: '59'
opisany na krośnie malarskim: '172 x' oraz papierowa nalepka Forster Központ w Budapeszcie

estymacja:
4 500 - 6 000 PLN
1 000 - 1 300 EUR

POCHODZENIE:
Galeria i dom aukcyjny Biksady, Budapeszt, maj 2016
kolekcja prywatna, Polska

„Jego twórczość znajduje się u podstaw awangardy polskiej XX wieku. Pamięć o artyście zachowała się do dziś na Węgrzech, w Rumunii, w Niemczech i Szwajcarii, także we Francji (...). Fascynująca osobowość Stückgolda łączyła nowatorskie poglądy na sztukę z głębokim zainteresowaniem filozofią (...) Sztuka Stückgolda wyrosła z dwóch źródeł: fowizmu Matisse'a i prymitywizmu Rousseau. Był jednym z pierwszych – obok Wilhelma von Uhde, Apollinaire'a, Picassa i Alfreda Jarry, który zainteresował się sztuką Rousseau".

Jerzy Malinowski, U źródeł polskiej awangardy. Przypomnienie Stanisława Stückgolda, „Sztuka Europy Wschodniej" 2015, nr 3, s. 202, 203

181 †

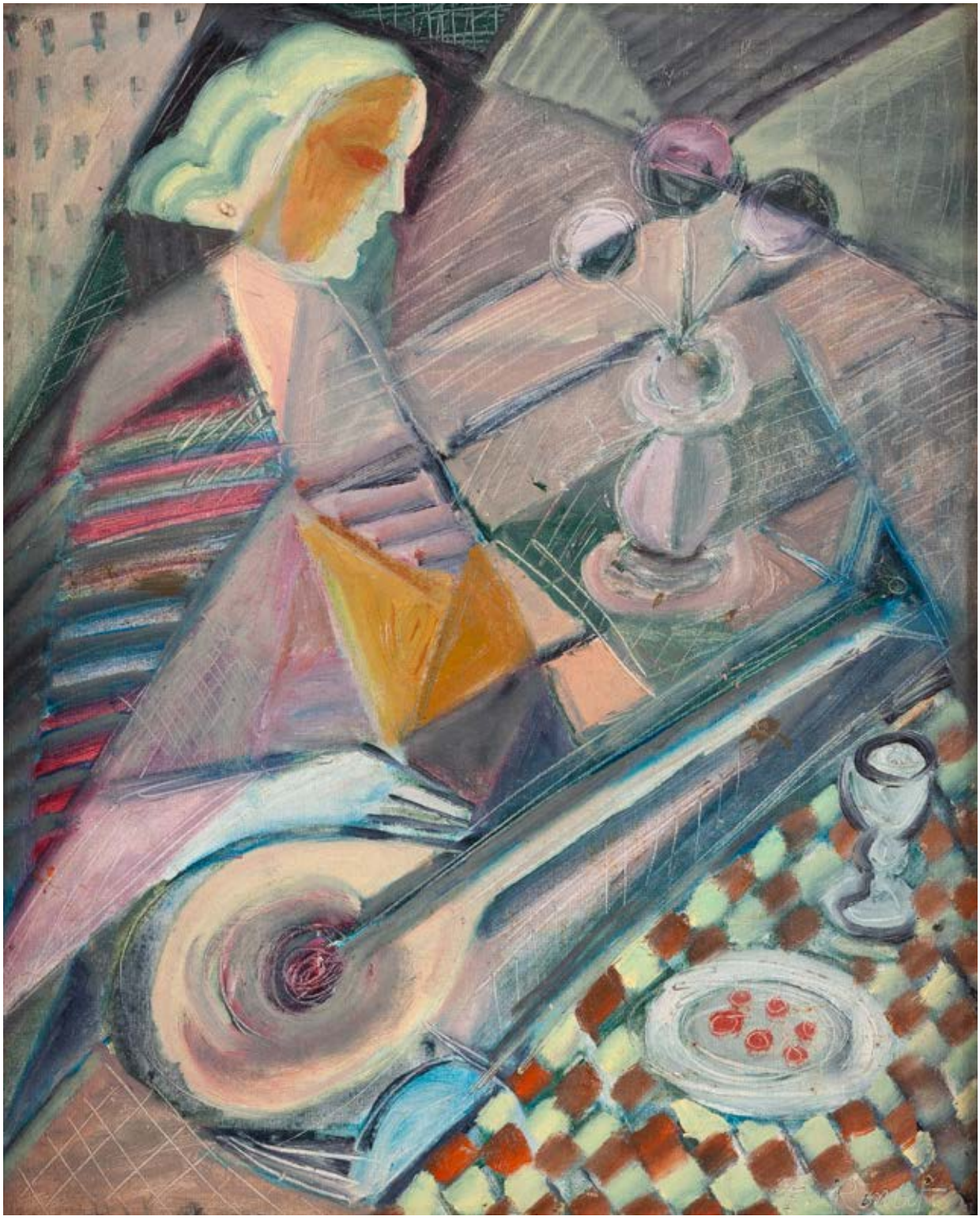
ELIZABETH RONGET
1893-1962

Mandolinistka

olej/płótno, 50 x 40 cm
sygnowany trzonkiem pędzla p.d.: 'E. Ronget'

estymacja:
7 500 - 10 000 PLN
1 700 - 2 200 EUR

Prezentowana praca pochodzi z francuskiego okresu twórczości malarki. Strefowe rozbicie przestrzeni oraz użycie grubego konturu przypominają o wpływie, jaki na artystkę wywarł w latach 20. XX stulecia kubizm. Ronget była malarką, która urodziła się w Chojnicach (dzisiaj w Polsce, wtedy na terenie zaboru pruskiego) jednak cała jej artystyczna kariera związana była z Austrią, Niemcami i Francją. Rodzice, zauważywszy talent dziecka, posłali ją do Wiednia, gdzie odebrała klasyczne wykształcenie. Zetknąwszy się z artystycznym fermentem secesji, postanowiła spróbować innego życia i udała się do Berlina. Tam kontynuowała naukę akademicką, czując jednak coraz mocniejsze więzi z otaczającymi ją artystami awangardy. Najważniejszą „szkołą" był dla niej kubizm oraz kontakt z malarzami kręgu Der Blaue Reiter. W 1926 roku Ronget przystąpiła do Novembergruppe. Sytuacja polityczna zmusiła ją na początku lat 30. do wyjazdu do Paryża. Zapisała się do Académie de la Grande Chaumière. Utrzymywała się z pracy dekoratorki i projektantki. Wkrótce poznała malarza André Lhote'a. Wspólna praca uczyniła ją świadomą twórczości Paula Cézanne'a, który silnie na nią oddziałał. Główny trzon twórczości malarki to martwe natury i kompozycje rodzajowe, w których klarownie dostrzegalne jest oddziaływanie kubizmu.



182

MARIAN KONARSKI
1909-1998

"Niech żyją młodzi", 1937

olej/sklejka, 120 x 85 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Marian Konarski 37.'
opisany na odwrociu: 'NIECH ŻYJĄ MŁODZI'
papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
oraz numer inwentarzowy: '23'
opisany wtórnie na ramie: 'Niech żyją młodzi, 1937'
dwie papierowe nalepki z opisem

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny artysty

WYSTAWIANY:
Marian Konarski 1909-1998. Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 11 kwietnia – 24 maja 2015
Marian Konarski (1909-1998), wystawa pośmiertna artysty w Krakowie, 1998
Marian Konarski – „Marzyn". Rysunek, malarstwo, rzeźba, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, 1989, Muzeum Polskie w Ameryce, Chicago 1990
Retrospektywna wystawa malarstwa, rysunku, rzeźby Mariana Konarskiego, członka szczepu „Rogate Serce", Muzeum Okręgowe w Toruniu, 1982
Wystawa zbiorowa prac Mariana Konarskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1938

LITERATURA:
Marian Konarski 1909-1998. Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba, katalog wystawy, red. Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2015, s. 132 (il.), poz. 15
Marian Konarski (1909-1998), wstęp: L. Lameński, Wspominając przyjaciela, katalog wystawy pośmiertnej w Krakowie, Kielce 1998, s. 48, nr kat. 114 (malarstwo olejne)
Marian Konarski – „Marzyn". Rysunek, malarstwo, rzeźba, wstęp: L. Lameński, Autoportret w pękniętym lustrze. Marian Konarski i jego sztuka, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki w Warszawie, Warszawa 1989, nr kat. 114
Retrospektywna wystawa malarstwa, rysunku, rzeźby Mariana Konarskiego, członka szczepu „Rogate Serce", folder wystawy MOT, Toruń 1982, s. 4
Wystawa zbiorowa prac Mariana Konarskiego, Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, nr. 133, Warszawa 1938, s. 12, poz. 127

Twórczość Mariana Konarskiego, rozwijająca się przez ponad siedem dekad, należała do nieszablonowych zjawisk w sztuce polskiej XX stulecia. Zazwyczaj odczytywano ją przez pryzmat przynależności twórcy do Szczepu „Rogate Serce" – grupy artystycznej zgromadzonej wokół rzeźbiarza Stanisława Szukalskiego, utworzonej w 1929 roku. Twórczość jej członków mieściła się w nurcie sztuki tradycjonalistycznej. Owi artyści poszukiwali inspiracji w dawnej słowiańszczyźnie, chcąc stworzyć idiom nowej sztuki narodowej. W obrębie grupy funkcjonował rodzaj wolnej szkoły artystycznej – Twórcowni. Artyści, nazywani popularnie „Szukalszczykami", nadali sobie miana, które kojarzyć się miały ze słowiańskimi przydomkami. Tak Marian Konarski okrzyknięty został Marzynem z Krzeszowic.

W 1928 roku Konarski, po zdanej maturze, rozpoczyna studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Kształci się w pracowniach Władysława Jarockiego, Ignacego Pieńkowskiego i Xawerego Dunikowskiego. Równocześnie zajmuje się poezją, a jedną z jego wcześniejszych publikowanych prób poetyckich jest wiersz „Jacek Malczewski", napisany 14 października 1929, w dniu pogrzebu artysty. W maju 1929 roku po raz pierwszy ogląda w Krakowie prace Szukalskiego. W listopadzie tego samego roku zostaje wydalony z Akademii za „przekroczenie przepisów studenckich w zachowaniu się studentów". W czerwcu bowiem, wraz z Czesławem Kiełbińskim i Jerzym Makarewiczem, złożył kwiaty w krakowskim Pałacu Sztuki pod rzeźbą „Krak" Szukalskiego. Przez całą swoją karierę rzeźbiarz uchodził za ekscentryka i oryginała, chciał radykalnej przebudowy polskiego świata sztuki, a niepokój publiczności często budziła nacjonalistyczna wymowa jego prac. Rozwój artystyczny Konarskiego w orbicie Szukalskiego nabrał impetu. Konarski w 1929 roku otrzymał od rzeźbiarza srebrną indiańską bransoletę oraz pierścień na znak przynależności do Szczepu „Rogate Serce". Artyście nadano tytuł szczepowego, a w listopadzie i grudniu 1930 roku na wystawie „I. Wykaz prac Twórcowni Szukalskiego" eksponował aż 43 prace. Tak rozpoczął się dojrzały epizod jego twórczości.

W tym czasie tworzył przede wszystkim rysunki, niewielkie prace temperowe i gwaszowe, lecz także obrazy olejne. O dziełach Konarskiego ze wspomnianej wystawy pisano w ten sposób: „Nie dość jeszcze skoordynowany M. Konarski wahadłuje z nerwowym niepokojem pomiędzy biegunami 'ilustracyjno-narracyjnych ujęć', a wybitnie ekspresjonistycznego wyrazu. Alegoria Konarskiego odznacza się miejscami wytwornością i rozwichrzoną nieco bujnością pomysłu. Wtłacza on myśl swą w formy, zamiast ją w nich zamykać. Dytyrambizm całej grupy osiąga w Konarskim wyraz szczytowy" (H.W., Wystawa obrazów uczniów St. Szukalskiego, „Nowy Dziennik" 1930, nr 342, s. 10). Niechęć środowiska artystycznego w stosunku do Szukalszczyków nie zabroniła jednak recenzentowi dostrzec lirycznego wymiaru twórczości Konarskiego i jej indywidualnego charakteru. Prace Konarskiego z tego okresu to dzieła hermetycznie symboliczne, odnoszą się do bujnej, poetyckiej fantazji jego twórcy i bliskie są w klimacie surrealizmowi, rozwijającemu się równolegle we Francji.

183 †

ZYGMUNT LANDAU
1898-1962

Pejzaż z południa Francji

olej/płótno, 65 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'Landau'
opisany na odwrociu: 'Z.L.', na krośnie malarskim nalepka aukcyjna

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, Warszawa, listopad 2007
kolekcja prywatna, Polska

Decydujący wpływ na artystyczną osobowość Zygmunta Landaua miała przyjaźń z jednym z najważniejszych twórców XX wieku – Amedeo Modiglianim. Landau studiował początkowo w łódzkiej Szkole Rysunkowej Jakuba Kacenbogena. Potem uczył się na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza. W 1919 roku przeniósł się do Paryża. Zamieszkał na Montparnassie w La Ruche – pawilonie mieszczącym pracownie i mieszkania dla artystów. Uczęszczał do Académie de la Grande Chaumiere i Académie Colarossi, często odwiedzał paryskie muzea, przyjaźnił się m.in. z Mojżeszem Kislingiem i Amedeo Modiglianim. W 1928 roku przyjechał do Polski przy okazji swoich wystaw w Warszawie i Łodzi. Mieszkał przez pewien czas w Saint-Tropez ze znanym angielskim krytykiem i malarzem, głównym ideologiem Bloomsbury Group, Rogerem Fryem, który propagował twórczość Landaua w Anglii i w Stanach Zjednoczonych. Po wojnie mieszkał także w Nicei i Paryżu, a wystawiał m.in. w Londynie i Sztokholmie.

Landau

184

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

"Pejzaż prowansalski", około 1920

olej/płótno (dublowane), 53 x 72 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa i transportowa
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej DELF z Paryża

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
11 900 - 15 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Paris-Marseille, de la Canebière à Montparnasse, Musée Montparnasse,
Paryż, 14 lutego 2003 – 15 lutego 2004 (nieujęty w katalogu)

„Znakomite obrazy powstałe w latach 1920-1923 łączą w sobie siłę wyrazu formy i koloru. Stosowana przez Epsteina plama barwna jest jakby zaczerpnięta z palety fowisty – dokładnie określona nasączonymi tonami brązów, czerwieni i oranży, sąsiadującymi z pulsującymi plamami różnych odcieni zieleni i błękitów".

Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 71

Jeśli wśród twórców École de Paris można wyróżnić przedstawicieli „ekspresjonizmu wileńskiego" – malarzy wykształconych w wileńskiej szkole rysunkowej o silnie ekspresjonistycznym zacięciu (Chaïm Soutine, Pinchus Krémègne, Michel Kikoïne), to należy również dostrzec obecność „ekspresjonizmu łódzkiego". W Łodzi formowała się osobowość twórcza urodzonych w latach 90. XIX wieku Maurycego Mędrzyckiego, Zygmunta Landaua czy Zygmunta Schretera.

Epstein kształcił się początkowo w tamtejszej szkole rysunkowej Jakubca Kacenbogena. Dalej jego talent artystyczny trafił na podatny grunt przeżywającego na początku XX wieku w Europie renesans ekspresjonizmu. Odwiedza Monachium (w okresie formowania się grupy Der Blaue Reiter), aż w 1912 dociera do Paryża i zamieszkuje w kolejnym roku w kolebce Szkoły Paryskiej – La Ruche. Od tego momentu formują się istotne przyjaźnie artysty z innymi „ekspresjonistami", Soutinem czy Amedeo Modiglianim. Epstein angażuje się w ruch nowej sztuki żydowskiej, który zawiązał się wokół czasopisma „Machmadim", współtworzonego przez m.in. pochodzącego również z Łodzi malarza i krytyka Izaaka Lichtensteina czy rzeźbiarza Marka Szwarca ze Zgierza. Krytycy „Machmadim" (hebr. „piękno") postulowali sztukę opartą o wzorce ornamentyki synagogalnej. Choć Epstein nigdy nie zwrócił się w stronę abstrakcyjnej formy, a jego sztuka zawsze wyrastała z doświadczenia natury, to Epstein, być może jako wyraz ogólnej tendencji, silnie spłaszczał swoje kompozycje, przydając im ekspresyjnego charakteru. Bliżej końca Wielkiej Wojny Epstein szczególnie silnie eksplorował temat krajobrazu. Obdarzone zdeformowaną przestrzenią, antynaturalistycznymi formami i kontrastowymi, lecz niekiedy lirycznymi i subtelnymi zestawieniami barwnymi przypominały dziesięć lat wcześniejsze malarstwo fowistów, którzy bliżej drugiej dekady XX stulecia rezygnowali już z radykalizmu swoich poszukiwań. Kontakt z naturą intensyfikuje widzenie Epsteina. Artysta nasyca barwy, buduje płaszczyznę obrazu śmiałymi połaciami koloru. W jego dziele maksymalnie kontrastowo dialoguje brąz z zielenią. Gładkie, odważnie kładzione formy migoczą przed oczami widza, tworząc wrażenie natury ekspresyjnej i ożywionej ludzką emocją.

Warto przytoczyć słowa krytyka, który celnie komentował twórczość artysty z tego okresu: „Sprzeciwiając się wrodzonemu instynktowi, [Epstein] wybiera barwy monochromatyczne. Bardziej przejrzysty, bardziej płynny kolor stopniowo zastępuje linię. Nie niszczy on rysunku, lecz staje się elementem konstrukcyjnym obrazu, tworząc formę w istocie swej, w swym walorze barokową'. Kolor w tych obrazach przejmuje funkcję linii barwnej. Obraz zdają się być nie tylko żywym zapisem intensywności samego krajobrazu, ale też przeżyć artysty kontemplującego go. Malowane zamaszyście z mistrzowskim wyczuciem formy nie pozostawiają niedopowiedzeń" (Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 97).

Prezentowana kompozycja to rzadki przykład prowansalskiego pejzażu w twórczości malarza. Szeroki kadr w górnej części przecina horyzont falujący razem ze wzgórzami. Epstein wchodzi tutaj w dialog z prowansalskimi pejzażami podziwianego przezeń Paula Cézanne'a. Jego dzieło jest jednak bardziej ekspresyjne niż dzieła mistrza z Aix: Epstein konstruuje przedstawienie z bogatej palety barwnej, tworząc dysonansowe zestawienia, które ewokują aurę wieczoru z zachodzącym słońcem. Zbliża się tutaj stylistycznie do malarstwa fowistycznego.

Uczył się malarstwa przez pewien czas w Monachium. Około 1911 roku wyjechał na stałe do Paryża, gdzie uczęszczał do jednej z pracowni artystycznych na Montparnassie. Był zaprzyjaźniony z Utrillem, Chaimem Soutinem i Amadeo Modiglianim. Wystawiał na Salonach Niezależnych (1921-23, 1925, 1928) oraz na Salonie Jesiennym w 1921 roku i Salonie Tuileryjskim w latach 1927-31. Początkowo interesował się przede wszystkim postimpresjonizmem – syntetyzmem Paula Gauguina i Ecole de Pont-Aven. Później wszedł w krąg malarzy fowistów – André Deraina, Maurice'a Vlamincka i Raoula Dufy, a także Pabla Picassa i Susanne Valadon. W obrazach z lat 1915-20 wyczuwalne są wpływy Cézanne'a i kubizmu, połączone z inspiracją fowizmem i ekspresjonizmem. W latach dwudziestych i trzydziestych Epstein coraz bardziej dynamizował formy, wprowadzał ostre kontrasty barwne i światłocieniowe, czasem stosował wyrazisty kontur. Malował przede wszystkim pejzaże, portrety, martwe natury, ale też kompozycje rodzajowe z wieśniakami, rybakami czy kobietami z półświatka. W latach 1929-31 Epstein odwiedził Bretanię – przebywał w Quiberon oraz w Concarneau – gdzie malował obrazy i akwarele z widokami portów i rybaków, a także „bretońskie" martwe natury z ekspresyjnie przedstawionymi rybami, ptakami i owocami morza.

185

HENRYK EPSTEIN
1891-1944

Widok z Saint-Cloud, około 1917

olej/płótno, 48,8 x 64,8 cm
sygnowany i datowany trudnoczytelnie p.d.: 'H. Epstein | 1917'
opisany wtórnie na krośnie malarskim: 'H. Epstein "St. Cloud" | 1922'
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej Renes z Warszawy

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 600 - 9 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„W latach 1917-1919 Epstein rozwija swoje zdolności malarskie w plenerze. Kontynuuje przy tym oryginalną umiejętność geometryzowania form oraz pogłębia zdolności sprawnego operowania kolorem. Struktura pejzażu Epsteina i sposób malowania noszą w sobie znamiona fascynacji malarstwem Cézanne'a. Artysta odbywa niedalekie podróże, początkowo głównie na południe od Paryża. Powstają wówczas pejzaże między innymi z Saint-Cloud, Clamart, Issy-les-Moulineaux, Meudon".

Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 37

H. Epstein

Henryk Epstein w 1910 roku wyjechał po raz pierwszy do Monachium. Już na wstępie zetknął się tam z twórczością rewolucyjnych malarzy ekspresjonistów z działającej w Niemczech od 1905 grupy „Die Brücke". Najprawdopodobniej obserwował w stolicy Bawarii także narodziny kolejnego stowarzyszenia – „Der Blaue Reiter". Pomimo, że obecność Epsteina w Monachium nie była długa, to bez wątpienia odcisnęła wyraźne piętno na jego dalszej karierze. Docelowym punktem artystycznych wędrówek stał się, nie bez małych perturbacji, Paryż. To tam twórca rozwijał swoje umiejętności i zapoznał się bezpośrednio u źródła z europejską awangardą. Jeszcze przed pierwszą wojną swiatową, jak także w czasie jej trwania zajmował pracownię w osławionej La Ruche, nie w pełni zgadzając się jednak z artystycznymi wizjami swoich „domowników".

„W latach 1917-1919 Epstein rozwija swoje zdolności malarskie w plenerze. Kontynuuje przy tym oryginalną umiejętność geometryzowania form oraz pogłębia zdolności sprawnego operowania kolorem. Struktura pejzażu Epsteina i sposób malowania noszą w sobie znamiona fascynacji malarstwem Cézanne'a. Artysta odbywa niedalekie podróże, początkowo głównie na południe od Paryża. Powstają wówczas pejzaże między innymi z Saint-Cloud, Clamart, Issy-les-Moulineaux, Meudon" (Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Warszawa 2015, s. 37). Odtąd kolor i sposób prowadzenia pędzla będzie czymś, co zacznie identyfikować sztukę malarza. Te formalne zabiegi wpływające na fakturalność i pogłębioną dynamikę jego kompozycji zbliżały Epsteina do malarstwa ekspresjonistów, które jak widać pozostawiło w jego umyśle trwały ślad. Rosła też w jego działalności plastycznej rola plenerów, a obserwacja natury stała się czymś zupełnie koniecznym. Artysta wykorzystywał w swoich kompozycjach dokonania fowistów i kubistów, których wpływ uwidacznia się w kreowanych przez twórcę strukturach oderwanych od rzeczywistości.

W prezentowanym pejzażu z Saint-Cloud powstałym około 1917 roku widzimy jeszcze stosunkowo uporządkowaną przestrzeń nieprzefiltrowaną przez radykalne doświadczenia awangardy. Owszem, widok na niewielki pałacyk sugeruje już widzowi syntezę obserwowanych kształtów, ale jest jednocześnie widokiem tektonicznym i w pełni spójnym z rzeczywistością. Podobnie kolorystyka nie jest jeszcze tak agresywna jak ta w pracach pochodzących z początku lat 20. XX wieku. Barwy są tutaj „jeszcze bardziej osobliwe, skąpane w metalicznych błękitach, zgaszonych zieleniach i łososiowych różach" (Henri Epstein..., dz. cyt., s. 37). Rzeczywiście dominują w tej kompozycji odcienie chłodne, wśród których przeważają jasne błękity i srebrzyste szarości. Delikatne róże stanowią tu tylko nieznaczne akcenty. Ten konkretny pejzaż Epsteina jest zatem zdecydowanie bliższy nastrojowym krajobrazom Alfreda Sisleya, częstego gościa i „portrecisty" okolic Saint-Cloud, który wykorzystywał w swoich dziełach analogiczną paletę barwną. Nie sposób oczywiście odmówić tu Epstein'owi miana malarza – reformatora. O jego innowacyjności świadczą syntetyzm i ekspresja ujęcia. Charakterystyczną cechą dla prezentowanego dzieła, jak także i innych obrazów z tego czasu, jest wykorzystanie płaskich, względnie jednolitych przestrzeni budujących partie ziemi i nieba.

186

JEAN PESKE
1870-1949

Rue de la Coutellerie w Pontoise, 1912

olej/tektura, 50 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J Peske. 12.'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
aukcja Martinot-Savignat-Antoine, Pontoise, Francja, grudzień 1999
kolekcja prywatna, Warszawa

Jean Peské to jeden z najciekawszych kontynuatorów i spadkobierców spuścizny postimpresjonizmu. Prezentowany w katalogu pejzaż miejski z Pontoise to interesujące ujęcie miasteczka z lotu ptaka. Malarz obserwuje miasto z bliżej nieokreślonego punktu widokowego zlokalizowanego gdzieś w obrębie Rue de la Coutellerie. Jednym z charakterystycznych elementów jest tutaj kopuła dzwonnicy kościoła Notre Dame de Pontoise. Owa struktura o średniowiecznym rodowodzie zachwyca swą masywną formą przebudowaną w epoce nowożytnej. Peské mieszkający na stałe w Paryżu wielokrotnie wyprawiał się na plenery malarskie na prowincję. Zlokalizowane pod Paryżem miasto stało się w pewnym momencie miejscem plenerów Peskégo, podobnie jak dla wielkich mistrzów modernizmu, Camille'a Pissarra czy Paula Cézanne'a. Zwłaściwą sobie wrażliwością Peské przedstawił wycinek pejzażu miasteczka. Soczysta zieleń drzew pozwala stwierdzić, że artysta zawędrował tu wiosną, kiedy przyroda budziła się do życia z zimowego letargu. Dynamiczne pociągnięcia pędzla i ekspresyjnie budowana powierzchnia dodatkowo uwidaczniają warsztat twórcy, który w pełni czerpał z dokonań swoich poprzedników, łącząc je własnymi rozwiązaniami.

J Peské.

187

JEAN PESKE
1870-1949

Zatoka na południu Francji, 1921

olej/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Peské | 1921.'
opisany na odwrociu numerem inwentarzowym: '978'
na krośnie malarskim opis: 'Peske.' oraz notatki wykonane długopisem
fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Jan Peszke w trakcie kariery, po otrzymaniu obywatelstwa w 1921, przybrał francuskie brzmienie nazwiska – Jean Peske. Pochodził z terenu południowej Ukrainy i pierwsze artystyczne szlify otrzymał w kijowskiej szkole rysunkowej Mykoły Muraszki. Następnie studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie oraz warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Do Francji przybył na początku lat 90. XIX stulecia. Uczęszczał na zajęcia do najważniejszej wolnej szkoły artystycznej końca wieku, Académie Julian. Obracał się w kręgach postimpresjonistów: Paula Signaca (z którym się przyjaźnił), Camille'a Pissarra, Pierre'a Bonnarda oraz Édouarda Vuillarda. Twórca był przede wszystkim malarzem pejzażystą. Pracował na świeżym powietrzu podczas podróży po Francji. Plenery urządzał w Bretanii, Wandei, we wschodnich Pirenejach, na Lazurowym Wybrzeżu oraz w Barbizon, gdzie poznał rosyjskiego malarza Constantina Koustnetzoffa. „[Signac] wyjaśnił mi wszystkie zalety pointylizmu iwskazał Saint Tropez jako miejsce doskonałe na wakacje. W Saint Tropez miałem okazję często pracować u jego boku i zrobiłem wiele studiów pointylistycznych" – pisał sam malarz ([cyt. za:] Marta Chrzanowska-Foltzer, Rozmowy prowansalskie – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2011, z. 1-2, s. 298). W 1894 śladem Signaca dotarł na wybrzeże we wschodnich Pirenejach, do Collioure. Z miejscem tym pozostał związany całe życie, a przyjechał tam w czasach, gdy miejscowość nie była skolonizowana przez artystów nowoczesnych. To właśnie w Collioure w 1905 pracowali wspólnie Henri Matisse iAndré Derain, a ich dzieła z tego okresu przeszły do historii jako pierwsze obrazy fowistyczne. Peske pozostawał na okres zimowy w miasteczku Bormes les Mimosas na Lazurowym Wybrzeżu, gdzie w latach 1910-15 mieszkał na stałe. Zakupił tam działkę i zbudował dom-pracownię, nazywany Le Bastidoun. Uprawiał pejzaż morski, tworzył w okolicach Bormes, Lavandou, zatoki Gouron. Jego sztuka wyrosła na gruncie neooraz postimpresjonizmu i zachowała ich główne cechy.

Autor z czasem zbliżył się do fowizmu w ekspresyjnym odczuwaniu koloru, lecz zawsze pozostawał wierny obserwacji natury. Uprawiał malarstwo olejne i akwarelowe, a także – z niemałym powodzeniem, grafikę, której technik nauczył się w latach 90. od Paula Sérusiera, Henriego de Toulouse-Lautreca i Camille'a Pissarra. W drugiej dekadzie XX wieku przylgnęło do artysty miano „portrecisty drzew". Wyspecjalizował się w przedstawianiu ich pni i koron, czynił z nich żywotne figury duszy natury, a Guillaume Apollinaire nazywał go żartobliwie „leśniczym malarstwa". W latach 20. i 30. XX stulecia odnosił duże sukcesy, a jego twórczość cieszyła się popularnością. Ciekawostkę stanowi fakt, że Peske zebrał w Collioure kolekcję sztuki. Pisał o niej: „Muzeum w Bormes podsunęło mi pomysł na stworzenie i w Collioure muzeum, ale tym razem wyłącznie według mojego zamysłu. Zwróciłem się do czterdziestu uczestników Salonu Jesiennego, w tym dziesięciu to członkowie komitetu. Wszyscy odpowiedzieli na mój apel" (cyt. za: Marta Chrzanowska-Foltzer, dz. cyt.). Pod Pirenejami Peske spędził czas II wojny światowej, a kolekcja po jego śmierci nie została rozproszona i jest udostępniana zwiedzającym do dziś.

Peské
1911.

188

JERZY ASCHER
1884-1943

Domy przy plaży w Hyères

olej/deska, 38,5 x 45,5 cm
sygnowany p.d.: 'ACHER.'
opisany na odwrociu numerem inwentarzowym: '6913'
dwie nalepki z numerami inwentarzowymi

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 500 EUR

Prace Jerzego Aschera należą do rzadkości na rynku sztuki i stanowią niezwykle cenne dzieła kolekcjonerskie. Znakomita część dorobku malarza została zniszczona przez nazistów podczas aresztowania w pracowni na Lazurowym Wybrzeżu. Jego zachowane malarskie oeuvre to przede wszystkim pejzaże i martwe natury. Rzeczowe, statyczne i dookreślone mocnym konturem, zdradzają warsztat zręcznego rysownika. Ascher wykształcił się w Warszawie: w latach 1904-07 studiował w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz równolegle w Warszawskim Instytucie Politechnicznym. Od 1908 roku uczył się w Wyższej Szkole Technicznej w Charlottenburgu. Pracował aktywnie jako architekt w Warszawie, Krakowie i Lwowie. W 1925 roku osiadł w La Ciotat we Francji i poświęcił się całkowicie malarstwu. W 1924 roku, jak wspominała Alicja Halicka, „Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego tłumu" (cyt. za: (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie" – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2011, z. 1-2, s. 301-302). Malarz mimo to odnalazł tam inspirację, a światło południa okazało się inspirujące w poszukiwaniach artystycznych, które zbliżają Aschera do reprezentantów Neue Sachlichkeit.

ACHER

189 †

JAKUB ZUCKER
1900-1981

"Widok z Sirolo, Włochy"

olej/płótno, 59,5 x 73,5 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER.'
na odwrociu nalepka z opisem: 'View Sirollo | il | By Jacques Zucker'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 300 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
Christie's, Nowy Jork, marzec 2010
Sopocki Dom Aukcyjny, Sopot, listopad 2018
DESA Unicum, Warszawa, luty 2020
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
Jakub Zucker, Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s.143 (il.)

„Wielką pasję stanowiły podróże, które dostarczały artyście tematów do pracy. Głównym celem jego wypraw było południe Europy, gdzie mógł się zachwycać światłem i barwami wydobywanymi przez słońce. Tak jak dla impresjonistów, światło słoneczne było dla niego najważniejszym elementem budującym otaczającą go przestrzeń. We Włoszech przebywał najczęściej w Wenecji i miastach Sycylii. W Wenecji malował wąskie uliczki pełne ludzi, place i kościoły – San Giorgio Maggiore, Bazylikę św. Marka; w Taorminie – kawiarnie i miejskie zaułki".

Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 19

190 †

JAKUB ZUCKER
1900-1981

Karuzela

olej/płótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'J. ZUCKER'
na ramie nalepki pracowni ramiarskiej J. Pocker & Son oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Doyle, Nowy Jork, styczeń 2019
DESA Unicum, Warszawa, grudzień 2019
kolekcja prywatna, Polska

Zucker przyszedł na świat w 1900 w Radomiu, ówcześnie dużym i prężnie rozwijającym się mieście Królestwa Polskiego. Pochodził z dobrze sytuowanej mieszczańskiej rodziny i od najmłodszych lat przejawiał talent artystyczny. Barwną cezurę w jego biografii zajmuje wyjazd do Palestyny w 1913. Jako nastolatek artysta rozpoczął naukę w Szkole Sztuki i Rzemiosła „Bezalel" w Jerozolimie, założonej w 1906 artystyczno-rzemieślniczej uczelni nowego typu, w której kręgu chciano stworzyć narodowy styl sztuki żydowskiej. Zucker, znakomity uczeń, określany jako „cudowne dziecko Bezalel", otrzymał szkolne stypendium na wyjazd do Paryża. Podjęcie nauki we Francji uniemożliwił mu jednak wybuch Wielkiej Wojny. Ostatecznie do Paryża wyjechał w 1920, gdzie szlifował warsztat w najpopularniejszych paryskich szkołach epoki: Académie Julian i Académie Colarossi. We Francji zasilił szeregi artystycznej kolonii rozwijającej się na Montparnasse. W 1922 Zucker po raz pierwszy wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pozostawał, utrzymując się przede wszystkim z projektowania biżuterii. Okres ten przyniósł mu stabilizację finansową, a zaoszczędzone w Nowym Jorku środki pozwoliły mu powrócić do Francji trzy lata później. Wtedy wreszcie mógł oddać się pracy w pełni artystycznej i rozwijać talent malarski. Całe dojrzałe życie twórcze Zuckera rozpięte było pomiędzy Nowym Jorkiem i Paryżem, a pobyty w Ameryce i Francji przerywał, aby wyjechać za granicę, choćby do Meksyku czy na Bliski Wschód. Prezentowana „Karuzela" pochodzi z powojennego okresu twórczości artysty i charakteryzuje się kontrastową, nasyconą, antynaturalistyczną paletą barwną. Widoczna na karuzeli flaga sugeruje, że dzieło stanowi miejski krajobraz powstały podczas jednego z pobytów artysty we Francji.

191 †

RAJMUND KANELBA
1897-1960

Martwa natura, 1929

olej/płótno, 81,5 x 54 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
datowany na odwrociu: '1929', opisany: '25M'
opisany na krośnie malarskim: '25M','112' oraz 'U690/40'
nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '0134/DX/05'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej DELF z Paryża

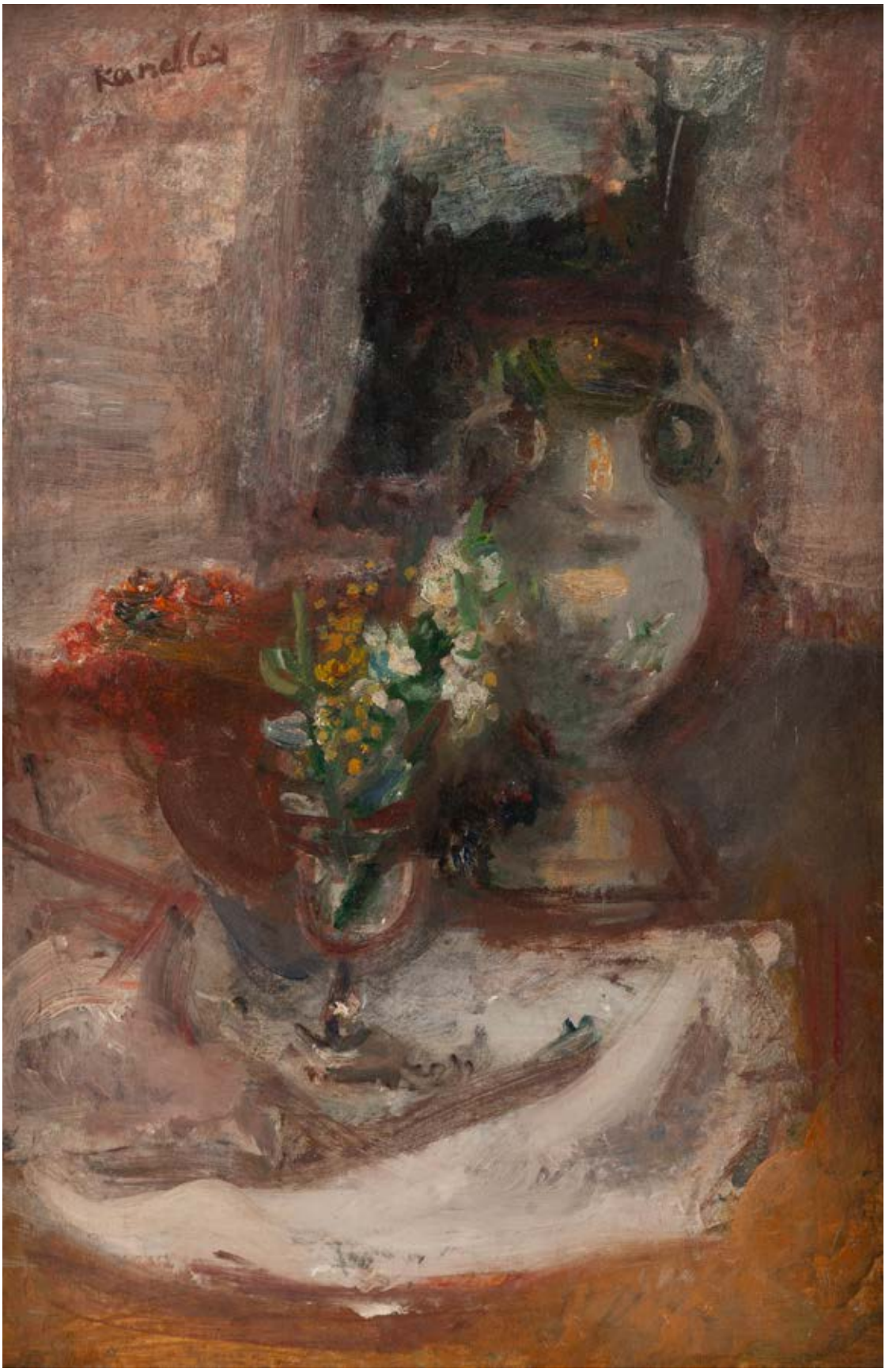
estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, Warszawa, grudzień 2016
kolekcja prywatna, Polska

„Kanelba swoje uczucia wyraża przy pomocy własnego stylu, własnego malarstwa. Artysta nie ujawnia jednak chętnie swoich emocji, świadczy o tym ograniczona tematyka jego prac. Pełne patosu piękno wiecznego ruchu – oto, co najsilniej chyba oddziałuje na wyobraźnię twórczą Kanelby. Ruch ten oddaje kolorem – bogatym, jakościowo różnorodnym, złożonym z subtelnych gradacji".

Zygmunt Klingsland, La peinture de Kanelba, „Pologne Littéraire" 1932, nr 65-66, s. 4

Rajmund Kanelba kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych przedstawicieli polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. W 1926 wyjechał na stałe do Paryża. Edward Woroniecki, historyk sztuki i krytyk, utrzymywał, że twórca znalazł się w stolicy Francji, zachęcony słowami swego mistrza i przyjaciela, Eugeniusza Zaka. Nad Sekwaną malarz nawiązał kontakt z osiadłym w mieście Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko Montparnasse'u. Natychmiast zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych salonach. W 1927 przebywał w Pont-Aven. Już w dwa lata później wszedł w skład nowo powstałej Grupy Artystów Polskich w Paryżu i doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w paryskiej Galerie Bernheim. Po dziesięciu latach spędzonych we Francji zdecydował się na wyjazd do Londynu, a 1938 (lub 1937) – do USA i prawdopodobnie wówczas spędził jakiś czas na Florydzie. Mimo licznych podróży utrzymywał stały kontakt z Polską: w 1932 przyłączył się do powstałego wówczas ugrupowania Nowa Generacja, w 1933 odwiedził Warszawę. Podczas II wojny światowej i następnie do około 1948 prawdopodobnie przebywał w Anglii, jednakże w 1943 odnotowano go wśród artystów polskich czynnych w Stanach Zjednoczonych. Do końca lat 50. krążył pomiędzy Paryżem, Nowym Jorkiem a Londynem, w którym zmarł w 1960.


Kandler

192 † Ω

RAJMUND KANELBA
1897-1960

Dziecięce wycinanki, 1949

olej/płótno, 40,7 x 30,5 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
datowany na odwrociu: '1949'
oraz opisany '114' (numer powtórzony na papierowej nalepce)
opisany na ramie: '114'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

Rajmund Kanelba ukończył warszawską Szkołę Sztuk Pięknych w 1918. Kolejną ważną cezurą w jego drodze artystycznej był przyjazd do Paryża w 1925. W stolicy Francji osiedlił się wraz żoną Marią, poślubioną dwa lata wcześniej w Polsce. Od połowy lat 20. regularnie wystawiał na Salon d'Automne, Salon des Indépendants, Salon des Tuileries i Salon de l'Escalier. Malarz poznał też słynnego krytyka Marcela Bernheima w Galerie Bernheim Jeune. W podobnym czasie przedstawiono go Leopoldowi Zborowskiemu, który prowadził własną galerię w Paryżu, gdzie miała miejsce w 1928 pierwsza ważna wystawa Kanelby, do której tekst katalogowy napisał André Salmon. Właśnie ten krąg marszandów i krytyków pozwolił zaistnieć malarzowi na scenie artystycznej Paryża. Autor powrócił do Polski w 1933, aby w rok później, wraz z żoną i synem Jerzym, wówczas sześcioletnim, który był modelem do prezentowanego obrazu, wyemigrować do Wielkiej Brytanii. Rodzina osiadła w Londynie, a artysta nadal aktywnie wystawiał i tworzył w wypracowanym wcześniej ekspresyjnym, kolorystycznym stylu. Rajmund i Maria wyjechali na stałe do Stanów Zjednoczonych, a Jerzy (czy właściwie George) zamieszkał w pracowni ojca. Rajmund doczekał się wnuka, Johna (1956-95), którego wizerunek wielokrotnie powtarzał pod koniec swojego życia w serii radosnych wizji zabaw dziecięcych.

Kanelba

193 †

RAJMUND KANELBA
1897-1960

Dziewczynka z lampionem

olej/płótno naklejone na tekturę, 13 x 18,5 cm
sygnowany p.d.: 'Kanelba'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 600 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, Warszawa, styczeń 2018
kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba urodził się w 1897 roku w Warszawie. Tam też studiował w Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Kształcił się jeszcze później w Wiedniu i w Paryżu. Ze stolicą Francji związał się zresztą na dłużej. Zamieszkał tam w 1926. Prędko nawiązał kontakty w środowisku École de Paris, a Montparnasse stał się jego nowym domem. Kanelba działał i tworzył także w kręgu Cercle des Artistes Polonais. Artysta wielokrotnie podejmował w swojej twórczości tematykę portretu. Jego ulubionymi modelami stały się dzieci ukazywane z niesamowitą wrażliwością i delikatnością. Malarz nie stronił również od pełnych wdzięku wizerunków kobiet.

konella

SZTUKA FANTASTYCZNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 21 GRUDNIA 2021, 19:00

RAFAŁ OLBIŃSKI
„Daleki od ideału", 2019

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
13 – 21 grudnia 2021

MŁODA SZTUKA

KATARZYNA MISIÓRSKA
Żurawie, 2020

AUKCJA 20 GRUDNIA 2021, 19:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
10 – 20 grudnia 2021

ZAKOPANE! ZAKOPANE!

WOJCIECH GERSON
„Kościelec w Tatrach", 1893

AUKCJA 18 STYCZNIA 2022, 19:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
8 – 18 stycznia 2022

ART DÉCO

STYL I EPOKA

AUKCJA 14 GRUDNIA 2021, 19:00

ZOFIA STRYJEŃSKA
Góralka z dzbanem

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 14 grudnia 2021

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 1 200 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ JÓZEFA BRANDTA, "WESELE NA UKRAINIE"

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROSŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW, NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

18 STYCZNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 GRUDNIA 2021

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

ART OUTLET. SZTUKA DAWNA

8 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 STYCZNIA 2022

kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345

PRACE NA PAPIERZE

17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 STYCZNIA 2022

kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

17 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022

kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?
PONAD 13 000 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĘŁA W PAŹDZIERNIKU 2021 NA AUKCJI W DESA UNICUM INSTALACJA "TŁUM III" MAGDALENY ABAKANOWICZ

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

DESA UNICUM JEST OD 10 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:

PRACE NA PAPIERZE

17 LUTEGO 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 STYCZNIA 2022

kontakt: Agata Matusielańska
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

3 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 LUTEGO 2022

kontakt: Anna Szynkarczuk,
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866

NOWE POKOLENIE PO 1989

10 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 LUTEGO 2022

kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

7 KWIETNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 MARCA 2022

kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 53 000 zł

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W STYCZNIU 2021 NA AUKCJI W DESA UNICUM KILIM "JESIEŃ" ZOFII STRYJEŃSKIEJ.

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

RYNEK AUKCYJNY W 2020 ROKU ZANOTOWAŁ WZROST O PRAWIE 30%.

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU OD 10 LAT JEST DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT I NAJLEPSZY PARTNER, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTEM DZIAŁU PROJEKTÓW SPECJALNYCH:

Aukcje memorabiliów, tematyczne i kolekcji

Termin przyjmowania obiektów upływa na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Julia Materna
j.materna@desa.pl,
22 163 66 52, 538 649 945

Aukcje designu

Termin przyjmowania obiektów upływa na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Cezary Lisowski
c.lisowski@desa.pl,
22 163 66 51, 788 269 908

Aukcje rzemiosła dawnego i sztuki rosyjskiej

Termin przyjmowania obiektów upływa na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Madgalaena Kuś
m.kus@desa.pl,
22 163 66 44, 795 122 718

Aukcje komikus, ilustracji, plakatu

Termin przyjmowania obiektów upływa na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Olga Winiarczyk
o.winiarczyk@desa.pl,
22 163 66 54, 664 150 862

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

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 aukcjonera.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

2. Opłata aukcyjna
Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). 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. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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

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

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

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

7. Transakcja warunkowa
Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcjoner ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient 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.

8. 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 poświęcanej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

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

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

11. Legenda
Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:
□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej
♣ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:
1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.
W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.
Ω - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej
o - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone
◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów
W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).

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 aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do

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

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

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

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

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebicia) w tracie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej.

6. Tabela postąpień

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000
300 000 – 700 000	20 000
700 000 - 1 500 000	50 000
1 500 000 - 3 000 000	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWMBK. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

3. Odstąpienie od umowy
W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

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

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

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

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

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

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od umowy.

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:
a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez 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, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji", dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować 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, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
5) Licytujący, który 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 dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). 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 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

wnętrznego, 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: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) 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) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. 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

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukowania obiektu.
2) 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

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz 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.
2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
3) Jeśli jakiekolwiek 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 obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) 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,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) 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.";
d) 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: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) 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;
i) 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. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX w., Modernizm, Międzywojnie · 1013ASD226 · 16 grudnia 2021

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) PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia 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. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

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

PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW

AUTORZY TEKSTÓW

autorzy zewnętrzni: poz. 108, 113, 114, 134
Tomasz Dziewicki: poz. 101, 115, 118, 120, 131, 132, 136, 137 (red.), 138, 139 (red.), 146 (red.), 155, 159, 160, 162, 163, 176, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 191, 192
Jan Rybiński: poz. 109, 111, 128, 133, 141, 144, 145 (red.), 153, 166, 167, 168, 171, 178
Michał Szarek: poz. 102, 103, 104, 105, 106 (red.), 107, 110, 112 (red.), 116 (red.), 117, 119, 121, 122 (red.), 124, 125 (red.), 126, 127, 129, 130, 135, 142 (red.), 143, 150, 151, 152, 157, 158, 169, 170 (red.), 172, 173, 174, 186, 189 (red.), 193

SZTUKA DAWNA. 16 GRUDNIA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 104 Wlastimil Hofman podczas pracy w plenerze, 1929, źródło: NAC Online
poz. 108 Amedeo Modigliani, Akt siedzący na kanapie, 1917, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
poz. 108 Amedeo Modigliani, Akt siedzący, 1918, Honolulu Museum of Art, źródło: Wikimedia Commons
poz. 109 Mojżesz Kisling, 1926, fot. Manuel Henri, źródło: NAC Online
poz. 110 Paul Cézanne, Kosz z jabłkami, 1890-1894, Art Institute of Chicago, źródło: Wikimedia Commons
poz. 110 Mela Muter, Martwa natura owocowa, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
poz. 111 Portret fotograficzny Meli Muter, około 1909, źródło: Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu
poz. 113 Jacek Malczewski, Portret Michała Sozańskiego, 1907, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
poz. 114 Jacek Malczewski, Dama w fotelu (Portret Marii Balowej), około 1904, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
poz. 114 Jacek Malczewski, Zatruta studnia z chimerą, 1905 Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu
poz. 116 Jan Styka na Capri, ok. 1919-1925, źródło: NAC Online
poz. 117 Kazimierz Sichulski, okres międzywojenny, źródło: NAC Online
poz. 117 Józef Mehoffer, Dziwny ogród, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 120 Józef Chełmoński przed dworkiem w Kuklówce, źródło: archiwum prywatne
poz. 120 Henryk Sienkiewicz na polowaniu w Radziejowicach, fotografia w: Edward Krasiński, O Radziejowicach i ich gościach (Ze wspomnień o Sienkiewiczu), Warszawa 1934, tbl. nlb., źródło: Biblioteka POLONA
poz. 120 Władysław Podkowiński, Szał uniesień, 1894, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 120 Portret Józefa Chełmońskiego, po 1887, Zakład Fotograficzny „Orion", Warszawa, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn.. F.88459/G, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 126 Adam Styka w Algierze, 1935, źródło: NAC Online

---

okładka front poz. 120 Józef Chełmoński, „Zakończenie polowania", 1894
okładka II - strona 1 poz. 109 Mojżesz Kisling, „Pejzaż prowansalski", 1918
strony 2-3 poz. 104 Wlastimil Hofman, Zaduma. Wędrowiec i anioł, 1937
strony 4-5 poz. 130 Henryk Hayden, „Martwa natura z lampą naftową", 1969
strony 6-7 poz. 152 Władysław Bakałowicz, Henryk VIII poznaje swoją wybrankę
strony 8-9 poz. 121 J. Konarski, Napad wilków
strona 10 poz. 108, Mojżesz Kisling, „Akt siedzący", około 1930
strony 16-17 poz. 111 Mela Muter, Widok na most Saint-Bénézet w Awinionie („Pejzaż rzeczny"), lata 40. XX w.
strony 268-269 poz. 127 Włodzimierz Terlikowski, „Grand Canal"
strony 270-271 poz. 125 Jerzy Kossak, Odwrót spod Moskwy, 1934
strona 272 – okładka III poz. 126 Adam Styka, Pojenie wołów przy Kolosach Memnona w Tebach, około 1937
okładka tył poz. 113 Jacek Malczewski, Portret Marii Sozańskiej, żony malarza Michała Sozańskiego, 1906
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-13-8
kod aukcji 1013ASD226

UL. PIĘKNA 1A 00-477 WARSZAWA TEL.: 22 163 66 00 E-MAIL: BIURO@DESA.PL DESA.PL