



SZTUKA DAWNA

MODERNIZM I MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 21 CZERWCA 2018 WARSZAWA









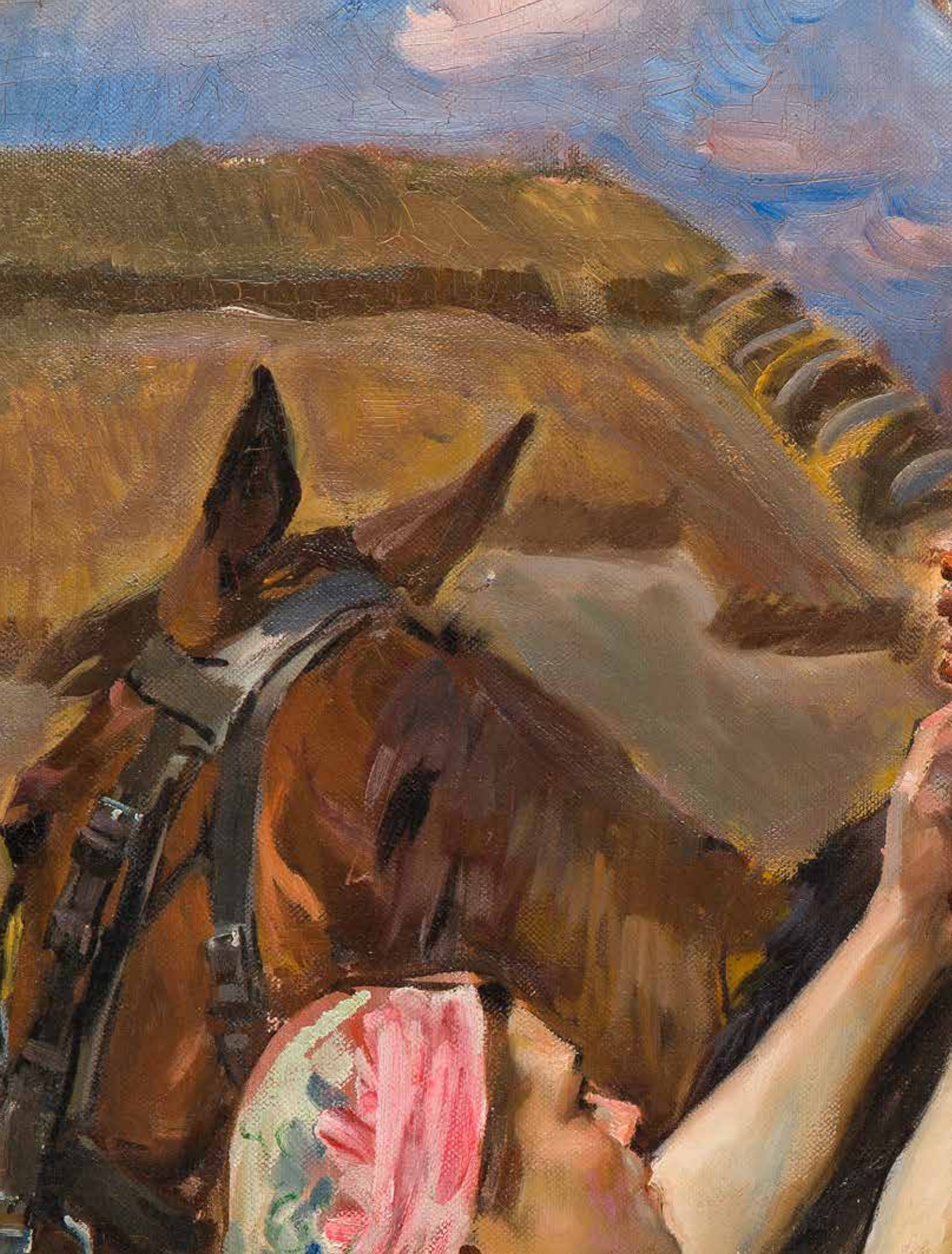




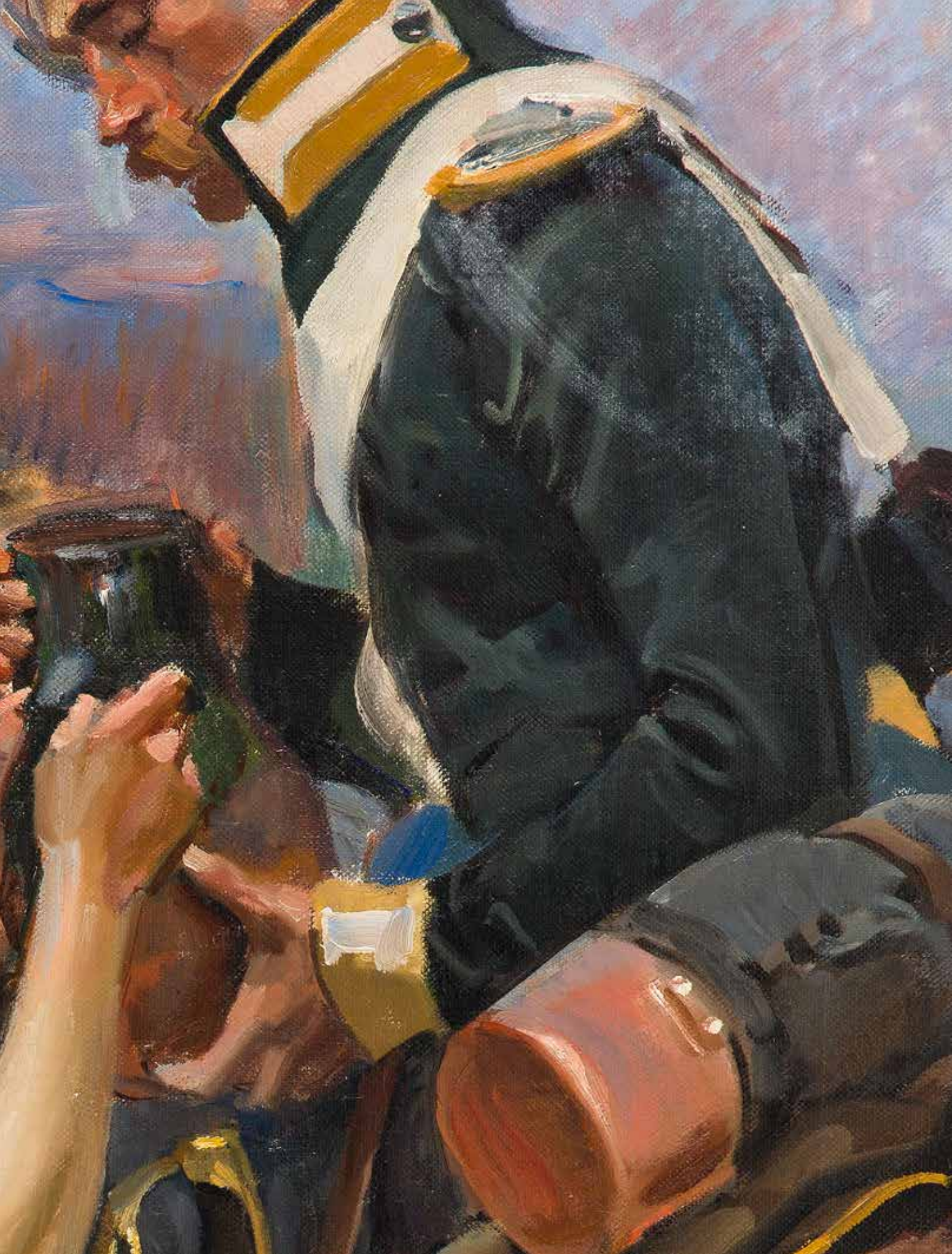




























## SZTUKA DAWNA MODERNIZM I MIĘDZYWOJNIE

### AUKCJA

21 CZERWCA 2018 (CZWARTEK) GODZ. 19:30

### WYSTAWA OBIEKTÓW

11 – 21 CZERWCA 2018

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

### MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

PIĘKNA 1A

WARSZAWA

---

#### KOORDYNATORZY AUKCJI

MAREK WASILEWICZ *Redakcja katalogu*, m.wasilewicz@desa.pl, 22 163 66 47, 795 122 702  
ROMAN KACZKOWSKI *Koordinator sprzedaży*, rkaczkowski@desa.pl, 22 163 67 13, 795 122 712







## INDEKS

---

- Adler Jankiel 242
- Ascher Jerzy 236
- Axentowicz Teodor 214
- Biegas Bolesław 238
- Czajkowski Stanisław 224-225
- Epstein Henryk 234
- Goldhuber-Czaj Ignacy Izydor 232
- Harasimowicz Marcei 228
- Hayden Henryk 237
- Hofman Wlastimil 215-216
- Kamocki Stanisław 229-230
- Kossak Wojciech 220-221
- Kramsztyk Roman 210
- Lille Ludwik 201
- Makowski Tadeusz 209
- Malczewski Jacek 212-213
- Malczewski Rafał 211
- Mehoffer Józef 206
- Menkes Zygmunt Józef 233
- Mondzain Szymon 235
- Muter Mela 241
- Pankiewicz Józef 208
- Pillati Gustaw 219
- Pochwalski Kazimierz 218
- Pronaszko Andrzej 217
- Stanisławski Jan 202
- Stanisławski Jan 203
- Ślewiński Władysław 207
- Terlikowski Włodzimierz 239-240
- Tetmajer Włodzimierz 204-205
- Tetmajer-Naimska Jadwiga 222
- Trusz Iwan 226
- Uziembło Henryk 227
- Weiss Wojciech 231
- Wygrzywalski Feliks Michał 223





#### DOM AUKCYNJNY I GALERIA

Piękna 1A, 00-477 Warszawa  
tel. 22 163 66 00, [biuro@desa.pl](mailto:biuro@desa.pl)  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

#### PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 20, [wydania@desa.pl](mailto:wydania@desa.pl)  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

#### ZLECENIA LICYTACJI

[zlecenia@desa.pl](mailto:zlecenia@desa.pl)  
tel. 22 163 67 00

#### BIURO PRZYJĘĆ OBIEKTÓW

tel. 22 163 66 10, [wyceny@desa.pl](mailto:wyceny@desa.pl)  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

#### BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, [bok@desa.pl](mailto:bok@desa.pl)  
pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

#### PRENUMERATA KATALOGÓW

tel. 22 163 67 00, [prenumerata@desa.pl](mailto:prenumerata@desa.pl)

#### GALERIA BIŻUTERII

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

---

#### KONTA BANKOWE

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

---

**OKŁADKA FRONT** poz. 209 Tadeusz Makowski, "Latawce" ("Les cerfs-volants"), 1928 r. • **II OKŁADKA - STRONA I** poz. 204 Włodzimierz Tetmajer, Matki Boskiej Zielnej  
**STRONY 2-3** poz. 203 Jan Stanisławski, Zachód słońca na Ukrainie • **STRONY 4-5** poz. 220 Wojciech Kossak, Dziewczyna podająca dzban ułanowi, 1913 r.  
**STRONY 6-7** poz. 241 Mela Muter, Martwa natura z czerwoną cebulą • **STRONA 8** poz. 210 Roman Kramsztyk, Portret Chila Aronsona, 1929 r. • **INDEKS (STRONA 10)**  
poz. 212 Jacek Malczewski, Portret generała Aleksandra Truszkowskiego, 1923 r. • **STRONY 158-159** poz. 202 Jan Stanisławski, "Zakopane", 1901 r. • **III OKŁADKA** poz. 211  
Rafał Malczewski, Mężczyzna pod drzewem, 1934 r. • **IV OKŁADKA** poz. 206 Józef Mehoffer, Wnętrze dworku artysty w Jankówce ("Kwiaty imieninowe"), ok. 1915 r.  
Sztuka Dawna. Modernizm i międzywojnie. Aukcja 21 czerwca 2018 r. • ISBN 97-883-66038-23-3 • Kod aukcji 547ASD202  
Nakład 2 500 egzemplarzy • Konceptja graficzna Monika Wojnarowska • Opracowanie graficzne Krzysztof Załęski • Zdjęcia Marcin Koniak  
Druk ArtDruk Zakład Poligraficzny, [www.artdruk.com](http://www.artdruk.com)





**JULIUSZ WINDORBSKI**

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



**JAN KOSZUTSKI**

*Wiceprezes*  
tel. 22 163 66 36  
j.koszutski@desa.pl

**SEKRETARIAT ZARZĄDU**

tel. 22 163 66 65  
biuro@desa.pl

---

**KSIĘGOWOŚĆ**

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

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

**DZIAŁ HR**

Joanna Antosik, *Specjalista ds. Kadr i Plac*  
tel. 22 163 66 90, j.antosik@desa.pl

**DZIAŁ IT**

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

**DEPARTAMENT  
MARKETINGU I INNOWACJI**

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

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

**PUBLIC RELATIONS**

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

**DZIAŁ  
LOGISTYCZNO-ADMINISTRACYJNY**

Kacper Tomaszkievicz, *Kierownik ds. Logistyki*  
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl



## DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



**KATARZYNA PISKORZ**  
Asystent  
Sztuka Współczesna  
k.piskorz@desa.pl  
22 163 66 50



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



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



**TOMASZ DZIEWICKI**  
Specjalista  
Sztuka Dawna  
t.dziewicki@desa.pl  
22 163 66 46, 735 298 999



**JULIA MATERNA**  
Asystent  
Sztuka Dawna  
j.materna@desa.pl  
22 163 66 46



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



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



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



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



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

## DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW



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



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



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



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

## STUDIO FOTOGRAFICZNE



## DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



**MAŁGORZATA NITNER**  
Doradca Klienta  
m.nitner@desa.pl  
22 163 67 02, 514 446 892



**JADWIGA BECK**  
Doradca Klienta  
j.beck@desa.pl  
22 163 67 06, 795 122 720

## BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



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



**MAGDALENA OŁTARZEWSKA**  
Asystent ds. Rozliczeń  
m.oltarzewska@desa.pl  
22 163 66 04, 506 252 004



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



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

## DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI



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



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



201

## LUDWIK LILLE (1897 - 1957)

*Kobiety z dziećmi*

olej/plótno, 45,5 x 53 cm

cena wywoławcza: 7 000 zł †  
estymacja: 10 000 - 14 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Warszawa

Prace Ludwika Lillego wielokrotnie wymykają się z interpretacyjnych ram. Sama droga artystyczna malarza nie należała do typowych. Pierwszymi studiami Lillego był kierunek medyczny, a malować zaczął dopiero w wieku dwudziestu sześciu lat. W okresie międzywojennym był jedną z ważniejszych postaci lwowskiej awangardy, natomiast w 1919 roku artysta poznał Leona Chwistka i nawiązał współpracę z ugrupowaniem Formistów. Jego sztuka wielokrotnie przechodziła różne przeobrażenia, aby w końcu nabrać niezwykle indywidualnego charakteru, łącząc osobistą atmosferę z posługiwaniem się syntetyczną formą postaci. „Nie istnieje dla niego [Lillego] człowiek, który myśli; jest istota ludzka. To dlatego tworzy świat pozbawiony ciała, oficjalny, dostojny, gdzie statysci bez twarzy i imienia, nieruchomi, łączą się w ich samotności. W tym delikatnym świetle są

zespoleni z ich własnym cieniem. Jakiej pociechy oczekują? Do czego ich świadomość się ucieka?” (Louis Calevaert-Brun, [w:] Ludwik Lilie prace z lat 40. i 50. Katalog wystawy, tekst Wiesław Banach, Muzeum Historyczne w Sanoku, Sanok, 25 czerwca – 31 lipca 2004). Niezwykłą rolę w twórczości Lillego odgrywa barwa, która pozwala na odczytanie ładunku emocjonalnego pracy. Prezentowany przez nas obraz rozświetlają od wewnątrz miodowe brązy, ochry, dostojne szarości i ciepłe, lśniące żółcienie. Kolorystyka i układ światła wskazują na radosny charakter tej kameralnej sceny. Mimo obecności ludzi-kukielek, które przywodzą na myśl interpretacje w duchu egzystencjalizmu, perłowo-złota gama barwna wskazuje, że widz ma do czynienia z czułym tematem macierzyństwa lub dostojnością scen dworskich prosto z płócien Diego Velázqueza.







202

## JAN STANISŁAWSKI (1860 - 1907)

"Zakopane", 1901 r.

olej/tektura, 13,5 x 19 cm

sygnowany p.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu pieczętka ze spuścizny pośmiertnej po artyście z podpisem żony Janiny oraz potwierdzenie autentyczności przez Józefa Mehoffera: 'obrazek Jana Stanisławskiego | stwierdza Józef Mehoffe' oraz napis ołówkiem: 'Zakopane, 1901'

cena wywoławcza: 40 000 zł

estymacja: 50 000 - 70 000

### POCHODZENIE:

- spuścizna po artyście - Janina Stanisławska, Kraków
- dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2000
- kolekcja prywatna, Warszawa

Jan Stanisławski po raz pierwszy ujrzał Tatry w 1884 roku. Do Zakopanego udał się z Krakowa góralskim wozem przyjaciela. Przyjaciel wyprawy, Marian Wawrzeńczyk, opisał ją na kartce z pamiętnika opublikowanej na łamach „Przeglądu Tygodniowego” z 1897 (Sylwetki artystyczne. Jan Stanisławski [Kartka z pamiętnika]). Owocem podróży były pierwsze szkice tatrzańskie. W prezentowanej pracy Stanisławski doprowadza do syntezy tego, co w naturze istotne, bowiem piękno przyrody odbierał intuicyjnie. Wystarczyło zatem kilka wyprawionych pociągnięć pędzla, aby trafnie oddać iluzję pejzażu. W prezentowanej pracy widoczna jest także charakterystyczna dla Stanisławskiego wypracowana konstrukcja kompozycji: układ przestrzenny wyznacza prosta linia horyzontu, która oddziela bezkres pól od kłębiących się nad nimi chmur. Bujna przyroda w odcieniu nasyconej zieleni otwiera scenę dla rdzawo czerwonych pagórków i ledwie zaznaczonego, malowanego wspaniałym błękitem kobaltowym, pasma gór. Dominantą kompozycji są niewątpliwie chmury, łączniczki pomiędzy tętniącą ziemią i dalekim niebem. Pędzące i ciężkie, mogłyby budzić grozę, gdyby

nie ich delikatna perłowo-złota tonacja. „W okresie krakowskim, po roku 1897, talent Jana Stanisławskiego dojrzał owocując setkami prawdziwych chef d'oeuvre'ów – doskonałych czystych pejzaży, będących opisami samej natury pełnej powietrza, przestrzeni, pozbawionej jakiegokolwiek anegdoty, jakichkolwiek aranżowanych scen rodzajowych, sztafażu” (Stefania Krzysztofowicz Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s.17). W ten sposób malował powietrze w złotym okresie sztuki niderlandzkiej Jacob van Ruisdael. Można przypuszczać, że jego pejzaże o wysokim ładunku emocjonalnym i głębokim symbolizmie stały się inspiracją dla przebywającego wówczas w Sankt Petersburgu Stanisławskiego. Zbiory Ermitażu wywarły na nim ogromne wrażenie, większe zgoła niż lekcje matematyki w Instytucie Technologicznym w Sankt Petersburgu i odnoszone na tym polu sukcesy. Nie dziwi zatem, że malując chmury wykrzykiwał w obecności uczniów: „Patrzcie, moi kochani, na niebo, na te pędzące impertynencko chmurki olśniewające, na ten błękit mieniący się fioletem czy szmaragdem – to symfonia – Niebo daje koncert” (Jan Stanisławski).













Odwrocie z potwierdzeniem autentyczności przez Józefa Mehoffera oraz pieczętką ze spuścizny, opatrzoną podpisem żony



Jan Stanisławski, Chmury – Zakopane, zbiory MNK, źródło: Cyfrowe Dziedzictwo Kulturowe



Jan Stanisławski, Widok na Osobitę, zbiory MNK, źródło: Cyfrowe Dziedzictwo Kulturowe

203

## JAN STANISŁAWSKI (1860 - 1907)

*Zachód słońca na Ukrainie*

olej/tektura, 18,5 x 22 cm

sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu pieczętka ze spuścizny po artyście z podpisem żony Janiny

cena wywoławcza: 60 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- spuścizna po artyście - Janina Stanisławska, Kraków

- kolekcja prywatna, Kraków

„(...) żebym miał kąć z bożej łaski  
maleńki, jak te obrazki,  
co maluje Stanisławski  
z jabłoniemi i z bodiakiem  
we złotawem słońcu takim...”

STANISŁAW WYSPIAŃSKI, WESELE, SCENA XVII





204

## WŁODZIMIERZ TETMAJER (1862 - 1923)

*Matki Boskiej Zielnej*

olej/plótno, 83 x 150 cm

sygnowany p.d.: 'Włodzimierz Tetmajer'

cena wywoławcza: 85 000 zł

estymacja: 100 000 - 150 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Częstochowa

„Gdzeniegdzie kraśna główka dziewicza wykwita,  
Ubrana w świeże kwiaty albo w pawie oczy  
I wstęgi rozplecione, ozdoby warkoczy,  
Śród głów męskich jak w zbożu bławat i kąkole.  
Kłęczący różnobarwny tłum okrywa pole,  
A na głos dzwonka, niby na wiatru powianie,  
Chylą się wszystkie głowy jak kłosy na łanie”.

ADAM MICKIEWICZ, PAN TADEUSZ, W. 8423-8429





„Syn szlachecki umiłował lud siermiężny, pojął za żonę włościankę, osiadł na wsi i maluje tam to, na co patrzy, wieś, pejzaże polskie i sceny rodzajowe z życia wsi polskiej. A że mu w duszy grają uczucia patrioty Polaka, więc zapatrzony w świetlaną przyszłość narodu maluje także chłopskie obrazy historyczno-rodzajowe. Maluje legendę o Piaście i wymarsz chłopów z Raclawic, maluje szopkę betlejemską i legendy ludowe. Natura poetyczna i energiczna wsparta subtelną inteligencją i poważnym przygotowaniem stworzyła z Tetmajera doskonały typ malarza swojszczyzny, któremu przodownicze stanowisko przypadło w udziale” – pisał Jan Czernecki, wydawca dzieł literackich Włodzimierza Tetmajera, jego przyjaciel i promotor twórczości. Czernecki w swoim kreatywnym eseju czynił z artysty syna polskiej ziemi, który umiłował jej obyczaj, porzucił mieszczańskie życie i zamieszkał na wsi, aby portretować włościan. Jeśli w cytowanym tekście obecna jest afektowana stylizacja, to istotnie Tetmajer należał do najbardziej „ludowych” młodopolań.

Jeśli młodopolska fascynacja kulturą chłopską była dla wielu modernistów powierzchowną stylizacją, tak w przypadku Włodzimierza Tetmajera stanowiła świadomy wybór zarówno artystyczny, jak i życiowy. Krakowska socjeta w 1890 roku emocjonowała się ślubem artysty z córką gospodarza z Bronowic, Anną Mikołajczykówną. Komentowany przez kolejne lata związek zapoczątkował modę na podkrakowskie Bronowice oraz rozpoczął serię małżeństw artystów z chłopkami, do której należy zaliczyć ożenek Stanisława Wyspiańskiego i Teodory Pytko, a także Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykówną (siostrą żony Tetmajera). Kilkuletni pobyt w podkrakowskiej wiosce stał się dla Tetmajera czasem kompletowania anachronicznych powieści i obyczajów. Etnograficzne zainteresowania artysty zaowocowały naukowymi publikacjami. Tetmajer wydał „Gody i Godnie Świąta, czyli okres Świąt Bożego Narodzenia w Krakowskiem” (1898), „Ubiory ludu polskiego” (1904-09) czy „Słownik bronowski. Zbiór wyrazów i wyrażań, używanych w Bronowicach pod Krakowem” (1907).

Artysta rozmiłowany był w „prymitywnej”, pozostającej poza postępową nowoczesnością i sytuującej człowieka blisko natury kulturze ludowej. Na przełomie wieków doceniano w niej spontaniczne przejawianie się żywiołu życia, istnienie tradycyjnej sfery sacrum, a także cykliczność zwyczajów. Kanwą wielu dzieł plastycznych Tetmajera stanowiły katolickie święta i obrzędy, w których ogniskował się na ich misteryjności i zbiorowym wymiarze. Prezentowana praca przedstawia święto Matki Boskiej Zielnej, które w kalendarzu liturgicznym przypada na 15 sierpnia. Tetmajer zastosował śmiało rozwiązanie kompozycyjne – przez horyzontalnie wydłużone płótno poprowadził długą diagonalną linię wyznaczaną przez tłum bliżej ściany świątyni oraz kobierzec kwiatów i ziół, święconych z okazji Matki Boskiej Zielnej. Tego rodzaju zabieg odnosi do dużych płócien kręgu francuskiego naturalizmu przedstawiających święta, procesje czy pochody autorstwa Julesa Bretona czy Pascala Dagnan-Bouvereta. Tetmajer uzupełniał studia artystyczne w paryskiej Académie Colarossi, toteż poznał zarówno tradycyjny naturalizm francuski, jak i awangardowy postimpresjonizm i art nouveau. Artysta zastosował syntetyczne, szerokie plamy czystego koloru, wzorem dekoracyjnego malarstwa kręgu Gauguina i jego uczniów, eksponując kolor lokalny i odżegnując się od dawnej formuły malarstwa światłocieniowego. W centrum kompozycji – blisko kapłana święcącego zioła i figury Matki Bożej – zastosował paletę z większym udziałem bieli, tworząc z tego fragmentu wizualną dominantę. Jakby z Gauguina (słynna „Walka Jakuba z aniołem”) wyjęte są postaci na pierwszym planie, stojące bokiem lub tyłem – przyglądające się uroczystości i zanurzone w religijnym rytuale. Jednym referencyjnym elementem w stosunku do widza jest chłopka krocząca w stronę widza i przypatrująca się mu. Bogactwo formalne i kolorystyczne obrazu czynią zeń dzieło mistrzowskie Tetmajera. Fuzja chłopskiej tematyki i wielości dekoracyjnych wzorów, głównie w partii strojów, bliska secesji, stanowią niezwykłą jakość w obrębie sztuki polskiego modernizmu.





205

## WŁODZIMIERZ TETMAJER (1862 - 1923)

*Scena rodzinna na wsi*

olej/plótno, 80 x 86 cm

sygnowany monogramem p.d.: 'W.T'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 45 000 - 60 000

„Socjologia i historiozofia nie są jego zawodem, a instynkt artystyczny wiedzie go pewniej, niż zawile rozumowanie, sztukowane cytatami z dziejów. Upojony pięknem zabytków chłopskiej odwiecznej słowiańskiej kultury, Tetmajer chce je ocalić dla życia, zapewnić pierwszeństwo w artystycznej stronie codziennego życia. Jeśli ku chłopstwu przywiodła go tęsknota za mocą, za dotknięciem tej niezwalczanej siły, o którą polskość bezpiecznie na wiek oprzeć się może, to w zespole z ludem utrzymało go piękno, jarzące się z krasnej sukmany, z jaskrawych pstrych chust na głowach dziewczek, z każdego szczegółu ziemi krakowskiej”.





206

## JÓZEF MEHOFFER (1869 - 1946)

*Wnętrze dworku artysty w Jankówce "Kwiaty imieninowe", ok. 1915 r.*

olej/tektura, 100 x 70 cm

sygnowany p.d.: 'Józef Mehoffer'

opisany na odwrociu: 'WNĘTRZE PRACOWNI ARTYSTY W KRAKOWIE'

cena wywoławcza: 200 000 zł

estymacja: 250 000 - 400 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wielkopolska

### LITERATURA:

- w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się akwarelowy szkic do obrazu (Kwiaty imieninowe)







Józef Mehoffer, Kwiaty imieninowe, ok. 1917, akwarela, 50 x 36 cm, nr inw. MNK ND-8551, fot. Karol Kowalik



Twórczość Józefa Mehoffera należy uznać za dzieło par excellence modernistyczne. Artysta, uprawiając tzw. sztukę czystą, przede wszystkim malarstwo, doceniał znaczenie projektowania i konieczność rozwoju sztuk stosowanych. Mehoffer pracował na polu grafiki, ilustracji, witrażu, polichromii ściennej czy mody. Od 1907 roku tworzył także inne dzieło „sztuki stosowanej” – własny dom z pracownią w podkrakowskiej Jankówce. W tamtejszym modrzewiowym dworku mieszkał ponad dekadę i wykonał aranżację wnętrza: zaprojektował dekorację ścian, wyposażenie i meble, ale też dbał o ogród, tworząc koncepcję tarasów opadających ku pobliskiej rzece. Mehoffer wykreował arkadyjską przestrzeń mieszkania i tworzenia, a także nowoczesny rodzaj pracowni artysty w typie dzieła totalnego, Gesamtkunstwerku.

Malarstwo Mehoffera wyrosło z tradycji nowoczesnej sztuki dekoracyjnej. Malarz jeszcze jako student brał udział w pracach renowacyjnych kościoła Mariackiego w Krakowie. Pod kierunkiem Jana Matejki pracował nad polichromią mariacką, którą współcześnie historia sztuki uważa za dzieło przełomowe dla polskiego modernizmu. W kolejnych latach, przebywając we Francji, Mehoffer stykał się z twórczością Paula Gauguina, nabistów, Pierre'a Puvisa de Chavannesa. Poznał również Władysława Ślewińskiego, którego formuła malarska silnie akcentowała walory dekoracyjne obrazu. W trakcie pobytu w Jankówce Mehoffer pracował nad projektami dekoracji katedry ormiańskiej we Lwowie, witrażami dla katedry we Fryburgu oraz dla katedry na Wawelu. W swej dekoracyjności obrazy artysty ewoluowały od płaskiego, linearnego i bardzo drobiazgowego stylu, bliskiego estetyce europejskich secesji, w których sztukę – szczególnie secesji wiedeńskiej i monachijskiej – miał wgląd, ku świetlistemu, nasyconemu kolorem, nieco bardziej „malarskiemu” i o rozwibrowanej tkance obrazu.

Prezentowany obraz „Wnętrze dworku artysty w Jankówce” powstał najpewniej w finalnym okresie pobytu artysty na małopolskiej prowincji. W Domu Mehoffera, oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, przechowywana jest jako depozyt rodziny artysty akwarela zwyczajowo tytułowana „Kwiaty imieninowe”. Ów szkic powtarza dokładnie kompozycję znaną z prezentowanego obrazu olejnego. Studium, szeroko datowane na lata 1907-1917, zostało wykonane w Jankówce, o czym świadczą analizy porównawcze akwareli z materiałami ikonograficznymi przedstawiającymi wnętrza dworku, dokonane przez badaczy z Domu Mehoffera. Styl malarski

dzieła przemawia za tym, aby prace sytuować bliżej późniejszej cezury. We „Wnętrzu dworku artysty w Jankówce” Mehoffer na pierwszym planie umieścił drewniane secesyjne meble, które, uchwycone w dużym skrócie perspektywicznym, otwierają dla wzroku widza kwiatową martwą naturę, znajdującą się na stoliku w głębi. Wielobarwna burza wiosennych kwiatów składa się z tulipanów, żonkili, hiacyntów i irysów. „Kwiaty imieninowe” zostały zebrane z okazji święta samego artysty, który imieniny obchodził 17 marca lub jego żony Jadwigi (14 kwietnia).

Nazywany niekiedy malarzem „radości życia”, Mehoffer często posługiwał się motywem kwiatów. Stosował je jako wdzięczny element dekoracyjny, a niekiedy symbol obfitości, bujności i duchowej pogody. Stanowiące dominantę kompozycji grupy roślin, tworzą wymowny znak sielanki, które malarz urządził sobie w Jankówce. Syntetycznie malowane „Wnętrze dworku artysty w Jankówce” nosi znamiona oddziaływania mistrzów krakowskiego malarstwa przełomu wieków: brawurowa, nieco impastowa partia kwiatów przypomina syntetyczną formułę Jana Stanisławskiego, a intensywny koloryt rodzi skojarzenia z martwymi naturami Leona Wyczółkowskiego. „Wnętrze dworku artysty w Jankówce” wpisuje się w ciąg intymistycznych martwych natur Mehoffera, których seria rozpoczyna się w latach 90. XIX stulecia z obrazem „Drobiazgi na kominku” (1895, Muzeum Narodowe w Poznaniu). „Ciche” wnętrza, w których skrywają się ludzkie sekrety, lęki, szczęścia znamy z obrazów Olgi Boznańskiej, Konrada Krzyżanowskiego czy Ferdynanda Ruszczyca. Ich prace oraz dzieło Mehoffera zaliczają się do szerokiego nurtu „malarstwa wnętrza” (z niem. Interieurmalerei), który zaczyna się w XVII-wiecznej Holandii z pracami Johanna Vermeera czy Pietera de Hoocha, znajduje swoje rozwinięcie w sztuce XVIII i XIX stulecia, a znakomicie rozwija się bliżej końca wieku, w twórczości nabistów, Pierre'a Bonnard'a i Edouarda Vuilliarda, czy w obszarze tzw. kopenhaskiej szkoły wnętrza i pracach Vilhelma Hammershøi Carla Holsøe.

Oszczędność pracy Mehoffera i jej nieco medytacyjny charakter zbliżają ją do obrazów duńskich malarzy. „Wnętrze dworku artysty w Jankówce” nosi jednak silnie osobisty rys – jest niejako zapisem rodzinnej idylli i fortuny artystycznej Mehoffera. Bogactwo odniesień, kolorystyczna feeria i formalna okazałość czynią z „Wnętrza dworku artysty w Jankówce” wybitny przykład młodo-polskiego malarstwa Mehoffera.













Zbigniew Przeorski - pianista, bawi się z psem w ogrodzie przed dworem Józefa Mehoffera, źródło: NAC Online]

207

## WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1854 - 1918)

*Skalisty brzeg oceanu w Bretanii, przed 1905 r.*

olej/plótno, 61 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'WSlewinski'

na dolnej belce krosien malarskich notatka sporządzona przez monografistkę artysty, Władysławę Jaworską: 'Skalisty brzeg oceanu w Bretanii'

cena wywoławcza: 230 000 zł

estymacja: 280 000 - 350 000

### POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2015

### LITERATURA:

- Waldemar Odorowski, Władysław Ślewiński. Z Pont Aven do Kazimierza, Kazimierz Dolny 2009, s. 39 (il.)

„Ślewiński jest w całym znaczeniu tego słowa malarzem-artystą. A co ważne, jest przy tym człowiekiem myślącym, współczesnym, miłującym życie, wielbiącym naturę. (...) Obrazy jego przykuwają oczy, porywają przy tym myśl urokiem poezji, życiem, jakie artysta zdołał w nie zakłócić”.

JANINA KRAKÓW, WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI, „PRZEGLĄD TYGODNIOWY” 1897, nr 27















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

ZENON PRZESMYCKI, EXPOSITION DES OEUVRES DE M. W. ŚLEWIŃSKI. GALERIE G. THOMAS, PRZEDMOWA DO KATALOGU, PARYŻ 1898

Prezentowana praca jest wyciszonym widokiem oceanu widzianym z perspektywy bretońskich klifów. Paletę barwną zdominowały zielenie i turkusy dopełniane rdzawymi brązami, ochrą, szarościami i fioletami. Zestawienie soczystej zieleni masywnych klifów, tym bardziej obecnych dzięki kolorowemu konturowi wyznaczającemu ich granice, z turkusem partii wody oddaje efekt rzeźkości i lekkości oceanu. Horyzont, jak to zwykł czynić Ślewiński, usytuowany jest blisko górnej krawędzi płótna. Partia nieba nie odgrywa zatem znaczącej roli w kompozycji, lecz dzięki temu wrażenie przenikania się powietrza i wody dokonuje się w jednej sferze. W jaki sposób wybrzeże Bretanii zawładnęło w pełni wyobraźnią artysty? Warto powrócić do kluczowych wydarzeń z 1888 roku, kiedy to Ślewiński porzucił źle zagospodarowany majątek i rodzinną ziemię, aby wyruszyć do światowej stolicy sztuki, niejako śladem swojego krewnego, Józefa Chełmońskiego, który w tym samym okresie powrócił do Polski. Władysław Ślewiński, liczący wówczas 32 lata, wyjechał do Francji, właściwie nie odebrawszy uprzednio wykształcenia artystycznego, chociaż być może, jak głosi rodzinna legenda, szkicował w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Rezydując w latach 90. XIX stulecia w Paryżu, Ślewiński uczynił jednak swą główną inspiracją Bretanię. Północno-zachodnia część Francji została w tym czasie odkryta jako kraina pierwotna, zamieszkała przez ludzi żyjących w zgodzie z naturą i żarliwie wyznających wiarę. Dzięki bliskości oceanu, specyfice pejzażu i barwności folkloru przyciągała już nie tylko wielu Francuzów, lecz także obcokrajowców, którzy, zyskawszy znakomite miejsce plenerów, mogli się również tanio utrzymywać. Ślewiński początkowo rezydował właśnie w Pont-Aven, a także w małej wiosce Le Pouldu. Akces Polaka do malarstwa zachodniego nastąpił gwałtownie.

Jednym z wydarzeń artystycznych, których stał się świadkiem, przybywszy nad Sekwanę, była wystawa Grupy Impresjonistów i Syntetystów, odbywająca się w 1889 roku podczas paryskiej wystawy światowej w Café Volpini. Prezentowali na niej dzieła malarze, których twórczość pozostawała nowoczesną alternatywą dla popularnego naturalistycznego i akademickiego malarstwa końca wieku. Twórcom, takim jak Louis Anquetin, Émile Bernard czy Émile Schuffenecker, przewodził wtedy Paul Gauguin, postać, wokół której już wcześniej gromadzili się szukający szczytów życia i sztuki adepci modernizmu. Działo się to w bretońskiej kolonii artystycznej w Pont-Aven, wtedy właśnie przeżywającej renesans. Ślewiński już na początku swojej drogi zetknął się więc z awangardą twórców epoki. Zawarta z Gauguinem znajomość i fascynacja jego twórczością zaprowadziła nadal poszukującego malarza z Polski do zaadoptowania jego manieri malarskiej. W twórczości

Gauguina i jego kręgu można obserwować dwie kluczowe tendencje – syntetyzm, w myśl którego malarz winien wrażenia wzrokowe zaklinać w antynaturalistycznych, sugestywnych plamach barwnych oraz cloisonizm, w którym kształt należy ująć ciemnym stylizowanym konturem na wzór komórkowej emalii (z franc. cloisonné) wykorzystywanej w rodzimym, starożytnym rzemiośle. Sztuka kręgu Pont-Aven często zalecała się barwnością, dekoracyjnością, ale i statycznością. W dziele Ślewińskiego odnajduje się wskazane twórcze metody, lecz przyjęte nie bez refleksji i osobiste przetworzone. W swoich pejzażach morskich, mimo holdowania modom, uzyskiwał na przekór im efekt żywiołowości i zmienności natury.

O zetknięciu z idyllicznym regionem tak pisze Tytus Czyżewski: „Ślewiński obiera sobie Pouldu i Pont-Aven za quartier général swej pracy artystycznej, aż wreszcie w r. 1896 przenosi się tam na stałe. Ten okres jego twórczości – aż do powtórnego powrotu na stałe do Paryża – jest bardzo obfity i płodny. Tutaj, w ciszy wioski bretońskiej, wobec majestatu i powagi morza, Ślewiński dojrzewa artystycznie zupełnie. Tu powstają jego 'morza' pełne liryzmu, a zarazem żywiołowej grozy. Oczy malarza przyzwyczajają się do tego specjalnego kolorytu i światła, właściwego wybrzeżom i skałom nadmorskim w Bretanii. Ślewiński kolor ten przeżył malarsko i zbudował sobie swój własny styl – morskiego krajobrazu. Dziwne to, jak Ślewiński, wychodząc z założeń stylu Gauguina, stworzył sobie swoją materię koloru, materiał farby, coś zupełnie nowego i oryginalnego. Dziś, gdy po latach tyłu ogląda się te płótna, przychodzą na myśl współczesne poszukiwania światła i materiału 'najmłodszych' Francuzów, jak Derain, Utrillo i de Varoquier. Materiał obrazów Ślewińskiego przypomina jakby materiał zakrzepłego wosku, z którego budowane są formy, owiane atmosferą łagodnego i dyskretnego światła. Dodaje to obrazom niezwykle malarzkiego czaru (zrozumiałego może na razie tylko dla malarzy) i jest oznaką wielkich i wybrednych wartości jego środków malarskich. Syntetyczność formy w obrazach Ślewińskiego i światło, uzyskane za pomocą tonów subtelných i wyszukanych, ustosunkowanie kolorów lokalnych, zbliża go do wysiłków i poszukiwań malarzy najmłodszych” (Tytus Czyżewski, Władysław Ślewiński, Warszawa 1928, s. 9, [cyt. za:] Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 166).

Warto dodać, że prezentowana praca została rozpoznana przez monografistkę artysty, Władysławę Jaworską, która w podeszłym wieku miała w zwyczaju potwierdzać autentyczność prac Ślewińskiego, pisząc na dolnej belce krosien malarskich. Sporządzona przez nią notatka stanowi opis prezentowanej pracy: „Skalisty brzeg oceanu w Bretanii”.





Władysław Ślewiński, Morze z białymi falami, ok. 1911, źródło: Cyfrowe MNW



Paul Gauguin, Wybrzeże Bellangenay, ok. 1890, źródło: WikiArt

208

## JÓZEF PANKIEWICZ (1866 - 1940)

*Domek wśród winnic - Sanary, 1924 r.*

olej/plótno, 52 × 61 cm

sygnowany l.d.: 'Pankiewicz'

na krośnie nalepka: 'MUZEUM NARODOWE W POZNANIU | Pracownia  
Konservacji Malarstwa | i Rzeźby' oraz pieczęć: 'WKZ 38 | PRZEDMIOT NIE  
PODLEGA ZAKAZOWI WYWOZU ZA GRANICĘ'

cena wywoławcza: 160 000 zł

estymacja: 200 000 - 300 000

### POCHODZENIE:

- Kolekcja Feliksa (?) Landsberga
- kolekcja prywatna, Londyn
- kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków
- kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

- Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, styczeń-marzec 2006
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne, Stary Ratusz, Wrocław 1998
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe, Warszawa 1992

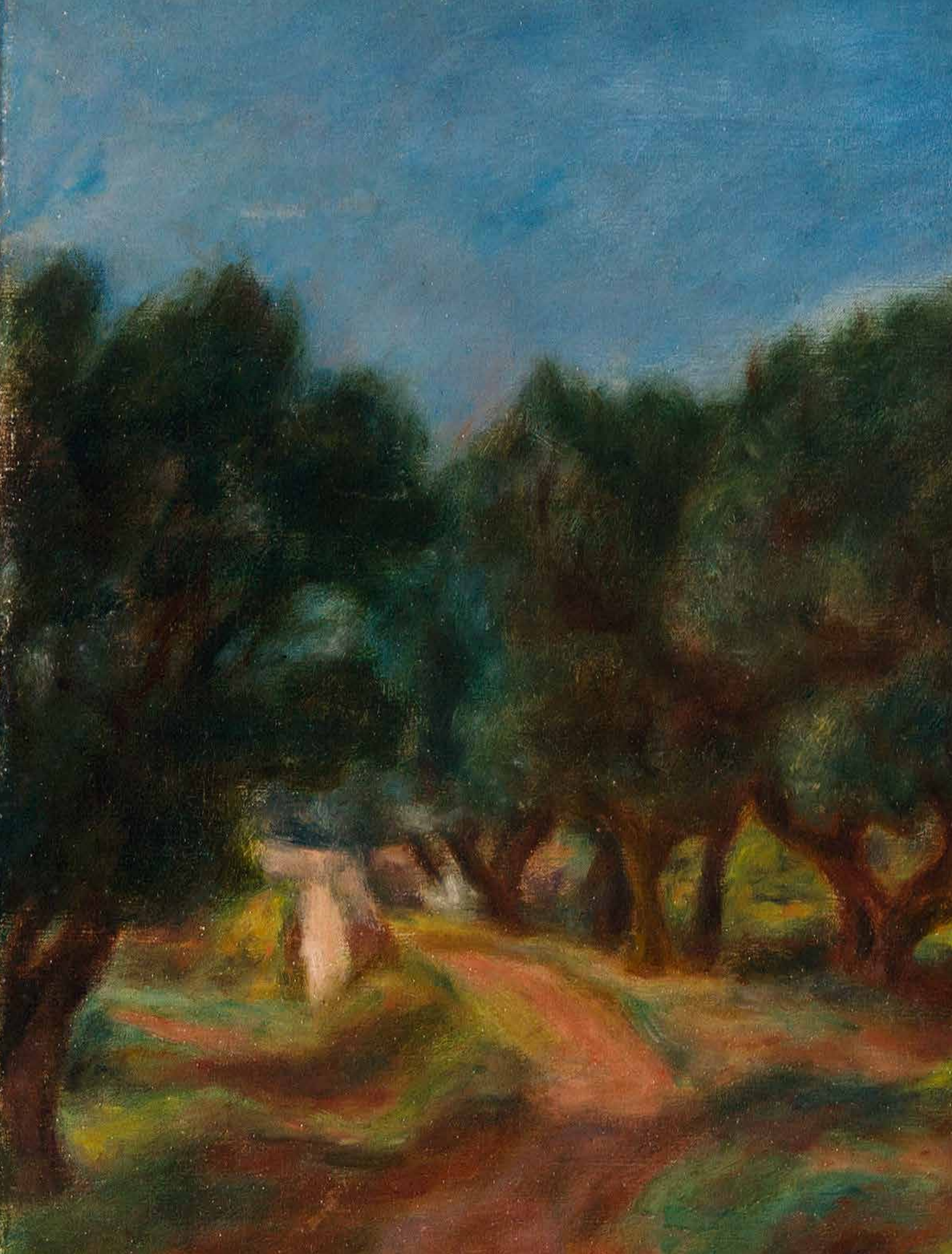
### LITERATURA:

- Józef Pankiewicz: życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 173, poz. 319
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne, Stary Ratusz, Wrocław 1998, s. 46 (il.) – wystawa powtórzona w Łodzi
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe, Warszawa 1992, s. 48, reprodukowany jako 'Krajobraz'
- Katalog wystawy Józefa Pankiewicza, Poznań 1933, nr 37 (?)
- „Tygodnik Ilustrowany”, 1924, półrocze II, nr 48, s. 779 (reprodukcja)
- Katalog wystawy Józefa Pankiewicza, Salon Czesława Garlińskiego, Warszawa 1924, nr 14, s. 14

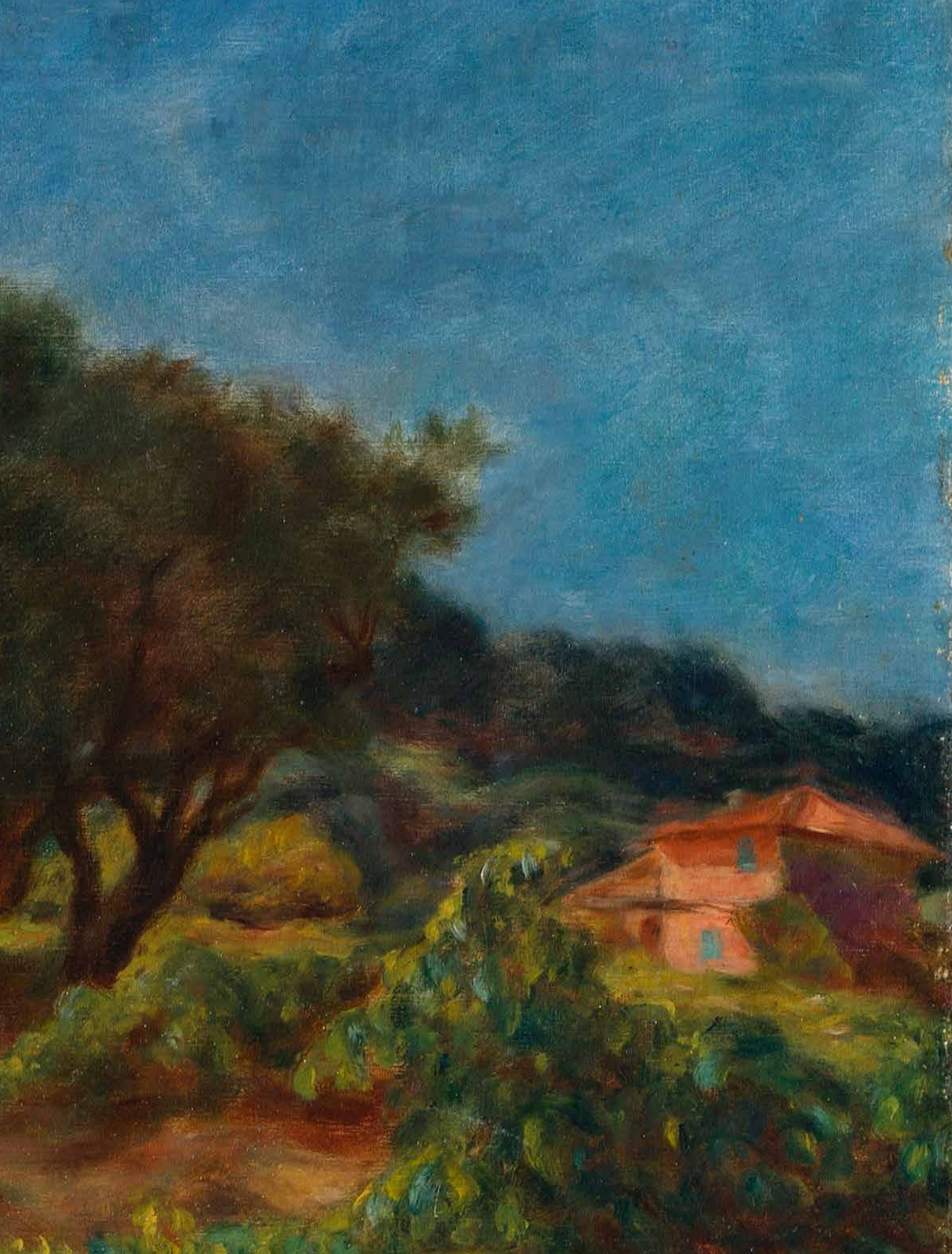












Józef Pankiewicz jako malarz dzielił życie pomiędzy Kraków i Francję. Pierwszy raz wyjechał do Paryża w 1889 roku. Od 1906 wykładał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rokrocznie wyjeżdżając na wakacje do Bretanii, Normandii lub na południowe wybrzeże Francji. Latem 1908 poznał Pierre'a Bonnarda, słynnego malarza kolorystę, którego twórczość miała znaleźć trwały rezonans w twórczości Pankiewicza. Do wybuchu Wielkiej Wojny artysta parokrotnie odwiedzał Saint-Tropez, po raz pierwszy w 1909 roku z Pierre'em Bonnardem, co symbolicznie otwiera obecność artystów polskich w Prowansji i na Lazurowym Wybrzeżu. Jego malarstwo ewoluowało ku sztuce „czystej”, w której nie liczy się anegdotyczna warstwa obrazu, lecz jego autonomiczne wartości malarskie. Okres pierwszej wojny spędził w Hiszpanii, gdzie jego dzieła zyskały „dziki”, jaskrawy koloryt. Stało się tak za sprawą m.in. impulsu twórczości Roberta Delaunaya, który wojnę przetrwał także na Półwyspie Iberyjskim. Pankiewicz i jego żona Wanda powrócili do Francji w 1919 roku, aby regularnie spędzać czas na Południu. Dawniej często przez nich odwiedzanie Saint-Tropez cieszyło się wówczas wielkim powodzeniem pośród turystów i młodych malarzy. Pankiewiczowie chcieli pozostać z dala od zgiełku wakacyjnego kurortu, dlatego też w 1923 przenieśli się do Sanary, portu położonego niedaleko Tuluonu. Spędzali tam letnie miesiące w latach 1923-26. Warto pamiętać, że w wrześniu 1924 artysta wyjechał do Paryża ze swoimi krakowskimi uczniami. Doznanie pejzażu południa stało się też wkrótce udziałem Kapistów pod wodzą Pankiewicza. Miejscowość od lat 20. XX zyskała swoją własną fortunę artystyczną. Marta Chrzanowska-Foltzer pisze: „Miejscem chętnie odwiedzanym przez samego Pankiewicza i jego uczniów, lecz także przez reprezentantów innych kręgów artystycznych było Sanary. Zygmunt Menkes (1896 – 1986), pochodzący z lwowskiego środowiska artystycznego, tworzył w Sanary, używając silnie brzmiących środków wyrazu, pejzaże emanujące energią, o wielkiej ekspresji, której wyrazem stawał się kolor, a zwłaszcza płomienne czerwień. Jego 'miejskie idylle' rozgrywane artystycznie przy użyciu

nowoczesnych środków malarskich zaludniały się delikatnymi, giętkimi postaciami, przywodzącymi na myśl sylwetki z obrazów Raoula Duffy (1877 – 1953)” (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie” – polscy malarze na południu Francji do 1909 do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2011, z. 1-2). W latach 20. w Sanary i okolicach pracowali także Mojżesz Kisling, Henryk Hayden czy Alicja Halicka.

W listopadzie 1924 roku w warszawskim Salonie Sztuk Czesława Garlińskiego otworzono wystawę indywidualną artysty. Wstęp do katalogu napisał krytyk i historyk sztuki Mieczysław Treter. Ekspozycja była dużym wydarzeniem na artystycznej mapie stolicy, opublikowano liczne artykuły i recenzje, a artysta sprzedał z niej aż osiem obrazów. Prezentowany na aukcji „Domek wśród winnic – Sanary”, namalowany w letnich miesiącach 1924 w Sanary był prezentowany na wystawie u Garlińskiego. Jego reprodukcja ukazała się w artykule-recenzji w „Tygodniku Ilustrowanym”, wówczas nadal jednym z najpoczytniejszych czasopism warszawskich.

„Domek wśród winnic – Sanary” przedstawia krajobraz winnicy położonej na wzgórzach, po lewej stronie widoczna jest ścieżka biegnąca w głąb przedstawienia pomiędzy drzewami oliwnymi. Po prawej stronie położą się gałęzie krzewów winnych, a nad nimi mający willa i wzgórze porośnięte śródziemnomorską, srebrzysto-zieloną roślinnością. W latach 20. XX stulecia Pankiewicz zwrócił się w stronę malarstwa „dojrzałego” impresjonizmu spod znaku Pierre'a Auguste'a Renoira. Przejął jego „porcelanową” paletę barwną, sposób nakładania farby na płótno, spokojną ekspresję i idylliczny charakter malarstwa Renoira. Coraz częściej studiował malarzy realistów, m.in. Gustave'a Courbeta czy Jean-Baptiste-Camille'a Corota. Pankiewicz upraszczał kompozycje, ogniskował się na delikatnej grze barwnej płaszczyzny malarskiej, dbał o harmonijny wyraz całości dzieła. Wyrosły na gruncie postimpresjonistycznego koloryzmu, Pankiewicz zmierzał ku stworzeniu nowoczesnego, postawangardowego klasycyzmu.





MARTWA NATURA

J. PANKIEWICZ



MARTWA NATURA

J. PANKIEWICZ

## JÓZEF PANKIEWICZ

Wystawa w salonie Czesława Garlińskiego

W sztuce polskiej — jak w każdej w ogóle sztuce — odróżnićby można dwa równoległe do siebie biegnące prądy: jeden, międzynarodowy, lub raczej ogólno-artystyczny, jest odbiciem kierunków, panujących w danym okresie na zachodzie; drugi — starszy — stara się kierunki te zastosować do narodowych sposobów odczucia i do miejscowych warunków życia artystycznego.

Zbyteczną byłoby rzeczą dowodzić, jak dalece oba te prądy niezbędne są dla rozwoju sztuki; jak zupełnie niemożliwym jest istnienie malarstwa narodowego, które nie byłoby jednocześnie odgałęzieniem sztuki ogólnoludzkiej.

Od początku swej tak bogatej i żywej działalności artystycznej należał Józef Pankiewicz do rzędu tych właśnie twórców, którzy przynosili na nasz grunt nowe zdobycze sztuki europejskiej. W czasach, kiedy nawet obiektywny „plenerizm” Aleksandra Gieryskiego był dla Polski rzeczą, trudną do zrozumienia; kiedy

nawet nawszkroś narodowy realizm Chelmońskiego budził namietne sprzeciwy znawców, wychowanych na akademickim patosie Grottgera, Simmlera i Matejki — w czasach tych Pankiewicz wraz z Podkowińskim pokazali u nas ów czysty, prawowierny impresjonizm w typie francuskim; ową sztukę, dla której nie istniała anekdota ani patryjotyczna, ani obyczajowa; dla której nie istniał ani patos historyczny, ani sentyment ludowy; dla której malarstwo było samo sobie celem, a zagadnienie światła i powietrza, oraz problematyki techniki wy-

czyływały całkowicie zakres zagadnień artystycznych.

Od czasu tych bojowych wystąpień impresjonistycznych, przeszedł Pankiewicz, wraz z ogólnym rozwojem sztuki, cały szereg zmian i przeżyć, w czasie

dotądnie impresjonistów, łącząc w temnowocześnie poglądy na formę i kompozycję.

Dla Pankiewicza zagadnienie światła i powietrza pozostaje jednym z podstawowych zagadnień sztuki; świetlistość ta i powietrzość nie jest tu już jednak wyłącznym celem poszukiwań artystycznych, ale staje się pierwiastkiem nawszkroś dekoracyjnym, punktem wyjścia dla poszukiwań tonu i barwy, które mimowoli przywodzą nam na pamięć wytworność tkanin gobelinowych.

Obok tych zalet kolorysty występuje w każdym obrazie Pankiewicza wielkie poczucie kompozycyjne, sprawiające, że realistyczny, wprost z rzeczywistości zaczerpnięty motyw zamienia się w dekoracyjną całość, pełną nieprzewidzianych szczegółów, a jednak opanowaną przez wolę artysty.

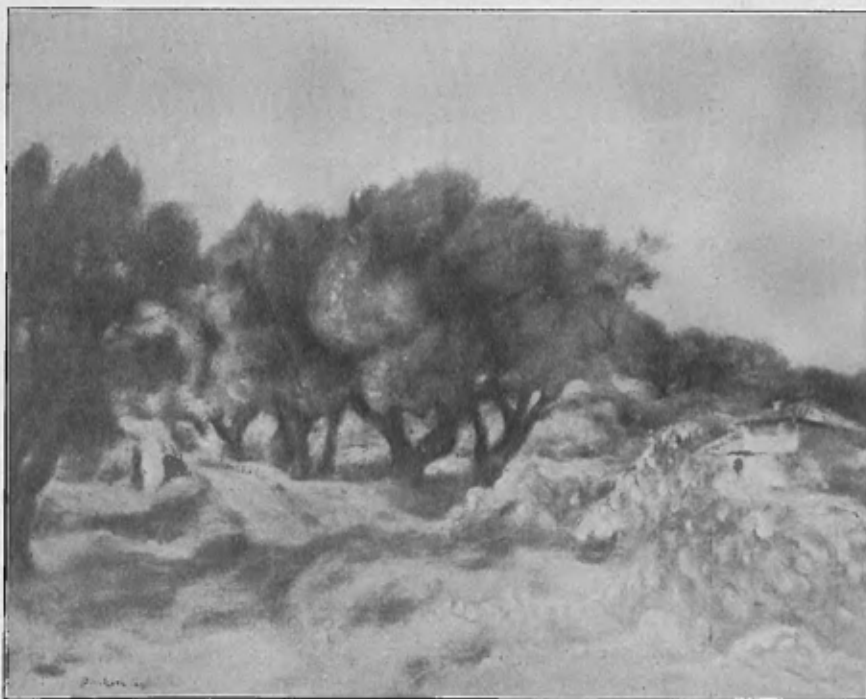
W tej głębokiej harmonii, cechującej twórczość Pankiewicza, nie odczuwamy nigdy braku równowagi pomiędzy formą a barwą. Pozornie wier-

ny pozostając impresjonistycznej analizie koloru, posługuje się artysta kolorem do tem dobitniejszego wyrażenia kształtów; co ze szczególną wyrazistością występuje w jego martwych naturach.

Na jedną jeszcze cechę tego malarstwa zwrócićbym chciał uwagę w tej notatce: na mistrzostwo faktury, pozbawionej wszelkiego powierzchownego efektu, a która w tej swojej prostocie pełna jest właśnie najistotniejszej wytworności.

Wystawa Pankiewicza ukazuje nam artystę w pełni rozwoju.

W. H.



KRAJOBRAZ

J. PANKIEWICZ

których technika jego poznała i przezwyciężyła najróżnorodniejsze trudności, umysł zaś nauczył się odnajdywać w każdym kierunku artystycznym istotne jego i nieprzemijające wartości. Przemiany te — przedziwną logiką rozwoju — doprowadziły wreszcie artystę niemal, że do punktu wyjścia jego sztuki. Pankiewicz taki, jakim go znamy w ostatnich latach kilkunastu, jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli tak zwanego post-impresjonizmu, to znaczy malarstwa, które przejęło i zachowało wszystkie zdobycze i wszystkie cechy

209

## TADEUSZ MAKOWSKI (1882 - 1932)

"Latawce" ("Les cerfs-volants"), 1928 r.

olej/plótno, 81 × 100 cm

datowany i sygnowany p.d.: '28 | Tade Makowski'

sygnowany, datowany i opisany na odwrociu: 'Tadé | MAK | OW | SK | I.' oraz  
'Les cerfs-volants | 1928 | Paris', papierowa nalepka z opisem pracy oraz nalepki  
przewozowe

cena wywoławcza: 700 000 zł

estymacja: 1 500 000 - 2 500 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja p. Ryzynskiego, Paryż
- dom aukcyjny Boscher-Studer-Fromentin, Paryż, czerwiec 2007
- kolekcja prywatna, Polska

### WYSTAWIANY:

- wystawa monograficzna, Galerie Berthe Weill, Paryż, listopad 1928

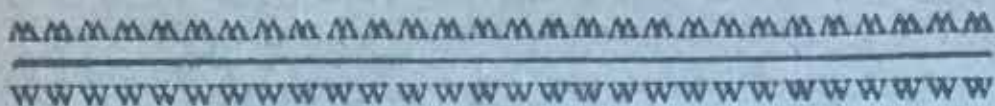
### LITERATURA:

- Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław, Warszawa, Kraków 1964, poz. 487, s. 352
- Tade Makowski. Peintures, katalog wystawy, Galerie Berthe Weill, Paryż 1928, nr 10 (il.)
- porównaj: „Troje dzieci z balonem i latawcem”, około 1928, rysunek węgłem, Muzeum Narodowe w Warszawie; reprodukowany w: Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1976, nr kat. 139, nlb. (il.)





6<sup>e</sup> Série



Numéro 70

5 Novembre 1928

# Tadé MAKOWSKI

*PEINTURES*

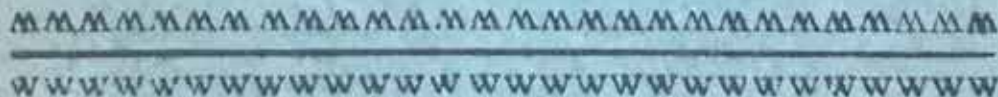
du 5 au 18 Novembre 1928

# W

GALERIE B. WEILL

46, rue Laffitte, 46      PARIS (IX<sup>e</sup>)

Tél. : Trud. 84-48







Reprodukcja „Latawców” w katalogu monograficznej wystawy Tadeusza Makowskiego w galerii Berthe Weill, Paryż 1928

W 1928 roku odbyła się druga wystawa Tadeusza Makowskiego w Galerii Berty Weill przy rue Laffitte. Z galerią łączyło go wiele, ponieważ właśnie w niej odbyła się pierwsza indywidualna wystawa artysty. Właścicielka galerii, pani Weill, „lubiła jego zabawne figurki, jego dzieci” (Per Krogh, List do Władysławy Jaworskiej, 20 stycznia 1958, cyt. Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Warszawa, Kraków 1964, s. 212). Drugą wystawę artysta wspominał również sentymentalnie. Z relacji przyjaciół wiadomo, że dobrze się czuł na wernisażu, na który licznie przybyli francuscy i polscy znajomi. Puszczano muzykę, zapamiętaną przez artystę jako dziewiątą symfonię Beethovena. Winszowano sukcesu. W swoim pamiętniku Makowski pisał: „Wydaje mi się, że moja osobowość wyzwala się coraz bardziej, i mam nadzieję, że posunę znacznie dalej ostrość mojej malarskiej wizji” (Tadeusz Makowski, Pamiętnik, 6 listopada 1928, s. 310). Pośród czternastu obrazów artysty wystawiono także prezentowany Les Cerf-volants (Władysława Jaworska, dz. cyt., s. 215, il.).

Praca przedstawia trójkę dzieci w nieokreślonej przestrzeni. W dłoniach trzymają wspięte na długich sznurkach latawce. Snop światła padający na trzymane przez dzieci lampiony, oświetla od wewnątrz kompozycję. Na tę właściwość zwracał już uwagę przyjaciel artysty Tytus Czyżewski dodając, że „w tym leży siła Makowskiego jako malarza” (Tytus Czyżewski, Tadeusz Makowski malarz dzieci, gruszek i jabłek, „Życie Polskie”, 10 II 1924). W prezentowanej pracy Makowski kontynuuje tematykę dziecięcą, obecną od początku lat 20. XX wieku, upraszcza jednak formę i sprawia, że dzieci zaczynają przypominać ludowe kukielki lub przebierańców. Na szczególną uwagę zasługują fikuśne kapelusze przypominające nieregularne bryły. Okrągłe twarze postaci, o płaskim modelunku, zdobią oczy zredukowane do dwóch czarnych punkcików. Twarze dzieci nie zmieniają się jeszcze w maski, który to element będzie powszechnie obecny w późniejszej twórczości artysty (pierwszym krokiem ku akcentowaniu tego, co tajemnicze, a czasem makabryczne, jest zapewne prezentowana na tej samej wystawie „Maskarada” obecnie

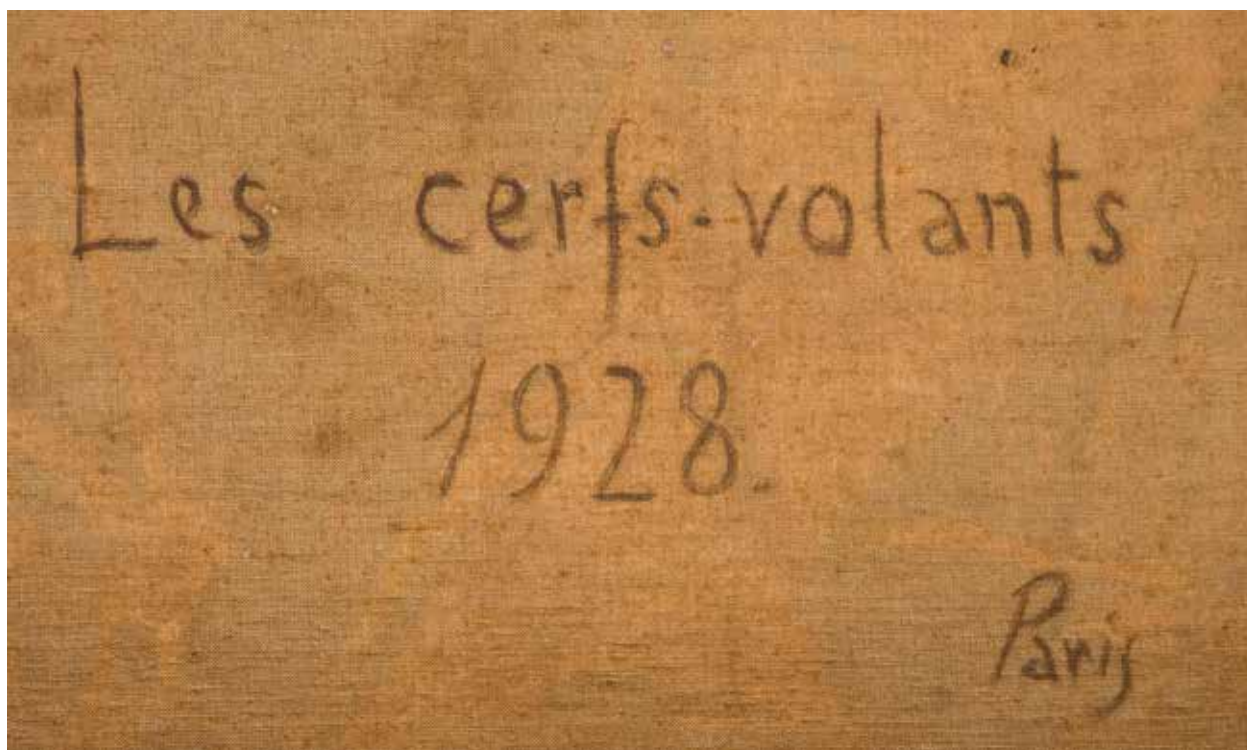
znajdująca się w Muzeum Narodowym w Poznaniu). Prezentowana praca jest jasnym i lekkim ujęciem rzeczywistości, która z czasem nabierze egzystencjalnego ciężaru.

Prace z drugiej wystawy miały charakter przełomowy dla twórczości Makowskiego. Zdawała sobie z tego sprawę krytyka artystyczna, a jednym z pierwszych recenzentów, który zauważył nowy etap w malarstwie artysty był Luis Leon Martin. We wstępie do katalogu nazywa Makowskiego „poetą o duszy naiwnej i czystej, o sercu wrażliwym i uporczywej pracy”. Piszze dalej: „Tym razem amatorzy nie wiedzą, co danym im będzie oglądać. Jeżeliby Makowski już dawniej nie pokazał swych bogatych możliwości, powiedziałbym, że artysta doznał objawienia. Bo oto Makowski, bez pozycji i udawania, bez próżnej chęci palenia za sobą mostów – po prostu wierny samemu sobie, ukazuje się na wystawie jako jedna z najbardziej oryginalnych i ujmujących osobowości obecnej chwili. Wcale nie przesadzam. Jeżeli sztuka zaczyna się w momencie transpozycji – Makowski jest czystym, mocnym artystą, zdolnym tłumaczyć jednocześnie lirycznie i potocznie codzienność życia ludzkiego; ale do tego jest także malarzem – i to malarzem, który przebadawszy wszystkie subtelności, wszystkie uroki koloru, nie postąpił się nim nigdy w chęci podobania się – i oto wnosi dzisiaj do malarskiego słownictwa nową formę, język jeszcze nieznaną. Makowskiemu zdarzył się cud, jaki zdarza się jedynie poetom. Ale takie cuda zachodzą tylko jako wynik długich lat świętości i cnoty. Trzeba widzieć Makowskiego w jego surowej pracowni wypełnionej jedynie miłością sztuki, trzeba znać jego słodycz, z jaką znosi doświadczenia losu, jego cierpliwość, cichą wiarę, jasną świadomość i odwagę. Makowski przełamał swoje przeznaczenie, nagiął je do swojej sztuki. A teraz życie zaczęło swą grę” (Władysława Jaworska, dz. cyt., s. 212-213).

Z czternastu prac wystawionych w Galerii Berthe Weill większość znajduje się w kolekcjach prywatnych, część w muzeach (Muzeum Narodowym w Poznaniu, Muzeum Narodowym w Warszawie i Musee National d'Art Moderne w Paryżu), a dwie są zaginione. Prezentowany obraz jest zatem wielką rzadkością na rynku sztuki.







Odwrocie obrazu z tytułem autorskim i datowaniem

„Z miejsca wydał mi się sympatyczny ten duży chłopak, nieśmiały, uśmiechnięty, ale może nieco melancholijny. Jego malarstwo było interesujące, osobiste, świadczyło o dużym talencie”.

PER KROGH W LIŚCIE DO WŁADYSŁAWY JAWORSKIEJ, 20 STYCZNIA 1958

## TADEUSZ MAKOWSKI WE FRANCJI

Tadeusz Makowski, wychowanek Jana Stanisławskiego i Józefa Mehoffera, przybył do Paryża jako jeden z pierwszych polskich artystów. Szacunek paryskiego świata artystycznego zaskarbił sobie wytrwałym i bardzo świadomym formowaniem swojego stylu. Makowski miał styczność z wieloma silnymi osobowościami artystycznymi, począwszy od profesorów z krakowskiej ASP, po Henry'ego Le Fauconniera i Władysława Ślewińskiego. Kontakt z tymi wybitnymi postaciami nigdy nie sprawił, aby w sztuce Makowskiego pojawiła się maniera; artysta traktował te zetknięcia jako inspirację oraz dialog, którego owocem była coraz dojrzalsza sztuka.

Tadeusz Makowski przybył do Paryża na przełomie 1908 i 1909 roku w celu podszkolenia warsztatu. Do stolicy Francji wybierał się na rok, lecz pozostał do końca życia. Zetknięcie z Paryżem tuż po studiach rodzi w Makowskim sprzeczne uczucia – zachwyca się w szczególności Luwrem, w którym odkrywa Rembrandta, lecz stoi w otwartej kontrze w stosunku do obecnych kierunków awangardowych. Przechadzając się po paryskich salonach zauważa, że są one „stkiem najrozmaitszych manier” i że „należy być odpornym, by się nie dać porwać tym błyskotliwym na zewnątrz sposobom malowania!”. Kontakt z malarstwem Puvisa de Chavannesa i Paula Cézanne'a stanowi pierwszy krok ku porozumieniu z paryską sztuką współczesną. Na lata 1911-13 przypada kubistyczny okres w twórczości Makowskiego, na który składa się 19 prac olejnych. Wszelkie zmiany formalne dokonujące się w tym okresie w sztuce Makowskiego powstawały w czasie, w którym artysta zmagał się z sobą samym, powoli odchodząc od impresjonizmu. Tadeusz zaprzyjaźnił się wtedy z kubistą Henrym Le Fauconnierem, który zapoznał go m.in. z Pietem Mondrianem, Fernandem Légerem i Guillaume'em Apollinaire'em. W środowisku, w którym wykluwały się idee formujące kubizm, zapamiętano go jako milczącego wielbiela poezji, który na spotkaniach przysłuchiwał się obradom, paląc fajkę. Decyzja Makowskiego o nagłym zerwaniu z kubizmem budzi zdziwienie. Współcześni mu krytycy życzliwie przyjęli kubistyczne prace artysty, które wystawiano na Salonie Niezależnych (1913) oraz na wystawie Moderne Kunstkring w Amsterdamie. Dlaczego zatem artysta decyduje się na odejście ze środowiska, które przyjęło go jak swego? Odpowiedzi należy upatrywać w twórczych poszukiwaniach Makowskiego, który po trzech latach zauważył brak zbieżności kubizmu z obraną drogą artystyczną. Odbyta lekcja kubizmu na zawsze pozostawiła jednak ślad w twórczości artysty. Nie dziwić może, że kolejnym etapem jest zwrot ku malarstwu realistycznemu – Makowskiego od nowa fascynuje

bogactwo materii. W tym okresie często odwiedza Luwr oraz wyjeżdża na plenery do Bretanii, mimo tego, że ledwo udaje mu się zebrać konieczne środki, aby się utrzymać. Pobyt na południu Francji jest kolejnym bodźcem twórczym – artysta na początku mieszkał u rodaka Władysława Ślewińskiego, który był niewątpliwie autorytetem dla młodszego o trzydzieści lat Makowskiego. Po raz kolejny malarstwo artysty ulega licznym zmianom, które badaczom twórczości Makowskiego przysparzają nie lada kłopotów. Artysta podejmuje liczne wątki tematyczne, śledzi poczynania paryskiej awangardy, pogłębia wiedzę o sztuce flamandzkiej, a szczególnie o ukochanym Bruegla, krystalizując w ten sposób własną ścieżkę artystyczną. Na tle licznych działań podejmowanych przez Makowskiego w latach 1918-22 na szczególną uwagę zasługują przedstawienia dzieci. Ciekawym jest, że do 1918 roku postać dziecka rzadko była pierwszoplanowym bohaterem jego obrazów. Obrazy malowane są z dużą troską o oddanie podobieństwa portretowanego, który otrzymuje już dopracowany w późniejszej twórczości rys przewodni, to znaczy charakterystyczne zamyślenie widoczne na twarzy. W świecie dzieci odnaleźć można też elementy charakteru samego Makowskiego: wrażliwego, prostolinijnego, o bogatym świecie wewnętrznym, a jednocześnie wielkiego erudyty. Kompozycja stworzonych w tym czasie obrazów ulega uproszczeniu, a modelunek staje się mniej kontrastowy. Monografistka artysty Władysława Jaworska zwraca uwagę, że „w gruncie rzeczy ta 'dziecinna' linia jest bardzo kunsztowna i wyrafinowana w delikatnym rytmie formy”. Paryż zwraca ponownie uwagę na artystę w 1928 roku w związku z wystawą w galerii Berty Weill przy rue Laffitte. Wystawa, która odniosła olbrzymi sukces, pozwala na nowo odkryć oeuvre Tadeusza Makowskiego jako dojrzałego twórcy. Artysta coraz wyraźniej zmierza ku jeszcze większemu uproszczeniu formy, a bohaterów obrazów wyposaża w niecodzienne rekwizyty, wśród których wymienić można spiczaste czapki i kryzy. Rok 1928 stanowi cezurę w twórczości artysty, odnajduje on bowiem drogę malarską, której już nie opuści, a jedynie pogłębi. Makowski wydaje się patrzeć oczyma portretowanej małej postaci dziecięcej, na co wskazuje uproszczona forma. Coraz większą rolę odgrywa także światło i subtelna gama kolorystyczna. Nie wiadomo, jak potoczyłyby się dalsze poszukiwania artystyczne Makowskiego, gdyby nie nagle śmierć w Paryżu w 1932 roku. Przed odejściem nasiliła się bowiem ekspresjonistyczna tendencja w sztuce malarza: postać ludzka, uproszczona do podstawowych kształtów geometrycznych, wpisana jest często w melancholijną, a czasem groźną lub groteskową rzeczywistość.



Handwritten text in a cursive script on a textured, light brown background. The text is arranged in three lines and appears to be a name or a short phrase. The first line contains the characters 'M', 'A', and 'R'. The second line contains 'S', 'T', and 'R'. The third line contains 'E'. The letters are dark and somewhat faded, with some red ink markings visible on the left side of the page.



210

## ROMAN KRAMSZTYK (1885 - 1942)

*Portret Chila Aronsona, 1929 r.*

olej/plótno, 92,5 × 73,5 cm

sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'

na odwrociu stempel: 'DOUANE | EXPORTATION | PARIS | CENTRAL', na  
krośnię dwie nieczytelne pieczętki oraz papierowa nalepka z opisem pracy

cena wywoławcza: 260 000 zł

estymacja: 350 000 - 500 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

- Exposition L'Art polonais contemporain, Galerie des éditions Bonaparte,  
Paryż, październik-listopad 1929

### LITERATURA:

- Renata Piątkowska, Roman Kramsztyk. Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em, Warszawa 2004, s. 232, poz. kat. 154
- Renata Piątkowska, Kramsztyk 1855-1942, Warszawa 1997, s.201, poz. kat. 142 (il.)
- „Le Crapouillot”, 1929, nr 6, s. 32
- „L'Art Vivant”, 1929 (I VI)







## ROMAN KRAMSZTYK – PORTRET PRZENIKLIWEGO OBSERWATORA

Portret zajmuje szczególne miejsce w oeuvre Romana Kramsztyka. Malarza najbardziej interesowali ludzie – portretował ich pełen podziwu dla różnorodności fizjonomii, gestów, a przede wszystkim bogactwa wnętrza swoich modeli. Wśród portretowanych znajdziemy wizerunki najbliższych, portrety osób należących do warszawskiego lub paryskiego kręgu artystycznego, osobistości ze świata polityki, dzieci oraz, co rzadkie, egzotyczne indywidua. Umiłowanie sztuki portretowej nie budzi zdumienia, ponieważ artysta pochodził z szanowanej rodziny żydowskiej, należał w Warszawie do elity artystycznej dwudziestolecia międzywojennego, a gdy tylko wracał z Paryża do Warszawy, można go było łatwo odnaleźć przy ulicy Ziemiańskiej pośród zaprzyjaźnionych artystów z grupy „Rytm”. Także w Paryżu otaczał się malarzami, literatami i dziennikarzami.

Kramsztyk zasłynął wśród współczesnych mu krytyków sztuki jako rasowy portrecista. Jego prace noszą charakterystyczny rys, który trudno odnieść do jakiegokolwiek innego sposobu obrazowania. W obrazach artysty widać fascynację sztuką dawnych mistrzów, lecz fascynacja ta nie przeradza się w służalcze poddanie tradycyjnym wzorcom. Dotyczy to także zdrowej trzeźwości wobec tendencji awangardowych, którymi żył ówczesny Paryż. Właściwy Kramsztykowi sposób obrazowania opiera się na trafnym odczytaniu indywidualnych cech portretowanego oraz oddaniu jego charakterystycznych rysów, a nabytą sprawność portrecisty podporządkowuje wiodącej cesze charakteru lub urody modela. Znamienna jest także tendencja do monumentalizowania przedstawianej postaci, która zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Gesty portretowanego, który najczęściej przedstawiony jest na neutralnym tle, ze względu na układ kompozycyjny nabierają nieoczekiwanej ekspresji. Monografistka artysty, Renata Piątkowska, słusznie zauważa, że w obrazach Kramsztyka przejawia się staranie o wydobycie osobowości, warunkiem koniecznym zaś był pewien bodziec, „coś frapującego w portretowanej osobie, coś, co pozwalało mu na stworzenie niebanalnego wizerunku” (Renata Piątkowska, Kramsztyk 1885-1942, Warszawa 1997, s. 13). Na ów rys twórczości zwracała także uwagę polska i paryska krytyka, a Zygmunt Klingsland pytał żartobliwie: „Co kocha Pan bardziej – malowane przez siebie osoby czy żyjących modeli?” i udzielał odpowiedzi za malarza: „Cóż znowu! Ależ oczywiście moje obrazy! I to dużo bardziej” (Zygmunt Klingsland).

Portretowany Chil Aronson był niewątpliwie niebanalną osobistością paryskiej sceny artystycznej, skoro Roman Kramsztyk zdecydował się na trzykrotne jego przedstawienie. W 1927 namalował podobiznę młodego mężczyzny (obraz jest również znany pod tytułem „Filozof”), w dwa lata później pojawił się prezentowany przez nas portret, a ostatnim przedstawieniem jest ten z 1936. Kim był ów mężczyzna o smukłej sylwecie i pociągłej twarzy, noszący charakterystyczny fular oraz elegancką kamizelkę? Chil Aronson (1898-66), znany także pod pseudonimem literackim jako Franciszek Bedart, był czołowym krytykiem sztuki polskiego pochodzenia, aktywnym w Paryżu. Początkowo pisywał na łamach warszawskiego „Literarsze Bleter”. Nie wiadomo, czy Roman Kramsztyk poznał „filozofa” jeszcze przed I wojną światową, lecz, wedle pogłosek, malarz w latach 20. miał skłonić krytyka do wyjazdu do Paryża. W stolicy Francji zasłynął jako niezłomny propagator polskiej sztuki awangardowej, przede wszystkim artystów żydowskiego pochodzenia. Dał się także poznać jako ryzykant i pionier, twórca kontrowersyjnej wystawy w Galerie Éditions Bonaparte, promującej działalność artystyczną Polonii osiadłej na Montparnassie. Pisywał do szeroko czytanego dwumiesięcznika „L'Art Vivant”.







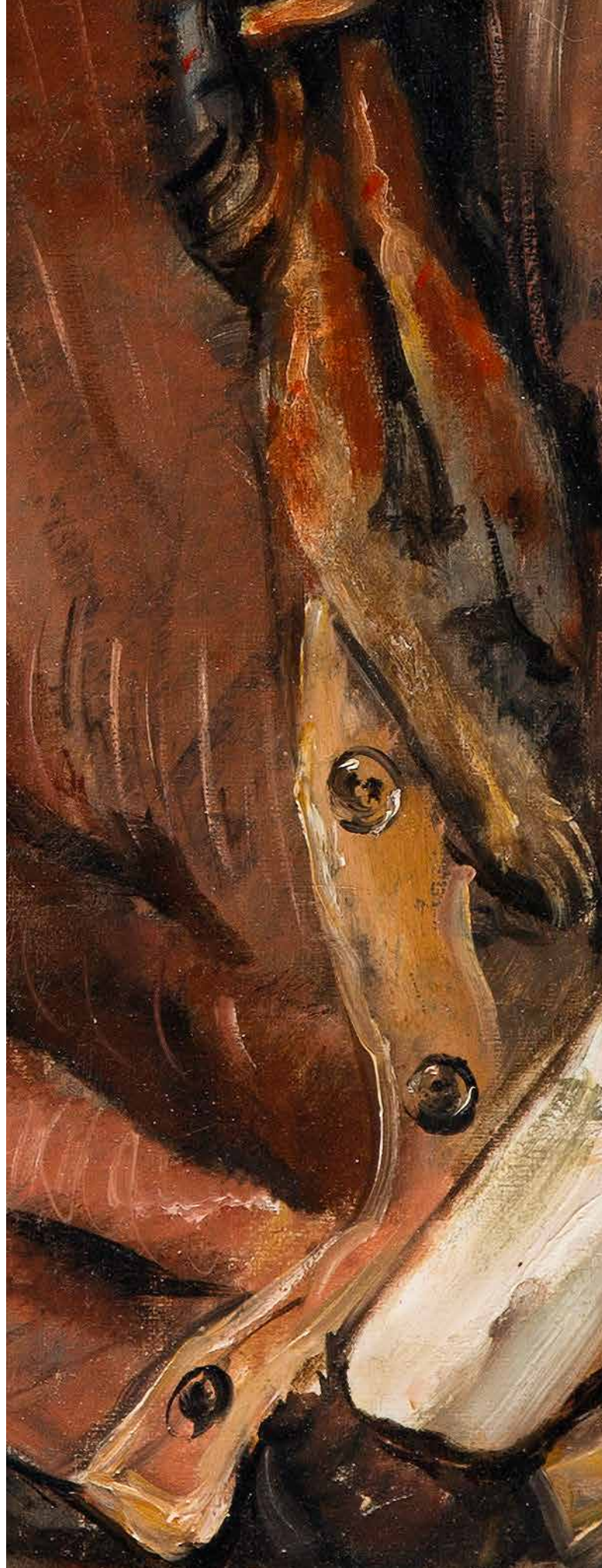


W prezentowanej pracy z 1929 przed widzem zasiada Chil Aronson. Mężczyzna znajduje się w nieokreślonej przestrzeni, w całym polu obrazowania. W dłoni dzierży zwój papieru, drugą natomiast trzyma napiętą w teatralnym geście. Szalik rozwiany. Wydaje się, że krytyk stara się sprecyzować myśl i że niebawem spojrzy na widza, aby wyjawić mu przedmiot swojej refleksji. O bliskości portretowanego świadczy nie tylko kompozycja, lecz także zaaranżowana wymiana spojrzeń i gestów. Przedstawienie utrzymane jest w ciepłej gamie barwnej, którą zdominowały ceglasta czerwień, ugry, brązy i złamane szarości oraz lubiana przez Kramsztyka oliwkowa zieleń. Zestawienie trzech prac pozwala na rozpoznanie ewolucji w technice Kramsztyka oraz zmian zachodzących w samym portretowanym. Na przestrzeni dziesięciu lat widzimy przeobrażenie z młodego literata w statecznego mężczyznę. Tym, co łączy portrety z 1927 i 1936, jest rozwiązanie kompozycyjne: Aronson został przedstawiony en face w obszernym płaszczu, z żywo gestykującymi dłońmi. Prezentowana przez nas praca jest niewątpliwie najżywszym przedstawieniem – wydaje się, że Aronson w mgnieniu oka poderwie się i nawiąże kontakt z widzem.

Ciężko dociec, czy pochodzący z 1929 roku portret wystawiany był na Salonach czy na pamiętnej wystawie „L'Art polonais moderne” w Galerie Bonaparte. Wiadomym jest, że krytyk odegrał ważną rolę w propagowaniu twórczości warszawiaka. Tak pisał w wydanym z okazji wystawy „Art Polonais moderne” artykule: „(...) Krams[z]tyk, jeden z najbardziej utalentowanych członków 'Rytmu', wyróżnia się także swoją erudycją. W jego młodzieńczych dziełach widać wpływ Cézanne'a. Choć w kolorze nie są tak przyjemne jak te dzisiejsze, to zostały skonstruowane z większym rozmachem. Jego najnowsze dzieła są doskonalsze, lecz te z młodości wciąż nas oczarowują niespokojnym pragnieniem artysty rozwiązywania nowych problemów artystycznych. Jego piękne portrety są pełne życia i wyrazu” (Chil Aronson, Art polonais moderne, Paris 1929, s. 10-11).

Wypowiedź Aronsona oddaje przychylność komentatorów sztuki wobec twórczości Kramsztyka. Mimo krytyki wobec twórcy wystawy w Galerie Bonaparte, zarzucającej Aronsonowi poświęcenie uwagi wyłącznie polonii paryskiej, a nie przedstawieniu reprezentatywnego przekroju sztuki polskiej, wystawiane prace Kramsztyka pozostały nietknięte, co więcej chwalono je za solidny warsztat, dopracowaną kompozycję i dojrzałą kolorystykę. Znakiem rozpoznawczym artysty stały się cieszące się niesłabnącym powodzeniem portrety – zachwycała żywotność portretowanych oraz nadzwyczajna umiejętność oddania rysów szczególnych przedstawianych postaci przy zachowaniu indywidualnego stylu malarskiego. Wielokrotnie wspomniano, że Kramsztyk nie wpadał w manierę i zignorował pojawienie się w sztuce sztucznych 'izmów', trzymając się własnej koncepcji malarskiej. Ceniony paryski krytyk polskiego pochodzenia, Zygmunt Klingsland, zwrócił uwagę na „wartość szczerego wysiłku twórczego, jak i sumiennej wiedzy technicznej”, natomiast Edward Woroniecki pisał, że w portretach i kompozycjach figuralnych artysty „uderza zwłaszcza siła wyrazu i życia”.

Widz ma zatem do czynienia z portretem wybitnym, o wysmakowanej kolorystyce i swobodnym dukiem pędzla, dokumentującym nie tylko czołową postać paryskiej sceny artystycznej, lecz także noszącym znamiona starć ideologicznych, którymi żył ówczesny Paryż.







211

## RAFAŁ MALCZEWSKI (1892 - 1965)

*Mężczyzna pod drzewem, 1934 r.*

olej/plótno dublowane, 80 x 100 cm  
sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski | -34.'

cena wywoławcza: 200 000 zł †  
estymacja: 250 000 - 400 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

- Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Muzeum Narodowe w Warszawie,  
kwiecień-czerwiec 2006

### LITERATURA:

- Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Olszanica  
2006, s. 168, nr 273 (il.) - z błędną datą: '1939'

„Na tle zupełnego pomieszania pojęć i braku kultury mało kto potrafi dziś odróżnić kończącego się i robiącego kompromis kubo-formistę czy futurystę od stylizującego płaskawego (w znaczeniu przestrzennem, nie psychicznym) naturalisty i zdeklarowanego realistycznego nastrojowca. Malczewski nie jest tem wszystkim, tylko początkiem czegoś zupełnie nowego, co w tej początkowej fazie, dla ludzi, die keine Hand für die Nuancen haben, może się wydać jednym z wymienionych odpadków malarskich”.

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













Rafał Malczewski, Pejzaż górski, 1932, źródło: Cyfrowe MNW



Rafał Malczewski, Krajobraz przed burzą, fot. Desa Unicum

Po powrocie z Francji do Polski w 1930 roku Rafał Malczewski skupił swoje siły na realizacji malarskiej wizji industrialnego Śląska, sporadycznie powracając do pejzaży zakopiańskich. Widoki z Zakopanego stanowiły odskocznice od rządzącego się prawami potężnego przemysłu regionu. Na tym tle pejzaże zakopiańskie jawią się jako idylliczna kraina, „emanująca słodyczą, spokojem, czasami niebezpiecznie ocierając się o granicę piękna wyrobów cukierniczych” (Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Olszania 2006, s. 165). W latach 30. XX wieku powstaje stosunkowo niewiele olejnych obrazów przedstawiających krajobraz górski, gdyż impresje z włóczęg i wycieczek trafniej oddawało lekkie i pogodne malarstwo akwarelowe. Czasem jednak akwarelowe szkice stały się materiałem do monumentalnych przedsięwzięć olejnych, których przykładem jest prezentowana przez nas praca. Na tle górskich opowiadań zajmuje ona miejsce szczególne ze względu na swoją magiczną, wręcz budzącą niepokój nastrojowość. „Mężczyzna pod drzewem” niejednoznacznością kolorystyką wybijają się na tle innych pejzaży zakopiańskich artysty. Ów wizyjny i odrębny krajobraz z pewnością nie nawiązuje do powstających w latach 30. XX wieku realistyczno-naturalistycznych widoków, daleko mu także do bajeczności „lukrowanych” gór. Prezentowany pejzaż rodzi sprzeczne uczucia, na tle których wybijają się fascynacja siłą i ogromem natury, przestrasz i zdziwienie. Uczucia te potęguje kompozycja pracy, która zdaje się ukazywać zakopiański pejzaż z perspektywy osoby stojącej na szczycie wzniesienia. Dystans widzenia oraz wzbudzące niepokój warunki atmosferyczne wywołują uczucie poruszenia, lecz, obserwowane z bezpiecznej odległości, prowadzą do odczucia wzniosłości w obliczu potęgi przyrody. W ten sposób pojmowali naturę Immanuel Kant i Edmund Burke, łącząc ją z tym co wzniosłe, a czasem wręcz ze zjawiskami monstrualnymi. Wzniosłość, sublimis (łac.), w pierwotnym znaczeniu rozumiana była jako wielkość i powaga. W późniejszych wiekach stała się ona odrębną kategorią filozoficzną,

którą odnoszono do rzeczywistości intelektualnej, metafizycznej lub artystycznej, również do natury i jej bezkresu. Do XVIII wieku termin ten używany był przede wszystkim w myśli filozoficznej, szczególnie w pismach Burke'a i Kanta, którzy odróżnili kategorię wzniosłości od kategorii piękna, łącząc piękno z przyjemnością, a wzniosłość z grozą. Widoczne w oddali pola przypominające siatkę geometrycznych płaszczyzn oraz nieliczne domy, którym bliżej jest do dziecięcych domków dla lalek, spowijają przedburzową atmosferę. Pola, ujęte w brzozy, szarości, seledyn i perłowe złoto oraz spowite szarością lasy odbijają złowrogie mieniące się światło. Niezwykle światło, o niewiadomym pochodzeniu spowija partię pół osłoną szklistej emalii i wspaniale kontrastuje z ciemną linią gór i czerniejącym niebem. W budowaniu nastroju udział mają również kłębiące się złowieszczymi chmury w górnej partii obrazu, które przysłaniają ledwo zarysowane, malowane węglową czernią pasmo górskie oraz samotne drzewo chylące się pod wpływem wiatru, pod którym zasiał nieznamy mężczyzna. Historyk sztuki, Dorota Folga-Januszewska interpretuje tę postać jako autoportret artysty. W pracy widoczna jest wielka indywidualność artystyczna Malczewskiego. Artysta bawi się z fakturą obrazu, łącząc malowane impastowo pola ze sztorcowym duktem pędzla, który tworzy jakże ciekawe efekty w przestrzeni znajdującej się na pierwszym planie roślinności. Oddajmy głos historykowi sztuki, Dorocie Foldze-Januszewskiej, według której Malczewski doskonale wyraża „magiczne napięcie równoległego świata najprostszymi malarskimi środkami – stonowanym kolorystem i minimum narracji” (tamże, s. 161). Warto wspomnieć, że pejzaż o podobnym ukształtowaniu terenu i złocistej kolorystyce, która zwiastuje nadchodzącą burzę, twórca malował już w 1932 roku. Prezentowaną przez nas pracę charakteryzuje bardziej jednoznacznie budowane napięcie osiągnięte zastosowaniem kontrastów barwnych i wprowadzeniem osłepiającego światła spowijającego partię pół.

212

## JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

*Portret generała Aleksandra Truskowskiego, 1923 r.*

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

cena wywoławcza: 95 000 zł  
estymacja: 120 000 - 250 000

POCHODZENIE:

- kolekcja rodziny sportretowanego, Kraków

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





Truskowski 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 I 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. Truskowski należał do elity dawnej Galicji. Jak wielu dowódców polskiego pochodzenia w armii cesarza Franciszka Józefa od 1919 zasilili 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. Truskowski 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 ekspresji. Wiesław Juszcak 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. Spłylenie perspektywy,

ekspozycja płaszczyzny, która zmierza do wydobycia „charakteru rzeczy”, podkreślenia „wyraza”, 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 Truskowskiego” 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 wyobrazonego 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 gen. Aleksandra Truskowskiego” na horyzoncie majaczą błękitne wzgórza, a niebo zasłane jest chmurami, które rozstępują się jedynie w niewielkiej partii u góry, odsłaniając niebieską połąć. Malczewski w pobliżu tej partii umieścił muchę – element spoza porządku całego przedstawienia. Z jednej strony owad stanowi detal urealnijający przedstawienie – na abstrakcyjnej połąć 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 Truskowskiego. Rozległa, niezaludniona, wiosenna bądź letnia łąka jawi się niczym nowa Polska. Wiatr, odwrotnie niż „W tumanie”, nie przynosi demona, lecz państwotwórczą energię.





Portret fotograficzny gen. Aleksandra Truszkowskiego, archiwum rodzinne



213

## JACEK MALCZEWSKI (1854 - 1929)

*Moje życie. Szkic do środkowej części tryptyku, ok. 1911-12 r.*

olej/deska, 12 x 29,5 cm

sygnowany wzdłuż lewej krawędzi: 'J. Malczewski'

opisany na odwrociu: 'SZKIC | J. MALCZEWSKIEGO'; obraz jest szkicem do środkowej części tryptyku 'Moje życie', przechowywanego w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie

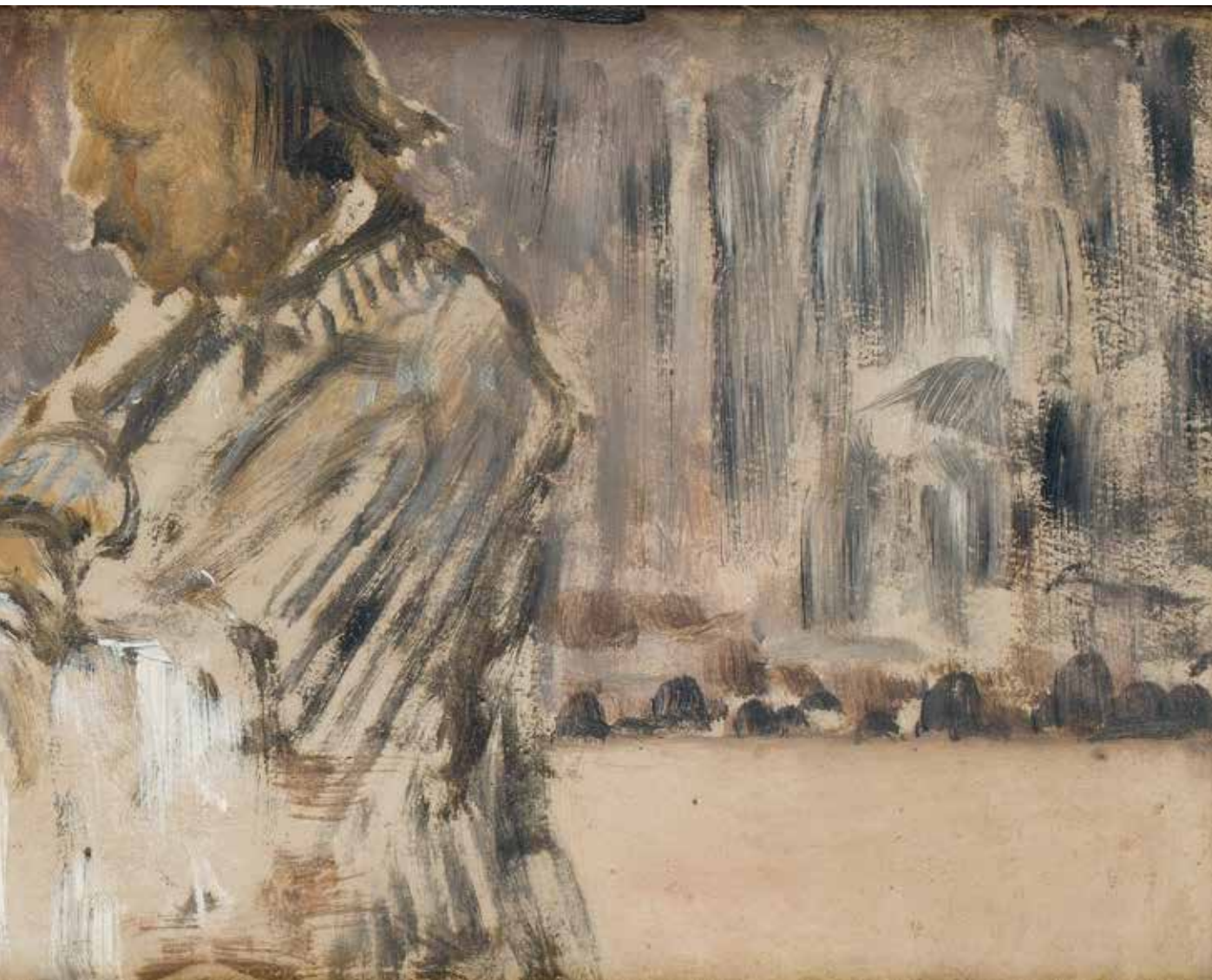
cena wywoławcza: 23 000 zł

estymacja: 26 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa





Kanwę środkowej części tryptyku „Moje życie” stanowią wspomnienia z dzieciństwa artysty. Podczas powstania styczniowego do dworu Karczewskich w Wielkiem, gdzie Malczewski dorastał, wkroczyli rosyjscy żołnierze. W sieni dworu wiszą ich płaszcze i pałasze. Tam też przebywa służący, przygotowujący kieliszki, aby podjąć gości w salonie.

Na drugim planie mały Jacek Malczewski, oparty o ławę, obserwuje jego pracę. Tak w wyobraźni artysty zjawiała się „historyczna mgła”, która miała nie opuścić jego twórczości do końca życia. W prezentowanym studium autor szkicowo zarysował postaci i przestrzeń sceny, używając wąskiej palety brązów, ugrów, bieli, szarości i czerni.

214

## TEODOR AXENTOWICZ (1859 - 1938)

*Starość i młodość, 1917 r.*

olej/plótno, 50 x 66,2 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'T.Axentowicz | 1917'

na listwach krosna pieczętka z numerem '66' oraz papierowa nalepka Składu Papieru i Galanterii Zygmunta Ziembickiego w Krakowie

cena wywoławcza: 50 000 zł

estymacja: 70 000 - 90 000

### POCHODZENIE:

- spadkobiercy przedwojennej kolekcji w Drohobyczu

Różnorodna twórczość Teodora Axentowicza obejmuje przede wszystkim bogatą twórczość portretową, jak również liczne sceny z życia polskiej wsi, której był jednym z najwybitniejszych portrecistów. Malarz, odebrawszy solidne, akademickie wykształcenie w monachijskiej akademii (1879-82), pogłębił je w Paryżu, gdzie studiował u Emile'a Augusta Carolusa Durana. Z miastem nad Sekwaną związał się na dłuższy czas (1882-95) i tutaj zaczęła się jego kariera jako twórcy salonowych portretów. Tutaj oraz w odwiedzanym często Londynie zetknął się z twórczością dwóch malarzy, którzy wpłynęli na ukształtowanie się jego dojrzałego, pełnego wdzięku i dekoracyjnego stylu. Byli to James Abbott McNeill Whistler oraz John Sargent. Powodzenie artysty na paryskich salonach zostało ugruntowane przez dwa prestiżowe zamówienia słynnej aktorki, Sary Bernhardt, oraz

Henrietty Fouquier, córki redaktora naczelnego gazety „Le Figaro”. Po powrocie do Krakowa w 1895 roku Axentowicz wciąż tworzył kobiece portrety i wdzięczne, odznaczające się secesyjną linią wizerunki kobiet. Działała sława artysty, który uwiecznił już sławne paryskie piękności. Co ciekawe, obok tej salonowej twórczości, najliczniejszą grupą jego dzieł są te przedstawiające wieś – huculską i, rzadziej, podkrakowską. Były to nie tylko przedstawienia oddające malownicze obrzędy. Malarz, jakby tkwiąc wyobraźnią we wcześniejszej epoce, z upodobaniem przedstawiał dwóch wieśniaków. Choć są to osoby noszące znamiona indywidualnych cech, artysta wciela je do symbolicznej machiny, czyniąc personifikację Młodości i Starości. Charakterystyczna jest tu nie tylko wyobraźnia czyniąca z konkretnych postaci metafory, lecz także subtelność barwnych zestrojów.





215

WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

*Wędrowiec, 1923 r.*

olej/tektura, 71 x 100 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wlastimil Hofman | 1923'  
na odwrociu pieczętka z numerem '12'

cena wywoławcza: 50 000 zł †  
estymacja: 60 000 - 85 000

„Zaprawdę, że dla tych, co są smutni, ta kraina piękną jest i niebezludną;  
albowiem tu śnieg nie plami skrzydeł anielskich, a gwiazdy te są piękne”!

JULIUSZ SŁOWACKI, ANHELLI











„Hofman jest malarzem dzieci i starców” (Jiří Karásek, Vlastimil Hofman, „Maski” 1918, nr 27). Malarz często sięgał po motyw starości, wprowadzając elementy jakże ciekawego naturalizmu. W prezentowanej pracy fascynuje wysunięta na pierwszy plan postać starca, który zdaje się przekraczać kadr obrazu. Artysta nie stronił od ukazania opuchniętego, przeoranego brzdami łoża oraz pękających policzków. Całości dopełnia niedbale przewiązana wystrzępiona chusta, narzucona na ramiona dwurzędówka i drewniana laska. Hofman był niewątpliwie urzeczony możliwościami czysto plastycznymi, których dostarczało przedstawienie starczej twarzy.

Kim jest ów tajemniczy wędrowiec? Najprostszą odpowiedzią na zadane pytanie byłby powrót do zjawiska doby Teodora Axentowicza i Kazimierza Sichulskiego, czyli chłopomanii. To cenny trop, gdyż w twórczości Hofmana widoczna jest apoteoza prostego ludu i jego pobożności, a w wielu przedstawieniach owa fascynacja nabiera głębszego, alegorycznego znaczenia. Analiza powinna uwzględnić zimowy pejzaż oraz fantastyczno-allegoryczny sztafaż. W tle znajduje się postać potężnej anielicy – personifikacja upływającego czasu lub śmierci. W ten sam sposób można odczytywać znaczenie obecności starca, którego postać wywołuje refleksję nad przemijaniem oraz przybliża motyw trudu i cierpienia dotykających człowieka w jego wędrówce. W postaci anielicy widać także odwołanie do sybirskiego poematu Słowackiego pod tytułem „Anhell”. Opisuje on dzieje gromady wygnańców polskich rzuconych w bezbrzeżne śniegi ziemi sybirskiej, skazanych na zagładę. Główny bohater utworu, Anhell, osamotniony po śmierci Eloie, przeżywa odwiedzin aniołów, którzy przychodzą, aby zapowiedzieć sybirskim wygnańcom ich rychły koniec. Owe sceny przedstawiał już wcześniej mistrz i profesor Hofmana, Jacek Malczewski, ukazując w „Wygnańcach” lub „Noclegu na etapie” motywy z twórczości Juliusza Słowackiego. Idąc śladami mistrza, Hofman ponownie porusza tematykę narodowowyzwoleńczą, odnosi ją jednak do zgoła innych realiów, z którymi Polska musiała się zmagać po odzyskaniu niepodległości. Po pierwszym entuzjazmie echem odbijały się uczucia melancholii i niepewności związane z wyzwaniem spowodowanymi na nowo odzyskaną wolnością.

216

## WLASTIMIL HOFMAN (1881 - 1970)

"Zdjęcie Chrystusa z Krzyża", 1914 r.

olej/tektura, 67,5 x 99 cm  
sygnowany l.d.: 'Wlastimil Hofman'

cena wywoławcza: 28 000 zł †  
estymacja: 35 000 - 50 000

### POCHODZENIE:

- spadkobiercy przedwojennej kolekcji w Drohobyczu

Prezentowane „Zdjęcie z krzyża”, datowane na 1914, należy do wczesnych scen sakralnych w twórczości Wlastimila Hofmana. Pośród obrazów artysty pochodzących z tego okresu owa scena jest rzadkością, bowiem na płótnach Hofmana goszczą zazwyczaj wiejskie Madonny otoczone jasnowłosymi dziećmi, skrzydlate anioły oraz rozmodleni starcy. Temat zaskakuje również ujęciem kompozycyjnym – bohaterami przedstawienia są Jezus i Maryja, matka i syn. Widz na próżno szuka postaci ukochanego ucznia stojącego pod krzyżem czy całującej stopy nauczyciela Marii Magdaleny. Maryja, obita w żalobną purpurę, wydaje się być całkiem opuszczona. Od jej pochylonej postaci kontemplującej oblicze syna bije jednak głęboki spokój. Godne uwagi jest również nietypowe dla historii sztuki przedstawienie umarłego Chrystusa: ułożony na wznak z podniesionymi nogami skierowanymi w stronę widza przywołuje tym samym „Oplakiwanie zmarłego Chrystusa” Andrei Mantegni (Pinacoteca di Brera w Mediolanie). Artysta osadza scenę na tle bliżej nieokreślonego suchego pejzażu, którego jedynym elementem jest samotny krzak. Unikając przedstawienia góry Golgoty, doprowadza do uniwersalizacji motywu cierpienia. Przebrzmiewają tu echa westchnień patriotycznych oraz melancholijny ton znany ze scen inspirowanych „Anhellim”

Słowackiego. Niebo spowija kojący róż wenecki, fiolet i ciepły seledyn, tym samym wieczorny krajobraz nabiera wymiaru religijnego. Wczesne obrazy Hofmana często utrzymane są w delikatnej gamie barwnej, w której przebrzmiewa echem historia rodzinna artysty. Hofman był bowiem synem właściciela sklepu z kamieniami półszlachetnymi w Sukiennicach i przywykł do oglądania delikatnych barw chalcedonów, ametystów i agatów.

Wielką inspiracją dla artysty była również późna sztuka gotycka: „Do mnie ta epoka bardzo przemawia. Mój duch (prawie że od początku mojej twórczości to widać) ma z tym gotyckim spirytualizmem dużo wspólnego” (cyt. za: E. Wolniewicz-Mierzwińska, Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939, tamże, s. 6). Nie dziwi zatem brak idealizacji ludzkiego ciała, które wychudzone, o wygiętych kończynach i wystających żebrach już dawno utraciło życie. Twarz naznaczona jest cierpieniem i wycieńczeniem, a szklany wzrok wpatrzony w dal. Hofman zapewne odwoływał się do fragmentu z Księgi Izajasza: „Nie miał On wdzięku ani też blasku / aby na Niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobał. / Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi, / Mąż boleści, oswojony z cierpieniem, / jak ktoś, przed kim się twarze zakrywa” (Księga Izajasza, 53; 2-3).





217

## ANDRZEJ PRONASZKO (1888 - 1961)

Starzec pod przydrożnym krzyżem, ok. 1908 r.

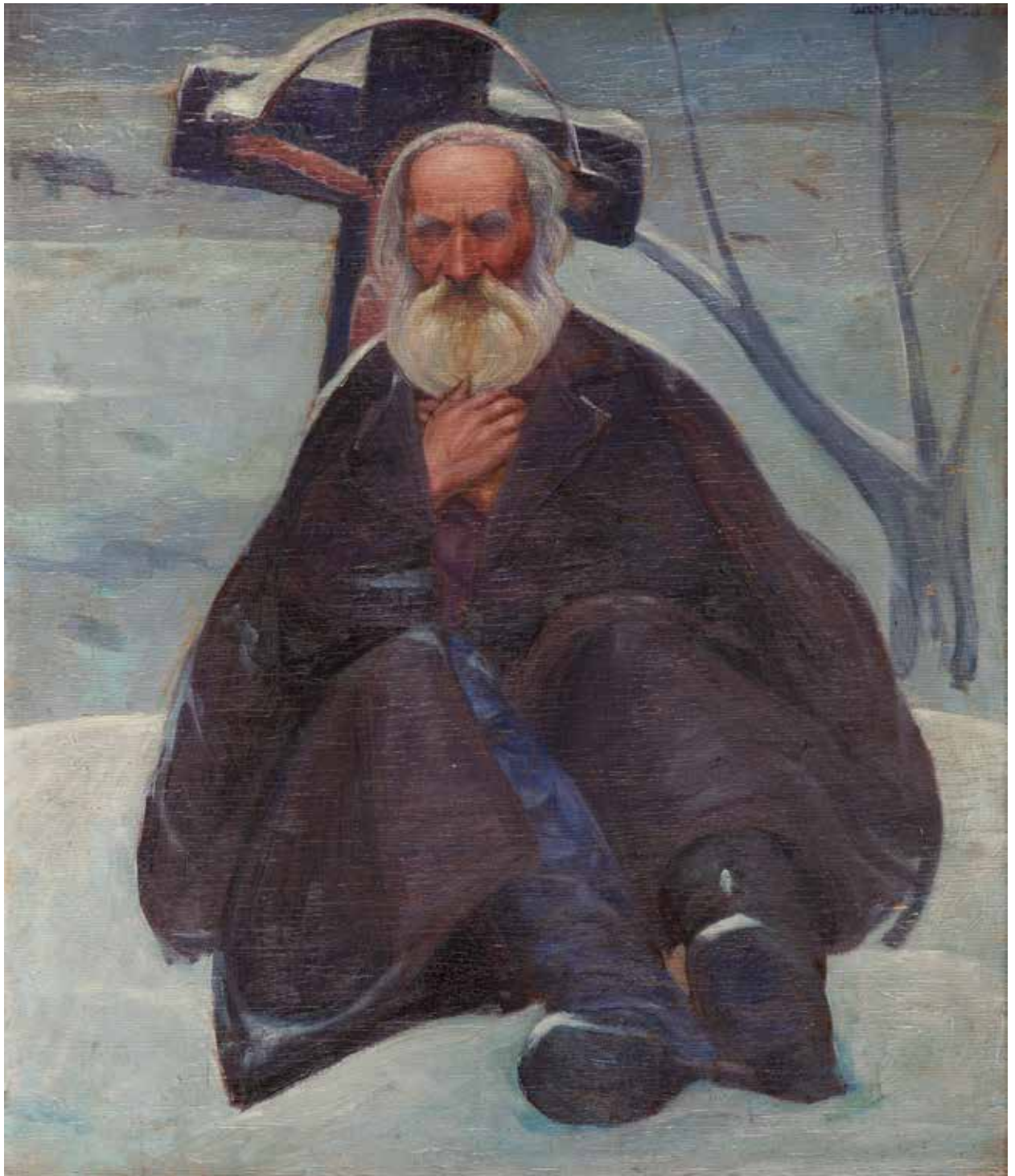
olej/sklejka, 63 x 54 cm  
sygnowany p.g.: 'and. pronaszko'

cena wywoławcza: 10 000 zł ↑  
estymacja: 14 000 - 20 000

Prezentowany obraz pochodzi z wczesnej, młodopolskiej fazy twórczości artysty. Prace Pronaszki powstałe przed I wojną światową, co dobrze widać na „Starcu pod przydrożnym krzyżem”, łączy stylistyczne pokrewieństwo z malarstwem Władysława Hofmana i Jacka Malczewskiego. Z pierwszym z nich Pronaszko zetknął się jeszcze jako nastolatek. Hofman często spędzał letnie wakacje w Derebczynie na Podolu, w majątku, w którym wychowywał się młody Pronaszko. Z Malczewskim i jego symbolistyczną sztuką artysta zetknął się po przeprowadzce do Krakowa w 1906. „Starzec pod przydrożnym krzyżem” pokazuje, jakie inspiracje artysta zaczerpnął od obu mistrzów. Zarówno ikonografia, jak i stylistyka obrazu wyrastają z krakowskiej formuły modernizmu. Od 1900 motyw wiejskiego starca czy żebraka często pojawiał się

w tym środowisku artystycznym. Kompozycje te przez krytyków były zazwyczaj interpretowane w kontekście eschatologicznym. Andrzej Pronaszko o studiach artystycznych myślał już w 1905. Za namową ojca w 1906 rozpoczął jednak edukację w Wyższej Szkole Przemysłowej w Krakowie. Wiemy, że w tym okresie pracował nad niezachowaną symbolistyczną kompozycją „Sąd Ostateczny”, którą około 1908, niezadowolony z efektu, zniszczył. Twórca przeniósł się na krakowską Akademię Sztuk Pięknych dopiero w 1909. Studiował w pracowniach Leona Wyczółkowskiego i Stanisława Dębickiego, jednak, zniechęcony atmosferą konserwatyzmu, porzucił akademickie studia malarskie. W okresie międzywojennym związał się z formistami. Uważany jest wspólnie za jednego z najwybitniejszych polskich scenografów.





218

## KAZIMIERZ POCHWALSKI (1855 - 1940)

Krakowianka z dwojakami, 1922 r.

olej/tektura, 33 x 26 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Kaz. Pochwalski | 1922'

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 9 000 - 12 000

Kazimierz Pochwalski pierwsze nauki pobierał w domu rodzinnym, jako że wielu jego krewnych było artystami. Naukę kontynuował w latach 70. XIX wieku – w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod okiem Władysława Łuszczkiewicza, Feliksa Szynalewskiego i Jana Matejki. Nagradzany za dobre wyniki, kontynuował studia w Monachium u Otto Seitz'a oraz Alexandra Wagnera. Edukację uzupełnił jeszcze w Paryżu, gdzie dzielił pracownię z Antonim Piotrowskim.

Dzięki przyjaźni z Henrykiem Sienkiewiczem brał czynny udział w towarzysko-kulturalnym życiu Krakowa lat 80. (mieszkał tam

w latach 1883-92). W tym czasie Pochwalski dużo podróżował. Odwiedził Turcję, Grecję i Włochy, wybrał się również do Kairu, Aleksandrii i Medyny. W 1890 nawiązał w Wiedniu kontakt z dworem cesarskim. Ponieważ jego portrety odniosły w tym mieście duży sukces, został tam wkrótce zaproszony i zamieszkał nad Dunajem na dwadzieścia kilka lat, pracując jako wzięty portrecista. Ostatni okres życia spędził w Krakowie, gdzie również cieszył się dużym powodzeniem jako portrecista sfer rządzących oraz polskiego ziemiaństwa. Osobny, słabo zbadany nurt w jego twórczości stanowią żywe przedstawienia polskiej wsi.





219

## GUSTAW PILLATI (1874 - 1931)

Portret mężczyzny

olej/plótno, 94 x 72 cm  
sygnowany p.d.: 'G. Pillati'

cena wywoławcza: 7 000 zł

estymacja: 9 000 - 14 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

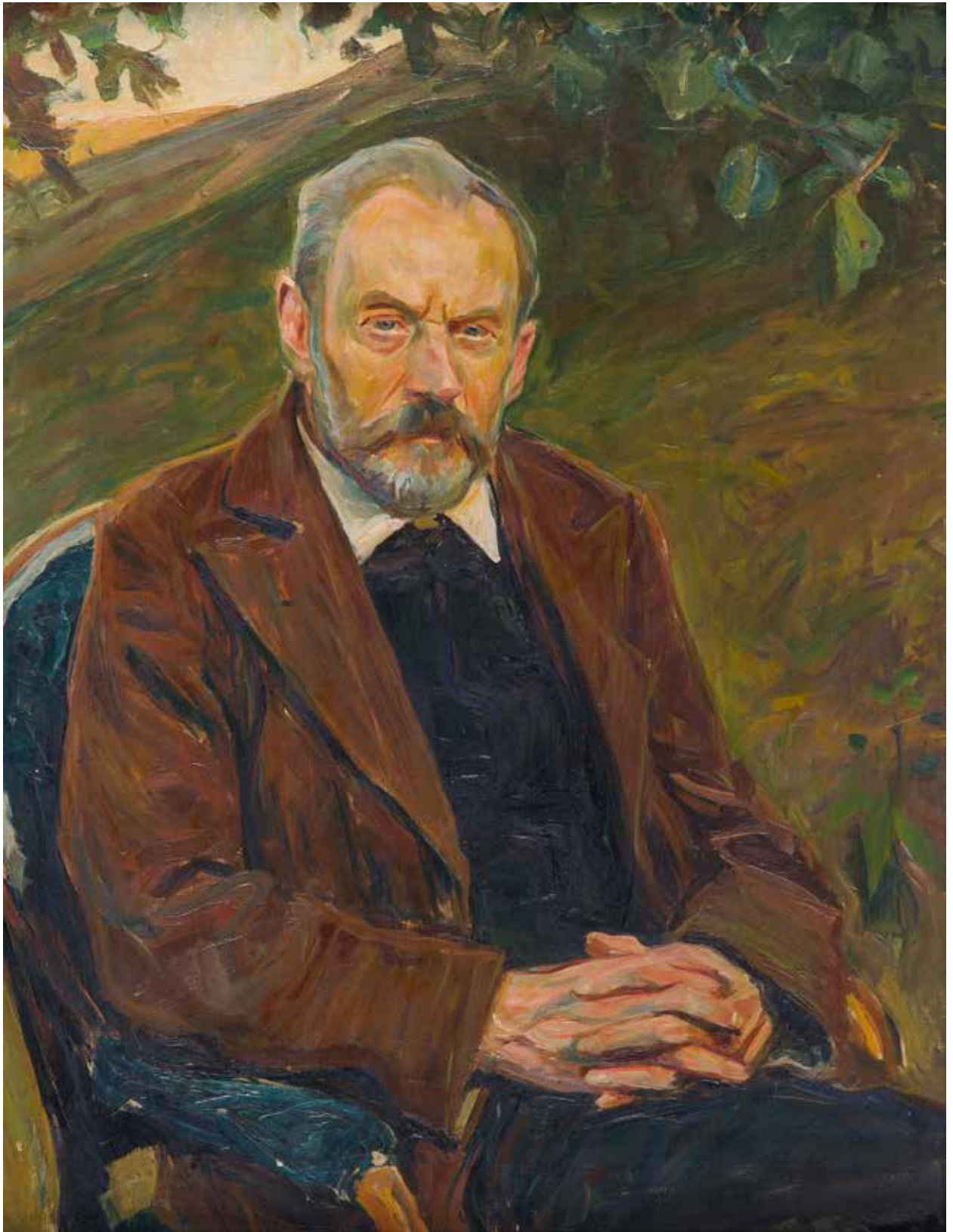
Portret mężczyzny odznacza się wszystkimi zaletami stylu Gustawa Pillatiego. Artysta malował szybko i swobodnie, światło uchwycił w sposób sugestywny. Plamy dynamizują stateczne przedstawienie siedzącego mężczyzny.

Gustaw Pillati pochodził z warszawskiej rodziny, która wydała zarówno grafików, jak i malarzy czy rzeźbiarzy. Początki edukacji artystycznej odebrał w stolicy, w słynnej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Następnie przemierzył typową dla swojego czasu edukacyjną „drogę”. Trzy lata spędził w krakowskiej Szkole Sztuk

Pięknych w pracowniach Floriana Cynka i Teodora Axentowicza. Po tym czasie zawitał jeszcze nad Sekwanę (słynna Académie Julian) i do Monachium, do prywatnej pracowni Simona Hollóysego.

Wróciwszy do Polski, osiadł w Warszawie – tu zajął się nauczaniem, brał też aktywny udział w życiu artystycznym, między innymi jako członek Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych oraz stowarzyszenia Pro Arte. Od 1923 do 1926 był profesorem Szkoły Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona. Z jego bogatego w prace oeuvre zachowało się niewiele.





220

## WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

Dziewczyna podająca dzban ułanowi, 1913 r.

olej/plótno, 90 x 67 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'WOJCIECH KOSSAK | 1913'

na odwrociu dwukrotnie przystawiona, nieczytelna pieczęć; na górnej belce krosien malarskich zapisany kopiowym ołówkiem numer: 'No 42'

cena wywoławcza: 35 000 zł

estymacja: 42 000 - 60 000

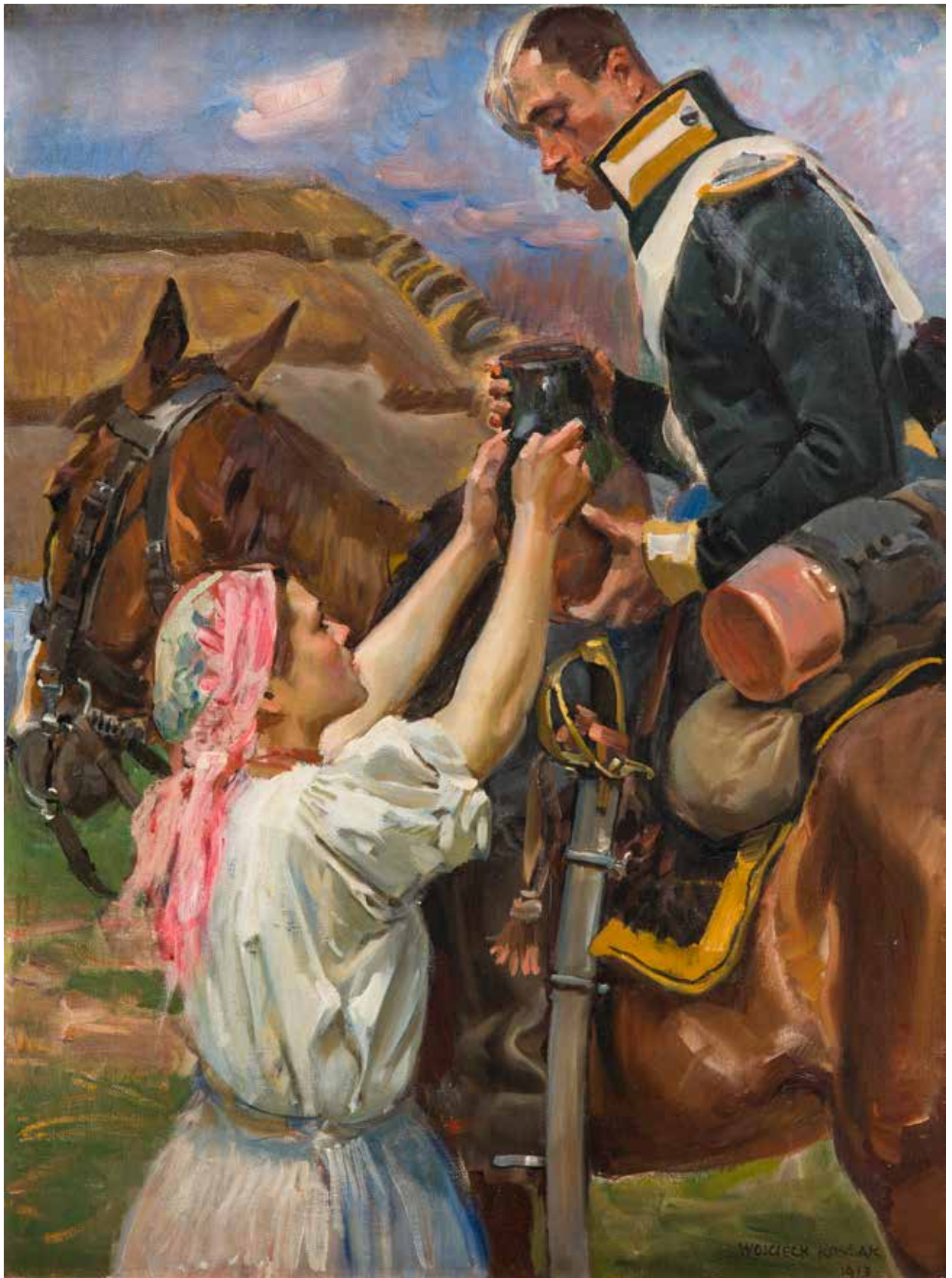
### LITERATURA:

- porównaj: Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław [i in.] 1990, s. nlb., poz. 215 (il.)

Sceny z życia polskiej kawalerii należą do licznie największej grupy dzieł Wojciecha Kossaka. Wśród nich można znaleźć bogactwo pomysłów, wariantów i redakcji. Do osobnego zbioru należą obrazy przedstawiające ułana i dziewczynę. Wymowne tytuły podobnych kompozycji to: „Umizgi”, „Ułan i kowalowa”, „Zaloty przy studni”, „Posiłek dla rannego” czy „Pożegnanie z dziewczyną”. Rodzajowość scen żołnierskiego życia może kojarzyć się z tradycją polskiego malarstwa w Monachium. Właśnie tam, a Wojciech Kossak był z tą tradycją silnie związany,

ukazywano rodzajowy czy codzienny wymiar żołnierskiej egzystencji. Nie tylko więc potyczki i bitwy, lecz także statyczne i spokojne przedstawienia o charakterze rodzajowym zajmowały artystę. Wojciech Kossak stworzył kilka płócien przedstawiających dziewczynę, która daje spragnionemu żołnierzowi na koniu dzban z wodą. Prezentowany obraz jest jedną z najwcześniejszych redakcji tego tematu, jeśli nie najwcześniejszą. Obraz odznacza się precyzyjnym opracowaniem i żywym zharmonizowaniem barw.





221

## WOJCIECH KOSSAK (1856 - 1942)

"U wodopoju", 1933 r.

olej/tektura, 38,7 x 48,8 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1933'

na odwrociu nalepka Salonu Obrazów Juliana Burofa z opisem pracy i datą:

'9. III. 36'

cena wywoławcza: 13 000 zł

estymacja: 16 000 - 25 000

„Obok [Wyczółkowskiego] Wojciech Kossak, zastanawiający tą swoją niepożytą siłą i werwą, która nie tylko nie osłabła, lecz jeszcze spotężniała. (...) [Obraz] tak znakomity, że wprost żyje. (...) Kto mężnie przetrwał różne chorobliwości, jakie dotykały sztukę, wszystkie mniej więcej zakończone na 'izmy', i kto wierzyć nie przestał, że Prawda jest największą podporą Piękna, temu tak znakomity portret konia sprawić powinien prawdziwe zadowolenie artystyczne. (...) Epopeja ułanów, szwoleżerów zaczynająca się z Napoleonem (...) jest specjalnością Kossaka. Czuje się tam jak w domu, najswobodniej porusza, rozumie doskonale ludzi, ich fizjonomie, charakter, wyraz”.

WARSZAWSKA WYSTAWA TOWARZYSTWA SZTUK PIĘKNYCH, „ŚWIAT” 1911, NR 9, s. 4





222

## JADWIGA TETMAJER-NAIMSKA (1891 - 1973)

"Psyche", ok. 1917 r.

olej/plótno, 100 x 70 cm

sygnowany p.d.: 'Jadwiga Tetmajerówna'

na górnej belce krosien malarskich papierowa nalepka wystawowa z tytułem autorskim

cena wywoławcza: 9 000 zł †

estymacja: 12 000 - 16 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny DESA Unicum, grudzień 2008

„Królestwa swego mistyczne wrzęciadze  
Naościęz wóvczas otworzy mi Psyche,  
I wejde w jasność, jak dziś w mroku błędę,  
I ze skał grzmiących wejde w łąki ciche”.

KAZIMIERZ PRZERWA-TETMAJER, PSYCHE, „POEZYJE”, TOM 3,  
KRAKÓW, WARSZAWA 1900, s. 124

Psyche (łac., gr.  $\Psi\chi\eta$  'dusza') to grecka boginią uosabiająca ludzką duszę. Zazwyczaj przedstawiana była jako młoda dziewczyna ze skrzydłami motyla. Jej niespotykana uroda podbiła serce Erosa, który, w tajemnicy przed Afrodytą, odwiedzał wybrankę pod osłoną ciemności. Historia Erosa i Psyche była inspiracją dla wielu utworów literackich, w tym „Metamorfoz” Apulejusza. W czasach dzieciństwa Tetmajer-Naimskiej wuj artystki, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, wydał tomik poezji, w którym jeden z wierszy poświęcił Psyche. Dom Tetmajerów, znany odbiorcom z barwnego ujęcia pióra Stanisława Wyspiańskiego, był tętniącym życiem ośrodkiem sztuki i w tej wrażliwości wychowywano również dzieci Włodzimierza. Młoda Jadwiga mogła zatem słyszeć o utworze Tetmajera i uczynić Psyche tematem swojego obrazu. Warto jednak odwołać się do biografii artystki, która może naprowadzić na właściwy trop w interpretacji sceny. Prezentowana praca realizuje bowiem wizję bajecznie kolorowej wsi polskiej, przywołując na myśl malarstwo Włodzimierza Tetmajera, który zwykł portretować swoją rodzinę na tle bronowickiego sadu czy pobliskich pól. Wśród przedstawianych często pozowała mała Jadzia w ludowym przyodziewku. Młoda rumiana chłopka spoczywająca na mieniącej się zieleniami i żółcieniami łące, ubrana w kwiecistą spódnice i gorset (jak mała Jadwiga Tetmajer-Naimska), może być zatem autoportretem artystki,

a cała scena zdaje się stanowić podróż sentymentalną duszy Jadwigi do sielskiej krainy z czasów dzieciństwa. Jadwiga Tetmajer-Naimska urodziła się w 1891 roku w Bronowicach Małych i była najstarszą córką malarza Włodzimierza Tetmajera i Anny z Mikołajczyków. Stanisław Wyspiański uczynił z niej pierwowzór postaci Isi w „Weselu”, gdyż to w domu Tetmajerów doszło do wiekopomnego wesela Rydlów. Od dzieciństwa przejawiała duży talent artystyczny, dlatego też pierwsze lekcje rysunku odbywały się pod kierunkiem ojca, następnie jej nauczycielem stał się Józef Siedlecki. W późniejszych latach kształciła się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych Marii Niedzielskiej, jednej z popularniejszych wówczas szkół malarstwa dla kobiet. Działała ona wedle ulepszonej parysko-monachijskich wzorców z programem przewidującym sześć godzin atelier lub pleneru dziennie, dwie godziny anatomii i historii sztuki tygodniowo, tydzień pejzażu w plenerze na semestr, konkurs co dwa miesiące i doroczną wystawę prac uczennic. Następnie doszkaliała warsztat w Monachium i Paryżu. W 1919 roku odbyła wraz z ojcem podróż do Paryża. Podejmowała podobne tematy malarskie, tworząc przeważnie pogodne pejzaże, sceny rodzajowe, motyw z życia podkrakowskich wsi. Wystawiała niewiele, m.in. w roku 1911 w TPSP w Krakowie, a w 1930 uczestniczyła w I Wystawie Artystek Polskich w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy.





223

## FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI (1875 - 1944)

"Do raju mahometańskiego"

olej/tektura, 50 x 70 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'do raju mahometańskiego | FM. Wygrzywalski'

cena wywoławcza: 12 000 zł

estymacja: 15 000 - 22 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Do raju mahometańskiego” to niewątpliwie wynik fascynacji Feliksa Michała Wygrzywalskiego orientem, którą datuje się przynajmniej na czas jego wizyty w Egipcie (1906). Artysta podjął ten temat co najmniej jeszcze jeden raz. W obu przypadkach mamy do czynienia z wizyjnym przedstawieniem – starego mężczyznę wita czy prowadzi do raju młoda dziewczyna – hurysa. W Koranie nie ma mowy o wprowadzeniu zbawionego przez hurysę do raju (wyobrażonego jako wspaniały ogród). Najpewniej artysta nie miał intencji ściśle ilustracyjnych, a wykorzystał pewien repertuar wyobrażeń (neutralne – błękitne tło, piękna młoda dziewczyna) dla odwołania się do egzotycznego dla Europejczyków świata.

Artysta był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (klasa K. Marra i L. Hetericha) oraz Académie Julian w Paryżu.

Po ukończeniu studiów zamieszkał w Rzymie, a w 1908 powrócił do rodzinnego Lwowa, gdzie zarabiał na życie, pracując w teatrze jako inspektor sceny. Przez wiele lat współpracował jako ilustrator

z „Tygodnikiem Ilustrowanym”. Od 1901 roku wystawiał w TPSP w Krakowie, zyskując wśród publiczności dużą popularność i uznanie krytyki. Znany jest także jako grafik, ilustrator i projektant kostiumów teatralnych. Malował przede wszystkim obrazy o tematyce rodzajowej, często – jak w prezentowanej pracy – fantastyczne przedstawienia morskich nimf, sceny orientalistyczne (szczególnie po 1906 roku, kiedy odbył podróż do Egiptu), serie pejzaży nadmorskich i sceny z rybakami oraz stylizowane portrety. W 1906 roku w warszawskim Salonie Kulikowskiego miała miejsce indywidualna wystawa artysty. Inna ważna wystawa Wygrzywalskiego odbyła się we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1932 roku. W okresie międzywojennym oprócz kolorystycznych, pełnych słońca i radosnych scen podejmował w swoich pracach również problematykę społeczną. Prace te odznaczają się nie tylko świetnym rysunkiem, lecz także dużą siłą ekspresji. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł są „Burlacy” z 1925 roku (obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie).





224

## STANISŁAW CZAJKOWSKI (1878 - 1954)

Obłoki, 1917 r.

olej/tektura, 37,2 x 46 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'ST. CZAJKOWSKI 1917'

na odwrociu dwukrotnie podany numer ze spuścizny po artyście ('St. Cz. inw. 285')

cena wywoławcza: 6 000 zł †

estymacja: 8 000 - 11 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

- CBWA, Warszawa "Zachęta", grudzień 1980-styczeń 1981

### LITERATURA:

- Stanisław Czajkowski (1878-1954), katalog wystawy, MKiS, CBWA, Warszawa "Zachęta", Warszawa 1980, s. nlb., nr kat. 152

Polskie malarstwo końca XIX wieku i początku XX miało szczęście do malarzy, którzy z nieba i chmur uczynili przedmiot swojej twórczości. Umiejętność nadawania przyrodzie cech świata ożywionego czyniła z nieba malowanego przez Jana Stanisławskiego, a zwłaszcza Ferdynanda Ruszczyca – wspaniały spektakl. Stanisław Czajkowski, dość powszechnie uważany za wychowanek Stanisławskiego (może ze względu na niewielki format prac), był przede wszystkim wiernym uczniem Jacka Malczewskiego. Jak pisał: „Malczewski! Przecież już sam dźwięk jego nazwiska miał dla mnie coś fascynującego... Uważam go za jedyne mego nauczyciela. Uczniem Stanisławskiego nigdy nie byłem” (cyt. za Stanisław Czajkowski 1878-1954, kat. wystawy, CBWA Warszawa, s. nlb.). To ciekawy paradoks polskiej historii sztuki – Jacek Malczewski, nieklasyfikowany przecież jako „rasowy” pejzażysta, dał potężny impuls polskiemu malarstwu pejzażowemu pierwszej połowy XX wieku, będąc patronem dwóch niezwykle ciekawych artystów tego gatunku – syna, Rafała, oraz właśnie Stanisława Czajkowskiego.

Dominującym motywem, czy może raczej tematem twórczości artysty, jest niebo i znaczna część spuścizny po nim przedstawia błękit i wędrujące po nim chmury. Można dzięki temu oeuvre zorientować się, jak wiele tam się dzieje. Nieustanne nawracanie do tego tematu bierze się nie tylko z fascynacji wizualną stroną zjawiska, lecz także z rzetelności w traktowaniu malarskiej sztuki i chęci jej doskonalenia. Czajkowski stara się ukazać świat nad swoją głową w możliwie wszystkich stanach fizycznych i porach.

„Obłoki” pochodzą z czasu czteroletniego pobytu artysty w Holandii. W tym płaskim kraju, w którym nietrudno zwrócić uwagę na niebo, malarskim usiłowaniami Czajkowskiego patronowali siedemnastowieczni mistrzowie pejzażu w osobach Jana van Goyena i Salomona van Ruysdaela. I oni, i on nadawali swoim krajobrazom podobne proporcje – nikły pas ziemi, a nad nim przeważająca masa nieba. „Obłoki” są więc zarówno dialogiem z tradycją wielkiego europejskiego malarstwa, jak i oryginalnym i malarsko satysfakcjonującym portretem nieba.







Wystawa monograficzna Stanisława Czajkowskiego w Zachęcie, 1980/81 r.





225

## STANISŁAW CZAJKOWSKI (1878 - 1954)

Stogi siana

olej/tektura, 35 x 43,8 cm

sygnowany l.d. 'ST. CZAJKOWSKI

na odwrociu dwukrotnie podany numer ze spuścizny po artyście ('St. Cz. inw. 282')

cena wywoławcza: 6 000 zł †

estymacja: 8 000 - 11 000

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Altius, Warszawa, październik 2013

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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

„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 (...). Człowiek stale współżyje z pejzażem, często nie zdając sobie z tego sprawy – drzewo rosnące przy domu jest jego powiernikiem i przyjacielem – z chwilą gdy go braknie, człowiek odczuwa głęboki żal i smutek (...). Malowanie pejzażu daje wzniosłe, niezapomniane chwile zespolenia się z naturą”.

LIST STANISŁAWA CZAJKOWSKIEGO DO SWOICH STUDENTÓW PRZED WYJAZDEM NA PLENER DO SANDOMIERZA, 1954







Uczniowie Jana Stanisławskiego podczas zimowego pleneru, źródło: blog MNK

## JAN STANISŁAWSKI, „POŁAWIACZ ŚWIATŁA”

Jan Stanisławski urodził się w 1860 roku w Olszanie na Ukrainie. Wywodził się z inteligenckiej rodziny, która stworzyła we Lwowie tętniący życiem ośrodek kulturalny (ojciec malarza ceniony był za przetłumaczenie Boskiej Komedii Dantego). Na rolę, jaką odegrało środowisko rodzinne na rozwój talentu malarza, zwracał już uwagę Józef Mehoffer. Zaskoczył może, że młody Jan początkowo studiował matematykę, którą ukończył z wyróżnieniem. W międzyczasie wyjechał do Petersburga, gdzie poznał zbiory Ermitażu, które wywarły na nim ogromne wrażenie. Wydaje się, że zgłębił większe niż nauka matematyki w Instytucie Technologicznym w Sankt Petersburgu i otrzymany wcześniej srebrny medal za osiągnięcia naukowe, skoro po powrocie do ojczyzny wybrał studia malarskie. Początkowo uczył się w warszawskiej pracowni Wojciecha Gersona, następnie w krakowskiej SSP, natomiast ostatnim etapem był Paryż. Dzięki studiom i podróżom oraz częstym powrotom do ziemi ojczystej artysta wykształcił swój własny język artystyczny. Stworzył on nową formę budowy obrazu, specyficzny wycinkowy kadr, w którym często pierwszoplanową rolę odgrywał drugorzędny motyw, jak bodiaki, pola kapusty czy dziewczynki.

## PROFESOR W AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

Od 1896 roku aż do śmierci Stanisławski był profesorem katedry pejzażu ASP. Sprostął wymagającemu zadaniu reaktywowania katedry po ponad dwudziestu latach powierzonymu mu przez Juliana Fałata. Sama Akademia przeżywała burzliwie okres reform po ustąpieniu Jana Matejki. Stanisławski w porozumieniu z Fałatem wprowadzili zasadę większej wolności akademickiej, której wyrazem było m.in. wyjście w plener z zatęchłej pracowni. Na tej glebie wyrastali

uczniowie Stanisławskiego. Ważną rolę w edukacji młodych adeptów odgrywały wycieczki poza miasto w celu obserwowania przyrody w jej różnorodności i w różnych porach roku. Stanisławski poświęcał swoim uczniom czas i serce; wyjazdy na plenery niejednokrotnie trwały kilka tygodni i były współfinansowane przez profesora. Do legendy przeszły wycieczki, na które prowiant szykowała żona artysty Janina. Sam Stanisławski, mimo swojego porywczego charakteru i wysokich wymagań stawianych uczniom, służył dobrym słowem i środkami materialnymi, aby ułatwić malarzom akces do świata sztuki. Pierwsi studenci Stanisławskiego, którzy wyszli w plener, zwani byli peleryniarzami (od powłóczystych peleryn, które chroniły ich przed zimnem). Kierowali się oni słowami mistrza: „Malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie” (Jan Stanisławski, cyt. za: Stefania Krzysztofowicz Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s. 26). Stanisławski i jego uczniowie początkowo nie oddalali się od Akademii, malując na Plantach lub na Dębnikach, z czasem jednak kierowali się poza Kraków, m.in. pod Tyniec, a wreszcie do Zakopanego. Zakopane, uwiecznione na jednej z prezentowanych przez nas prac Jana Stanisławskiego (poz. 202, Jan Stanisławski, Zakopane), było szczególnie mile wspomiane przez uczniów pejzażysty. Podczas wyjazdów malowano intensywnie, lecz nie brakowało dobrego humoru, o czym świadczą słowa jednego z uczniów: „Spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się do nas różni ludzie ze świata malarskiego”. Wyjazdy były również okazją do opuszczenia „ponurych, stęchłych nor ck akademii, gdzie panuje chłód i przymusowe odrabianie pańszczyzny” (Samlicki, cyt. za: Stefania Krzysztofowicz Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s. 26). Stanisławski zazwyczaj przebywał ze swoimi wychowankami, śledząc postępy i służąc radą, czym zjednał sobie ich serca. Niewątpliwie udział w powodzeniu wśród studentów miał



Kasetka malarska Jana Stanisławskiego, źródło: Cyfrowe MNW



Kontynuacja tradycji - Stanisław Kamocki z uczniami podczas zimowego pleneru, źródło NAC Online

wyjatkowy charakter profesora. Warto zacząć od nieprzeciętnej fizjonomii Stanisławskiego. Był to człowiek barczysty, o posturze giganta, pełen radości, rubaszny, o dużej kulturze osobistej, lecz charakterze piknika.

Młodzi malarze dojrzewali w klimacie pełnym swobody artystycznej oraz mądrego ukierunkowania, gdyż Stanisławski nigdy nie narzucał swoich poglądów i metod. Od mistrza przejęli umiłowanie natury oraz syntetyczne budowanie kompozycji, co ciekawe odeszli jednak od małego formatu, a przede wszystkim od mistycznego pojmowania przyrody.

## UCZNIOWIE STANISŁAWSKIEGO

### STANISŁAW KAMOCKI

*„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 Choloniowski, *Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11, s. 4*  
Jan Stanisławski szczególnie cenil jednego ze swoich najstarszych uczniów, Stanisława Kamockiego (1875 – 1944), który był również wychowankiem Leona Wyczółkowskiego i Jacka Malczewskiego. Kamocki pozostał wierny swojemu mistrzowi, malując przede wszystkim pejzaże, a od 1919 roku prowadząc katedrę malarstwa krajobrazowego i kontynuując w ten sposób program Stanisławskiego. Artysta szczególnie chętnie malował tereny podkrakowskie, krajobrazy tatrzańskie, kwitnące pola zbóż i bujne ogrody pełne dzikich kwiatów. Wzorem Jana Stanisławskiego rozwinął on uczuciowy

stosunek do natury i wrażliwość na detal. Widoczne jest to w prezentowanych przez nas pracach, w których pierwszoplanowymi bohaterami są samotne drzewo (poz. 229, „Samotne drzewo – pejzaż górski”) czy podglądane z bliska żółte malwy (poz. 300, „Pejzaż letni z chatą”).

### STANISŁAW CZAJKOWSKI

*„Pejzaż jest duszą ziemi (...). Malowanie pejzażu daje wzniosłe, niezapomniane chwile zespalania się z naturą”.*

Stanisław Czajkowski, *List skierowany do studentów Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie*

Stanisław Czajkowski (1878 – 1954), tak jak Stanisławski, pobierał początkowo nauki w pracowni Wojciecha Gersona. Choć artysta nie uznawał się za kontynuatora idei Stanisławskiego, to jemu zawdzięczał uwrażliwienie na piękno przyrody, w tym szczególnie polskiego nieba. Zafascynowany motywem nieba, wypełniał nim całe kompozycje (poz. 224, „Obłoki”). We wczesnej twórczości natomiast często sięgał po pojedynczy motyw, malując syntetycznie i używając żywej palety barwnej (poz. 225, „Stóg siana”).

### IWAN TRUSZ

Ze szkołą Stanisławskiego związany był również Iwan Trusz (1869 – 1941). W latach 1895-97 studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie otrzymał srebrny medal za malowane pejzaże. Artysta wielokrotnie podróżował do Wiednia, Monachium i Włoch, lecz bardzo często przedstawiał krajobraz naddnieprzański (poz. 226, „Pejzaż naddnieprzański”), gdyż, podobnie jak Stanisławski, pochodził z Ukrainy. Tworzył niewielkie nastrojowe kompozycje malowane w sposób syntetyczny. Najczęściej przedstawiał rozległe pola lub meandry rzek, samotne drzewa i wiatraki.

226

## IWAN TRUSZ (1869 - 1941)

Pejzaż (Naddnieprzańska Ukraina)

olej/tektura, 20 x 25 cm  
sygnowany p.d.: 'Iw.Trusz'

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

„Spektrum ideowo-tematyczne twórczości artysty jest bogate i różnorodne. Należał on do tych utalentowanych postaci, które nie ograniczały się w swojej twórczości jednym tematem malarskim. Pomimo tego, że wybitny talent artystyczny mistrza w pełni rozkwitł w portrecie oraz kompozycjach rodzajowych, najważniejsze miejsce w jego twórczym dorobku zajmuje jednak pejzaż, będący świadectwem nadzwyczajnego zachwyty artysty pięknem natury. Jego krajobrazy, malowane o różnych porach dnia, przy różnym oświetleniu, w różnych porach roku, wypełnione są wyjątkową liryczno-filozoficzną treścią, przeniknięte wyraźnym neoromantycznym nastrojem. Do pewnego stopnia uchylanie się artysty od życia społecznego Galicji po I wojnie światowej oraz unikanie życia towarzyskiego znalazło swoje najbardziej wyraźne odbicie w kreowaniu dzieł poświęconych naturze, które w jego interpretacji przekształcały się w skomplikowane malarsko-filozoficzne struktury, pełne rozmyślań nad egzystencjalną problematyką życia. Przekształcając i rozpatrując ideowe podwaliny impresjonizmu (...), modernizmu (...) oraz symbolizmu, artysta dał się poznać jako

malarz z własną twórczą wizją, naznaczoną głębokim psychologizmem i wyraźną neoromantyczną poetyką (...). Trzymając się impresyjnego malarstwa plenerowego, z którym artysta zapoznał się w ostatnich semestrach nauki na Wydziale Malarstwa w Krakowie, konsekwentnie rozszerzał tonalną paletę swoich szkiców plenerowych. Wyczuwa się w nich jeszcze niepewne pociągnięcia pędzlem młodego artysty, a w kolorystyce i decyzjach kompozycyjno-tematycznych naśladownictwo nauczycieli malarstwa Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. Leon Wyczółkowski, wybitny polski artysta, mistrz portretu, malarz impresjonista nauczał swoich studentów modelowania kształtu bogatymi tonalnymi gradacjami koloru i jego zmianami w oświetleniu słonecznym. Doświadczeń w malarstwie plenerowym Iwan Trusz nabywał w klasie Jana Stanisławskiego – dziekana Wydziału Pejzażu Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, który zapoznał młodego adepta nie tylko z niuansami kreacji artystycznej, ale również i z sekretami emocjonalnego wycucia natury, co z czasem istotnie wpłynęło na charakter jego interpretacji dzieł”.

OKSANA BIŁA, SŁONECZNE AKORDY W PALECIE IWANA TRUSZA, SOPOT 2011, s. 8-9





227

## HENRYK UZIEMBŁO (1879 - 1949)

Pejzaż

olej/piótno, 64 x 72 cm

sygnowany l.d.: 'HENRYK UZIEMBŁO'

cena wywoławcza: 7 000 zł †

estymacja: 10 000 - 18 000

Henryk Uziembło to wszechstronny artysta, który swój twórczy wysiłek podzielił pomiędzy malarstwo i sztuki stosowane. Początkowo uczył się w Krakowie (1893-97) na Wydziale Przemysłu Artystycznego Wyższej Szkoły Przemysłowej. Podjęte tam studia uzupełnił w wiedeńskiej Kunstgewerbeschule des Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Następnie wrócił do Krakowa, żeby studiować malarstwo u Teodora Axentowicza i Stanisława Wyspiańskiego. W celu ugruntowania edukacji malarskiej wyjechał do paryskiej Académie Julian, gdzie spędził dwa lata. Żądny wiedzy zawędrował jeszcze do Londynu, w którym studiował architekturę wnętrz. Tak wykształcony artysta mógł dowolnie kierować swoimi poczynaniami, mając zapewnioną pracę. Poza licznymi wystawami malarstwa (między innymi wiedeńska monograficzna wystawa, będąca wielkim sukcesem), realizował się artystycznie, pracując dla przemysłu. Był artystycznym kierownikiem sławnego zakładu witraży Żeleńskiego w Krakowie. Uziembło w czasie pierwszej wojny światowej współtworzył zjawisko nazywane sztuką legionów. W ten sposób o pejzażowym malarstwie Uziembły pisał monografista

artysty – Wilhelm Mitarski: „To, czego nauczył się w okresie studiów pejzażowych na przykład, a głównie oryginalnych wartości koloru, to uchroniło go następnie od konwencji w malowaniu i od zadowalania się szablonową obserwacją. Pejzaże i obrazy o tematach ludowych Uziembły są nadzwyczaj mocne w natężeniu barw, bardzo kolorowe, malowane szeroko, gęstą warstwą malarskiego 'ciasta', jak się w argocie malarskim nazywa farbę. Prócz wrażliwości wysoce oryginalnej na kolor w obrazach Uziembły, względnie w pejzażach, widoczne jest poczucie natury, jej poezji i rodzimego sentymentu, który w niej jednej jego pracy znalazł bardzo szczęśliwy wyraz. W tym dziale pracy malarskiej, w którym wyładowuje się zwykle bezpośrednio entuzjazm malarza dla natury i jej piękna, to jest w pejzażach, realizuje Uziembło liryczne właściwości swego talentu. Jako dekorator zatem, architekt wnętrz itd. wykazuje on zasadnicze, solidne powiedziałbym wartości swej indywidualności, te którymi torował sobie drogę w życiu, więc dążenie do ładu, spójności, porządku" (Wilhelm Mitarski, Henryk Uziembło. Sylwetka, Kraków 1916, s. 13).





228

## MARCELI HARASIMOWICZ (1859 - 1935)

"Fragment z Krościenka nad Dunajcem", 1924 r.

olej/plótno, 47 x 68 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.:

'MHarasimowicz | 1924 Krościenko n. D.'

sygnowany, opisany i datowany na odwrociu:

'Fragment z Krościenka nad Dunajcem | mal. MHarasimowicz 1924.'

cena wywoławcza: 3 000 zł

estymacja: 4 500 - 7 000

W latach 1907-31 Marceli Harasimowicz mieszkał we Lwowie i pracował jako kustosz lwowskiej Galerii Miejskiej. Praca mogła być zatem malowana w trakcie podróży w Pieniny, których urokliwy krajobraz stanowił odskocznnię od pędzącej metropolii. Krościenko było wówczas dziewiczą wsią położoną w dolinie Dunajca i Krośnicy. Kręta polna dróżka, przy której leżą masywne kłody, wprowadza widza w malowniczy krajobraz górski. Wchodzi na teren posiadłości staruszki, której przygarbiona postać widoczna jest w lewej części kompozycji. Wyruszyła ona zapewne z pobliskiego gospodarstwa, aby sprzedać niesiony z trudem chrust. Pierwzoplanowym bohaterem przedstawienia jest grupa czterech karłowatych sosen. Wybijają one kręte konary w kierunku nieba, przypominając tym samym ekspresyjnie malowane sosny pędzla Vincenta van Gogha („Sosny nad mokradłem” pochodzą z 1884 roku i znajdują się w Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie). W oddali widoczny jest zaledwie fragment Pienin malowany wspaniałym błękitem paryskim. Po kotarze nieba płyną puszyste chmury malowane lekkimi i wprawnymi pociągnięciami pędzla.

Marceli Harasimowicz rozpoczął naukę w Zurychu, a następnie w Paryżu, gdyż to właśnie w tych dwóch miastach rodzina artysty znalazła schronienie po klęsce powstania styczniowego. W latach 1873-79 Harasimowicz studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Studia artystyczne uzupełniał w Akademii Wiedeńskiej u Carla Wurzingera (1880-81) oraz w Akademii Monachijskiej u Wilhelma Lindenschmita (1883-85). W 1891 roku wraz z Tadeuszem Popielem odbył podróż do Wiednia, Pragi, Berlina, Kopenhagi i Monachium. W 1885 zamieszkał na stałe we Lwowie. Początkowo zajmował się głównie portretami i scenami rodzajowymi, a po roku 1890 tworzył przede wszystkim pejzaże. Szczególnie chętnie malował nastrojowe widoki nadwodne, które przyniosły mu znaczną popularność. Malował też motywy z Huculszczyzny, krajobrazy z Podhala, Tatr i Pienin, a w późniejszym okresie także z Kaszub i znad morza. Pracował przy malarskiej dekoracji Teatru Miejskiego we Lwowie, był twórcą polichromii w katedrze w Przemyślu i kolegiacie w Żółkwi. Zajmował się również ilustracją książkową i konserwacją obrazów.



229

## STANISŁAW KAMOCKI (1875 - 1944)

Samotne drzewo - pejzaż górski

olej/plótno, 80 x 100 cm  
sygnowany p.d.: 'S. Kamocki'

cena wywoławcza: 11 000 zł  
estymacja: 14 000 - 25 000

### POCHODZENIE:

- spadkobiercy przedwojennej kolekcji lwowskiej, Polska

Stanisław Kamocki, oprócz Jana Stanisławskiego, należał do czołowych reprezentantów młodopolskiego, symbolicznego malarstwa pejzażowego. W latach 1891-1900 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Tam, ucząc się właśnie u Stanisławskiego, został jednym z przedstawicieli malarskiej szkoły krajobrazu, której przewodził profesor. Na początku XX stulecia odbył liczne podróże artystyczne: do Francji, Włoch, Niemiec czy Szwajcarii. W 1919 roku objął katedrę pejzażu w macierzystej Akademii. Istotnym źródłem inspiracji i miejscem plenerów stało się dlań Zakopane. W tamtejszej Harendzie prowadził kursy

pejzażu. Prezentowane „Samotne drzewo – pejzaż górski” pokazuje szczytowe możliwości artysty jako malarza krajobrazu. Cienka warstwa farby ledwie ślizga się po splotach płótna, nasycając przedstawienie światłem. Umiejętnie położone zielenie zapewniają wrażenie przestrzenności i oddalenia górskich zboczy od widza. Twórca w centrum kompozycji umieścił pień drzewa i koronę. Samotne drzewo – symbolicznie obrazujące stanowisko człowieka wobec ogromu natury – staje się tutaj osią świata (axis mundi) i przedstawia naturę jako duchowy, ożywiony twór, który widz może odczuwać z całą żywiołowością.





230

STANISŁAW KAMOCKI (1875 - 1944)

Pejzaż letni z chatą

olej/plótno, 70 x 101 cm  
sygnowany l.d.: 'SKamocki'

cena wywoławcza: 15 000 zł  
estymacja: 18 000 - 25 000

„Istotną, rdzenną cechą Kamockiego, filozofią jego sztuki jest dążenie do jasności i pogody, akcentowanie tego, co życiu sprzyja, co czyni je radosnym i ponętym, co je upiększa i podnosi, i nuta ta drga silnie w całej jego twórczości”.

ANTONI CHOŁONIEWSKI, NASI ARTYŚCI. STANISŁAW KAMOCKI, „ŚWIAT” 1909, NR 11, s. 4





231

## WOJCIECH WEISS (1875 - 1950)

Łódki rybackie na brzegu, lata 30. XX w.

olej/tektura, 31,1 x 48 cm

sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'WWW'  
na odwrociu pisany atramentem numer '89'

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

### POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, sierpień 2015

Prezentowana praca pochodzi z dojrzałego okresu twórczości artysty. W latach 30. XX stulecia regularnie wyjeżdżał nad Bałtyk. Na lata 1935-38 przypada jego cykl nadmorskich pejzaży z Jastrzębiej Góry. Od drugiej dekady XX wieku Weiss szczególnie silnie akcentował konstrukcyjne wartości koloru. Jego symfonie malarskie były rodzajem afirmatywnego hymnu na cześć natury. W „Łódkach

rybackich na brzegu” postępuje nieco bardziej powściągliwie – upraszcza kompozycję, stosuje ograniczoną paletę, nawiązując do XVII-wiecznych marin holenderskich. Na znaczeniu zyskuje tutaj warsztatowa wirtuozeria, zamaszystość, celowy brak malarskiego wykończenia. Mimo to Weiss osiągnął gęstość tkanki malarskiej, wrażenie stopienia żywiołów wody i powietrza.



232

## IGNACY IZYDOR GOLDHUBER-CZAJ (1896 - 1942)

Widok z krakowskiego Kazimierza (Podwórze między ulicami Meiselsa i Józefa w Krakowie)

olej/plótno, 69 × 54,2 cm

sygnowany p.d.: 'I. Czaj'

cena wywoławcza: 5 000 zł

estymacja: 8 000 - 10 000

Izydor Goldhuber-Czaj w centrum swojej twórczości umieścił architektoniczne widoki Kazimierza. Jego wyludnione weduty charakteryzowała solidna konstrukcja, dookreślenie brył, „konkretny” wyraz. W tej pozornie niemalowniczej scenarii zjawiał się poetycki pierwiastek, który konkretyzował się w poszarżanych sylwetach domów mieszkalnych, synagog, przestrzeni zakurzonych podwórek i ciasnych uliczek. W prezentowanym „Widoku z krakowskiego Kazimierza” artysta przedstawił dziedziniec pomiędzy mieszkalnymi domami z charakterystycznymi korytarzami na poziomie wyższej kondygnacji. W tle majaczy wieża kościoła Bożego Ciała.

Goldhuber-Czaj był malarzem żydowskiego pochodzenia, urodził się w 1896 w Wołyniu, zmarł w Gusar prawdopodobnie w 1942. Studiował od początku lat 20. w prowadzonej przez Jerzego Fedkowicza, prywatnej Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku im. L. Mehofferowej w Krakowie. Goldhuber-Czaj mieszkał w Krakowie i Zakopanem. Był związany ze Zrzeszeniem Żydowskich Artystów Malarzy i Rzeźbiarzy, gdzie pełnił funkcję wiceprezesa (1932-33) i w późniejszych latach sekretarza. Wystawiał z nimi w latach 30. m.in. w Krakowie oraz Katowicach w lokalu „Concordii” przy ul. Stawowej 19.













233

## ZYGMUNT JÓZEF MENKES (1896 - 1986)

Kobieta z kwiatami

olej/plótno, 66,5 x 46,5 cm  
sygnowany l.d.: 'Menkes'

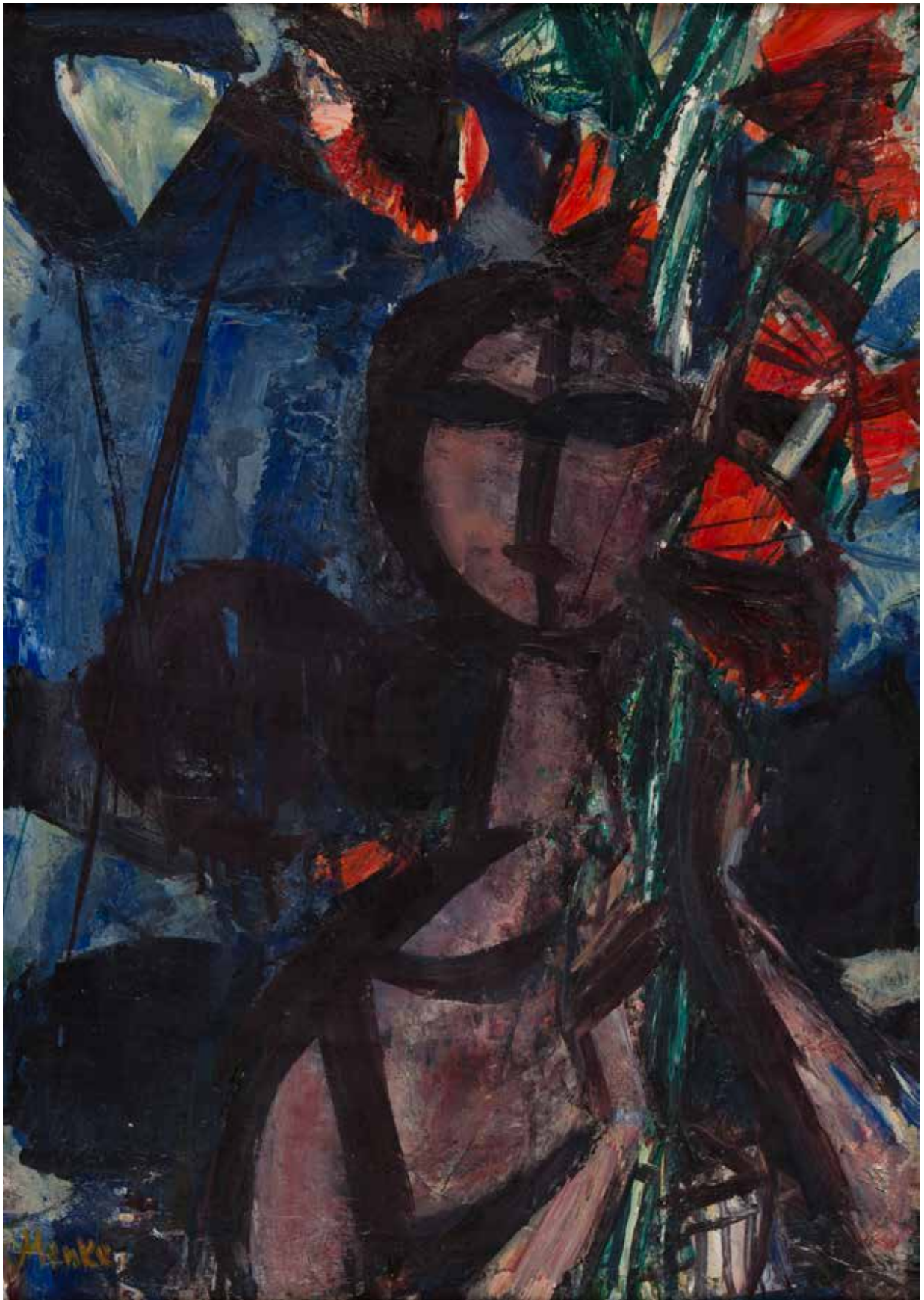
cena wywoławcza: 55 000 zł  
estymacja: 60 000 - 90 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
- kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo Menkesa jest wielowarstwowe. Czasem sprawia wrażenie pewnej nonszalancji, ale właśnie te na pozór chaotyczne pociągnięcia pędzla i barwne zestawienia, są jego świadomą koncepcją malarską, jego non finito”.

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



„Najgłówniejszym motorem twórczości Menkesa jest improwizacja, nagłe wylądowanie się nadmiaru uczuciowego, ale korygowane potem kontrolującym okiem”.

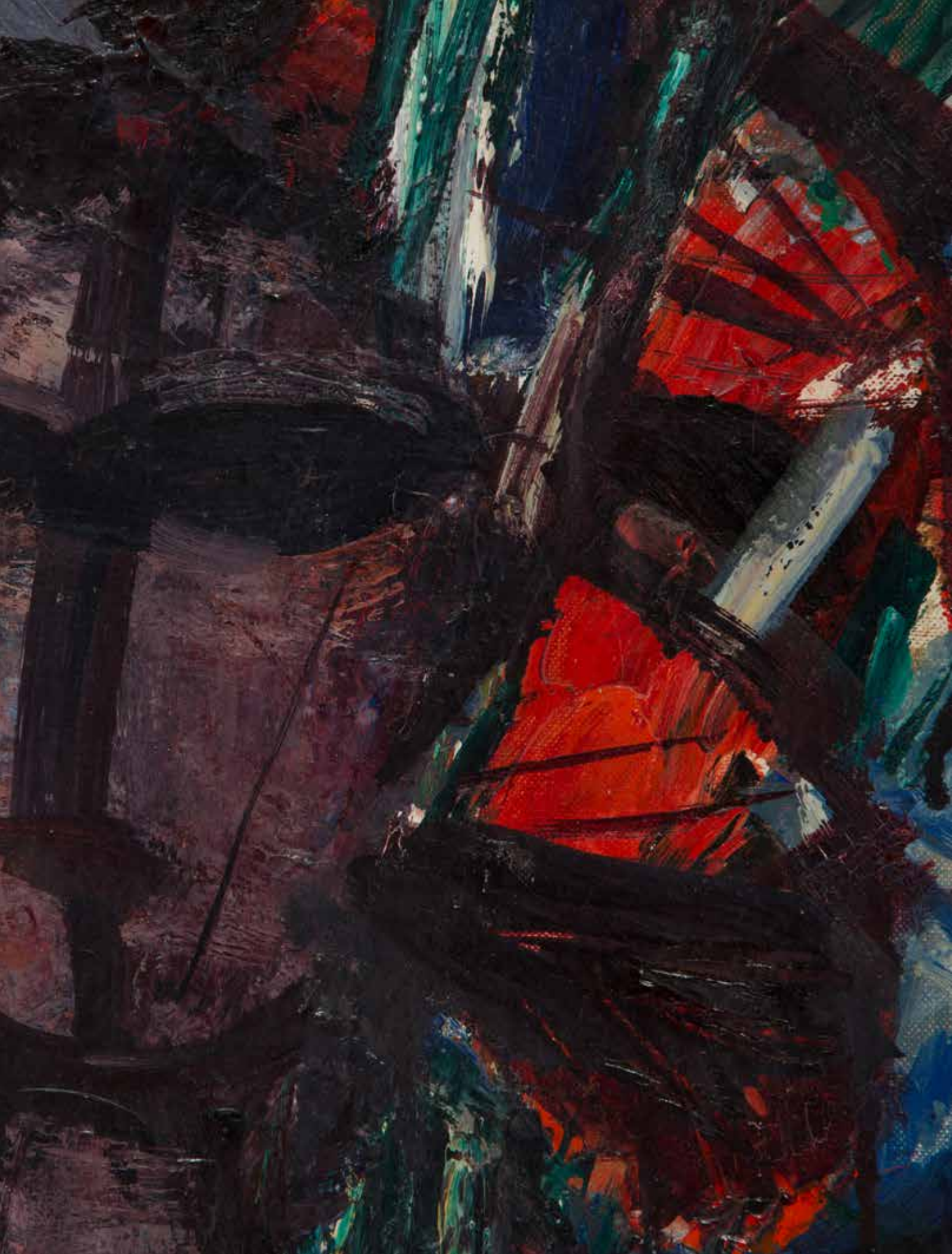
MIECZYSLAW STERLING, „WIADOMOŚCI LITERACKIE”, 1931

24 marca 1928 roku Menkes, wówczas trzydziestodwuletni, otworzył swoją monograficzną wystawę w Galerie Le Portique, mieszczącej się pod adresem Boulevard Raspail 66, w pół drogi między eleganckim domem towarowym Bon Marche a Ogrodem Luksemburskim. Galeria należała do Marcelle Berr de Turique, znanej prywatnie autorowi, która stworzyła ją w 1924 za namową przyjaciół-artystów. Powiernica Suzanne Valadon, kochanka Chagalla i Raoula Dufy, obracała się wówczas w towarzystwie fowistów, skłóconych z wielkimi salonami sztuki. Galerie La Portique była jednak nie tylko centrum życia ugrupowania, lecz także dobrze prosperującą firmą: przyciągała zarówno wpływowych krytyków, jak i zamożną, francusko-amerykańską klientelę. One man show w galerii roztoczył przed Menkesem nowe perspektywy: po pierwsze pozwolił zaprezentować recenzentom przegląd jego dorobku; po drugie umożliwił nawiązanie nowych kontaktów z kolekcjonerami. Dotychczas bowiem krytycy widywali zazwyczaj jego płótna na wystawach zbiorowych (Salon Jesienny, Salon Niezależnych), a kupował je jeden tylko człowiek, znany grecki milioner, Niko Mazaraki (prywatnie przyjaciel krytyka sztuki Emile'a Tériadego). Wystawa w Galerie le Portique okazała się sukcesem nie tylko dlatego, że zwróciła na autora oczy dziennikarzy i otworzyła portfele nabywców. Przede wszystkim komentatorzy i publiczność uświadomili sobie, że jest on nie tyle przedstawicielem szkoły, ile osobnym artystą. Kłopotliwe stały się ponadto oceny formułowane przed otwarciem wystawy: żurnaliści zwykli bowiem dawać malarzowi rady na łamach prasy albo zamykać jego sztukę w dwóch-trzech słowach opisu. Polski krytyk Artur Prędkie, korzystający z sukcesu wystawy, pisał w wymownie zatytułowanym artykule „Menkes, czyli zwycięstwo koloru”: „Jeżeli krytycy nasi tak często przemilczają najlepsze dzieła malarskie, należy przypisać to ich nieświadomości zawodowej. Krytyk współczesny milczy z dwóch powodów: przede wszystkim nie chce wziąć na siebie najmniejszej nawet odpowiedzialności, po wtóre zaś i tak nie ma nic do powiedzenia... Słowa te przypominają mi się, gdy myślę o kłopotliwym milczeniu naszych krytyków, którzy ani jednym słowem zachęty nie poparli w swoim czasie pierwszych wysiłków twórczych Zygmunta Menkesa. A kiedy przed kilkoma jeszcze laty odważyłem się wskazać po raz pierwszy na wielki talent malarski Menkesa, spotkały mnie ze strony oficjalnych autorytetów naszego malarstwa poważne zarzuty. Dzisiaj jest Menkes znanym i powszechnie zagranicą cenionym malarzem. (...) Ale czy nie byłby czas najwyższy, aby przełamać lody milczenia, jakim otaczają u nas i innych zdolnych malarzy, zdobywających sobie coraz więcej uznania za granicą? Zbiorowa wystawa prac Menkesa (...) zadała tym, którzy wątpili jeszcze o twórczym talencie młodego artysty, cios ostateczny. Jeszcze więcej: zadała ona kłam legendzie o nieżywotności współczesnego malarstwa, legendzie, która miała służyć jako pewnego rodzaju alibi moralne dla rozmaitych, wszędzie dziś panoszących się, impotentów i pasożytów sztuki. Malarstwo współczesne żyje i kroczy coraz bardziej w kierunku uzdrowienia bardzo wskazanego po gorączce rozmaitych futuryzmów i formizmów”. Prędkiemu wtórowali inni,

przede wszystkim krytyka francuska. W ciągu kolejnych kilku lat okazało się, że wystawa w Galerie Le Portique nie tylko sprawiła, że w Menkesie rozpoznano artystę pierwszej klasy, lecz także ocaliła go od biedy w Paryżu. Na początku lat 30. z tamtejszego rynku zaczęli bowiem wycofywać się kolekcjonerzy. Relacja Menkesa z Marcelle Berr de Turique (oraz dostęp do jej amerykańskich kontaktów), a następnie emigracja do Nowego Jorku w 1935 pozwoliły malarzowi uniknąć kryzysu ekonomicznego i twórczego zastoju, który mocno dotknął kilku jego przyjaciół.

Do Ameryki wyjeżdżał więc artysta jako twórca ceniony. Krótko przed wojną oraz na jej początku do Stanów Zjednoczonych dotarło kilkudziesięciu uznanych malarzy z Europy. Ukształtowani w Paryżu i innych kuźniach awangardy w Europie, stanowili inspirację dla pokolenia amerykańskich modernistów. Spośród przybyszów Menkes cieszył się, warto zaryzykować takie stwierdzenie, sławą. Szybko po przyjeździe zaadoptował się na lokalnej scenie artystycznej: wystawiał we French Art Galleries (1939), Durand-Ruel Galleries (1941), a wkrótce związał się także z Associated American Artists Galleries (1944), dzięki czemu mógł stale ekspozować swoje prace w nowojorskich galeriach. Otrzymał liczne nagrody: od Corcoran Art Galleries (1941, 1945), Pennsylvania Academy of Fine Arts (1945) oraz piastował ważne stanowiska – w latach 1942-43 został prezesem Amerykańskiej Federacji Malarzy i Rzeźbiarzy Nowoczesnych. W kolejnych dekadach obrazy artysty szybko znajdowały nabywców na rynku sztuki, jak też trafiały do najważniejszych kolekcji sztuki nowoczesnej w Stanach i na świecie (dość wymienić Metropolitan Museum of Art, Whitney Museum czy Centre Pompidou). Sztuka Menkesa współformowała oblicze nowoczesnej figuracji amerykańskiej po 1945 roku, razem ze szkołą nowojorską, ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego przedstawieniowej odmianie. Arthur Miller, znany dramaturg i krytyk, pisał w 1949 roku w artykule „Menkes swoją wystawą zdobywa owacyjne przyjęcie”: „Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Paryżanin, z natchnienia Amerykanin – Menkes wydaje się jednym z nielicznych artystów, którzy potrafią być w pełni 'modern' bez odrzucania piękności światła, koloru, faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta. Jest wspaniałym malarzem” (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 28). Nazywany „cudownym kolorystą”, stworzył w dojrzałych latach „kaligraficzny” styl – wprowadził do swojej palety wiele czerni, do natury podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny. Jeśli, jak wcześniej, obrazował piękno ciała ludzkiego i kwiatów, to próbował zamknąć ich esencję w ciemnych plamach, mrocznym rysunku stosowanym trochę jak pismo, trochę jak hieroglif – który nie zapewnia dokładnego poznania rzeczy, lecz dostęp do ich natury. „Dziewczyna i kwiaty” to znakomity przykład takiej realizacji Menkesa. Brawurowo poprowadzony dukt pędzla, niczym pismo automatyczne, odnosi do ekspresji malarstwa Adolpha Gottlieba, Clyfforda Stilla czy Willema de Kooninga.





234

## HENRYK EPSTEIN (1891 - 1944)

Kwiaty

olej/plótno, 46 x 32 cm  
sygnowany p.d.: 'HEpstein'  
na krośnię malarskim nalepka z numerem inwentarzowym z Villa la Fleur

cena wywoławcza: 28 000 zł  
estymacja: 32 000 - 40 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

„Talent Epsteina ujawnia swą prawdziwą skalę dopiero w najnowszych płótnach: martwych naturach, o kolorze konkretnym, cielesnym, aktywnym i zyskującym czystszy sens. Nie jest to kolor Courbeta. Choć kolor ten służy mu jedynie do wrażenia «ciężaru» odwzorowywanego przedmiotu, jego gęstości, materii, podkreśla także jego plastyczność. Wyzyskuje cały potencjał plastyczny obiektu, który odtwarza nie tyle pod postacią widma, odbicia czy «odpowiednika», pozbawionego namacalnej realności, ile pod postacią ciała, zdrowego, ożywionego płynącą w nim młodą krwią, przesyconego świeżością. Patrzymy odtąd na płótna Henryka Epsteina nie jak na cienie, fikcje barwne, ale jak na żywe istoty, wyposażone w mięśnie, tętnice i naczynia krwionośne, jak na istoty, których serca biją równym rytmem”.







235

## SZYMON MONDZAIN (1890 - 1979)

Kobieta w czerwonym szalu (Aida), 1920 r.

olej/plótno, 55 x 46 cm

sygnowany, opisany i datowany p.d.: S. 'Mondzain | Paris 1920'

opisany na poprzecznej belce krosna

cena wywoławcza: 45 000 zł †

estymacja: 55 000 - 70 000

### POCHODZENIE:

- kolekcja Urszuli i Piotra Hofman
- kolekcja prywatna, Warszawa

### WYSTAWIANY:

- Muzeum Ziemi Chełmskiej, Chełm styczeń-kwiecień 2013
- Villa Le fleur, Konstancin Jeziorna, wrzesień-grudzień 2012

### LITERATURA:

- Kolekcja Urszuli i Piotra Hofman, red. U. Hofman, Warszawa 2013, s. 17
- Mistrzowie Ecole de Paris, Simon Mondzain, katalog wystawy, Warszawa 2012, nr 15, s. 102 (il.)

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

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

Prezentowana praca Szymona Mondzaina przedstawia nieznaną ciemnowłosą kobietę o południowym typie urody. Jej ramiona zdobi dekoracyjny szal w odcieniu ognistego pomarańcza, który przyjemnie kontrastuje z jej jasną karnacją i ciemną oprawą oczu. W pracy wybrzmiewa dojrzały styl Mondzaina, przejawiający się w coraz silniejszej tendencji klasycystycznej – oparty na logicznej konstrukcji, precyzyjny w rysunku, z subtelnie zestrojoną kolorystyką. Kim jest portretowana? Na trop naprowadzić może tytuł nadany pracy oraz jej datowanie. Portretowi, pochodzącemu z 1920 roku, nadano tytuł „Aida”. Kobieta może być zatem odtwórczynią głównej roli opery Giuseppe Verdiego. Po zakończeniu I wojny światowej Paryż odreagowywał jej groź, prowadząc ożywione życie kulturalne i towarzyskie. Nie dziwi zatem powrót do jednej ze szlachetniejszych form sztuki, którą była opera, szczególnie gdy komponuje nie kto inny jak Giuseppe Verdi.

W latach 1906-08 Szymon Mondzain odbywał studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Kazimierza Stabrowskiego.

Naukę kontynuował w latach 1909-12 w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowniach Teodora Axentowicza i Józefa Pankiewicza. Artysta po raz pierwszy wyjechał do Paryża w 1909 roku, a w trzy lata później przeprowadził się tam na stałe. Malarz szybko wkroczył w orbitę międzynarodowego środowiska artystycznego i przedstawicieli awangardy. Zamieszkał przy rue le Goff w lewobrzeżnej części Paryża i zaprzyjaźnił z André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem. Wkrótce Mondzain zaczął obracać się w kręgu kubistów: Guillaume'a Apollinaire'a, Pabla Picassa, Georges'a Braque'a. Jednocześnie studiował dzieła dawnych mistrzów w Luwrze, poszukując klasycznego pierwiastka w sztuce. W 1913 śladem wielu współczesnych wyjechał do Bretanii, a rok później – do Hiszpanii. Wielokrotnie uczestniczył w paryskich Salonach Niezależnych, Jesiennym i Tuileries. Indywidualne pokazy jego malarstwa odbyły się w Fine Arts Club w Chicago (1920), Galerie Hodebert (1926) i Salon des Tuileries (1931) w Paryżu. Od 1925 roku wielokrotnie odwiedzał Algierię, gdzie przeżył okres II wojny światowej. Do Paryża powrócił w 1965 roku.



236

## JERZY ASCHER (1884 - 1944)

"Widok z Ceret", ok. 1925-27 r.

olej/tektura, 38,5 x 50 cm

podpisany na odwrociu: 'CHER' [sic]; papierowa nalepka z kolekcji Villa la Fleur oraz papierowa nalepka: 'GALERIE | NEUE KUNST | HANS GOLTZ | MÜNCHEN | BRIENNERSTRASSE No. 8' opisana nazwiskiem autora i tytułem pracy

cena wywoławcza: 15 000 zł

estymacja: 20 000 - 28 000

### POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Nagel, Stuttgart, 1991
- dom aukcyjny Nautilus, Kraków, grudzień 2003
- dom aukcyjny Polswiss Art, październik 2011
- kolekcja prywatna, Polska

Jerzy Ascher studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, krótko po jej powstaniu, w latach 1904-05. Równolegle odbywał studia z zakresu architektury na Politechnice Warszawskiej. Był jednym ze studentów, którzy włączyli się w protesty robotnicze rewolucji 1905 roku. Z tego powodu musiał wyjechać z Warszawy. Osiedlił się w Berlinie, gdzie na nowo podjął studia architektoniczne w Technicznej Szkole Wyższej w Charlottenburgu. Po 1909 powrócił do Krakowa, podejmując pracę w pracowni architektonicznej. Wspomina się, że brał udział w pracach renowacyjnych Zamku Wawelskiego. Od 1925 przebywał we Francji. Osiadł w La Ciotat, jednej z popularnych po wojnie miejscowości na Południu, często odwiedzanych przez malarzy. W tym samym roku La Ciotat odkryli dla siebie Kapiści, przybyli ledwie rok wcześniej do Paryża. Z Polaków przyjeżdżali tam Józef Pankiewicz,

Felicjan Szczęsny Kowarski czy Eugeniusz Eibisch. Prezentowany krajobraz powstał również na Południu, w Ceret pod Pirenejami. Ascher zastosował wysoce syntetyczną formułę, portretując surowy pejzaż okolicznych wzgórz. W centrum przedstawił kubiczną, wiejską architekturę, przywodzącą na myśl wczesnokubistyczne obrazy Picassa z Horta de Ebro w Hiszpanii. W „Widoku z Ceret”, za sprawą rygorystycznej konstrukcji płótna, wyczuwalne są echa kubizmu, lecz także dzięki soczystej, grubo kładzonej barwnej tkance malarskiej, daje się odczytać inspiracje fowistyczne. Ascher stworzył swoją osobistą formułę ekspresjonizmu kręgu École de Paris. Termin przybycia artysty do Francji oraz nalepka słynnej modernistycznej galerii Hansa Goltza w Monachium (działającej do 1927) pozwalają datować pracę na lata 1925-27.





237

## HENRYK HAYDEN (1883 - 1970)

Martwa natura z butelką rumu

olej/plótno, 46 x 55 cm

sygnowany p.d.: 'Hayden'

na krośnie malarskim opisany datami życia artysty i liczbą '1258'; na poprzecznej belce krosna nieczytelna pieczętka firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 9 000 zł †

estymacja: 12 000 - 20 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana praca Henryka Haydena przedstawia zestaw przedmiotów, do których przywiązany był każdy paryski bywalec kawiarni. Na ledwie zarysowanym stole znajduje się biała taca zastawiona okazałą butelką rumu, kieliszkiem z trunkiem, niewielkich rozmiarów filiżanką do espresso, porcelanową cukiernicą z motywem kwiatów oraz dwoma pudełkami z zapalkami. Na stole spoczywa również drobna szklana popielniczka z napoczętym cygarem.

Cechą charakterystyczną wystawianej przez nas martwej natury jest wrażliwość na fakturowość płótna. Pierwsza fascynacja fakturą przedmiotów ujawniła się już w kubistycznym okresie twórczości Haydena, realizowana była jednak w odmienny sposób. Sztuka kubistyczna, posługując się martwą naturą, odsunęła doznaniowy aspekt kontaktu z naturą na drugi plan i poddała ją ścisłemu rygorowi. Hayden eksperymentował wówczas w obrębie kompozycji, doprowadzając do przenikania się planów. Powrót do malarstwa figuratywnego,

który nastąpił w połowie lat 20. XX wieku, pozwolił na smakowanie rzeczywistej materialności przedmiotu. Nie wyraża się ona w ostrym przenikaniu się płaszczyzn, tak charakterystycznym dla kubistycznych prac artysty, lecz delikatnością i rozedrganie powierzchni. W tym okresie artysta zdecydował się na całkowite zerwanie z kubizmem i powrót do figuracji, a obszarem jego zmagania stała się oczywiście martwa natura. Obserwując poszukiwania Haydena, Zygmunt Klingsland, polski krytyk i brat Meli Muter, tak pisał o drodze artystycznej rodaka: „Do artystów, na których studia w Paryżu wywarły rozstrzygający wpływ, zaliczyć należy i Haydena; przeeksperymentował on różne 'izmy' formy i techniki, by wrócić w końcu – i zupełnie słusznie – do swojego osobistego poglądu na plastyczny sens Natury. Eklektyk tematowy, staje się on wierny pięknu życia realnego, które odtwarza z nieprzeciętną znajomością rzemiosła malarskiego” (Zygmunt Klingsland, *Malarze polscy w Paryżu*, „Sztuki Piękne” IX, 1933, s. 307).





238

## BOLESŁAW BIEGAS (1877 - 1954)

"Château des Trésors", ok. 1925 r.

olej/sklejka, 57,5 x 45 cm

sygnowany śród: 'B. Biegas'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem pracy, nalepka formy transportowej  
oraz liczba: '34'

cena wywoławcza: 48 000 zł †  
estymacja: 55 000 - 70 000

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



Historia życia Bolesława Biegasa to opowieść o pragnieniu sławy i potrzebie oryginalności. Artysta pochodził z rodziny o chłopskich korzeniach mieszkającej koło Ciechanowa. Wcześniej osierocony chłopiec zyskał protektora w osobie Aleksandra Rzewnickiego, proboszcza w Koziczynie, gdzie artysta przyszedł na świat. Wykonywane przez nastolatka drewniane figurki pozwoliły dostrzec jego nieprzeciętny talent. W 1895 roku Biegas krótko uczył się w warszawskiej pracowni sztuki sakralnej Antoniego Panasiuka. W tym czasie mecenasami artysty stali się Franciszek Rajkowski oraz Aleksander Świętochowski, pisarz i filozof. Dzięki temu ostatniemu Biegasowi urządzono wystawę w księgarni Wendego w Warszawie oraz zebrano fundusze potrzebne na edukację w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uczył się tam w klasie Alfreda Dauna i Konstantego Laszczki. W 1901 został wydalony z Akademii, co miało przyczynę w skandalu, który otaczał jego młodzieńczą rzeźbę „Księga życia”. Artysta, rozwijając warsztat, ulegał wpływom filozofii Stanisława Przybyszewskiego oraz symbolizmu. Zaczął wtedy formułować program swojej sztuki, która w onirycznej konwencji i modernistycznej formie opiewa niedające się opisać tajemnice duszy. Otrzymawszy w 1901 stypendium warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, Biegas wyjechał do Paryża. W tym samym czasie do stolicy Francji przybyli Mela Muter i Eugeniusz Zak. Obydwoje są uważani za klasycznych przedstawicieli École de Paris. Biegas tymczasem nie jest zaliczany do kręgu Szkoły Paryskiej – nie był związany z międzynarodowym kręgiem Montmartre'u i Montparnasse'u i awangardy artystycznej. Jego twórczość przynależy nurtowi symbolizmu i wydaje się osobnym zjawiskiem artystycznym. Malarstwo Biegasa trzeba jednak traktować jako istotny fenomen kolonii artystów obcych tworzących nad Sekwaną. Artysta bowiem w 1901 osiadł we Francji na stałe. W Paryżu nie podjął edukacji akademickiej, lecz zwrócił się ku samodzielnemu rozwijaniu własnej ekspresji. Zyskał nowych mecenasów w baronostwie Henryka i Jadwigi Trütschel, którzy opiekowali się artystą i pomagali mu finansowo. Ekscentryczna twórczość rzeźbiarska Biegasa zyskała w Paryżu niemały poklask. O jego twórczości pisali literaci i przyjaciel artystów Guillaume

Apollinaire, znakomity belgijski poeta Émile Verhaeren czy ceniony krytyk Louis Vauxcelles. Artysta wielokrotnie wystawiał swoje prace na licznych paryskich salonach czy prywatnych galeriach, m.in. prestiżowej Galerie Bernheim-Jeune (1929).

Jego pierwsze obrazy powstały ok. 1900 roku. Twórczość malarską Biegasa należy widzieć jako zjawisko komplementarne do jego prac rzeźbiarskich. Także w malarstwie interesowała go zagadka istnienia i tajemnica ludzkiej duszy. Często, jako artystyczną inspirację Biegasa, podaje się twórczość Gustave'a Moreau i Arnolda Böcklina. Jego poetycko-malarskie wizje były jednak niezależne od jakichkolwiek prądów w sztuce XIX i XX stulecia. Biegas artystycznie wypowiadał się w cyklach malarskich, w których rozwijał nurtujące go wizje. W „Wampirach wojny” (od 1916) obrazował koszmary związane z doznaniem konfliktu wojennego. „Mistyka nieskończoności” (ok. 1925) to cykl wypełniony nokturnowymi pejzażami skąpanymi w księżycowym blasku. Artysta w krajobrazach umieszczał alegoryczne figury zjaw, postaci mitologicznych, kochanków, operując mistycznym nastrojem. Następnie powstały „Sławni ludzie” (lata 30. XX w.), w których Biegas portretował ważne postaci świata kultury, Szekspira, Voltaire'a czy Chopina. Autorskim konceptem Biegasa była seria portretów sferycznych (od 1918), w których posługiwał się pointylistyczną techniką i siatką wykreśloną z przecinających się okręgów czy paraboli. Dekoracyjne portrety sferyczne niosły ze sobą również kosmiczny pierwiastek wyrażający się w abstrakcyjnej mowie zastosowanej formy artystycznej. „Château des Trésors” należy do serii „Mistyka nieskończoności”, którą artysta realizował od 1925 roku. W pejzażu skąpanym niemal w księżycowej aurze umieścił pociągłe korony wysokich drzew, niby cyprysów znanych z obrazów Van Gogha, która tworzą zwartą kurtynę. Z niej wyłania się dziwna budowla – wrota albo propyleje – stworzona z tajemniczych figur. To tytułowy „zamek skarbów”, do którego podąża, od lewego skraju podobrazia, złotowłosa dziewczyna. Jest być może zbłąknłym wędrowcem lub też kapłanką owej świątyni. Biegas wykreował nastrój tajemniczości bliski klimatowi symbolizmu przełomu wieków. Całość kompozycji utrzymana jest w nasyconych odcieniach błękitu, na tle którego rozbłyskają akcenty czerwieni, zieleni i bieli.





Portret Bolesława Biegasa w swojej pracowni, 1898-1899, źródło: Wikimedia Commons

239

## WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Katedra św. Marka w Wenecji, 1925 r.

olej/plótno, 73 x 54,2 cm

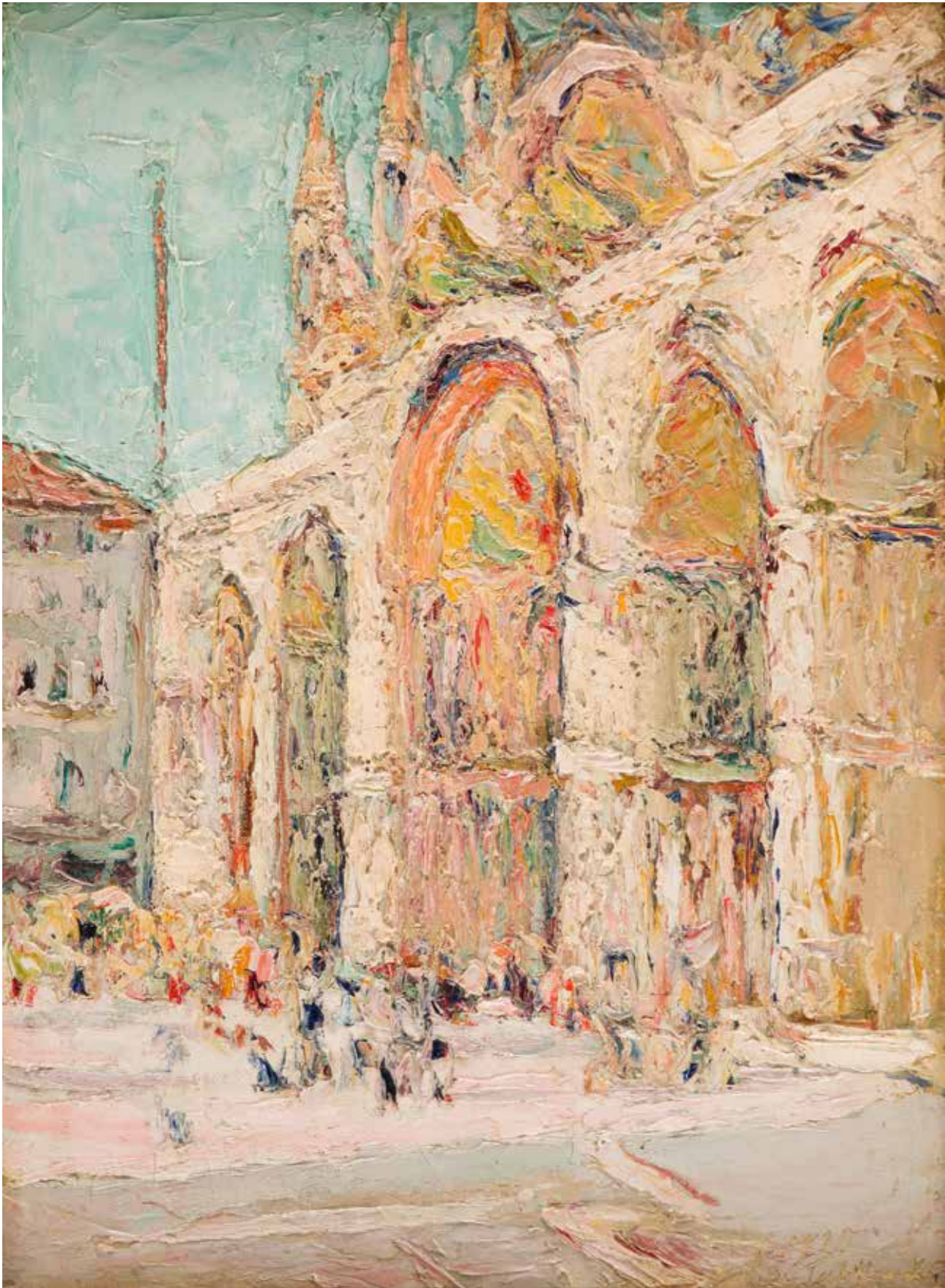
sygnowany i datowany p.d.: '1925 W. de Terlikowski'

cena wywoławcza: 22 000 zł †

estymacja: 26 000 - 35 000

„P. Terlikowski daje nam ewokację Królowej Adriatyku w przepychu późnej jesieni i zimy. (...) Znużeni szarzyzną i smutną gorączką miast nowożytnych-wampirów, stajemy przed wizją królewską Wenecji nieznaną i nową, a przykuwającą czarem równie nieodpartym i przenikliwym, jak Wenecja w krasie letniej purpury i złota, którą znamy, Kochamy!”





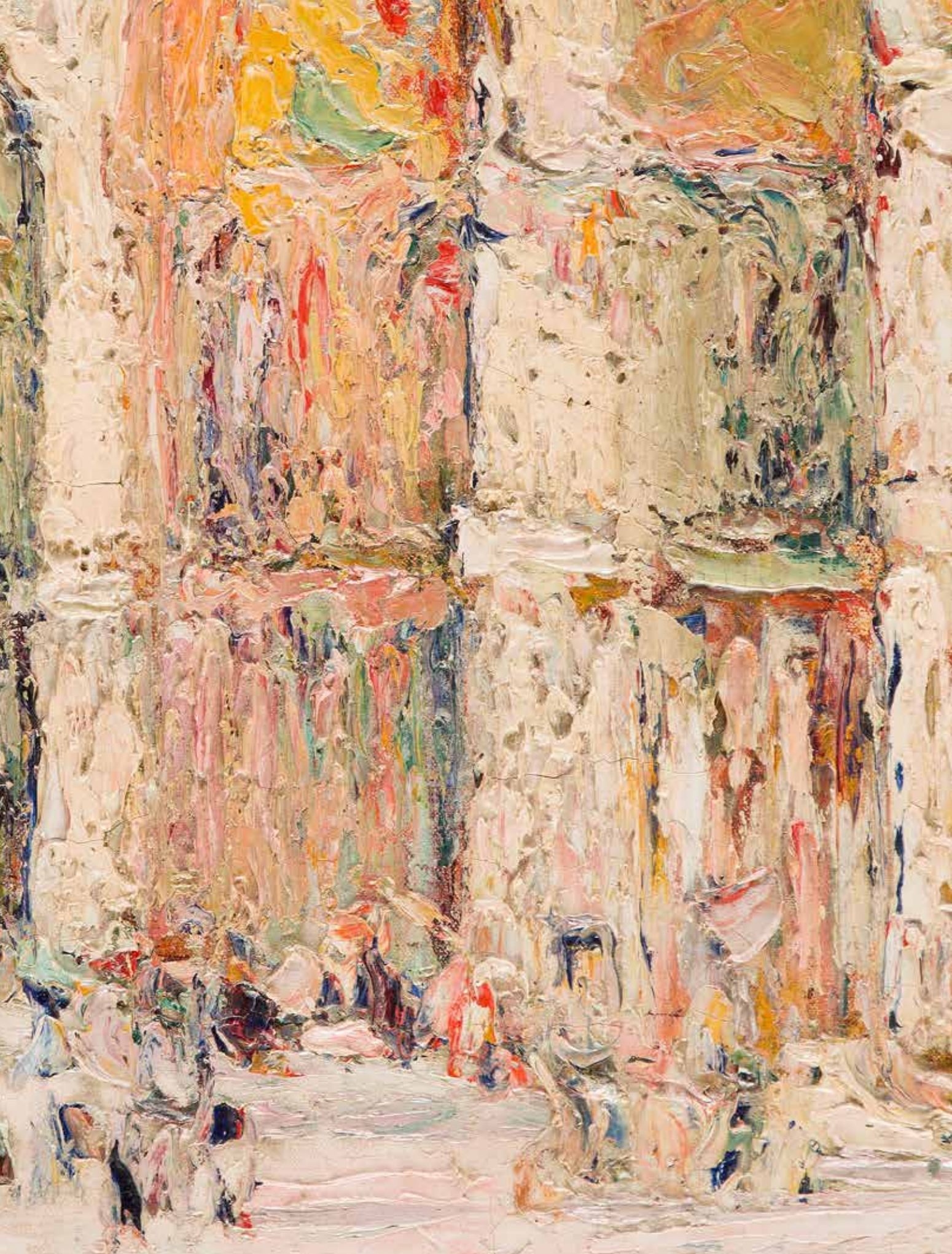


Zimą 1925 roku Włodzimierz Terlikowski po raz kolejny odbył podróż do Wenecji. Pojechał tam kierowany wewnętrznym porywem (był bowiem człowiekiem, który nie potrafił na dłużej osiąść w jednym miejscu) pozostawiając w Paryżu pracownię malarską, która przynosiła artyście coraz większe sukcesy. W pierwszych miesiącach tworzył bardzo intensywnie, urzeczony magicznym krajobrazem Wenecji. Podobno codziennie wynajmował niewielką gondolę, poświęcając całe poranki na obserwowanie miasta. Było to nie lada wyzwanie – artysta wybrał celowo najzimniejsze miesiące w roku, aby móc spokojnie spoglądać na wyciszzone miasto, które działało na wyobraźnię wielu znakomitych artystów.

Widz ma do czynienia z ciekawym ujęciem fasady Bazyliki św. Marka w Wenecji. Artysta zwykł bowiem ukazywać widok na cały plac lub przedstawiać całość sakralnych budowli. Kompozycja prezentowanej przez nas pracy przywodzi na myśl cykl obrazów Claude'a Moneta stworzony na początku lat 90. XX wieku i przedstawiający katedrę w Rouen. Zarówno Monet jak i Terlikowski skupieni są na wycinku fasady kościoła. Terlikowski maluje bazylikę w linii diagonalnej, aby wyeksponować portale zwieńczone półkolistymi tympanonami i ozdobione świetlistą mozaiką. Sposób nakładania farby daleki jest od impresjonistycznej subtelności. Terlikowski zgodnie ze swoim wyrazistym temperamentem nakładał farbę grubymi impastami posługując się szpachelką malarską. Zestawienie owej techniki z jasnymi pastelowymi barwami sprawia, że koloryt pracy pozostaje lekki, a bazylika nie traci nic ze swojej majestatycznej materialności.









240

## WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI (1873 - 1951)

Port w Martigues, 1936 r.

olej/plótno, 54 x 73 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1936' W. de Terlikowski'

cena wywoławcza: 18 000 zł †

estymacja: 24 000 - 30 000

„Jego obrazy to ni mniej ni więcej tylko symfonie atmosferyczne, symfonie dzienne: świetliste i dźwięczne, połyskliwe i czyste, wielobarwne i liryczne skomplikowane w swych subtelnych akordach, o niezwykłych dysonansach i kontrastach. Jakby ogromne, rozwinięte zwoje kakemono, wypełnione po brzegi potokami światła, które przenikają wszędzie, przesywają nieprzezroczystość, złocistość, srebrzystość, różowość, czynią przejrzystym niebo i wodę oraz nadają migotliwość kamieni szlachetnych wszystkiemu, co matowe i posępne, co pospolite... (...)”.

JAN TOPASS, W. DE TERLIKOWSKI, PARYŻ 1932





241

## MELA MUTER (1876 - 1967)

Martwa natura z czerwoną cebulą

olej/plótno, 50 × 60 cm

sygnowany p.g.: 'Muter'

sygnowany na krośnie malarskim: 'Muter' oraz nieczytelne napisy na odwrociu;  
na listwie ramy nalepka firmy ramiarskiej

cena wywoławcza: 190 000 zł †

estymacja: 220 000 - 350 000

Trudno o warzywa powszedniejsze niż por i cebula. Mają one niskie wymagania ciepłno-światłne oraz mogą się rozwijać w niekorzystnym klimacie. Obecnie są powszechnie uprawiane w Europie, choć początkowo hodowane były jedynie na terenach Azji. Warto napomknąć, że rolę cebuli doceniali już starożytni Egipcjanie, którzy znając jej wartości odżywcze i właściwości zdrowotne, wydali fortunę na jej zakup, żywiąc nią całą rzeszę niewolników budujących piramidę Cheopsa.

Pory i cebule, mimo swojej powszedniości, stanowiły wdzięczny temat dla malarstwa ze względu na swoją dekoracyjność. Na płótnach uwieczniali je mistrzowie holenderscy i malarze awangardowi. Nie dziwi zatem, że po ów motyw sięgnęła także Mela Muter, jednakże w sposób bardzo indywidualny. Przedstawianym przez nią warzywom daleko od majestatyczności właściwej martwym naturom Jana Davidszoon de Heema lub ostrości Picassowskich kubistycznych

martwych natur. Obraz Muter wydaje się być bardzo swojski, a sama artystka zasługuje na miano poetki codzienności.

Widz patrzący na martwą naturę Meli Muter zmuszony jest patrzeć pod zgoła dziwnym kątem. Zapewne nie siedzi przy kuchennym stole, lecz spogląda z bliska na panoszące się na ściereczkach pękate warzywa. W tle widzi uchylone drzwi, przez które wchodzi w intymny świat artystki. Są tu złoto-brązowe cebule oraz białe nakrapiane żółtymi plamkami i soczysto bordowe łamane fioletem i różem. W pobliżu, na niebieskiej siatce, leżą rozłożyste pory. Kompozycję dopełniają zielona karafka i szklanka, w których pięknie odbija się światło. Waldemar George, czołowy krytyk recenzujący prace malarzy z kręgu École de Paris, określał obrazy Muter mianem „światlistych kart [papieru], gdzie pozostawione pola bieli wzmacniają walory barwne” (W. George, Mela Muter (Galerie Druet), „La Presse” 1928, 19 V, s.2).





242

## JANKIEL ADLER (1895 - 1949)

Kwiaty, ok. 1930 r.

olej/plótno, 63 x 48 cm  
sygnowany l.d.: 'Adler'

cena wywoławcza: 30 000 zł †  
estymacja: 40 000 - 60 000

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 Alejchem, 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 trwałąmi wartościami. Liczy się duchowy i umysłowy postęp danego narodu. Ludzie bezmyślni i płacy 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).



Turner



Henryk Hayden, „Martwa natura z fioletowym dzbanem”, 1965 r.

## ART OUTLET SZTUKA DAWNA

**Aukcja 5 lipca 2018, godz. 19**

wystawa obiektów: 27 czerwca – 5 lipca 2018







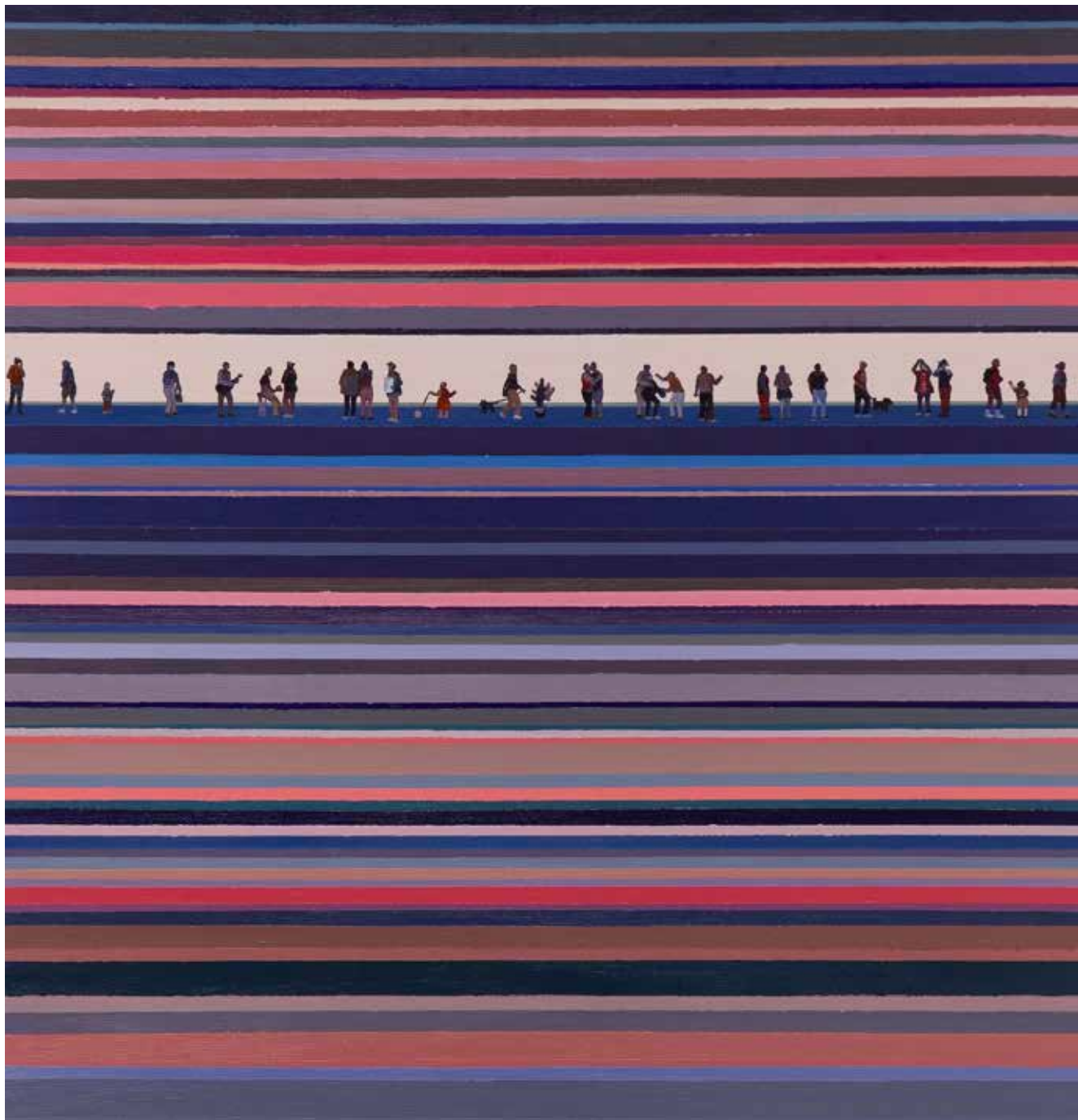
Henryk Waniek, „Kolekcja szkiców włoskich”, 1976 r.

## ART OUTLET SZTUKA WSPÓŁCZESNA

Aukcja 3 lipca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 25 czerwca – 3 lipca 2018



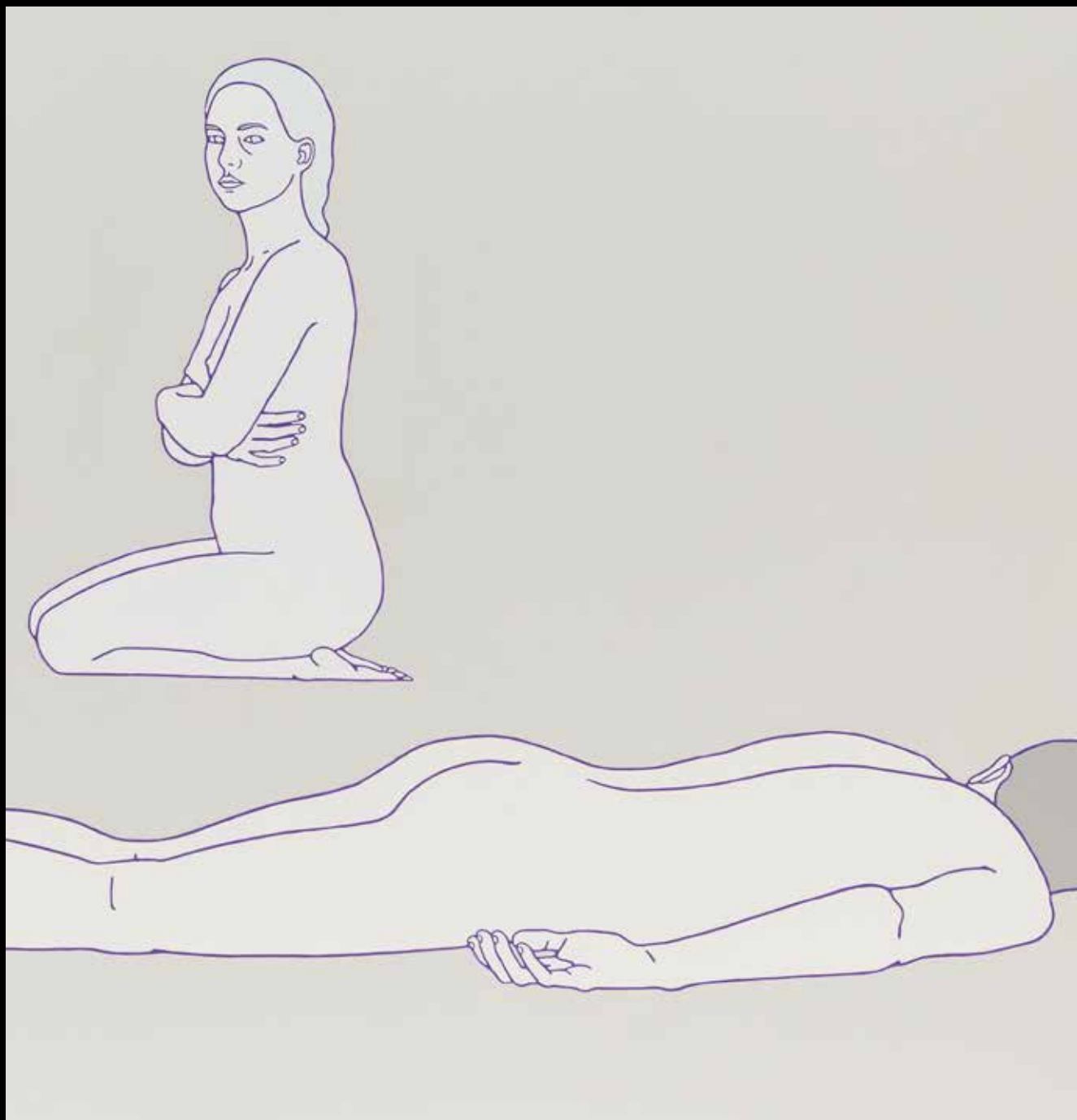


Monika Sojka, Bez tytułu, 2018 r.

## MŁODA SZTUKA

**Aukcja 10 lipca 2018, godz. 19**  
wystawa obiektów: 2 – 10 lipca 2018





Agata Bogacka, „Człowiek, którego nie było”, 2003 r.

## SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

**Aukcja 28 czerwca 2018, godz. 19**

wystawa obiektów: 18 – 28 czerwca 2018







Józef Brandt, Powrót z targu, ok. 1883-90 r.

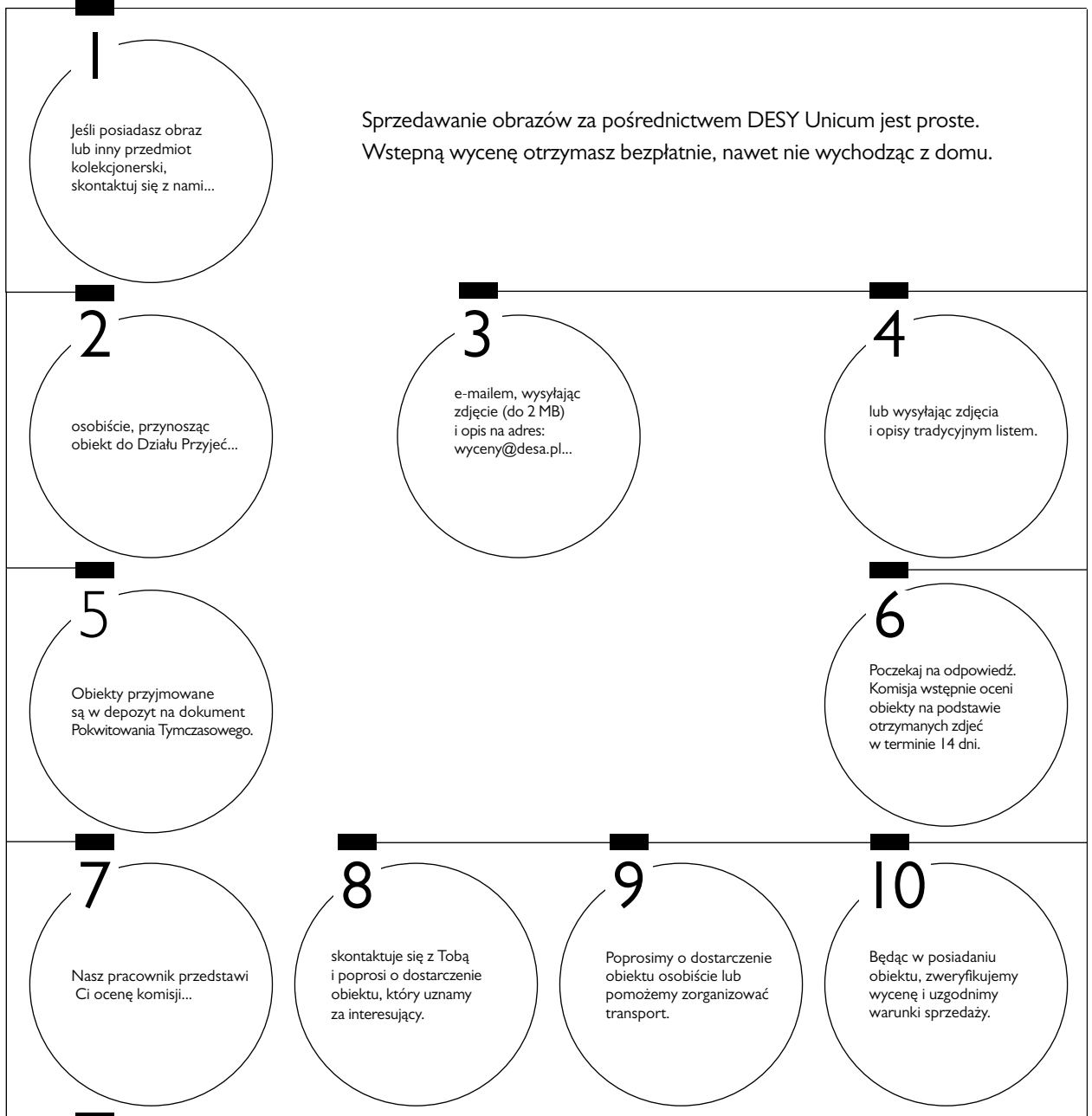
## SZTUKA DAWNA MALARSTWO XIX WIEKU

Aukcja 21 czerwca 2018, godz. 19

wystawa obiektów: 8 – 21 czerwca 2018



# JAK SPRZEDAĆ OBIEKT NA AUKCJI W DESA UNICUM?



11  
Następnie zaprosimy do podpisania umowy komisowej w naszym biurze, lub wyślemy dokument do podpisu pocztą bądź jego skan drogą e-mailową.

Sprzedawanie obrazów za pośrednictwem DESY Unicum jest proste. Wstępną wycenę otrzymasz bezpłatnie, nawet nie wychodząc z domu.

Nie wszystkie obiekty mogą być włączone do oferty aukcyjnej, niektóre przeznaczamy do sprzedaży w naszych galeriach. Obiekty galeryjne prezentowane są również na naszej stronie internetowej [www.desa.pl](http://www.desa.pl).

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

## PRZEWODNIK DLA KLIENTA

### I. PRZED AUKCJĄ

#### 1. Cena wywoławcza

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

#### 2. Opłata aukcyjna

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

#### 3. Estymacja

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

#### 4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

#### 5. Cena gwarancyjna

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

#### 6. Transakcja warunkowa

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

#### 7. Obiekt katalogowe

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

#### 8. Stan obiektu

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

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

#### 9. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

#### 10. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej



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

- 1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale 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. 19-195 ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

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

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

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

#### 11. Prenumerata katalogów

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

## II. AUKCJA

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

#### 1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoneer, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjoneera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoneer 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. Aukcjoneer 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 aukcjonerę 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 równoległe 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 niuregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie listaka 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 przesyłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

## 4. Licytacja w imieniu klienta

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

## 5. Tabela postąpień

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

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

## III. PO AUKCJI

### 1. Płatność

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

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

W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

### 2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

### 3. Odstąpienie od umowy

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

### 4. Reklamacje

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

### 5. Odbiór zakupionego obiektu

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

### 6. Transport i przesyłka

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

### 7. Pozwolenie na eksport

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

### 8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, m.in. koralewiec, 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 wygodą symbolem „O” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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

## WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

### I. WPROWADZENIE

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

a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,

b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, szczególnie w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,

c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aksam bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonaera 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 komitentów uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

### 3. LICYTOWANIE NA AUKCYJ

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. Aukcjonaer nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum doloży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faxem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.

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

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

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

### 4. PRZEBIEG AUKCYJ

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

2) Aukcjonaer 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 aukcjonaer może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjonaer rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjonaer i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitentów bez wskazania, że czyni to w imieniu komitentów, 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, aukcjonaer może uznać przedmiot za niesprzedany.

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

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

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

### 5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

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

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

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

a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA

b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto

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

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

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

### 6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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

## 7. BRAK PŁATNOŚCI

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

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia;
- odspierać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwolecie będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wiarytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

## 8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać 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, klient zgadza się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 584 95 32.

## 9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

# WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- Desa UNICUM udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
  - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
  - obiekty, co do którego trwa spór o autorstwo;
  - obiekty, 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”;
  - obiekty 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

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

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

## 10. PRAWA AUTORSKIE

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

## 11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

## 12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

z następujących określeń: „krąg”, „szkola” bądź „naśladowca”;

- obiekty, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obiekty, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obiekty, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obiekty 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;
- obiekty, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu.



# ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. Modernizm i międzywojnie • 547ASD202 • Aukcja 21 czerwca 2018 r.

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

Zlecenie licytacji z limitem  Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko \_\_\_\_\_

Dowód osobisty (seria i numer) \_\_\_\_\_

NIP (dla firm) \_\_\_\_\_

Adres: ulica \_\_\_\_\_

nr domu \_\_\_\_\_

nr mieszkania \_\_\_\_\_

Miasto \_\_\_\_\_

Kod pocztowy \_\_\_\_\_

Adres e-mail \_\_\_\_\_

Telefon / faks \_\_\_\_\_

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych  z imiennego zaproszenia  inną drogą \_\_\_\_\_

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

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



## Zlecenie licytacji z limitem

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

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

Tak  Nie

## Zlecenie telefoniczne

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

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

Tak  Nie

## Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

Wyrażam zgodę na otrzymywanie od Desa Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

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

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

## WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

\_\_\_\_\_  
Data i podpis Klienta składającego zlecenie



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

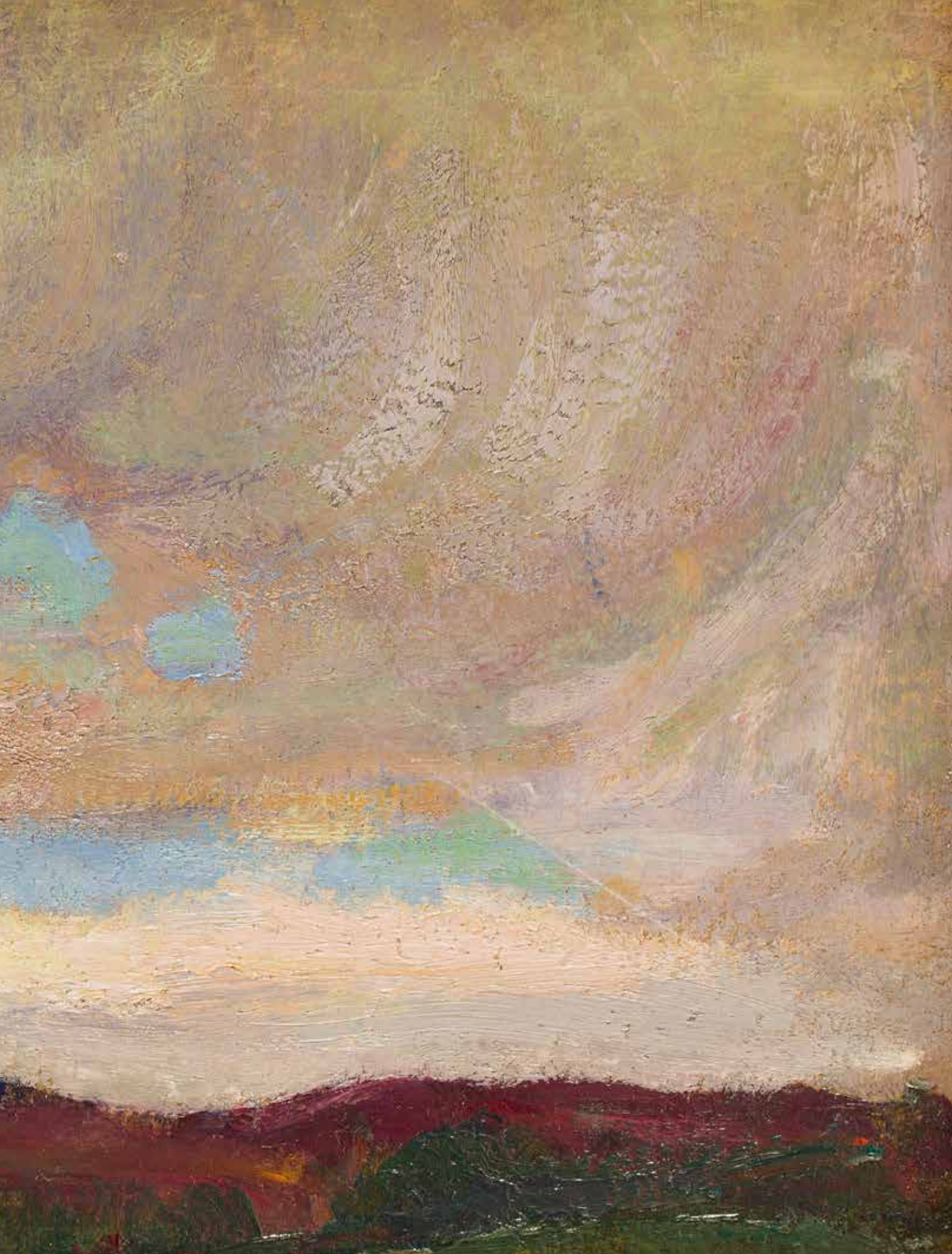
Wydawnictwo: Skira

Cena: 169 zł





















DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)