



DESA
UNICUM

JACEK MALCZEWSKI I JEGO EPOKA

AUKCJA 12 CZERWCA 2025 WARSZAWA















JACEK MALCZEWSKI I JEGO EPOKA

AUKCJA 12 CZERWCA 2025

CZAS AUKCJI
12 czerwca 2025 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
30 maja – 12 czerwca
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

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

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

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

poniedziałek, środa: 13:00 – 17:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Sarra Stoliarchuk, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, s.stoliarchuk@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
tel. 22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
tel. 22 163 66 03, 506 252 044

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 538 955 848

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

Alina Matyash-Labanovskaya
Fotograf
a.matyash@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Jan Jarzyna
Asystent ds. Technicznych i Informatycznych
j.jarzyna@desa.pl
tel. 664 150 861

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

Elżbieta Kopeć
Starszy Specjalista
ds. Marketingu Online i Analityki
e.kopec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. komunikacji i PR
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Specjalista ds. marketingu,
Redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Julia Niżnik
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Weronika Markowska
Asystent ds. marketingu online
w.markowska@desa.pl
tel. 795 122 723

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



MARTA LISIAK
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344



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



TERESA SOLDENHOFF
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 835



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



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



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



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



OKTAWIA WRZESIEŃ
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



MAGDALENA KRAJENTA
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ALEKSANDRA JASKOWSKA
a.jaskowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



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



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



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



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



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



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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KATARZYNA SZCZESNA
Specjalista
Sztuka Współczesna
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



MARTYNA KOLANOWSKA
Specjalista
Sztuka Dawna
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



DAWID KULKIEWICZ
Specjalista
Fine Wine
d.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



WERONIKA ROŚ
Specjalista
Design i Rzemiosło Artystyczne
w.ros@desa.pl
608 566 282



MARTA PRZASNEK
Specjalista
Sztuka Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
p.janiszevska@desa.pl
734 639 911



DOROTA KOZAK
Specjalista
Projekty Charytatywne
d.kozak@desa.pl
788 244 922



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista
Sztuka Młoda Najnowsza
j.parteka@desa.pl
502 994 177



INDEKS

Ajdukiewicz Tadeusz **36**

Axentowicz Teodor **19**

Bakałowicz Władysław **34**

Czajkowski Stanisław **20**

Fałat Julian **23**

Geppert Eugeniusz **14**

Gottlieb Maurycy **33**

Hofman Wlastimil **10–13**

Jarocki Władysław **22**

Karpiński Alfons **18**

Kędzierski Apoloniusz **24**

Kossak Wojciech **38**

Kotsis Aleksander **25**

Łoś Włodzimierz **28**

Malczewski Jacek **5–9**

Malecki Władysław **30**

Mehoffer Józef **17**

Merwart Paweł **39**

Pautsch Fryderyk **21**

Reyzner Mieczysław **40**

Ruszczyc Ferdynand **1**

Stanisławski Jan **3**

Streitt Franciszek **29**

Szerner Władysław **27**

Szyndler Pantaleon **32**

Ślewiński Władysław **4**

Świeszewski Aleksander **31**

Tetmajer Włodzimierz **15–16**

Weiss Wojciech **2**

Wierusz-Kowalski Alfred **26**

Wywiórski Michał Gorstkin **37**

Żmurko Franciszek **35**

W ŁĄCZNOŚCI Z PRZESZŁOŚCIĄ

MALCZEWSKI WOBEC SPUŚCIZNY XIX STULECIA

Pod koniec XIX wieku racjonalizm i ateizm przestały być zjawiskami wyjątkowymi. Wytworzona w okresie oświecenia wiara w nieustający postęp zmieniła rozumienie historii, która stała się nauką akademicką, wyraźnie oddzielającą mity i legendy od dających się racjonalnie weryfikować faktów. Przemiany społeczne zachodzące w XIX stuleciu miały zdecydowany wpływ na duchowość współczesnych ludzi i jej przejawy. Intensywna industrializacja i osiągnięcia techniki nie mogły zaspokoić już emocjonalnych potrzeb człowieka końca wieku, który czuł się coraz bardziej wyalienowany i zagubiony. Artyści oraz filozofowie doszli do przekonania, że istota istnienia nie wyczerpuje się w poznaniu materialnej powierzchni zjawisk. Coraz dotkliwiej odczuwane przekonanie o dwójakiej, fizycznej i psychicznej naturze wszechświata powodowało coraz silniejsze pragnienie pokonania materialnej bariery i przeniknięcia do sfery duchowości. Zaczęto poszukiwać tego, co niedające się opisać i zamknąć w prostej klasyfikacji, tego, co do końca niepojęte i nieosiągalne, lecz intuicyjnie wyczuwalne. Pojawiające się w sztukach plastycznych motywy biblijne oraz mitologiczne coraz częściej zaczęły odnosić się do wielkich ideologicznych wyzwań współczesności lub nawet przyszłości, stając się generalnymi symbolami duchowego kryzysu, o którym coraz głośniej i wyraźniej mówiono w Europie.

Historycy sztuki dopatrują się w owych przemianach kulturowych podstaw, które ugruntowały drogę dla symbolizmu w malarstwie europejskim. To nurt, który narodził się we Francji w połowie lat 80. XIX wieku i szybko rozprzestrzenił na inne kraje, w tym Niemcy, Włochy, Belgię, Holandię i Austro-Węgry, obejmując swoim oddziaływaniem również Rosję. Obrazy inspirowane antycznymi mitami oraz pogańskimi legendami zyskały w tamtym czasie niezwykłą popularność. Również religie pozaeuropejskie, które coraz silniej oddziaływały na wyobraźnię i duchowość Europejczyków, miały duży wpływ i znaczenie dla rozwoju malarstwa symbolistycznego przełomu wieków.

W malarstwie polskim symbolizm pozostawał niejednorodną formułą. Mimo przemian własnej osobowości artystycznej Jacek Malczewski pozostawał mu wierny przez całą twórczość. Artysta studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, z przerwami, w latach 1872-79. To okres fundamentalny dla kształtowania się jego twórczości. Wówczas zetknął się z Janem Matejką, którego pozostał niepokornym uczniem. Silnie zabarwione historiozofią malarstwo mistrza stanowiło wzór dla Malczewskiego, który w centrum swojej sztuki umieścił zagadnienie wolności, losu i powołania artysty.

W dojrzałym malarstwie Malczewskiego doszło do kontaminacji polskiego przekazu folklorystycznego z tradycją mitologiczną. Autor „Melancholii” w swoich pracach, obok romantycznych bohaterów z poezji Słowackiego, podał ludowych oraz mniej lub bardziej znanych portretowanych umieszczał postaci ze świata fantazji oraz mitologii: fanów, satyrów, Chimery, Meduzy, syreny oraz trytony. Postaci te miały wieloraki sens. Pozwalały mu zarówno komentować otaczający go świat, obrazować życiowo-artystyczne dylematy, ale i stworzyć odrębną w świecie sztuki malarską rzeczywistość. Wykreował swój własny język plastyczny, swój własny „bestiariusz”, jak określa go Urszula Kozakowska-Zaucha. Rzeczywistość wykreowana przez Malczewskiego to fuzja epokowych zdarzeń oraz lęków ukazana pod maską mitów i legend.

Mitologiczny świat Jacka Malczewskiego to kraina fascynująca i magiczna, którą wypełniają najdziwniejsze stworzenia. Artysta odtwarzał na swych obrazach zarówno dobre istoty, jak pełne łagodności pegazy czy wdzięczne satyry, ale i drapieżne demony. Niemal cała twórczość Malczewskiego nasycona jest swoistym niepokojem. Na jego obrazach pojawiają się postacie, które już samym wyglądem budzą przerażenie. Meduzy rozpościerają niczym macki swoje węzowe włosy, chimery chwytają w swoje szpony nierozważnych pastuszków, wodne rusalki wciągają w toń jeziora zablakanych wędrowców, a „złe upiorzyce”, jak pisał Lucjan Rydel, zatruwają wodę w studni.

Inspiracje Malczewski czerpał przede wszystkim ze świata antyku, który miał okazję dogłębnie poznać podczas podróży do Grecji i Azji Mniejszej, gdzie udał się wraz z ekspedycją archeologiczną hrabiego Karola Lanckorońskiego. Obecność mitologicznych postaci w jego kompozycjach związana była również w dużej mierze z recepcją najnowszych europejskich prądów artystycznych i filozoficznych. Obeznany w sztuce europejskiej Malczewski z malarstwem symbolistów miał okazję zetknąć się między innymi podczas pobytu w Monachium w latach 1885-86, gdzie poznał twórczość Arnolda Böcklina, Franza von Stucka, Maxa Kilnegra. Jednak wszystkie mitologiczne i baśniowe stworzenia obecne w malarstwie Malczewskiego, nawet jeżeli częściowo inspirowane malarstwem europejskich symbolistów, przeszły w jego artystycznej wyobraźni niezwykle i daleko idące metamorfozy.



Studenti krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z prof. Łuszczkiewiczem (Malczewski trzeci od prawej, w drugim rzędzie), lata 70. XIX w.



Jacek Malczewski, Niedziela w kopalni (Odpoczynek w kopalni), 1882, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Śmierć Ellenai, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie



MŁODA POLSKA: KU ODRODZENIU SZTUKI, KU ODRODZENIU NARODU

Pałac Sztuki w Krakowie, pocztówka archiwalna, 1911



Teodor Axentowicz, Plakat II wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, 1898



Kazimierz Sichulski, Karykatura Jana Stanisławskiego z uczniami, 1905, Jama Michalikowa w Krakowie

Snując rozważania o Młodej Polsce, od razu przed oczami stają nam tak wielkie nazwiska jak Wyspiański, Malczewski, Stanisławski czy Fałat. Sztuka tego okresu to tak naprawdę cała plejada wspaniałych artystów. To okres niezwykle ambiwalentny. Z jednej strony przesyceny radością, z drugiej natomiast, pełen dramatycznych napięć. To okres niezwykle ważny dla polskiej kultury, kiedy sztuka przejęła w pełni rolę zbrojnego oręża w walce o odrodzenie i wolność na wszelkich semantycznych płaszczyznach.

Młoda Polska to epoka sytuowana na przełomie XIX i XX stulecia, to epoka skandali, twórczego fermentu i artystycznych innowacji. Swoją nazwę wzięła od zatytułowanego w taki sam sposób cyklu artykułów Artura Górskiego, opublikowanych w 1898 roku na łamach krakowskiego „Życia”. Najważniejszymi ośrodkami rozwoju kultury w owym czasie były trzy duże polskie miasta – Kraków, Warszawa i Lwów. Polska jako niepodległy kraj oczywiście nie istniała na mapach tego okresu, ale artyści działający w jej dawnych granicach skutecznie przypominali o jej dawnej chwale. Dlatego właśnie ich twórczość zawieszona była pomiędzy tym, co rdzennie polskie, narodowe i tym, co uniwersalne, zaczerpnięte z dorobku Zachodu. W ich dziełach przeplatały się zatem wszystkie modernistyczne nurty – królował symbolizm, impresjonizm, secesja i wczesny ekspresjonizm. Życie malarzy, literatów i aktorów płynęło w rytmie dynamicznych przemian i konstruktywnych dyskusji odbywanych w kawiarnianych wnętrzach jak krakowski Paon czy Jama Michalika – miejsce spotkań kabaretu Zielony Balonik. Niemalże równolegle z Wiedeńską Secesją, w Krakowie powołano towarzystwo „Sztuka” i wybudowano gmach Pałacu Sztuki. Tradycja Młodej Polski trwała stosunkowo długo. Jej echa odnajdujemy bowiem nawet jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Niezwykle ważnym dla tego okresu zjawiskiem był również rozwój malarstwa pejzażowego. Sztuka polska zyskała na tym polu swojego koryfeusza, którym był niewątpliwie Jan Stanisławski. Stworzył on liczne krajobrazy, w których w duchu pejzażu psychologizowanego, znakomicie przekazał wewnętrzny nastrój. Zgromadził on wokół siebie całe grono wybitnych uczniów podążających jego śladami. Wymienić tutaj należy Stefana Filipkiewicza i trzech Stanisławów – Kamockiego, Czajkowskiego i Podgórskiego.

Równie istotnym fenomenem tego czasu był nurt chłopomanii. Zainteresowanie wsią, życiem ludu, barwnością ubioru i folklorem uwidoczniło się w twórczości wielu artystów nazywanych potocznie chłopomanami. W Krakowie działała tzw. „Piątka chłopomanów”. Twórcy ci często osiedlali się na wsi, po to by z bliska obserwować jej życie. Niejednokrotnie poślubiali chłopki, czego znakomitym dowodem jest opisana w „Weselu” Wyspiańskiego historia Lucjana Rydla.

W okresie Młodej Polski kwitło życie artystyczne. Polski modernizm osiągnął swoje apogeum. Wydaje się, że śmiało można zaryzykować stwierdzenie, iż był to najwspanialszy czas w historii polskiej sztuki. Artystyczny ferment opanował wszystkie dziedziny plastycznej działalności. Objawił się na polu rzemiosła artystycznego, grafiki użytkowej i rzeźby. Sztuka przenikać zaczęła do codziennego życia i w sposób bezpośredni łączyła się z nim. Znakomitym tego dowodem są chociażby licznie wydawane w owym czasie czasopisma wzbogacane o specjalną, wysmakowaną szatę graficzną. W ofercie aukcji prezentujemy Państwu wyjątkową taką pozycję bibliofilską – jeden z roczników warszawskiej „Chimery”. Czasopismo to, zaraz obok krakowskiego „Życia”, w śmiały sposób czerpało ze wzorców zachodnich, inspirowane m.in. wiedeńskim periodykiem „Ver Sacrum”.



Lucjan Rydel z żoną Jadwigą i dziećmi, Heleną i Lucjanem juniorem. Bronowice Małe



Świątlica bolesławowska, sala Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka w Pałacu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wg projektu Stanisława Wyspiańskiego, 1904



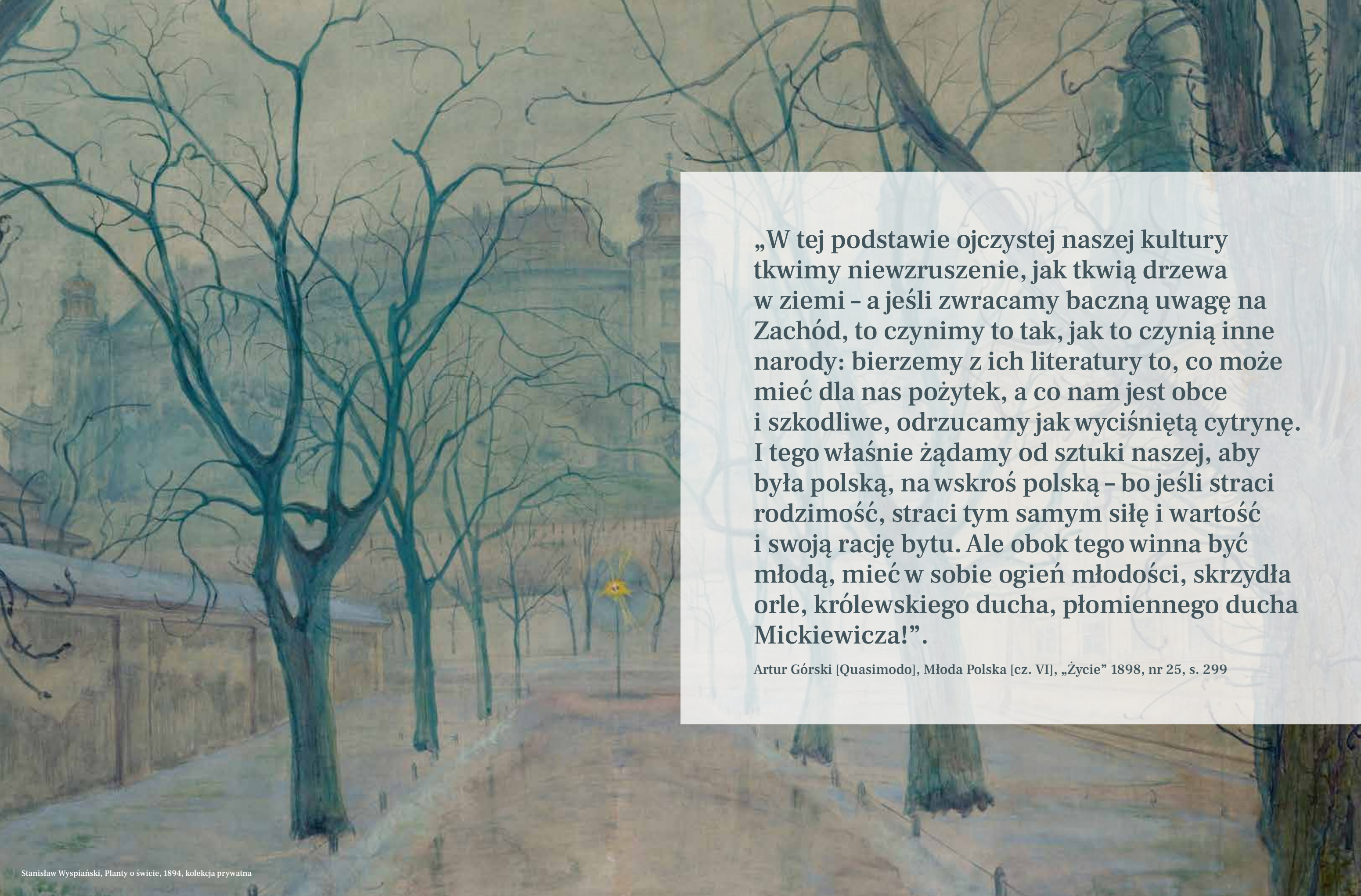
Reduta Zielonego Balonika, ok. 1910



Jacek Malczewski na tle Błędnego koła, ok. 1895



Wnętrze Jamy Michalikowej przy ul. Floriańskiej w Krakowie



„W tej podstawie ojczystej naszej kultury tkwimy niewzruszenie, jak tkwią drzewa w ziemi – a jeśli zwracamy baczną uwagę na Zachód, to czynimy to tak, jak to czynią inne narody: bierzemy z ich literatury to, co może mieć dla nas pożytek, a co nam jest obce i szkodliwe, odrzucamy jak wyciśniętą cytrynę. I tego właśnie żądamy od sztuki naszej, aby była polską, na wskroś polską – bo jeśli straci rodzimość, straci tym samym siłę i wartość i swoją rację bytu. Ale obok tego winna być młoda, mieć w sobie ogień młodości, skrzydła orle, królewskiego ducha, płomiennego ducha Mickiewicza!”.

Artur Górski [Quasimodo], Młoda Polska [cz. VI], „Życie” 1898, nr 25, s. 299

1

FERDYNAND RUSZCZYC

1870-1936

"Grota i schody", około 1894-95

olej/plótno, 23 x 31 cm

sygnowany p.d.: 'F. Ruszczyc'

opisany ołówkiem na odwrociu: 'własność p. Ruszczyc [fragment pod orzeczeniem] wej J.'

i 'własność | [...] Czuja Jan | Warszawa 1951 r.' oraz długopisem: 'Własność p. Rybicki',

papierowa nalepka własnościowa opisana piórem: 'F. Ruszczyc | Grota i schody | olej na tekturze | wł. p. Janiny Ruszczyc-[...]',

papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

oraz orzeczenie dra Kazimierza Buczkowskiego z dn. 28 września 1951

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

24 000 - 35 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory córki artysty Janiny Ruszczycówny (1914-1988)

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Wystawa pośmiertna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków,

grudzień 1937 – styczeń 1938

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 20 listopada - 14 grudnia 1937

Wystawa pośmiertna prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczyca, Wilno, październik 1937 (?)

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1937 rok, Warszawa 1938, s. 47

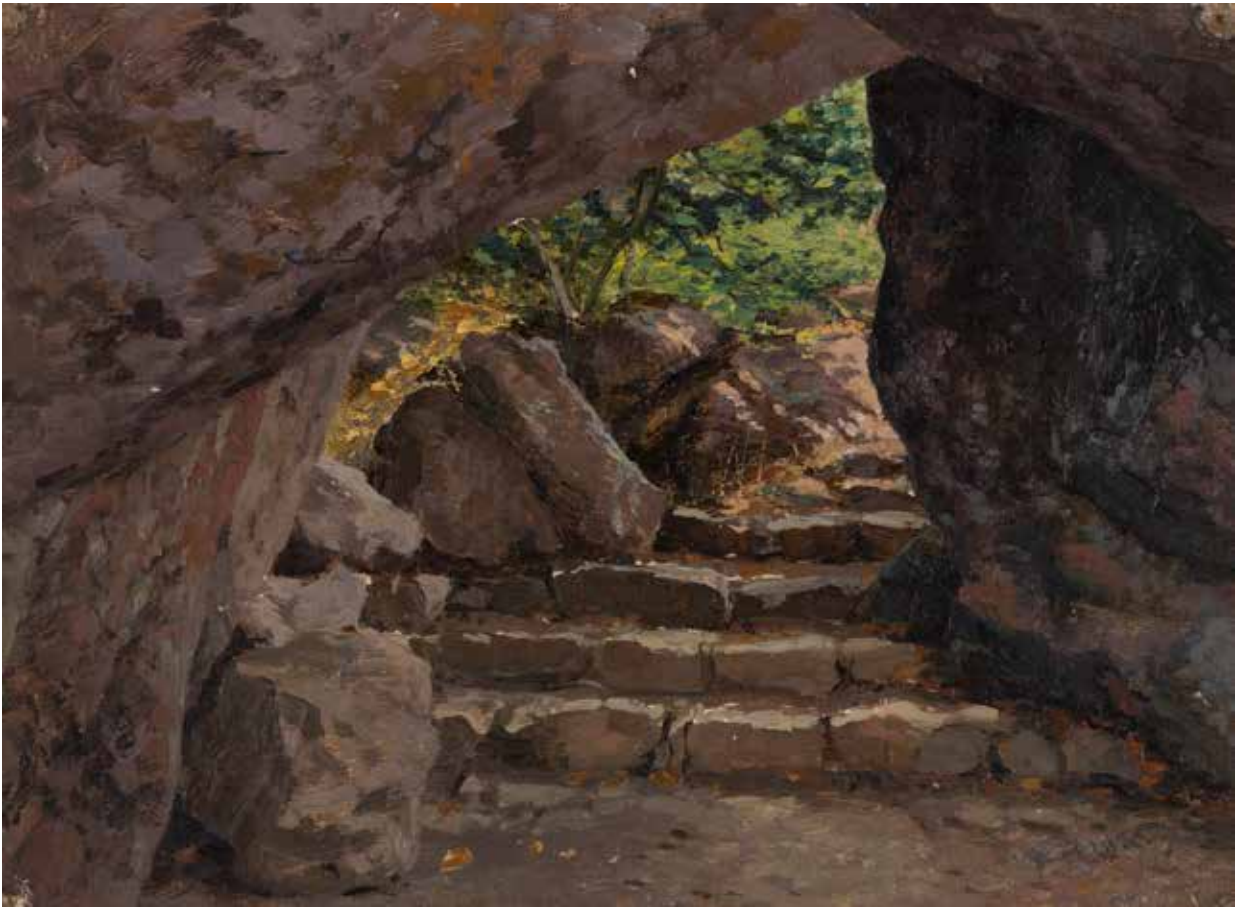
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Katalog wystawy pośmiertnej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,

Kraków 1937, nr kat. 130

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Przewodnik 127, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1937,

s. 38, nr kat. 127

Katalog wystawy pośmiertnej prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczyca, Wilno 1937 (?)





Bezsprzecznie jednym z najważniejszych aspektów twórczości Ferdynanda Ruszczyca jest manifestowane przez niego przywiązanie do ziemi, z której się wywodził. Chodzi tu szczególnie o Bohdanów, miejscowość położoną w pół drogi między Wilnem a Mińskiem, miejsce narodzin artysty, które urasta w jego redakcji do przedstawienia o charakterze uniwersalnym. Staje się wycinkiem polskiej rzeczywistości, pars pro toto, reprezentującej matkę – ojczyznę. Ruszczyc w swych wizjach nie jest biernym obserwatorem. Jest w jego przedstawieniach dramatyzm, pewnego rodzaju smutek i melancholia. Artysta przyszedł na świat w rodzinie szlacheckiej, we dworze we wspomnianym już Bohdanowie. Pomimo licznych podróży Wileńszczyzna pozostała w jego sercu na zawsze. Rodzinne gniazdo i jego okolice stały się głównym motywem w oeuvre twórcy, którego kariera malarska, niczym przedwcześnie zgaszony przez wiatr płomień świecy zamarła tuż po 1908.

Choć w pewnym momencie to właśnie Wileńszczyzna stałą się sednem jego artystycznych rozważań, to na wczesnym etapie jego kariery, w latach 90. XIX stulecia prym wiodły także i inne rejony świata. W 1894 i 1895 roku Ruszczyc jeździł w czasie wakacji na Krym. Za każdym razem plenerowe wyjazdy były inspirowane przez profesorów petersburskiej Akademii, na której od 1892 roku studiował artysta. W dzienniku malarza pod datą 4 lutego 1895 znajduje się następujący wpis: „Szyszkin widział mój szkic (morze błyszczące w słońcu, łódka) [...] Pytał się gdzie będę latem, radzi do Krymu pojechać, gdzie mnie tak ciągnie. A co do pieniędzy (powiedziałem mu, że jeszcze zeszłoroczny dług mam) to może można będzie od Akademii wystarać się - Daj Boże!”. W marcu Ruszczyc otrzymał informację, że rada wydziału postanowiła przeznaczyć na „materiały dla letnich robót” studentów po 50 rubli (zamiast obiecanych 300). zanotował wtedy w dzienniku „Finis wszelkim nadziejom!”. W sukurs przyszli artyście prawdopodobnie rodzice. Ruszczyc odwiedził ich w Mińsku w końcu kwietnia, a potem udał się przez Kijów i Odesę na Krym. Na Półwyspie przebywał w czerwcu i lipcu. Zwiedził m.in. Bałakławę, Sewastopol, Alupkę, Simez. Wspiął się na Szan-Chaj. Malował dużo w plenerze i wykonywał szkice, które posłużyły mu do kilku obrazów wykonanych nieco później w Petersburgu.

Nie ma wprawdzie pewności, ale prezentowany w katalogu niezwykle nastrojowy przez swoją kulisowość pejzaż można by łączyć z owym okresem. Tajemnicze groty są bowiem nieodzownym elementem krymskiego skalistego wybrzeża. Ruszczyc łączył w swojej twórczości elementy, przez które odwoływał się do ogólnoeuropejskich prądów artystycznych. Ukazywał świat w konwencji dekadentckiego katastrofizmu swojej epoki, inspirowanego mroczną i pełną nieoczywistości atmosferą fin de siècle'u. Dmący, przeraźliwy wicher, pod którym uginają się całe drzewa, szron osiadający na powierzchniach pni i budynków oraz rwący potok, którego wody wezbrawszy od wiosennych roztopów, pędzą przed siebie z łoskotem. Tego wszystkiego nie widać jeszcze w omawianym obrazie, który technie bardziej atmosferą spokoju niż ekspresją końca wieku.

2

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Wnętrze lasu, 1908

olej/plótno, 60 x 44 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany l.d.: 'WW | 1908'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, grudzień 2008

kolekcja prywatna, Polska

kolekcja prywatna, Austria

kolekcja prywatna, Polska

W 1904 Wojciech Weiss kupił mały dom w Kałwarii Zebrzydowskiej. To ulokowane wśród malowniczych wzgórz Pogórza Makowskiego miejsce stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów. W kolejnych latach powstawały promienne, przesycone światłem i barwą pejzaże. W tym czasie następuje w twórczości Weissa istotna metamorfoza. Artysta przechodzi od młodopolskiego katastrofizmu w kierunku afirmacji życia, natury i świata. Na taki stan rzeczy miało wpływ zapewne wiele różnorodnych czynników. Malarz miał wówczas w pamięci niedawno jeszcze studiowany krajobraz włoski i tamtejsze warunki atmosferyczne, które go kształtowały. W 1906 przyjechała także do Krakowa Irena Silberberg. Młoda malarka uczyła się pod okiem Weissa, który już niebawem miał zostać jej mężem. Właśnie na ten czas datuje się w oeuvre mistrza początek „białego okresu”. Prezentowany w katalogu aukcyjnym pejzaż jest precyzyjnie datowany na rok 1908. Niewątpliwie należy on zatem czasowo do owego „białego okresu” Weissa. Pod względem formy, ale także tematu przywodzi on jednak na myśl znacznie wcześniejsze dokonania twórcy. Bezsprzecznie jest to pewnego rodzaju reminiscencja jednego z ważniejszych dzieł mistrza z czasów jego pobytu w podkarpackim Strzyżowie. Mowa tutaj oczywiście o kompozycji „Wieczorny promień” z 1898 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu), jak również o poprzedzających go studiach przygotowawczych. Widzimy tutaj tę samą przestrzeń wnętrza lasu, w której smukłe pnie drzew zdają się tworzyć wymaglinowaną kolumnadę, niczym w starożytnej świątyni opromienionej refleksami zachodzącego słońca.



3

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

Zmierzch

olej/tektura, 21,5 x 16 cm
opisany na odwrociu: 'Zakupiony w Akademii Sztuk | Pięknych ze spuścizny pośm. | na budowę Domu Akade- | mickiego uczniów Aka- | demii Krakowskiej', opisany numerami ze spuścizny: 'DA 38.' oraz niebieską kredką '64' (w okręgu), stemplowy numer spuścizny: '38', stempel: 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUŚCIZNY | POŚMIERTNEJ' z podpisem żony artysty: 'Janina Stanisławska' oraz potwierdzenie Józefa Mehoffera: 'Obraz Jana Stanisławskiego | Józef Mehoffer' (powyżej trudno czytelny opis ołówkowy), u dołu, na taśmie opisy ołówkowe: '94" oraz ' K 3094 | C 82.40'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 800 - 16 600 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Kraków

„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 jakiejkolwiek anegdoty, jakichkolwiek aranżowanych scen rodzajowych, sztafażu. Stał się Stanisławski, zdaniem Tadeusza Żuka Skarszewskiego: ‘poetą krajobrazu, natchnionym piewcą, któremu na widok cudów przyrody, dusza się śmiała w upojeniu radosnem, to znów rozpływała w smętnem zadumaniu i zachwycie”.

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2004, s. 17



PEJZAŻ JAKO ODBICIE DUSZY



Jan Stanisławski, Zmrok, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jan Stanisławski, Po zachodzie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jan Stanisławski, Zachód słońca, 1904-08
Muzeum Narodowe w Krakowie

Z dzisiejszej perspektywy zupełnie niewyobrażalne wydaje się, iż jeszcze w XIX stuleciu samodzielne malarstwo pejzażowe nie cieszyło się w sztuce polskiej dużą popularnością. Przemożny wpływ nurtu akademickiego wciąż blokował drogę dla tegoż gatunku. Owszem, pejzaż występował w sztukach plastycznych, ale głównie jako sceneria dla rozgrywających się na jego tle wydarzeń. Powoli zachodziły jednak w naszej sztuce zmiany, które około 1900 przybrały na sile i sprowadziły malarstwo polskie na zupełnie nowe tory. Zainteresowanie krajobrazem naturalnym i studiami plenerowymi zainicjował już Wojciech Gerson, lecz to inny wybitny pedagog, Jan Stanisławski, uczynił pejzaż gatunkiem niezmiernie pożądanym, zarówno wśród odbiorców, jak i pośród swoich uczniów, których było w jego kręgu немало.

Stanisławski rozpoczął swoją naukę w warszawskiej Klasie Rysunkowej wspomnianego już wyżej Wojciecha Gersona. To właśnie z jego osobą należałoby zatem wiązać zamilowanie do pejzażu młodego jeszcze wówczas adepta sztuki. Epizod warszawski nie trwał jednak w karierze malarza zbyt długo. Prędko przeniósł się do Krakowa, z którym na długie lata związał swoją działalność. Zważywszy na duży indywidualizm twórczy, pozostawał on zawsze sobą. Był zagorzałym miłośnikiem krajobrazu, skrupulatnym badaczem światła i wytrwałym poszukiwaczem barw. W Paryżu zapoznał się dobrze ze zdobyczami europejskiej moderny. Nie poddał się im jednak, bezkrytycznie pielęgnując i rozwijając swój własny, nietuzinkowy styl. Pejzaż był dla Stanisławskiego odbiciem duszy. Poprzez to stał się on orędownikiem nowych idei w sztuce około roku 1900. Jak pisał wówczas szwajcarski pisarz Henri Frédéric Amiel – „Un paysage quelquonque est un état de l’âme” – „Wszelki krajobraz jest stanem duszy”. Takie właśnie było malarstwo Jana Stanisławskiego – przesyczone emocjami i przemawiające do widza, ale nie tylko. Dzięki sile swojego charakteru i umiejętnościom pedagogicznym ten wybitny malarz zgromadził wokół siebie pokaźny krąg młodych artystów zafascynowanych jego metodami i sztuką, którzy to w kolejnych dekadach stali się kontynuatorami i godnymi mistrza spadkobiercami jego artystycznej spuścizny. Stanisławski stał się jednym z filarów zreformowanej przez Juliana Fałata Akademii Sztuk Pięknych (wcześniejszej Szkoły Sztuk Pięknych) w Krakowie. Objął on reaktywowaną wówczas katedrę pejzażu i na szeroką skalę rozpoczął działalność edukacyjną, która nie raz spotykała się z ostrą krytyką ze strony innych profesorów.

Do grona uczniów Stanisławskiego dziś można zaliczyć wielu malarzy tamtych czasów. Jedni rzeczywiście byli jego uczniami, inni znajdowali się tylko w kręgu jego oddziaływań, jeszcze inni, pomimo uszczypliwości, odruchowo także poddawali się jego sztuce. Bez względu jednak na formalności wszyscy ci malarze tworzyli pod jego wpływem, pośrednim czy bezpośrednim. Stanisławski zyskiwał przychyłność studentów

dzięki innowacyjnym i odchodzącym od utartych schematów metodom pedagogicznym. Przywiązywał dużą wagę do obserwacji natury w plenerze. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w Katalogu wystawy pośmiertnej Stanisławskiego w 1907: „kilka razy do roku gromady cenniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (...) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”. Plenery „peleryniarzy”, bo tak za sprawą charakterystycznych, czarnych peleryn żartobliwie nazywani byli uczniowie Stanisławskiego, były wobec tego nie tylko czasem nauki, ale także poznawania świata oraz siebie samych. Świadomy życia profesor wpajał podczas licznych wędrowek swoim uczniom istotne prawdy i udzielał im drogocennych wskazówek. Zaszczepiał w nich miłość do ojczystej ziemi, „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”, mawiał. Surowo zakazywał im także bezmyślnego kopiowania jego stylu i prowadził na drogi indywidualizmu. Mimo to jego wpływ w pracach uczniów jest silnie wyczuwalny. Szczególnie na początku XX stulecia artyści ci za sprawą swojego mistrza kreowali nastrojowe pejzaże przesyczone emocjami i na jego wzór wykorzystywali niewielkie formaty pozwalające na uchwycenie kameralnych kadrów. Fenomen szkoły Jana Stanisławskiego przetrwał do dziś, a jego wyrazem są liczne wystawy, jak chociażby ta z 1957 roku zorganizowana przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i Muzeum Narodowe w Krakowie o wymownym tytule „Jan Stanisławski i jego szkoła”.

Stanisławski przeniósł na grunt polski zdobycze europejskiego modernizmu. W jego kompozycjach bez problemu można zauważyć wpływy symbolizmu czy impresjonizmu. Syntetyczny pejzaż ukazujący skraj lasu implikuje w swojej strukturze właściwie oba te nurty. Wyraźnie wyczuwalna jest tutaj, tak często obecna w pracach mistrza, psychologizacja krajobrazu. Stanisławski bezpośrednio odwołuje się w nim do stanów emocjonalnych, które ukazują nastrój samego twórcy i jednocześnie przenoszą się na oglądającego dzieło widza. Dostrzegalne są tutaj i refleksy myślenia impresjonisty. Artysta stara się uchwycić ulotną chwilę i zapisać w malarski sposób zmienne stany przyrody. Posługuje się przy tym zamazystą plamą barwną i wprowadza punktowe światło – ostatni promień zachodzącego właśnie słońca. Wykorzystuje także stosunkowo przypadkowy, wycinkowy kadr. Jest w tym obrazie właściwie tylko jedna rzecz, która odróżnia Stanisławskiego od impresjonistów. W jego paletcie kolorystycznej odnajdujemy bowiem głęboką czerń.

4

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

"Wazon z białymi różyczkami", około 1906

olej/plótno, 61 x 50 cm
na odwrociu stempel: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ'
z podpisem żony artysty: 'E. Ślewińska',
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
142 000 - 189 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory żony artysty, Eugenii Ślewińskiej (1873-1928), Paryż
kolekcja rodziny Primel, Paryż
kolekcja rodziny Lagrange, Tours
kolekcja monografistki artysty, Władysławy Jaworskiej (1910-2009), Warszawa
kolekcja Samuela Josefowitza, Lozanna (nabyty 15 grudnia 1961)
kolekcja spadkobierców Josefowitza
Christie's, Paryż, październik 2023
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Pont-Aven, Gauguin und sein Kreis in der Bretagne, Kunsthau, Zürich, 5 marca - 11 kwietnia 1966
Gauguin and the Pont-Aven Group, Tate Gallery, Londyn, 7 stycznia -13 lutego 1966

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 148 (il. 105 jako "Wazon z białymi różyczkami")
Władysław Ślewiński 1854-1918, katalog wystawy, oprac. Władysława Jaworska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, nr kat. 168 (il. IX jako "Wazon z białymi różyczkami")
Pont-Aven, Gauguin und sein Kreis in der Bretagne, katalog wystawy, Kunsthau, Zu?rich 1966, s. 85, nr kat. 287 (jako "Stilleben, weisse Rosen in einer Vase")
Gauguin and the Pont-Aven Group, katalog wystawy, Tate Gallery, London 1966, s. 43, nr kat. 264 (jako "Still Life: White Roses in a Vase")



Władysław Ślewiński. Paryż, około 1900



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1856	1 czerwca w Białyninie koło Mikołajewa na świat przychodzi Władysław Ślewiński. Osierocony przez matkę, która umiera podczas porodu, będzie wychowany przez babkę i ojca, Kajetana Ślewińskiego.
1866	Uczy się w gimnazjum w Radomiu, gdzie zdaje maturę.
1875	Zaczyna naukę w szkole rolniczej w Czernichowie, której nigdy nie ukończy.
1884	Przychodzi na świat syn Ślewińskiego, Władysław Porankiewicz, który zostanie malarzem.
1886	Władysław zaczyna gospodarować w majątku Pilaszkowice, który doprowadzi do ruiny.
1888	Przed długami i sekwestrem urzędu skarbowego Ślewiński wyjeżdża, bez pożegnania z rodziną, do Francji. Mimo wcześniejszych skłonności artystycznych dopiero tutaj odkrywa swój talent i nagle włącza się w życie artystyczne. Zapisuje się do Académie Colarossi, bywa w crémierie „Chez Madame Charlotte” na Montparnassie, który to lokal stanowi miejsce spotkań artystycznej awangardy. Tam styka się z Paulem Gauguinem.
1889	Konkurując z paryską wystawą światową, otwarta zostaje w Café Volpini wystawa syntetystów i symbolistów – pierwszy pokaz w Paryżu malarstwa Gauguina i jego szkoły. Ślewiński wówczas pierwszy raz podziwia ich prace i włącza się w ich ruch. Pierwszy raz wyjeżdża do Bretanii.
1891	Gauguin tworzy „Portret Ślewińskiego” (Muzeum Sztuki Zachodniej, Tokio).
1892	Wyjazd na stałe do Bretanii.
1895	Zaprzyjaźnia się z rosyjską malarką Jelizawietą Kruglikową, dzięki czemu artysta włącza się w rosyjską kolonię artystyczną w Paryżu. Zaprzyjaźnia się rosyjskim poetą Maksymilianem Wołoszynem, który stanie się jednym z najbardziej przenikliwych krytyków malarstwa Ślewińskiego.
1897	Wystawa indywidualna w Galerie Georges Thomas w Paryżu. Pokazy we Lwowie i Warszawie. W kolejnych latach kontakty z luminarzami polskiego życia intelektualnego: Stanisławem Przybyszewskim czy Zenonem Przesmyckim.
1905	Ślewiński po 17 latach spędzonych we Francji wraca do Polski: spotyka się z rodziną (próba rozwiązania konfliktu z ojcem), a w Salonie Krywulta odbywa się przekrojowa wystawa 35 prac oraz dwóch obrazów Gauguina z jego zbioru. Otwarcie ekspozycji dokonuje się jedynie dzięki pomocy rodziny artysty, gdyż urząd skarbowy grozi zajęciem obrazów ze względu na dawne długi Ślewińskiego.
1906	Mówi się o tym, że Ślewiński może otrzymać katedrę malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie otrzymuje jej, a niechęć krakowskiego środowiska wobec jego osoby znajduje wyraz w prasowej aferze i publikacji anonimowych listów w czasopiśmie „Czas”. Wyjeżdża do Poronina, gdzie maluje tatrzańskie krajobrazy. Utrzymuje kontakty z Leopoldem Staffem, Janem Kasprówcem czy Stanisławem Witkiewiczem. Powstaje jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych obrazów, „Sierota z Poronina” (Muzeum Narodowe w Warszawie).
1908	Ślewiński staje się popularny wśród młodej generacji artystów. Zostaje mianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, lecz wkrótce rezygnuje z posady (prawdopodobnie przez konflikt z Xawerym Dunikowskim). Otwiera własną szkołę artystyczną przy ulicy Polnej.
1909	Plener z uczniami w Kazimierzu Dolnym i poplenerowa wystawa w warszawskiej Zachęcie.
1910	Po pięcioletnim pobycie w Polsce, Ślewiński wyjeżdża na stałe do Bretanii, zapewne zawiedziony stosunkami panującymi na rodzimej scenie artystycznej. Zamieszkuje w neostylowej willi w Doëlan, małym porcie rybackim.
1911	Do Ślewińskich przyjeżdża młody Stanisław Ignacy Witkiewicz. W następnych latach pojawia się tam również młodzi polscy malarze, m.in. Tadeusz Makowski.
1912	Powstaje „Autoportret w stroju bretońskim” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który monografistka malarza Władysława Jaworska postrzega jako manifest artysty.
1916	Śmierć artysty. Ślewiński zostaje pochowany w Bagneux pod Paryżem.
1919	Wystawa pośmiertna w Pavillon de Marsan w Luvrze. W kraju analogiczna ekspozycja będzie miała miejsce w Zachęcie w 1925 roku.
1928	Pierwsze monograficzne opracowanie malarstwa Ślewińskiego: swoją rozprawę publikuje malarz i krytyk Tytus Czyżewski.
1983	Pierwsza i jak do tej pory jedyna wystawa monograficzna Ślewińskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.



OD SPUŚCIZNY DO ZBIORÓW JOSEFOWITZA KOLEKCJONERSKA HISTORIA OBRAZU ŚLEWIŃSKIEGO

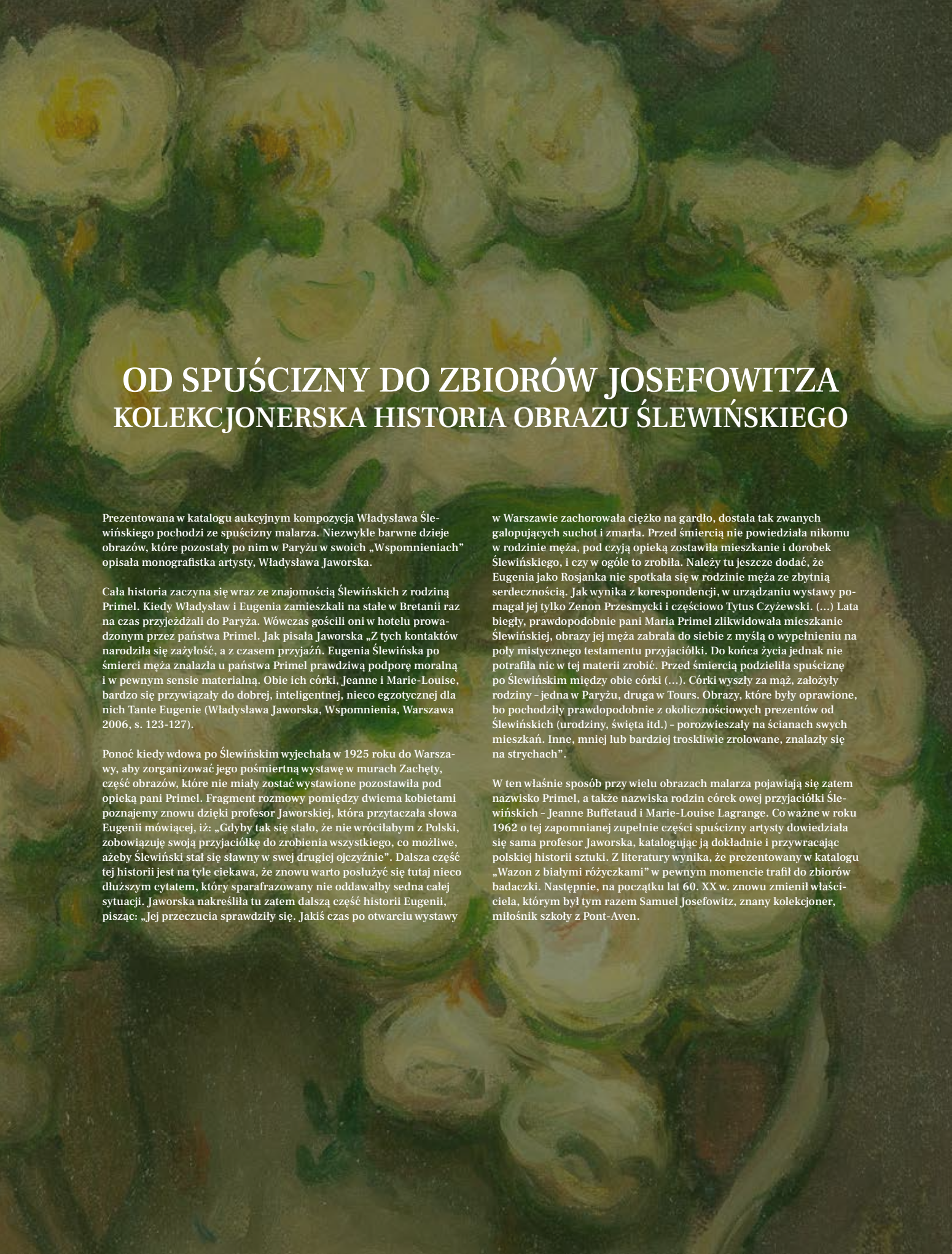
Prezentowana w katalogu aukcyjnym kompozycja Władysława Ślewińskiego pochodzi ze spuścizny malarza. Niezwykle barwne dzieje obrazów, które pozostały po nim w Paryżu w swoich „Wspomnieniach” opisała monografistka artysty, Władysława Jaworska.

Cała historia zaczyna się wraz ze znajomością Ślewińskich z rodziną Primel. Kiedy Władysław i Eugenia zamieszkali na stałe w Bretanii raz na czas przyjeżdżali do Paryża. Wówczas gościli oni w hotelu prowadzonym przez państwa Primel. Jak pisała Jaworska „Z tych kontaktów narodziła się zażyłość, a z czasem przyjaźń. Eugenia Ślewińska po śmierci męża znalazła u państwa Primel prawdziwą podporę moralną i w pewnym sensie materialną. Obie ich córki, Jeanne i Marie-Louise, bardzo się przywiązały do dobrej, inteligentnej, nieco egzotycznej dla nich Tante Eugenie (Władysława Jaworska, Wspomnienia, Warszawa 2006, s. 123-127).

Ponoć kiedy wdowa po Ślewińskim wyjechała w 1925 roku do Warszawy, aby zorganizować jego pośmiertną wystawę w murach Zachęty, część obrazów, które nie miały zostać wystawione pozostawiła pod opieką pani Primel. Fragment rozmowy pomiędzy dwiema kobietami poznajemy znowu dzięki profesor Jaworskiej, która przytaczała słowa Eugenii mówiącej, iż: „Gdyby tak się stało, że nie wróciłabym z Polski, zobowiązuję swoją przyjaciółkę do zrobienia wszystkiego, co możliwe, ażeby Ślewiński stał się sławny w swej drugiej ojczyźnie”. Dalsza część tej historii jest na tyle ciekawa, że znowu warto posłużyć się tutaj nieco dłuższym cytatem, który sparafrazowany nie oddawałby sedna całej sytuacji. Jaworska nakreśliła tu zatem dalszą część historii Eugenii, pisząc: „Jej przeczecucia sprawdziły się. Jakiś czas po otwarciu wystawy

w Warszawie zachorowała ciężko na gardło, dostała tak zwanych galopujących suchot i zmarła. Przed śmiercią nie powiedziała nikomu w rodzinie męża, pod czyją opieką zostawiła mieszkanie i dorobek Ślewińskiego, i czy w ogóle to zrobiła. Należy tu jeszcze dodać, że Eugenia jako Rosjanka nie spotkała się w rodzinie męża ze zbytnią serdecznością. Jak wynika z korespondencji, w urządzaniu wystawy pomagał jej tylko Zenon Przesmycki i częściowo Tytus Czyżewski. (...) Lata biegly, prawdopodobnie pani Maria Primel zlikwidowała mieszkanie Ślewińskiej, obrazy jej męża zabrała do siebie z myślą o wypełnieniu na poły mistycznego testamentu przyjaciółki. Do końca życia jednak nie potrafiła nic w tej materii zrobić. Przed śmiercią podzieliła spuściznę po Ślewińskim między obie córki (...). Córki wyszły za mąż, założyły rodziny – jedna w Paryżu, druga w Tours. Obrazy, które były oprawione, bo pochodziły prawdopodobnie z okolicznościowych prezentów od Ślewińskich (urodziny, święta itd.) – porozwieszały na ścianach swych mieszkań. Inne, mniej lub bardziej troskliwie zrolowane, znalazły się na strychach”.

W ten właśnie sposób przy wielu obrazach malarza pojawiają się zatem nazwisko Primel, a także nazwiska rodzin córek owej przyjaciółki Ślewińskich – Jeanne Buffetaud i Marie-Louise Lagrange. Co ważne w roku 1962 o tej zapomnianej zupełnie części spuścizny artysty dowiedziała się sama profesor Jaworska, katalogując ją dokładnie i przywracając polskiej historii sztuki. Z literatury wynika, że prezentowany w katalogu „Wazon z białymi różyczkami” w pewnym momencie trafił do zbiorów badaczki. Następnie, na początku lat 60. XX w. znowu zmienił właściciela, którym był tym razem Samuel Josefowitz, znany kolekcjoner, miłośnik szkoły z Pont-Aven.





Życiorys Władysława Ślewińskiego odmienny jest od innych artystów Młodej Polski. Mawiać miał: „Szlachcic polski może uprawiać tylko rolę albo sztukę”. Nie zdobył wykształcenia z żadnej renomowanej Akademii, a malarstwem zaczął się parać, mając 32 lata. Wtedy to, w 1888 roku uciekł do Francji w obawie przed sekwestrem Urzędu Podatkowego, który groził mu za doprowadzenie przezeń rodzinnego majątku do ruiny. W Paryżu styka się już na początku pobytu z artystyczną awangardą tego czasu. Poznaje Paula Gauguina i otaczający go krąg malarzy, a w 1889 roku pozostaje pod urokiem wystawy Grupy impresjonistów i syntetystów w Café Volpini. Wkracza do świata sztuki jako malarz nieukształtowany i jako metodę twórczą wybiera dla siebie syntetyzm, choć rozumiany nieortodoksyjnie, przez schemat sylwetowej formy. Kontaktuje się także z przebywającymi wówczas w stolicy Francji: Augustem Strindbergiem, Edvardem Munchem, Dagny i Stanisławem Przybyszewskim. Swoje dalsze życie wiąże z Bretanią, do której po raz pierwszy wyjedzie za sprawą Gauguina w 1889 roku, stając się członkiem ugrupowania Pont-Aven. W 1896 roku osiada w Le Pouldu.

Po 17 latach powróci do ojczystego kraju. W 1905 roku porzuci Francję i przyjedzie do Polski prawdopodobnie z zamiarem zamieszkania na stałe. W styczniu 1908 roku pisał z Monachium do malarza Rodericka O'Connora: „Często myśleliśmy o Panu [Ślewiński i jego żona, Eugenia], wierni wspomnieniom pogodnego życia, które prowadziliśmy w Paryżu i Bretanii, zwłaszcza w porównaniu z piekielnymi wydarzeniami, które przeżyliśmy w naszej uroczej ojczyźnie. Gdyby Pan wiedział, co za życie prowadzimy od dwóch lat!”. Owe piekielne wydarzenia to zapewne roszczenia Urzędu Skarbowego, który domagał się spłaty zadłużenia majątku w Piłaszkowicach. Pierwszą po przyjeździe ekspozycją prac malarza była wystawa w warszawskim Salonie Krywulta otwarta już w lutym 1905 roku. Poczytywać ten gest można jako próbę przypomnienia o sobie stołecznej publiczności i chęć nawiązania nowych kontaktów artystycznych. „Chodził od obrazu do obrazu wyraźnie zatroskany i szukał czegoś, czego nie mógł znaleźć. Gdy wreszcie spotkali się tam obaj, zamienili ze sobą serdeczne uściski, które miały raczej cechy głębokiego, wzajemnego współczucia niż zrozumienia i uznania” (Mieczysław Fijałkowski, Uśmiechy lat minionych, Katowice 1962, s. 97). Powrót do Polski artysty powodowany mógł być chęcią udowodnienia ojcu, że 17 lat we Francji należycie spożytkował. Jak wynika z pamiątnikarskich wspomnień, ten plan się jednak nie powiódł.

Ślewiński natomiast, mimo kosmopolitycznej (francuskiej i niepatriotycznej) orientacji swojej sztuki i poza rzekomym konfliktem z Józefem Mehofferem i realnym z Xawerym Dunikowskim, cieszył się raczej sympatią polskiego środowiska artystycznego. Szczególnie dobrze odnalazł się w realiach kolonii artystycznej w Poroninie, gdzie wyjedzie w 1906 roku i powracać będzie w latach kolejnych. Tam nawiąże trwale relacje z Janem Kasprowiczem, Leopoldem Staffem, Stanisławem Witkiewiczem, Edwardem Porębowiczem i Janem Stanisławskim. Ten pierwszy stanie się bliskim przyjacielem malarza i orędownikiem jego twórczości. Kasprowicz stworzył jeden z najpiękniejszych tekstów o malarstwie Ślewińskiego – osobisty list, który przedrukowano jako wstęp do katalogu wystawy we Lwowie w 1907 roku.

5

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Rzeczywistość", 1908

olej/płótno, 115 x 209 cm
sygnowany i datowany wzdłuż krawędzi płótna l.g.: 'J Malczewski 1908'
inne historyczne tytuły: Polskie Jasełka, Stańczyk

Obiekt posiada licencję importową państwa UE.

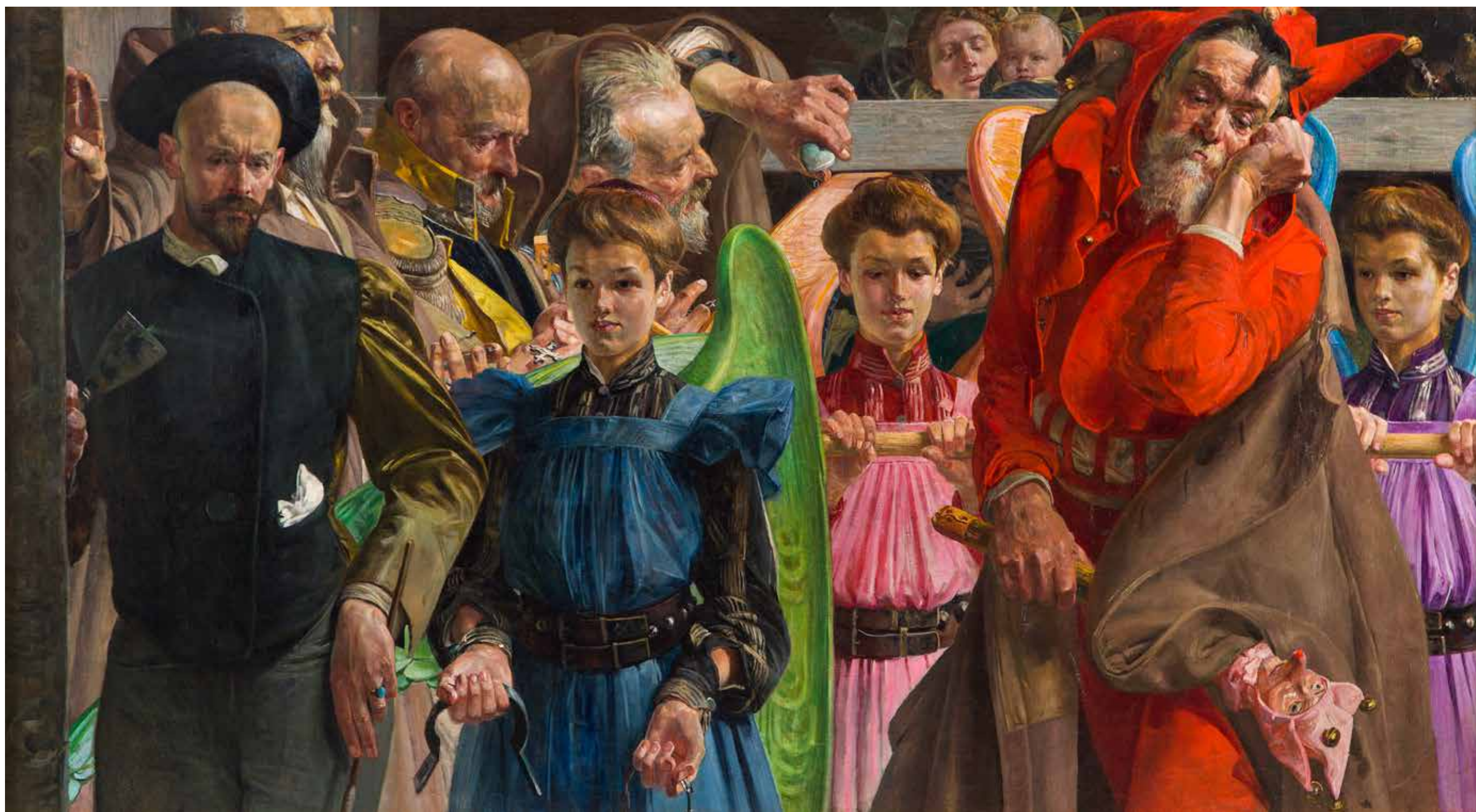
estymacja:
20 000 000 - 30 000 000 PLN
4 717 000 - 7 075 000 EUR

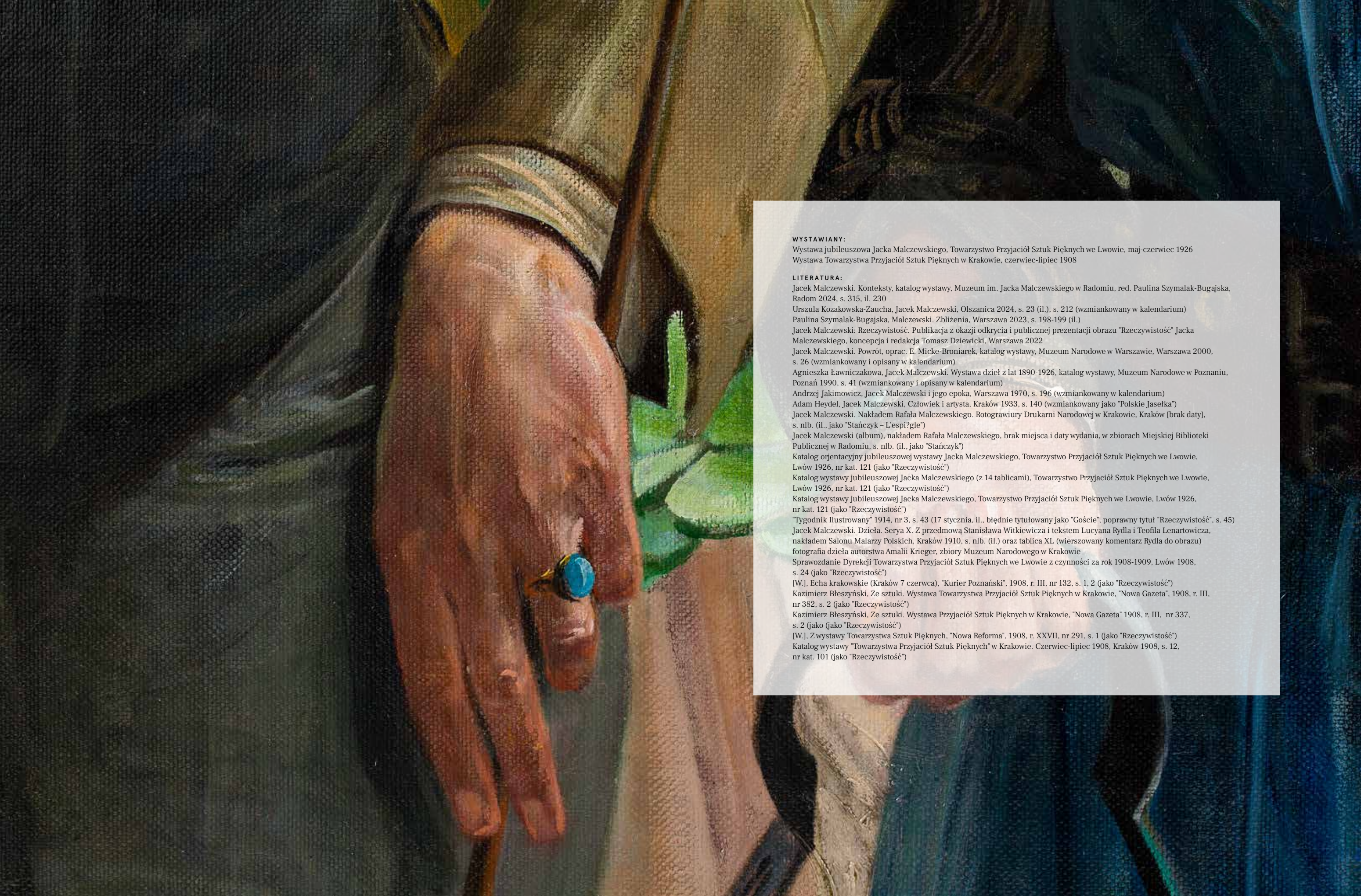
POCHODZENIE:
własność artysty
ze zbioru Jana Tadeusza Jarzyny, Lwów (1926)
kolekcja rodzinna, Polska-Niemcy (od okresu międzywojennego do 2022)

„Oto świat cały wokoło – są nawet ptaszki maleńkie na żerdzi płota, co w poprzek przegradza całe płótno, a za nim i przed nim stoi i przesłania go cały tłum ludzi. Cały świat, jako zadanie, zagadnienie być może – któż to zgadnie, co Jacek chciał powiedzieć”.

Kazimierz Bleszyński, Ze sztuki. Wystawa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, „Nowa Gazeta” 1908, R. III, nr 337, s. 2







WYSTAWIANY:

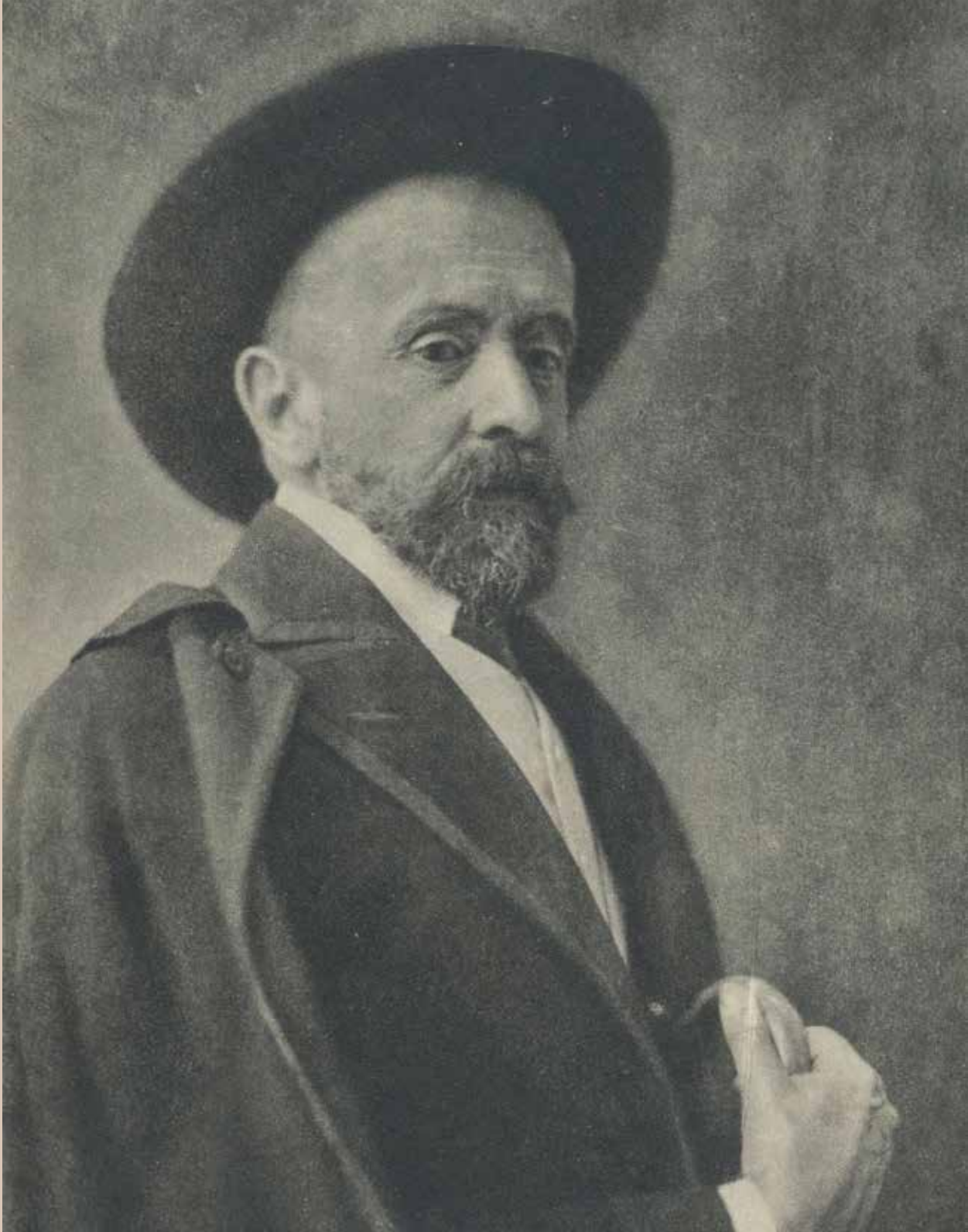
Wystawa jubileuszowa Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, maj-czerwiec 1926
Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, czerwiec-lipiec 1908

LITERATURA:

Jacek Malczewski. Konteksty, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Radom 2024, s. 315, il. 230
Urszula Kozakowska-Zaucha, Jacek Malczewski, Olszanica 2024, s. 23 (il.), s. 212 (wzmiankowany w kalendarium)
Paulina Szymalak-Bugajska, Malczewski. Zbliżenia, Warszawa 2023, s. 198-199 (il.)
Jacek Malczewski: Rzeczywistość. Publikacja z okazji odkrycia i publicznej prezentacji obrazu "Rzeczywistość" Jacka Malczewskiego, koncepcja i redakcja Tomasz Dziewicki, Warszawa 2022
Jacek Malczewski. Powrót, oprac. E. Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 26 (wzmiankowany i opisany w kalendarium)
Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1990, s. 41 (wzmiankowany i opisany w kalendarium)
Andrzej Jakimowicz, Jacek Malczewski i jego epoka, Warszawa 1970, s. 196 (wzmiankowany w kalendarium)
Adam Heydel, Jacek Malczewski, Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 140 (wzmiankowany jako "Polskie Jasełka")
Jacek Malczewski. Nakładem Rafała Malczewskiego. Rotograwiury Drukarni Narodowej w Krakowie, Kraków [brak daty], s. nlb. (il., jako "Stańczyk – L'espri?gle")
Jacek Malczewski (album), nakładem Rafała Malczewskiego, brak miejsca i daty wydania, w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu, s. nlb. (il., jako "Stańczyk")
Katalog orjentacyjny jubileuszowej wystawy Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1926, nr kat. 121 (jako "Rzeczywistość")
Katalog wystawy jubileuszowej Jacka Malczewskiego (z 14 tablicami), Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1926, nr kat. 121 (jako "Rzeczywistość")
Katalog wystawy jubileuszowej Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1926, nr kat. 121 (jako "Rzeczywistość")
"Tygodnik Ilustrowany" 1914, nr 3, s. 43 (17 stycznia, il., błędnie tytułowany jako "Goście", poprawny tytuł "Rzeczywistość", s. 45)
Jacek Malczewski. Dzieła. Serya X. Z przedmową Stanisława Witkiewicza i tekstem Lucyana Rydla i Teofila Lenartowicza, nakładem Salonu Malarzy Polskich, Kraków 1910, s. nlb. (il.) oraz tablica XL (wierszowany komentarz Rydla do obrazu) fotografia dzieła autorstwa Amalii Krieger, zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie
Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie z czynności za rok 1908-1909, Lwów 1908, s. 24 (jako "Rzeczywistość")
[W.], Echa krakowskie (Kraków 7 czerwca), "Kurier Poznański", 1908, r. III, nr 132, s. 1, 2 (jako "Rzeczywistość")
Kazimierz Bleszyński, Ze sztuki. Wystawa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, "Nowa Gazeta", 1908, r. III, nr 382, s. 2 (jako "Rzeczywistość")
Kazimierz Bleszyński, Ze sztuki. Wystawa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, "Nowa Gazeta" 1908, r. III, nr 337, s. 2 (jako (jako "Rzeczywistość")
[W.], Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych, "Nowa Reforma", 1908, r. XXVII, nr 291, s. 1 (jako "Rzeczywistość")
Katalog wystawy "Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych" w Krakowie. Czerwiec-lipiec 1908, Kraków 1908, s. 12, nr kat. 101 (jako "Rzeczywistość")

1854	Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Korwin-Szymanowskiej.
1855–1866	Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.
1867–1871	Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.
1872–1875	Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.
1876–1877	Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstają pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.
1883	„Śmierć Ellenai” (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) – pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego – zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.
1884	Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.
1887	Ślub z Marią Gralewską (1866-1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888-1938) oraz Rafał (1892-1965).
1890	W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. Wystawa „Introdukcję” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholię” (1890-1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).
1891	Pierwszy z zaszczytów przyznanych artyście: na Internationale Kunst-Ausstellung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.
1893	Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893-1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1896	Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.
1899	Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.
1903	Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906	Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911	Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912	Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918	Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922	Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich siostr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924	Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925	Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929	Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.

Jacek Malczewski. fot. Józef Kuczyński



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„Malarzu gramy jasełka!
Każda z nas ma na sukience
U ramion jasne skrzydełka,
Jak niebiescy aniołowie...
A tam – spójrz jeno do wnętrza –
Widzisz/ u żłoba w stajence
Z obręczą złotą na głowie
Usiadła Matka Najświętsza
I Dziecię wzięła na ręce...
Co to? Chyba Trzej Królowie?
Co za jedni? skąd się wzięli?
Starcy dziwni, siwowłosi;
Na ich piersiach mundur stary
Na ramionach strzęp szyneli!
Idą... każdy z nich przynosi
Jezuskowi swoje dary:
Staroświecki krzyż wojskowy,
Serce kute w złotej blasze
I żelaznych pęt okowy...
Brzękiem swoim te kajdany
Zgłuszyły kolendy nasze.
A błazen w dzwonki przybrany,
Co na jasełkowej scenie
Stroić miał ucieszne żarty,
Stanął żałośnie podparty,
Mało, że się nie rozełka...
Skąd mu takie rozrzewnienie!
Co? I ty masz łzę na rzęsie?!
Chciałeś malować jasełka,
A tobie ręka się trzęsie!”

Jacek Malczewski. Dzieła. Serya X. Z przedmową Stanisława Witkiewicza
i tekstem Lucyana Rydla i Teofila Lenartowicza, nakładem Salonu Malarzy
Polskich, Kraków 1910, tablica XL



Amalia Krieger, fotografia obrazu „Rzeczywistość”, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jacek Malczewski. Dzieła. Serya X, z przedmową Stanisława Witkiewicza i tekstem Lucjana Rydla i Teofila Lenartowicza, nakładem Salonu Malarzy Polskich, Kraków 1910



Jacek Malczewski (album), nakładem Rafała Malczewskiego, w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu

NIEZNANE ARCYDZIEŁO



„Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 3, s. 43

Przez wiele dekad nieznane polskiej publiczność dzieło Jacka Malczewskiego, znane w przedwojennej literaturze jako „Rzeczywistość”, pozostawało ukryte w polsko-niemieckiej kolekcji rodzinnej. Odnalezienie tego obrazu na przełomie 2021 i 2022 stanowi istotne wydarzenie w skali polskiej historii sztuki. Praca ta jest bowiem ważnym ogniwem w cyklu najważniejszych symbolistycznych, wielopostaciowych obrazów malarza, w których odnosi się do kwestii powołania artysty, takich jak „Melancholia” czy „Błędne koło”.

Do tego czasu o jego istnieniu zaświadczała czarno-biała fotografia autorstwa Amalii Krieger, krakowskiej fotografki, która na początku XX wieku wykonała zdjęcia dokumentujące obrazy zgromadzone w pracowni Malczewskiego. „Rzeczywistość” wkrótce po namalowaniu, już w 1908, była ekspozowana zarówno w krakowskim, jak i lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Krytyka artystyczna w tym okresie dostrzegała hermetyczne, symboliczne przesłanie kompozycji, jak również jej artystyczny kunszt:

„Potężną symboliczną wizją jest obraz ‘Rzeczywistość’, wspaniała kompozycja, w której twórca śmierci Ellenai powrócił do swej umiłowanej idei symbolizowania dziejów Polski porzecznej. Widzimy ich tu znowu razem stłoczonych na wielkim płótnie, przedstawiciele męczeństwa narodu, bojowników o niepodległość z trzech epok dziejowych, siwowłosych starców i młodości w sile wieku i młodzieńców o skostniałym w bólu obliczu, kroczących w jednym szeregu. Naprzeciw nich zasiadł Matejkowski ‘Stańczyk’ z kaduceuszem w rękę i mierzy pełnym głębokiego współczucia spojrzeniem ten zastęp przedstawicieli orężnych porywów narodu, którzy zgubili swą drogę, a z boku wychyla się z ram postać samego twórcy obrazu, skupiona w sobie z wyrazem proroczego jasnowidzenia. Obraz, niesłychanie kolorystyczny, posiada pierwszorzędne zalety malarskie, najświetniejszy rysunek, przedziwną plastykę i ekspresję, a w technice wszystkie te znamiona wszechstronnego opanowania kunsztu używania farby, jakie cechują pędzel Jacka Malczewskiego” ([W.], Z wystawy Towarzystwa Sztuk Pięknych, „Nowa Reforma” 1908, R. XXVII, nr 291, s. 1).

O znaczeniu tej kompozycji i jej reprezentatywności dla dorobku malarza świadczy fakt, że w 1910 obraz został zreprodukowany w albumie dzieł Malczewskiego wydanym nakładem Salonu Malarzy Polskich w Krakowie, gdzie ilustracji towarzyszył wierszowany komentarz autorstwa Lucjana Rydla. W 1914 zdjęcie obrazu opublikowano w „Tygodniku Ilustrowanym”, a w 1926 dzieło zostało zaprezentowane na wystawie jubileuszowej artysty w lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. W albumie zachowanym w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Józefa A. i Andrzeja S. Załuskich w Radomiu wydanym nakładem Rafała Malczewskiego umieszczono reprodukcję obrazu z tytułem „Stańczyk”.

„Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego jest obecnie prezentowana publicznie po raz pierwszy od 1926. Z tej okazji ukazała się specjalna publikacja z tekstami historyków sztuki i badaczy twórczości Malczewskiego (Jacek Malczewski: Rzeczywistość. Publikacja z okazji odkrycia i publicznej prezentacji obrazu „Rzeczywistość” Jacka Malczewskiego, koncepcja i redakcja Tomasz Dziewicki, Warszawa 2022).





„(...) A we łbie moim tak jak zawsze
przesuwają się obrazy i obrazki, światła
i cienie i postacie. Wrażenia odczute niegdyś
uplastyczniają się – obrazy niegdyś widziane
wracają i albo się przenoszą na płótna,
albo giną zacierane nowymi i tak już będzie
przez całe życie”.

Jacek Malczewski



Jacek Malczewski, Melancholia, 1890-94, Muzeum Narodowe w Poznaniu

RZECZYWISTOŚĆ MALARZA



Jacek Malczewski, Jaselka, 1888, kolekcja prywatna

W „Rzeczywistości”, podobnie jak w „Melancholii” (1890-94, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu), wielopostaciowa scena wylania czy odbija się w umieszczonym w kompozycji podobrazu, jako symptomie właściwego tematu obrazu. Temat ten to ponadzmysłowa i psychiczna rzeczywistość malarza - świat jego inspiracji płynących z romantycznego światopoglądu, głębokiej religijności i patriotycznych mitów. Ich skomplikowanie w „Rzeczywistości” zachęcało pierwszych krytyków obrazu do rozpatrywania go w kategoriach artystycznego uniwersum i wyrażania się o nim jako „świecie całym” (Kazimierz Bleszyński, Ze sztuki. Wystawa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, „Nowa Gazeta” 1908, R. III, nr 337, s. 2).

Skomplikowane przesłanie „Rzeczywistości” bierze się z zaskakującego zestawienia wielorakich porządków symbolicznych i historycznych. Malarz miesza w niej wątki religijne, związane z historią Rzeczypospolitej wraz z motywami z własnego życia codziennego. Splot przeszłości i teraźniejszości charakterystyczny dla ikonografii kluczowych dzieł Malczewskiego stanowi schedę odziedziczoną po malarstwie Matejki. W dziele tego artysty i nauczyciela Malczewskiego wypadki historyczne były poddawane analizie i osądzone przez pryzmat ich wpływu na późniejszej dzieje. W swoich znanych obrazach Matejko tworzył nie tyle wierne realiom epoki przedstawienia, co przede wszystkim historiozoficzne wizje, które budowały wyobrażenie dziejowego upadku Polski i stanowiły komentarz do współczesnej sytuacji politycznej kraju.

Historyczna rozpiętość okresów, z których pochodzą bohaterowie „Rzeczywistości”, jest duża. W obrębie płótna reprezentantem współczesności jest sam malarz. Pięćdziesięcioczeroletni Malczewski sportretował się w obrazie w czarnej kamizelce i kapeluszu z przyrządami malarskimi. Jego zastygła w ruchu poza z oczami wbitymi w ziemię wynika z nieuchronności rodzącej się malarskiej wizji. Artysta dotyka ręką skraju płótna, przez co podkreśla naocznosc artystycznej kreacji, która rozpościera się za jego plecami. Na podobrazu namalowanym w obrębie płótna metaforycznie pojawia się zielona sygnatura malarza.

Antytetycznie, w drugiej partii obrazu umieścił postać Stańczyka w szkarłatnym stroju błazna. Ta postać rodem z historii Polski XVI stulecia w jawny sposób odwołuje się do Matejkowskiej, krytycznej historii dziejów upadku Rzeczypospolitej. Dziewiętnastowieczna, powstańcza historia zniewolonego kraju jest upostaciowiona dzięki trzem starcom w szynelach i mundurach na drugim planie kompozycji. Podejmując w „Rzeczywistości” temat narodowej tradycji, Malczewski prowadzi osobliwy dialog z tradycją malarstwa europejskiego. Dzieło jest bowiem osobistym odczytaniem klasycznego tematu pokłonu pasterzy, których role grają Sybiracy. Malczewski akcję swojej sceny osadził w szopce z nowonarodzonym Chrystusem i Matką Boską, których postaci wylaniają się z ciemności, zza deski na ostatnim planie kompozycji. Malczewski od wczesnego okresu twórczości („Jaselka”, 1888, kolekcja prywatna) parokrotnie malował sceny jasełkowe i, co wnikliwie omawia Michał Haake w tomie „Jacek Malczewski: Rzeczywistość”, wzorem XIX-wiecznych polskich tekstów misteriów bożonarodzeniowych, malowane sceny jasełek aktualizował o wątki narodowe. W porządek religijny, niczym w „Rzeczywistości” wkradała się w nich przeszłość Rzeczypospolitej i teraźniejszość zniewolonego kraju.

Postaciom swojego malarskiego dramatu Malczewski nadał rysy bliskich mu osób. Zachodzi tutaj paralela między Świętą Rodziną a klanem Malczewskich. Twarze aniołów noszą rysy córki artysty, Julii, co potwierdza fizjonomia modelki z wcześniejszej o rok, innej pracy Malczewskiego. Matka Boska i Chrystus to w istocie żona artysty Maria i syn Rafał. Użyte w „Rzeczywistości” wizerunki rodziny artysty nie są zgodne z czasem powstania obrazu. Malczewski cofa się tutaj do dzieciństwa swojej córki i syna, tworząc nie tyle dokument wierny czasowi malowania dzieła, ile idealny obraz symbolicznych bohaterów bazujący na postaciach bliskich.





Jan Matejko, Stańczyk, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie



Leon Wyczółkowski, Stańczyk, 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jacek Malczewski, Hamlet polski - Portret Aleksandra Wielopolskiego, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Stańczyk, wg Jana Matejki, ok. 1866, Muzeum Narodowe w Warszawie



Zakład Fot. Stanisława Bizańskiego, Stanisław Tarnowski, ok. 1900

WOBEC „STAŃCZYKA”

„W symbolistycznej ikonografii Malczewskiego dochodziły do głosu formatywne doświadczenia malarza: wyniesione z domu rodzinnego doznanie żarliwej religijności, beznadzieja życia politycznego powodowana klęską powstania styczniowego i generacyjna wiara w przywrócenie Polsce niepodległego bytu. Choć Malczewski malował na tematy współczesne, posługiwał się figurami z przeszłości, bo „wyobrażenia o przyszłości stanowiły u nas rodzaj zwierciadlanego odbicia tego, co minęło, powracającej wizji dziejów, skumulowanej rzeczywistości historycznej” (W. Juszcak, *Modernizm polski*, w: *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Krakowie, Warszawa 1996, s. 13). W „Rzeczywistości” główną dominantę kompozycji, poprzez formę malarską i kolor, stanowi postać Stańczyka, nadwornego błazna trzech królów Polski: Aleksandra Jagiellończyka, Zygmunta Starego i Zygmunta II Augusta. Malczewski zestawia go antytetycznie ze swoim autoportretem, chcąc wskazać, że obydwoj byli artystami, ale i komentatorami społeczno-politycznymi.

Figura Stańczyka w jasny sposób odnosi się do arcydzieła Jana Matejki o tym samym tytule (1862, Muzeum Narodowe w Warszawie), w którym po raz pierwszy ujawniła się historyzująca koncepcja malarstwa Matejki. Malarz ten analizował wydarzenia przeszłości, dostrzegając w nich przyczyny obecnego stanu politycznego kraju. W „Stańczyku” Matejki główna postać podczas balu na Wawelu rozpacza nad przejściem przez Państwo Moskiewskie największej kresowej twierdzy, Smoleńska (1514).

Malczewski, będąc niepokornym uczniem krakowskiego mistrza, podziwiał jego twórczość od najmłodszych lat. Jeszcze przez podjęciem studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych stworzył ołówkowy rysunek inspirowany arcydziełem Matejki (1866, Muzeum Narodowe w Warszawie). Stańczyk i jego kaduceusz pojawiają się w innych obrazach Malczewskiego ledwie parokrotnie w „Melancholii”, „Portrecie Adama Łada-Cybulskiego” (1911, Muzeum Narodowe w Krakowie) i „Portrecie Rudolfa Starzewskiego” (1920, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Postać Stańczyka pojawia się w malarstwie Malczewskiego nie jako sztafaż historyczny, lecz pełni funkcję krytyczną wobec aktualnej polityki, co współcześnie analizuje w swoim tekście w tomie „Jacek Malczewski: Rzeczywistość” Paulina Szymalak-Bugajska i na co zwracała uwagę w kontekście „Rzeczywistości” Agnieszka Ławniczakowa, wyrażając się o niej jako dziele, w którym Malczewski „ironicznie konfrontuje własne poglądy społeczno-polityczne z poglądami dominującego w Galicji stronnictwa” (Jacek Malczewski. Powrót, oprac. Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2000, s. 26). Chodzi tu oczywiście o tzw. stronnictwo stańczyków - konserwatywnego obozu skupionego od lat 60. XIX wieku wokół „Przeglądu Polskiego”, gdzie w 1869 ukazała się tzw. Tekka Stańczyka - znany pamflet polityczny autorstwa Józefa Szujskiego, Stanisława Tarnowskiego, Stanisława Koźmiana oraz Ludwika Wodzickiego. Przedstawiciele tej opcji politycznej, na fali klęski powstania styczniowego, ganili działalność konspiracyjną i opowiadali się za polityką ustępstw wobec zaborcy, co jednak miało owocować rozwojem społeczeństwa i kraju. Na rok przed powstaniem „Rzeczywistości”, w lipcu 1907, powstało Stronnictwo Prawicy Narodowej w prostej linii kontynuujące konserwatywną myśl stańczyków. Rysy błazna w prezentowanym obrazie zaskakująco bliskie są fizjonomii Stanisława Tarnowskiego, a więc zaznajomionego z Malczewskim przyjaciela i monografisty Matejki, jak również naczelnego „stańczyka”.

Barokowa kompozycja „Rzeczywistości” paradoksalnie jest pozbawiona dynamiki, a jej akcja jakby zatrzymana w kadrze. Dziesięć namalowanych na płótnie postaci malarz ujął w bezruchu, który jest powodowany presją narodowej historii. Płótno symbolicznie można postrzegać jako dialog lewej strony - ze starcami-przedstawicielami zrywów narodowych oraz prawej - oświeconej mocą Stańczyka. Podobną konstrukcję odnajdziemy w „Hamlecie polskim” (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie), którego główny bohater wybiera między Polską młodą i rewolucyjną a starą, konserwatywną i zniewoloną.

„Rzeczywistość” Malczewskiego jest drugim wielkim dziełem polskiego modernizmu, którego twórca żywo dialoguje ze „Stańczykiem” Matejki. Dziesięć lat wcześniej Leon Wyczółkowski wyraził nastrój politycznej beznadziei w „Stańczyku” (1898, Muzeum Narodowe w Krakowie), przedstawiając błazna zasłaniającego twarz dłonią na tle lalek - Polaków-marionetek. Diagnoza Malczewskiego nie jest jednak tak dekadentka. Choć bohaterowie „Rzeczywistości” biernie trwają i sennie wpatrują się w przestrzeń lub podłoże, Malczewski jest świadkiem pierwszego czynu wyzwolenczego - anielica na pierwszym planie zruca przecież kajdany.





SYMBOLIKA W „RZECZYWISTOŚCI” JACKA MALCZEWSKIEGO

1. **PLÓTNO** Malczewski w lewym skraju kompozycji przedstawił fragment płóciennego podobrazia, na którym tworzy nowe dzieło. W sposób symboliczny to wyobrażone płótno odbija scenę, która dzieje się w obrazie za plecami malarza. Malczewski prowadzi grę z widzem, zadając pytanie: co jest realne, a co jest namalowane? Na tym „wyobrażonym” płótnie umieścił zresztą swoją sygnaturę.
2. **SZPACHLA I PĘDZEL** Te dwa atrybuty pracy malarza autor szczególnie wyeksponował w obydwu dłoniach swojego autoportretu. Pędzel o długim trzonku przecina krawędź podobrazia. Na szpachli widzimy zieloną plamkę, którą malarz pozostawił jakby od niechcenia, zwracając uwagę widza na realność malarskiego aktu.
3. **PIERŚCIEŃ** Pierścionek z zielonym oczkiem przykuwa uwagę widza na lewej dłoni malarza. Malczewski używał tego rodzaju ozdób, budując ekstrawagancki obraz swojej postaci. W tym przypadku w pierścionek wprawiono zapewne turkus, którego symbolika odnosi się do szczerości, kreatywności i poświęcenia sprawie.

4. **KAJDANY** Symbolizują zniewolenie, a w twórczości Malczewskiego zawsze odnoszą się zniewolenia Polski w XIX stuleciu. Podobnie jak grube, skórzane pasy z guzami odnoszą się do presji wywieranej przez zaborców na oblicze życia politycznego. Anielica jednak rozkute kajdany – to symbol wiary w przywrócenie Rzeczypospolitej niepodległego bytu.
5. **ANIOŁY** W malarskiej ikonografii Pokłonu Trzech Króli anioły zawsze towarzyszą narodzinom Chrystusa. Twarze dziewczynek-aniół noszą rysy córki artysty, Julii Malczewskiej. Ubrane w bluzki i sukienki z bufami posiadają również pierzaste skrzydła. Artysta nadał jednak każdemu aniołowi unikalny charakter, zmieniając intensywne barwy strojów i skrzydeł.
6. **GRABIE** Grabie są najbardziej enigmatycznym symbolem w obrazie. Dwa anioły trzymają je za trzonek, a ich ząbki są widoczne między głową środkowego żołnierza i trzeciego anioła. Ich uniwersalna symbolika odnosi się do zbierania plonów i pracy rąk ludzkich. Tutaj tworzą wrażenie kieratu, w który chodzą obydwie dziewczynki. Być może w ten sposób Malczewski komentuje postawę polskiego społeczeństwa, które biernie trwa w państwie rozbiorowym i ciężko, organiczną pracą, buduje swoją przyszłość.

7. **STAŃCZYK** Malczewski wykorzystał postać nadwornego błazna Jagiellonów – Stańczyka – jako archetypu artysty-prześmiwcy, ale i zaangażowanego komentatora społecznego. Malując kubrak i czapkę błazeńską, posłużył się intensywną, czystą czerwinią – kropłakiem. Zadumana postać błazna przyjmuje dekoracyjną pozę charakteryzującą się skreśleniem ciała. Malczewski cytuje tutaj „Stańczyka” swojego nauczyciela, Jana Matejki, ale też odwołuje się do tzw. stańczyków, dominującego, konserwatywnego ugrupowania politycznego w Galicji przełomu wieków.
8. **KADUCEUSZ** Stańczyk trzyma w dłoni laskę zakończoną dekoracyjną lalką – głową w błazeńskiej czapce. W „Stańczyku” Jana Matejki kaduceusz leży porzucony na dywanie w komnacie wawelskiej, w „Weselu” Wyspiańskiego Stańczyk, który pojawia się na weselu, przekazuje swój atrybut Dziennikarzowi. U Malczewskiego symbol narodowej stagnacji Stańczyk pewnie dzierży w ręce na znak swojej władzy.
9. **KOTWICA, KRZYŻYK I SERCE** Przedmioty te zostały przez Malczewskiego namalowane jako proste, żołnierskie ozdoby z metalu. W istocie są darami, które żołnierze, zamiast złota, mirry i kadzidła, pragną podarować nowonarodzonemu Chrystusowi. Pierwsi komentatorzy obrazu dostrzegali w nich symbole cnót teologicznych: wiary, nadziei i miłości.
10. **SZYNELE** To rosyjskie płaszcze mundurowe, które noszą bohaterowie wielu obrazów Malczewskiego. Szynele oznaczają polskich powstańców i zesłańców na Sybir i oznaczają narodową katogę i duchowe uśpienie Polaków. W „Rzeczywistości” – właśnie w tym kontekście – szynel nosi nawet Stańczyk.
11. **MUNDUR** Malczewski przedstawił swojego znajomego i modela do wielu kompozycji Piotra Hubala-Dobrzańskiego w mundurze doby Księstwa Warszawskiego. Odwołał się do gorącej wiary Polaków na przywrócenie Polsce niepodległości w dobie ponapoleońskiej i przed powstaniem listopadowym. Szynele, w przeciwieństwie do tego munduru, symbolizują polityczną beznadzieję doby postyczniowej.
12. **SZOPKA** Akcja „Rzeczywistości” dzieje się szopce bożonarodzeniowej. Malczewski wzorem XIX-wiecznych tekstów misterium bożonarodzeniowych stworzył wręcz rodzaj wyreżyserowanego spektaklu jasełkowego, w którym oprócz postaci biblijnych grają postaci z narodowej historii. W nietypowy sposób Matkę Boską i Dzieciątka przedstawił za deską szopy, która biegnie przez całą szerokość płótna w górnej jego partii. To sygnał, że narodziny Chrystusa, centralne wydarzenie dla religii chrześcijańskiej, nie jest głównym tematem obrazu.
13. **MATKA BOSKA I CHRYSZTUS** Maria i Jezus zdają się przypływać dziwnemu spektaklowi zza deski szopy. Ich rysy Malczewski zapożyczył z postaci swoich bliskich: żony, Marii właśnie i syna Rafała. Rafał w roku w powstania obrazu był już szesnastoletni chłopcem. Malczewski cofa się do czasu dzieciństwa swoich dzieci, tworząc idealne obrazy „świętej rodziny”.
14. **WRÓBLE** Na desce w szopce przysiadły dwa wróble. Ptaki stanowią tutaj urokliwy element urealnijający całe przedstawienie. Są reprezentantami naturalnego porządku, który zostaje tutaj skonfrontowany z porządkiem historii, religii i mitu. Wróble mogą ćwierkać, tak samo jak namalowane przy nich dzwoneczki czapki błazeńskiej mogą wydawać dźwięki – Malczewski odwołuje się już nie tylko do wzroku, lecz również do słuchu widza.

6

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"**Autoportret dantejski**", 1915

olej/plótno, 50,4 x 65,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J Malczewski | 1915'

estymacja:

1 800 000 - 2 800 000 PLN

425 000 - 660 000 EUR

OPINIE:

opinia Agnieszki Ławniczakowej z dn. 13 czerwca 1997 roku

POCHODZENIE:

aukcja Desa, Katowice, październik 1999

kolekcja prywatna, Polska







William-Adolphe Bouguereau, Dante i Wergiliusz w piekle (fr.), 1850, Musée d'Orsay w Paryżu



Eugène Delacroix, Barka Dantego, 1822, Luwr w Paryżu

„Porzućcie wszelką nadzieję, którzy tu wchodzicie”.

Dante Alighieri, Boska komedia, 1321 (Piekło, Pieśń III, tłum. Edward Porębowicz)

„Boska komedia” (wł. „Divina Commedia”) to poemat Dante Alighieri stworzony w latach 1307-21. Dzieło nazywane summą średniowiecza zaliczane jest dzisiaj do arcydzieł literatury światowej, a liczne motywy i toposy w nim zawarte na stałe weszły do kultury kolejnych epok. Utwór skonstruowany został na zasadzie wędrówki poety poprzez zaświaty. Inspiracją dla Dantego stała się Eneida Wergiliusza, stąd właśnie to Wergiliusz jest przewodnikiem mistrza po Piekło i Czyśćcu. „Boska komedia” powstała wedle tradycji w hołdzie dla zmarłej ukochanej poety – Beatrycze, która staje się jego przewodniczką po Raju. Dzieło to oprócz osobistych pobudek napisane zostało na kanwie filozofii teocentrycznej i potrzeby ukazania właściwej drogi przykładowego chrześcijanina.

„Stęsknił się duch mój, że od lat tak wiele
Cudem jej wdzięków nie był czarowany:
Cudem, co wabi i co onieśmiela,
Więc gdy mi błysnął kształt jej ukochany,
Przez moc tajemną, która od niej biła,
Dawnej miłości poczułem kajdany”.

Dante Alighieri, Boska komedia, 1321 (Czyściec, Pieśń XXX, tłum. Edward Porębowicz)

Wędrówka po zaświatach stanowi w utworze alegorię ludzkiego życia. „Boska komedia” przepełniona jest symbolami i alegoriami, które prawidłowo odczytane budują pełny obraz średniowiecznej wizji świata duchowego. Niesamowita dosłowność opisów towarzyszących wędrówce Dantego sprawiła, że utwór literacki stał się nieprzebranym źródłem dla malarstwa. Wątki zaczerpnięte z „Divina Commedia” pojawiają się szczególnie często w XIX-wiecznym malarstwie akademickim i symbolistycznym. Poemat z racji na swój uniwersalizm inspirował także później, co znakomicie widać chociażby na przykładzie twórczości Jacka Malczewskiego.

„Miłość, która porusza Słońce i inne gwiazdy”.

Dante Alighieri, Boska komedia, 1321 (Raj, Pieśń XXXIII, tłum. Edward Porębowicz)







Jacek Malczewski, Moja dusza, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie



Jacek Malczewski, Zadumanie. Na ganku w Lusławicach, 1920, kolekcja prywatna

DANTE I MALCZEWSKI

Tuż przed I wojną światową, w czasie jej trwania i tuż po jej zakończeniu ze wzmożoną siłą pojawiają się w twórczości Malczewskiego tematy mitologiczne i literackie odwołujące się do kwestii eschatologicznych. Pojawia się zatem historia Orfeusza i Eurydyki zaczerpnięta z greckiej mitologii, a także podróż Danteo i Wergiliusza znana z „Boskiej komedii” Danteo Alighieri. Wszystkie one zawierają w swoich strukturach topos niebezpiecznej i pełnej trudów wędrówki przez zaświaty, która u Malczewskiego nabiera oczywiście symbolicznej wymowy i staje się paralełą dla ojczyzny będącej na drodze do wolności.

Figury Eurydyki – Polonii i Danteo są zatem w tych przedstawieniach nie tylko obrazami literackich bohaterów, ale przede wszystkim personifikacjami zniewolonej Polski. I wojna światowa miała przynieść wielu narodom wyczekiwaną od lat wolność i zaprowadzić nowe porządki na ówczesnej mapie Europy. Zniewoleni od końca XVIII wieku przez trzech zaborców Polacy także wiązali z tymi wydarzeniami silne nadzieje, które jak się miało wkrótce okazać ziściły się. Kompozycje Malczewskiego to hymn na cześć nadziei. Mająca się odrodzić ojczyzna ukazana tutaj pod postacią symboli została przedstawiona w przededniu swej wiekopomnej chwili, tuż przed zmartwychwstaniem i podźwignięciem się z kolan.

Artysta wchodzi zatem w rolę mitycznego wieszcza – w kompozycjach inspirowanych „Boską komedią” robi to wręcz dosłownie, bo portretuje się jako sam Dante. Jest to oczywiście element kontynuowanej przez wiele dekad jego autokreacji i romantycznej wizji artysty, widzianego jako zbawca narodu. Wielokrotnie Malczewski staje się Orfeuszem wyprowadzającym Eurydykę z czeluści zaświatów (jedna z wersji tej kompozycji z 1918, kolekcja prywatna). Znaką gorzki finał tej mitycznej historii można tylko zastanawiać się, jakie wnioski płyną z obrazów mistrza. Warto z tymi tematami porównać jeszcze inną serię, powstającą w tym czasie. Są to obrazy z wizją proroka Ezechiela, w której paralela wędrówki i przemiany staje się równie widoczna. Malczewski łączy zatem w swojej opowieści o Polsce wątki zaczerpnięte z Biblii, literatury i mitologii, tworząc epokową fuzję zdarzeń i motywów, składających się na jedno, bardzo konkretne przesłanie.

Wydaje się, że w przypadku summy średniowiecza – „Divina commedia” Danteo, Malczewski najpełniej ukazuje swoją mesjańską wizję odrodzenia kraju. Malczewski – Dante staje się ucieleśnieniem sukcesu na drodze do wolności. W „Autoportrecie dantejskim”, malowanym w czasie wojny trwa jeszcze wciąż owa wędrówka. Trudno jednoznacznie określić, w którym momencie „Boskiej komedii” ukazuje się wówczas artysta. Czy jest to jeszcze przerażające Inferno czy może już Czyściec? W porównaniu do innych artystów, których interesowały bardziej straszliwe wątki związane z Piekłem, u Malczewskiego następuje wraz z tymi obrazami pewne uspokojenie. W sposób metaforyczny wraz z Wergiliuszem zmierza on ku odrodzeniu – jak w utworze. Owszem, pojawia się u artysty także motyw Danteo i Wergiliusza w Piekło (1914, dawne zbiory Antoniego Jana Götze-Okocimskiego). W 1920 roku maluje on już jednak obraz „Zadumanie. Na ganku w Lusławicach” (kolekcja prywatna), który to ewidentnie można określić mianem Paradiso, wprowadzie nadal pełnym rozterek i myślowego fermentu, ale jednak rajskim w swojej idei.

7

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Autoportret w kaszkiecie ("Autoportret"), 1920

olej/deska, 53,5 x 38 cm

sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi: 'J Malczewski. 1920.'

opisany na odwrociu p.g.: 'p Rotowski', papierowa nalepka inwentarzowa opisana piórem: '20 | (...) Rotowski | 4'
oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

900 000 - 1 200 000 PLN

212 000 - 283 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja przemysłowca Jana Rothe-Rotowskiego (1885-1935), Kraków

kolekcja córki powyższego, Antoniny Rothe-Rotowskiej, Kraków

kolekcja prywatna, Kraków

DESA Unicum, marzec 2019

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Jacek Malczewski 1855-1929, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1939, s. 16, nr kat. 134





Jacek Malczewski przy sztalugach, koniec XIX w.



Jacek Malczewski, Autoportret w zbroi, 1919, Muzeum Narodowe w Kielcach



Jacek Malczewski, Autoportret, 1924, kolekcja prywatna

AUTOPORTRET – AUTOKREACJA



Jacek Malczewski, Autoportret z paletą, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Autoportret w białym stroju, 1914, Muzeum Narodowe w Krakowie



Patrząc na jakże liczną grupę, którą stanowią w twórczości Jacka Malczewskiego autoportrety, wyróżnić można w niej w zasadzie dwa typy przedstawień. Jednym z nich są wizerunki, w obrębie których mistrz ukazywał siebie w towarzystwie innych osób bądź, o wiele częściej, mitycznych monstrów - harpii, chimery czy meduz. Drugim typem są autoportrety, na których artysta pozostawał zupełnie samotny. Nie ma na nich absolutnie żadnych sylwetek, które w jakikolwiek sposób mogłyby dopowiadać sens danego obrazu. W tych przedstawieniach często rolę modeli przejmują przedmioty, a nawet sam pejzaż, które to otrzymuje głębokie znaczenie i symbolikę.

W poświęconej Malczewskiemu literaturze można się spotkać z tezą, jakoby w swoich późnych autoportretach zrzucił on noszoną przez wiele lat maskę, zdobył się na absolutną szczerość i swoją twarz malował po prostu taką, jaka była - zniszczoną chorobami i starością. Pobieżny przegląd autoportretów Malczewskiego z lat 20. XX wieku potwierdza tę tezę. Artysta zwykle przedstawiał się bowiem w neutralnym otoczeniu ogrodu w Lusławicach (na stałe mieszkał w tym majątku w latach 1923-26), w wnętrzu samego dworu, w otoczeniu prostych akcesoriów, jak np. parawan z motylami. Wyjątkiem w tej „codziennej” serii są „Autoportret ze św. Agnieszką”, „Autoportret z Muzą” (oba w kolekcjach prywatnych) oraz „Autoportret na tle polskiej drogi” (1924, Muzeum Narodowe w Warszawie), na którym na linii horyzontu mającą zjawy dobrze znane z wcześniejszego okresu twórczości Malczewskiego. Zdarzają się jednak także obrazy niedające się łatwo zaszufładować: prace pozornie naturalistyczne i neutralne, które po bliższej analizie zdradzają nieoczekiwany ładunek znaczeniowy.

Otwarte pozostaje także pytanie o funkcję późnych autoportretów artysty. Czy były one, tak jak prace z przełomu wieków, wizualizacją

wielkich ambicji malarza? Mieczysław Wallis sugerował wszak, że Malczewski „ukazuje się nam w swych portretach własnych przeważnie w tej samej roli: mianowicie jako ‘Artysta przez wielkie A’, a tym samym wykorzystuje je do celów propagandowych” (Mieczysław Wallis, Autoportrety artystów polskich, Warszawa 1966, s. 197). Z kolei trudno twierdzić, że w latach 20. XX wieku Malczewskiemu miało zależeć na sławie i musiał komukolwiek udowadniać swoje znaczenie - był już artystą powszechnie uznanym, wręcz oficjalnym (w 1924 wybito na jego cześć państwowy medal, szykowano wielką monograficzną wystawę) i wycofał się z życia miejskiego. W tym okresie eschatologiczna tematyka jego sztuki zmieniła nieco swoją specyfikę, czego dowodzi choćby tryptyk „Mój pogrzeb” z 1923 (Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu). Symbolizm Malczewskiego stawał się coraz bardziej subtelny, wręcz wyciszony. Być może na prezentowany tu autoportret powinniśmy patrzeć właśnie w takich kategoriach: eksperymentu z nową formą symbolizmu - opartą na luźnych skojarzeniach, niejasnych pokrewieństwach i delikatności.

Autoportrety z lat 20. mocno dotykają owej wzmiankowanej już eschatologii i wiążą się silnie z kontekstem lokalnym. Sam dwór w Lusławicach i skoncentrowana wokół niego przestrzeń stanowiły w życiu i artystycznej działalności Malczewskiego miejsce szczególne aż do końca jego dni. Jak pisał Heydel, Malczewski „ostatnie obrazy maluje w roku 1926. Pięćdziesiąt lat upłynęło od pierwszych, siedemdziesiąt dwa lata życia. Jesienią tego roku wyjeżdża z Lusławic do Krakowa. Samochód czeka przed dworem lusławickim. Pochylony starzec w futrze wysuwa się na ganek. Spojrzał wokoło, przystaje. Wola gorączkowo o ołówki i papier. Siada próbuje notować. Rzuca z goryczą. - ‘Narysuję jak wróce... Wszystko narysuję’. Ale już do Lusławic nie miał powrócić” (Adam Heydel, dz. cyt., s. 220-221).

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Portret Dra Eugeniusza Borzęckiego", 1900

olej/plótno, 65,5 x 36 cm
sygnowany i datowany p.d., wewnątrz kompozycji: 'Jacek Malczewski | 1900 r.'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa opisana piórem: 'P Eugeniusz Borzęcki | Kraków | Ul. Floryńska 33 I.p.'
oraz kredką: '1901', na krośnię malarskim papierowa nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
oraz opis:: 'K. W. 3'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
71 000 - 94 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja lekarza, prezesa Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego, Eugeniusza Borzęckiego (1864-1916), Kraków
kolekcja spadkobierców Eugeniusza Borzęckiego, Polska

WYSTAWIANY:
Zbiorowa wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1903

LITERATURA:
archiwalna fotografia obrazu, fot. Amalia Krieger, Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn. MNK XX-f-8253
Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 99
Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1903, Kraków 1904, R. II, s. 14, nr kat. 470





Fotografował A. KRIEGER w Krakowie.

Nasładownictwo ostrzega się.



Jacek Malczewski. Portret Zofii Atteslander, 1900, kolekcja prywatna

Wydaje się, że poza mężczyzny, jak i całość kompozycji jawnie korespondują z późniejszymi postaciami, które Malczewski uczynił bohaterkami cyklu „Zatruta studnia” z lat 1905-1906. Sylwetka Eugeniusza Borzęckiego – lekarza, prezesa Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego, w pewien sposób zapowiada figury dziewcząt i chimery zasiadających na skraju źródeł. Dzieło nawiązuje do nich nie w warstwie symbolicznej, lecz w ogólnych aspektach formy i kompozycji. Model podobnie jak jego „następczynię” ukazany został na tle rozległego, podkrakowskiego pejzażu. Zamiast zbiornika wodnego zlokalizowanego pośród pól i łąk mamy tu bliżej niezidentyfikowaną prostopadłościenną formę służącą mężczyźnie za siedzisko. Podobna struktura pojawia się w tym czasie na innych obrazach malarza – chociażby w portrecie Zofii Atteslander (1900, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu) czy w analogicznie ujętych portretach męskich.

Adam Heydel w 1933 roku następująco charakteryzował twórczość Jacka Malczewskiego z przełomu XIX i XX wieku: „Okolo 1900-go roku krystalizuje się ostatecznie rysunek Malczewskiego. Rysował on znakomicie już poprzednio, ale teraz jego ujęcie formy nabiera indywidualnego wyrazu, nabiera, jeśli tak można powiedzieć, odrębnego stylu, po którym łatwo poznać każdy jego rysunek, czy obraz. (...) Malczewski w tym okresie nie rysuje niemal zupełnie szkiców przygotowawczych, conajwyżej czasem bardzo pobieżną notatkę. Szkicuje obraz czarną lub brunatną farbą wprost na płótnie. Ta metoda pociąga za sobą niekiedy pewne braki i w kompozycji i w rysunku. Całość robi czasem wrażenie formy niedosyć przetrawionej i przygotowanej. Bryła nie zawsze ‘trzyma się’ rysunkowo, mimo świetnego rozwiązania fragmentów” (Adam Heydel. Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 176).

Wszystkie te cechy widoczne są również w portrecie Borzęckiego, wpisując go znakomicie w artystyczne oeuvre Malczewskiego. Formy zarysowane za pomocą zamasztych pociągnięć pędzla składają się na statyczne i tektoniczne struktury. Widoczna jest w nich wprawdzie pewna szkicowość i uproszczenie. Dopracowana najbardziej twarz modelu zdecydowanie wyłania się z całości wizerunku. Warstwa malarska nie wszędzie dokładnie pokrywa podłoże. Ujawnia to bardzo interesujące aspekty warsztatu twórcy, który maluje alla prima, spontanicznie i prosto z serca.



Archiwalna fotografia portretu Jacka Malczewskiego przedstawiającego nieznanego mężczyznę, fot. Ignacy Krieger, Kraków, Biblioteka Narodowa w Warszawie

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Profil kobiety ("Główka"), 1902

olej/tektura, 35 x 27 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'J. M. 1902'
na odwrociu papierowa nalepka warszawskiego Pałacu Sztuki oraz inna papierowa nalepka inwentarzowa?

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 600 - 35 400 EUR

OPINIE:
opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 17 grudnia 2024 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań
kolekcja prywatna, Warszawa

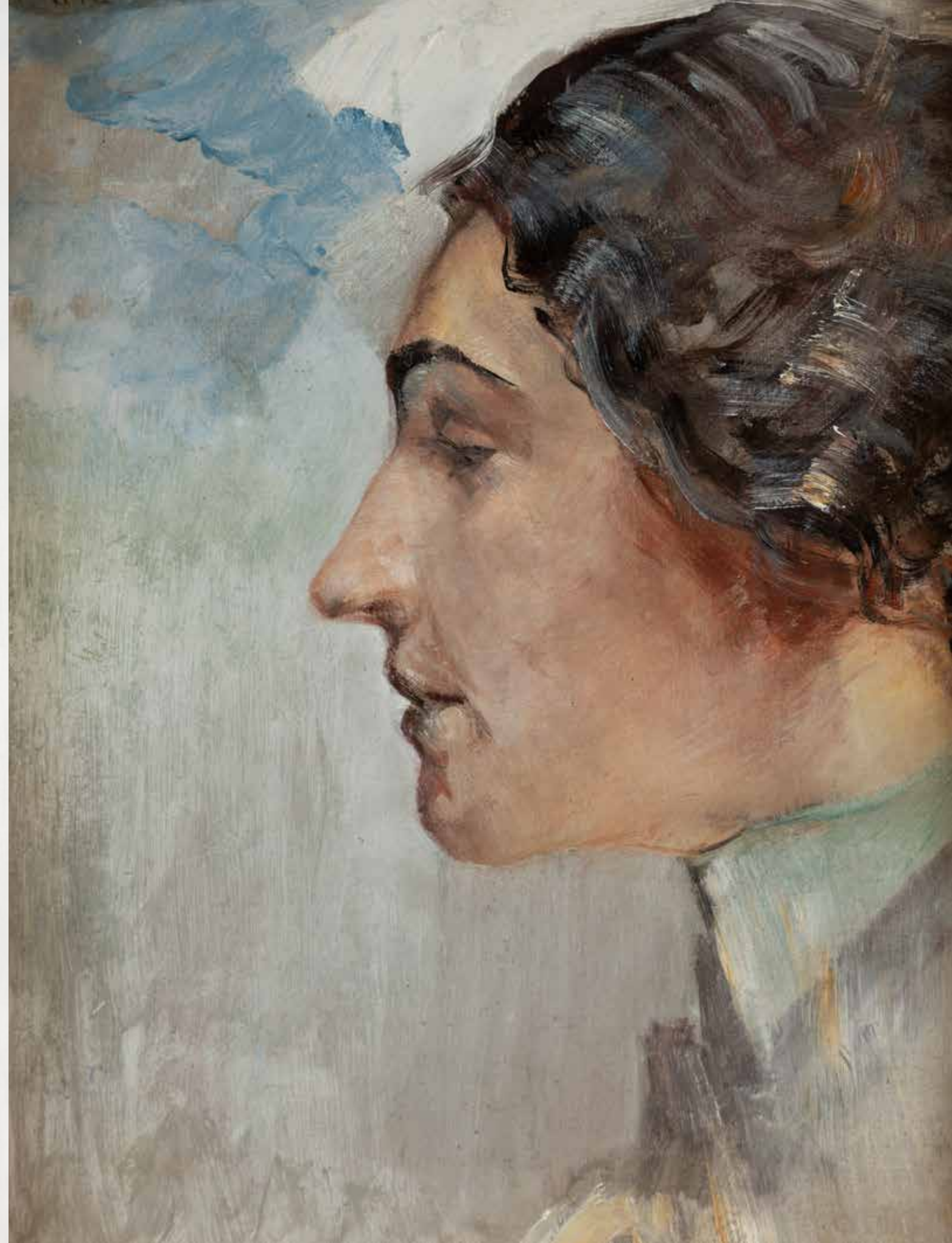
Obrazy kobiet znajdowały się w centrum twórczości Jacka Malczewskiego, o czym w ostatnich latach przypomniła zorganizowana w Muzeum im. Jacka Malczewskiego wystawa „Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego” (2019). Epoka, w której tworzył Malczewski obfitowała w wizerunki femmes fatales, ale też – generalnie – obrazy kobiet stały się popularnym tematem traktowanym jako wehikuł symbolicznych treści. W wyobrażonym świecie Malczewskiego początkowo królowały obraz kobiet z poezji Słowackiego – Eloë czy Ellenai, a później, w klasycznym okresie twórczości, gdy dominująca stała się inspiracja kulturą antyczną, artysta wyobrażał liczne Chimery, Gorgony, Parki czy Meduzy. W tym repertuarze pojawiały się również Muzy i wiele kobiet z obrazów Malczewskiego jest zwyczajowo nazywanych w ten sposób właśnie ze względu na symboliczne nawiązanie tych postaci do aktu inspiracji artystycznej. Greckie Muzy były boginiami poezji, muzyki, tańca i nauki, którym przewodził Apollo – bóg piękna i natchnienia artystycznego.

Wiele z portretów kobiet Malczewskiego to subiektywnie oddane wizerunki realnych postaci bliskich artyście takich jak żona czy siostry artysty, ale też przyjaciółki takie jak Maria Balowa, której rysy nadał Malczewski wielu swoim postaciom. Artysta portretował znane aktorki albo arystokratki, ale także nieznanie dziś kucharki, sprzątaczkę czy sąsiadki. „Ze wspomnień Janoszanki wynika – zauważyła Paulina Szymalak-Bugajska – że Malczewski bardzo często w wyborze modelki do portretu kierował się impulsem, instynktownie wybierał nawet obcą osobę, której twarz czy element garderoby go zafascynował. Wpatrywał na ludzkiej twarzy symptomów tragicznych przeżyć czy smutnych wspomnień – własna wyobraźnia podsuwała mu otoczenie dla modela, kostium, symboliczne atrybuty i scenografię” (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21).



„... profilowo ujmowane głowy, kobiece i męskie, stanowią częste w malarstwie Malczewskiego dopełnienie w polu kompozycyjnym obrazów. Ten typ rozbudowanej narracji obejmuje zarówno przedstawienia portretowe, czy też wizerunki własne artysty, jak i rozbudowane układy tryptykowe, gdy w bocznych skrzydłach niemal zawsze pojawiają się mocne sylwety ujęte w bliskich, profilowych popiersiach (...) Na widoczny tu w sygnaturze rok 1902 przypada powstanie wielu wspaniałych dzieł Malczewskiego (...) Jednocześnie z analizy zawartości katalogów z epoki (w większości brak wymiarów!) do skromnych wyjątków należą zapisy sformułowane jako „Główka”.

Elżbieta Charazińska, fr. opinii o obrazie z dn. 17 grudnia 2024 roku, s. 2



10 α

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Koncert wiejski, 1908

olej/plótno, 152 x 109 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Vlastimil 1908 | Hofmann'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

94 000 - 142 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, marzec 1999

kolekcja prywatna, Polska



1881	•	Przychodzi na świat 27 kwietnia w czeskim Karlinie (obecnie dzielnica Pragi), w czesko-polskiej rodzinie.
1889	•	Z nieznanych powodów rodzina artysty, wraz z małym Wlastimilem, przenosi się do Krakowa.
1896	•	Wstępuje do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, rozpoczynając edukację od dwuletniej nauki rysunku w klasie Floriana Cynka. Następnie kształci się w klasie Jacka Malczewskiego.
1899	•	Kończy Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie jako bardzo dobry uczeń, zdobywając srebrny medal, który wręczył mu jego wybrany mistrz.
1899	•	W tym samy roku udaje się do Paryża, podejmując dalszą edukację w École des Beaux-Arts.
1901	•	Wraca do Krakowa.
1902	•	Debiut wystawienniczy Hofmana. Na wystawie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” pokazuje dwa obrazy: „Marzenie” oraz „Portret Wuja”.
1904	•	Hofman wysyła dwa obrazy na doroczną wystawę w Monachium w Glasspalast. Nadesłane „Diabły” oraz „Madonnę Gaudiosa” zakupiło do swoich zbiorów bawarskie Muzeum Sztuki.
1905	•	Współtworzy „Grupę Czterech” (obok Mieczysława Jakimowicza, Witolda Wojtkiewicza oraz Leopolda Gottlieba), która następnie po odejściu Wojtkiewicza oraz wstąpieniu Jana Rembowskiego i Tymona Niesiołowskiego zostaje przemianowana na „Grupę Pięciu”.
1905–1908	•	Bierze udział we wszystkich 7 wystawach ugrupowania.
1910	•	Zostaje powołany na stanowisko profesora rysunku wieczornego na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1918–1920	•	Wraz z Adą udają się do Paryża, gdzie biorą ślub. Hofman nawiązuje bliskie relacje z Tadeuszem Makowskim, który w kolejnych latach wielokrotnie sprowadza dzieła artysty na wystawy do Francji. Od 1918 roku malarz spolszcza pisownię swojego imienia i nazwiska, sygnując obrazy jako Wlastimil Hofman (dawniej Vlastimil Hofmann).
1919	•	W ramach serii „Współczesne Malarstwo Polskie” ukazuje się album poświęcony artyście z 20 reprodukcjami jego obrazów, do którego wstęp napisał Władysław Prokesch.
1927	•	Zostaje wybrany prezesem krakowskiego oddziału Związku Artystów Plastyków.
1939–1945	•	Okres II wojny światowej spędza początkowo w Palestynie, następnie przenosi się do Jerozolimy, mieszka w Hajfie oraz Tel-Awiwie. Bierze udział w organizowanych w koszarach wystawach.
1946	•	W czerwce Hofman wraz z żoną Adą wraca do Krakowa z wojennej emigracji.
1947	•	Przeprowadza się do Szklarskiej Poręby.
1961	•	Zostaje odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Dostaje również na własność Wlastimilówkę.
1967	•	We wrocławskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych zorganizowana zostaje duża monograficzna wystawa artysty.
1968	•	Umiera żona artysty.
1970	•	6 marca Wlastimil Hofman odchodzi w swoim domu w Szklarskiej Porębie.

Wlastimil Hofman



WLASTIMIL HOFMAN: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI





WŁASTIMIL HOFMAN NASTROJOWY MODERNISTA

W swoim malarstwie Hofman najchętniej i najczęściej odnosił się do ponadczasowych i odwiecznych problemów ludzkiej egzystencji. Taka wymowa przenika dzieła, w których głównym tematem są zarówno starcy zadumani nad marnością życia i wiarą w boską sprawiedliwość, jak i dzieci oraz ich świat. Oba te motywy w twórczości Hofmana były niezwykle różnorodne. Najczęściej to kompozycje o charakterze sielankowym lub symbolicznym.

We wszystkich obrazach o tematyce sielankowo-symbolicznej powtarza się ten sam typ alegorii, skupionej wokół życia prostego, cichego, będącego ucieczką od brutalnej rzeczywistości w krainie dziecięcych wspomnień i postaci z baśni. Najsilniejsze eksplorowanie tej tematyki przez Hofmana przypada na lata 1906-20. O baśniowym charakterze scen decydował często pojedynczy, fantastyczny motyw czy szczegół, bez którego obrazy te można byłoby śmiało zaliczać do malarstwa rodzajowego.

Wątki w jego twórczości, który można określić mianem sielankowo-baśniowych, nasuwają skojarzenia z sentymentalną poezją, niezwykle popularną od lat 60. XIX stulecia. Charakterystyczny dla tych kompozycji jest przepełniający je nastrój melancholii, czasem smutku, czułości lub tkliwości. Był to świat bardzo charakterystyczny dla artysty fantastyki, pełen dzieci-faunów, dzieci-aniołów, dzieci ze skrzydłami motyli lub ważek, w przebraniu lub mitologicznym kostiumie i kwiatowymi wieńcami we włosach.

W ogólnej perspektywie artysta czerpał inspiracje do tych kompozycji ze świata baśni, romantycznej poezji i ludowych podań. Ich charakter jest zawsze niejednoznaczny. Inspiracje do obrazów przedstawiających świat wyobraźni i marzeń Hofman czerpał również z literatury, w tym m.in. temat Janka Muzykanta, który interesował wielu artystów epoki takich jak Stanisław Wyspiański, Tadeusz Pruszkowski, Witold Wojtkiewicz czy Jacek Malczewski. Hofman wykorzystał ten motyw m.in. w pierwszym wystawionym przez siebie obrazie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Obraz „Marzenie”, wedle relacji z prasy, przedstawiał smutnego, obdartego chłopca, opierającego się o płot wiejskiej zagrody, w otoczeniu dwóch śpiewających chłopców-faunów. Był to pierwszy obraz, w którym Hofman połączył własne zainteresowania ludowością i zapożyczeniami od Malczewskiego, szczególnie w zakresie rozwiązań treściowych i emocjonalnych.

W tym kręgu tematycznym mieszczą się również kompozycje zbliżone tematycznie, choć niezawierające decydującego elementu fantastyki, przez co nabierające innego, bardziej realnego charakteru. Są to liczne obrazy z życia wsi, niebędące jednak próbą odnotowania wiejskiego folkloru czy pracy na roli. Hofman z zamiłowaniem tworzył proste, banalne czasami wręcz sceny, dziejące się w okolicy chłopskich zabudowań, prezentujące przypadkowe spotkania lub scenki. Wszystkie te kompozycje cechuje beztroski, sielski, niekiedy wręcz sentymentalny



Władysław Hofman podczas pracy w plenerze, 1929

nastrój. Czasami jednak poruszały one tematy poważniejsze, takie jak nędzny los bezdomnych włóczęgów. Nie wynikały one jednak ze społecznego zaangażowania Hofmana. Postaci starców i włóczęgów interesowały go z czysto malarzkiego punktu widzenia. Niezwykle często zestawiał sylwetki starców lub włóczęgów z dziećmi, tworząc symboliczne sceny zestawiające młodość i starość.

W takim charakterze utrzymane jest prezentowane w ofercie płótno „Wiejski koncert” z 1908. Na pierwszym planie widzimy starego mężczyznę, z bosymi stopami i w kapeluszu na głowie, który gra na flecie. W jego otoczeniu znajduje się trójka kilkulatnich, wiejskich dzieci. Dziewczynka w czerwonej chustce na głowie gra na fujarce, stojąca obok niej dziewczynka w czarnej chustce na głowie również trzyma w dłoniach instrument muzyczny lub zabawkę. Trzecia z dziewczynek, oparta o płot, z kwiatami we włosach, zamyślona, słucha muzyki wydobywającej się z prostych, ludowych instrumentów.

Obraz powstał w 1908, kiedy Hofman należał do Grupy Pięciu. Członkowie ugrupowania dążyli do wskrzeszenia romantycznej idei „korespondencji sztuk”. Na swego patrona powołali wielkiego polskiego romantyka, poetę, malarza i rysownika, Cypriana Kamila Norwida. Młodzi i żądni zmian twórcy znajdowali się pod przemożnym wpływem pism Charlesa Baudelaire'a, który to w swoim sonecie „Correspondances”, pochodzącym z ikonicznego zbioru „Les Fleurs du mal” („Kwiaty zła”, 1857), podkreślał nieuniknione przenikanie się różnorodnych sfer życia i ludzkiej działalności. Gesamtkunstwerk - totalne dzieło sztuki - miało być wedle tych teorii strukturą łączącą w swojej istocie muzykę, literaturę i sztuki plastyczne. Rozważania te stały się natchnieniem dla całych rzesz symbolistów, zarówno tych wczesnych, jak i epigonów, którzy podobnie jak Hofman kreowali swój mistyczny świat przez kolejne dekady bez względu na zachodzące przemiany.

Obraz uderza nie tylko brawurową, swobodną formą malarzką, szeroki impastami i fakturą. W kompozycji Hofman oddaje ponadczasową harmonię, dźwięki ludowej melodii wygrywanej przez wiejskich grajków, kreując nastrój melancholii i nostalgii. Prześwietlony słońcem pejzaż w tle oraz kwiaty we włosach jednej z dziewczynek dopełniają symboliki sceny.



Władysław Hofman, Jaselka, 1918, Muzeum Narodowe w Poznaniu

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Dziewczynka w modlitwie, lata 20. XX w.

olej/tektura, 35 x 50 cm
sygnowany p.d., wzdłuż prawej krawędzi: 'Wlastimil | Hofmann'
opisany na odwrociu: '[trudno czytelnie] Pr. E. | 42) | 42)' oraz '35x50'
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
38 000 - 50 000 PLN
9 000 - 11 800 EUR

Wlastimil Hofman to artysta niebywale płodny. Choć jego twórcza wizja podlegała na przestrzeni dekad licznym przemianom, to repertuar tematów jego prac pozostawał właściwie niezmienny. Już od wczesnych lat działalności malarskiej fascynowała go postać dziecka. Sam twórca mawiał: „Nie mam żadnego potomstwa i możliwe, że to spotęowało w jakiś sposób moje uczucia w tym kierunku. Bardzo lubię dzieci – i dlatego chętnie je maluję, ale to jeszcze nie wszystko. (...) Ustami dziecka przemawia prawda, piękno dobroć – to zwierciadło śmierci, tej śmierci, z którą tak często można spotkać się w moich obrazach. (...) Na ich twarzach nie ma masek, a przecież twarz ludzka jest podstawowym tworzywem w większości moich kompozycji” (Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 36). Wedle licznych przekazów willę zlokalizowaną w Krakowie przy ulicy Spadzistej 16, w której mieściła się pracownia artysty, okupowały gromady dzieci. Na podwórku znajdować się miała nawet zorganizowana specjalnie na potrzeby małych modeli rozbudowana infrastruktura – huśtawki, drabinki czy nawet piaskownica. Jak pisała Magdalena Czapska-Michalik: „Niektórzy krytycy kojarzą malarstwo Wlastimila Hofmana właśnie z dziećmi. Artysta bardzo wzbraniał się jednak przed takim zawężaniem jego zainteresowań i upraszczaniem jego twórczości. 'Dzieci, podobnie jak i Biblia, są pretekstem dla pokazania tego, czy tamtego. (...) Jestem malarzem myśli i przeżyć’”. Patrząc na nastrojowe portrety dzieci stworzone przez artystę, rzeczywiście wyraźnie zauważalna jest ich złożona struktura. Wizerunki te implikują w sobie zarówno pewnego rodzaju realizm przedstawienia, jak i dalece rozbudowaną warstwę psychologiczną opartą na bogatej symbolice.





Wlastimil Hofman podczas pracy w swojej pracowni, Kraków, 1929

12 α

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Madonna z Dzieciątkiem w wiejskiej kapliczce, około 1908

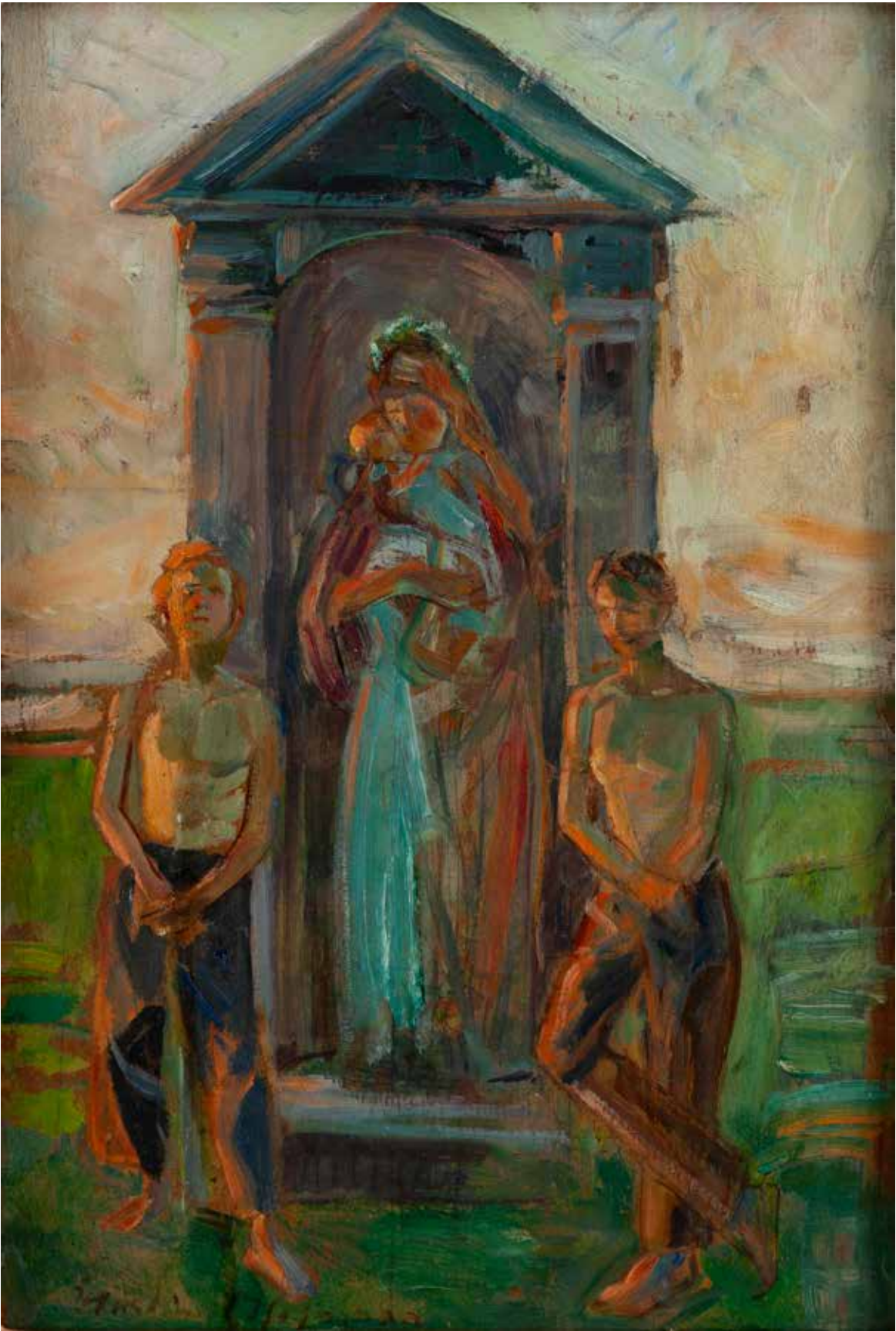
olej/tektura, 45 x 29,5 cm
sygnowany l.d.: 'Vlastimil Hofmann'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 100 - 9 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Czechy
dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, listopad 2022
kolekcja prywatna, Warszawa

„Zainteresowanie Hofmana tematami religijnymi zaczyna się w początkach jego twórczości i trwa niezmiennie, z mniejszym lub większym nasileniem. Wyraża się nie tylko w obrazach o tematyce ściśle religijnej, lecz także w tych jego dziełach, których treścią nie jest scena czy postać religijna, a które przenika jednak wymykający się bliższemu sprecyzowaniu nastrój religijnej nieledwie zadumy, melancholii, smutku”. W ten sposób charakteryzowała ową „grupę” dzieł o tematyce quasi-religijnej w twórczości Wlastimila Hofmana Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska w swoim eseju opisującym jego złożoną i jakże różnorodną twórczość. Sam artysta mawiał zresztą: „Moja sztuka rozwija się naokoło modlitwy, naokoło zetknięcia się ducha ludzkiego z Bogiem (...) modlitwa ducha i ciała to najwyższe objawy ludzkie, najdogodniejsze przedstawienia w sztuce”. (Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939, [w:] Dzieła czy kicze, [red.] Elżbieta Grabska, Tadeusz Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 390). Religijność i misję służby Bogu poprzez sztukę w twórczości Hofmana zauważył nawet tak daleki od tej sfery Stanisław Przybyszewski – enfant terrible europejskiej sceny artystycznej, propagator idei satanistycznych i miłośnik okultyzmu. Ten właśnie Przybyszewski określił Hofmana jako „polskiego Fra Angelico”, malarza – mnicha, choć ten w odróżnieniu od włoskiego artysty nie był wcale duchownym.

To, co zastanawiające, a tym samym istotne w przedstawieniach o takiej tematyce, to mizeralistyczny charakter owych kapliczek, konfesjonałów i figur. Zniszczone przez bieg czasu ludowe świątki zdają się ożywać na obrazach Hofmana i ewidentnie wsłuchują się w rachunek sumienia czyniony przez wędrowców, jak one utrudzonych życiem. U malarza aspekt starości i kresu żywota staje się zresztą właściwy także i dla innych kompozycji. Jest to moment na życiową refleksję, spowiedź, rozumianą nie tylko jako jeden z kościelnych sakramentów, ale przede wszystkim rozliczenie się ze sobą i światem. Niekiedy owa malownicza ruina zestawiona zostaje z postaciami młodzieńców, będąc tym samym wyrazem ulubionego toposu Młodej Polski, przeciwstawiającego sobie starość i młodość.



13 α

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Poranna melodia, 1928

olej/tektura, 28 x 27,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofman | 1928'
na odwrociu notatka ramiarska, opisany na tekturowym zaplecku: 'Hofmann'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 800 - 7 100 EUR

W twórczości Wlastimila Hofmana właściwie od samego początku dochodziło do osobliwego mariażu dwóch odmiennych od siebie światów. W przestrzeni jego obrazów sfera sacrum łączy się bowiem z codziennością. Artysta spajał w swojej plastycznej działalności także i inne kwestie, a mianowicie odmienne od siebie dziedziny sztuki. Rok 1905 stanowi bardzo ważny okres w twórczości Hofmana. Wówczas wraz z Witoldem Wojtkiewiczem, Leopoldem Gottliebem, Mieczysławem Jakimowiczem i Janem Rembowskiem założył nowe stowarzyszenie – „Grupę Pięciu”. Artyści ci w analogiczny sposób rozumieli otaczającą ich rzeczywistość. Twórczość plastyczną pojmowali w kontekście popularnej na przełomie wieków koncepcji korespondencji sztuk. Idea popularyzowana już znacznie wcześniej, chociażby przez Richarda Wagnera, pobudzała na nowo umysły twórców. Gesamtkunstwerk czy correspondance des arts – totalne dzieło sztuki, o tym myśleli członkowie wzmiankowanej grupy. Ta liryczna synteza sztuk towarzyszyła Hofmanowi do końca życia. Stanowiła ona także bez wątpienia genezę dla wątków muzycznych w jego twórczości. Dwie postaci – flecista i zasluchana w przepiękną melodię dziewczyna ukazane zostały na tle nizinnego krajobrazu z okolic Krakowa. W samej kompozycji artysty dokonuje się natomiast wzmiankowana już synteza, w której splatają się dwie odmienne od siebie dyscypliny artystyczne. Malarstwo dopełnione zostaje wyczuwalnymi w podświadomości obserwatora akordami lirycznej muzyki.







Władysław Hofman podczas pracy w plenerze, 1929

14 α

EUGENIUSZ GEPPERT

1890-1979

Splószone konie i pegaz, 1923

olej/tektura, 65 x 97 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Eugeniusz Geppert 1923'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR





Eugeniusz Geppert był wybitnym malarzem związanym z Wrocławem, założyciel tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych i organizatorem życia kulturalnego miasta. Urodził się w 1890 roku we Lwowie. Studia ukończył w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W latach 20. udał się na dwuletnie stypendium do Paryża, gdzie prezentował swoje prace między innymi na Salonie Jesiennym. Po wojnie zamieszkał we Wrocławiu, gdzie wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. W polskiej historii sztuki zapisał się przede wszystkim jako twórca dzieł związanych z tematyką batalistyczną, w których nawiązywał do konnych obrazów Piotra Michałowskiego czy Kossaków. Częstym motywem w jego wczesnych pracach były sylwetki jeźdźców w pejzażu, zmonumentalizowane, ujęte w śmiałych skrótach perspektywicznych, klasycyzujące. Artysta przedstawiał w rozmaitych wariantach oddziały polskich szwoleżerów i kawalerii oraz ułańskie szwadrony. W sposobie rytmizowania i syntetyzowania form wpisanych w wyważoną strukturę obrazu zbliżył się do tendencji nowego klasycyzmu rozpowszechnionego w Europie we wczesnych latach 20. XX wieku.

W latach 1925-28 przebywał jako stypendysta Związku Polskich Artystów Plastyków w Paryżu. W stolicy Francji zafascynowała Gepperta sztuka dojrzałego renesansu, głównie dzieła Veronese'a, a także malarstwo Gérícaulta, Delacroix, impresjonistów i fowistów. W efekcie

jego paleta wzbogaciła się wówczas o tony czyste i jasne, kontrastowo zestawiane. Powstały obrazy o rozluźnionej strukturze kompozycyjnej i bogatej malarskiej materii „utkanej” ze szmaragdowych zieleni, błękitów, brązów i czerwieni, rozwibrowane świetlistymi kolorami. W latach 30. wyobrażone w jego obrazach postacie przekształciły się w budowane plamą barwną ideogramy, coraz bardziej dematerializowały się, stapiając z otaczającym krajobrazem.

Kompozycje powstające około roku 1920 najsilniej nawiązują jeszcze do młodopolskiej spuścizny, wciąż tak żywej w kręgu krakowskiej uczelni. Obrazy, na których pojawiają się pegazy, a których atmosfera pełna fantazji wyznacza rytm całości, w bezpośredni sposób nawiązują do profesora Gepperta, samego Jacka Malczewskiego. Nie sposób nie zauważyć u niego jednak także i innych wpływów sztuki polskiego modernizmu. Tematyka końska, wywodząca się poniekąd od wspomnianych już powyżej artystów ma swoją genezę chociażby i u Józefa Chełmońskiego. To powinowactwo z mistrzem z Kukłówki objawia się jawnie w prezentowanym obrazie. Stado spłoszonych ową niecodzienną „wizytą” mitycznego pegaza, prowadzonego przez równie tajemniczego przybysza zdaje się być figurą wręcz przetransferowaną z jednej z najbardziej znanych prac Chełmońskiego - „Na folwarku” (1875, Muzeum Narodowe w Krakowie).

15

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Wesele krakowskie, po 1910

olej/plótno, 86 x 150,5 cm
sygnowany l.d.: 'Włodzimierz Tetmajer'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
640 000 - 800 000 PLN
151 000 - 189 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, maj 2004
kolekcja prywatna, Polska

„Ci ludzie dzielni, serdeczni, zdrowi i silni, weseli lub smutni, żyją razem z tą ziemią, co ich żywi, myślą o niej. Żyją za pan brat z wielką lipą w ogródku, żyją jak z dziećmi własnymi, z gromadką jabłonek w sadzie kwitnącą, kochają swoją białą chałupę pod olbrzymim strzechy chochołem...”.

Włodzimierz Tetmajer, W noc majową, [w:] Noce letnie, Kraków 1902, s. 102



1861	W noc sylwestrową 1861 roku w Łudźmierzu koło Nowego Targu na świat przychodzi Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Jego ojcem jest Adolf Tetmajer, galicyjski polityk, matką zaś Leonia z Krobickich.
1873	Do 1881 roku uczęszcza do Gimnazjum im. B. Nowodworskiego w Krakowie. Jego zainteresowanie sztuką rozbudza tam nauczyciel rysunku, Józef Siedlecki. Równolegle studiuje filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim.
1882-1895	Z przerwami studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Odbywa również studyjne pobyty w Wiedniu (1881-82) oraz Monachium (1886).
1889	Tetmajer wyjeżdża do Paryża i studiuje w Académie Colarossi.
1890	11 sierpnia dochodzi do ślubu z córką bronowickiego gospodarza, Anną Mikołajczykową. To małżeństwo stanie się w Krakowie sensacją i będzie poczytywane za mezalians. Zapoczątkuje również serię ślubów inteligentów z chłopkami oraz modę na Bronowice.
1892	Ukazuje się pierwsze wydawnictwo ilustrowane przez Tetmajera, „Galicja przedstawiona słowem i ołówkiem w opracowaniu Bolesława Limanowskiego z rysunkami Włodzimierza Tetmajera”.
1893	Otrzymawszy stypendium wyjeżdża do Włoch. Odwiedza Rzym, Neapol i Pompeje.
1899	Projektuje pierwsze scenografie dla Teatru Miejskiego w Krakowie.
1900	Jedno z najważniejszych nagród przyznanych artyście: srebrny medal na Wystawie Światowej w Paryżu.
1901	Otwiera Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet. Współtworzy Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”. Prapremiera Stanisława Wyspiańskiego „Wesela”. Tetmajer został sportretowany w nim jak Gospodarz.
1902	Artysta rozwija swoją działalność literacką. Zostaje opublikowany tom utworów prozą „Noce letnie”, później także inne utwory. Polichromia do kaplicy królowej Zofii w katedrze wawelskiej.
1905	Projektuje i wykonuje polichromię do Kolegiaty Bożego Ciała w Bieczu.
1906	W tym i kolejnym roku powstaje monumentalny tryptyk „Raclawice”.
1907	Ukazuje się „Słownik bronowicki (Zbiór wyrazów i wyrażeń używanych w Bronowicach pod Krakowem)”.
1908	Wstępuje do ugrupowania „Zero”, które podważa elitarny charakter Towarzystwa „Sztuka”. Jest to jedna z grup artystycznych, która przeciera szlaki sztuce awangardowej. Tetmajer będzie twórcą komentowanego wstępu do katalogu I Wystawy Niezależnych w Krakowie (1911).
1911	Zostaje posłem do parlamentu austriackiego z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Od Polskiej Akademii Umiejętności otrzymuje nagrodę za całokształt twórczości artystycznej.
1914	Współzałożyciel Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast”. Silnie angażuje się w procesy państwowotwórcze.
1918	Tetmajer zostaje członkiem Polskiej Komisji Likwidacyjnej w Krakowie.
1919	Wyjeżdża na konferencję pokojową w Paryżu. Wchodzi w skład Komitetu Narodowego Polskiego.
1920	Zostaje przewodniczącym Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie.
1923	Umiera i zostaje pochowany w Bronowicach Małych.

Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa



WŁODZIMIERZ TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI





Włodzimierz Tetmajer z rodziną przed domem w Bronowicach, ok. 1915



„Bądź pozdrowiona Ziemi! śliczna! pagórzysta!
Strojnym ludem i jarkiem słońcem pozłocista!
Pozdrawiam Cię i łany Twe, jak fale morza!
miasta i dwory Twoje! i wioski wśród zboża!
Gdzie w starych wiązków kępach, w lip odwiecznych gaju,
w cichych sadach jabłonnych, w starym obyczaju
żyje lud Twój! Chałupy słońcem wyłacane,
na niebiesko jak woda, świecą pobielane
i okienkami patrzą, barwnie upstrzonemi
w kwiateczki, ręką dziewczek pomalowanemi!”

Włodzimierz Tetmajer, Raclawice

Włodzimierz Tetmajer był być może najbardziej konsekwentnym wśród młodopolskich artystów piewcą sielskiego, bukolicznego wizerunku wsi polskiej. Starszy syn powstańca listopadowego, posła na sejm Galicji III kadencji i posiadacza ziemskiego Adolfa Tetmajera oraz starszy, przyrodni brat poety Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Włodzimierz urodził się 1861 roku we wsi Harkłowa. Młodo rozpoczął naukę w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, uczęszczając na zajęcia od 1875 roku. W 1882 roku udał się do Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, gdzie miał wstąpić do pracowni Christiana Griepenkerla. W latach 1882-86 studiował na krakowskiej Szkole, swoją naukę kontynuując w latach 1889-92 w Monachium pod kierunkiem Alexandra von Wagnera oraz w Paryżu w Académie Colarossi, a także podczas wyjazdu stypendialnego do Rzymu. Był wreszcie studentem w klasie mistrzowskiej Jana Matejki.

Tetmajer od 1890 roku mieszkał we wsi Bronowice Małe, gdzie przeniósł się po małżeństwie z córką chłopca, Anną Mikołajczykową. Jej siostra została później żoną wizytującego posiadłość Lucjana Rydla. To ich ślub stał się kanwą najsłynniejszego tekstu poświęconego młodopolskiej „chłopomanii” – „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego. Poszukiwania tożsamości polskiej na wsi sięgają jednak wcześniejszych czasów, mając swoje korzenie w myśleniu romantycznym. To co wyróżniało młodopolską potrzebę kontaktu z chłopstwem to wcielana często w życie potrzeba ucieczki od zgnuśniałego życia miasta, idealizacja ludu i kultury ludowej nakazująca wielu artystom zawierać małżeństwa z chłopkami, wreszcie silny komponent polityczny tego zwrotu. Najpełniej tę myśl wyraził w swoim tekście poświęconym „Żeńcom” Tetmajera Artur Górski: „Pojmując sztukę w oderwaniu od życia, oddalamy się od przyrody, które je zawsze łączy i pomnażamy brzydotę ziemi. Pomnażamy ją w naszych miastach smrodliwych i brudnych, pomnażamy w ubiorze niedorzecznym i niezdrowym, pomnażamy w ciałach tracących kształt pierwotny i harmonię (...). Były chwile w dziejach pewnych ludów, zwłaszcza wschodnich, które wydały typy ludzi będących poezją żywą. Tam życie było dziełem sztuki, tam natchnienie i poezja padały wprost na dusze

a nie na bibułę, człowiek stał się istotą królewską, wielką w sobie, jeśli nie szczęśliwą, to pogodną; boski ogień, zamknięty dziś w dziełach sztuki, przy których grzejemy dłonie, ogień ten krążył w ich krwi”.

Wieś miała więc stać się podstawą odnowy narodu polskiego, zjednoczenia dawnych panów i ludu, idyllą, która miała silnie „ekologiczny” wymiar, bo opierała się na bliskiej, bezpośredniej relacji z naturą. Ten związek wsi i świata przyrody zajmował malarzy takich jak Józef Chełmoński, Ferdynand Ruszczyc, Teodor Axentowicz, ale również pochodzącego z rodziny chłopskiej Juliana Fałata. W literaturze wątek ten stał się inspiracją dla jednej z najwybitniejszych powieści polskich – „Chłopów” Władysława Reymonta. Sam Włodzimierz Tetmajer rozwijał ten motyw w swoim poemacie epickim „Raclawice”.

Głównym środkiem wyrazu Tetmajera pozostawało jednak malarstwo. Jak pisał Wacław Husarski: „Nie ma w Polsce malarza, który by dobitniej umiał zdokumentować miłość swą do wsi polskiej i do ludu polskiego, zarówno w sztuce, jak w życiu”. Obyczajowość wiejska była u Tetmajera przesycona witalną energią zdolną rozsadzić dekadencje, miejskie obyczaje. Niektórzy dopatrywali się w niej niemalże Nietzscheańskiego impulsu, burzenia konwencji w imię „woli mocy”, siły charakteru i indywidualizmu przezwyciężającego upadek kultury. Jednocześnie Tetmajer był przez swoje długie studia niezwykle sprawnym malarzem, czego doskonałym przykładem jest wzburzony szal prezentowanego „Wesela chłopskiego”. Artysta unikał zbytniego wykańczania swoich dzieł, noszą one znamiona niemalże prymitywistycznej deformacji przestrzeni i anatomii. Skulona w centralnej części obrazu postać w kapeluszu jest tego najlepszym przykładem – zaburzone proporcje ciała wskazują na zupełne odejście Tetmajera od reguł akademickiego realizmu. Podkreśla to również zastosowanie kolorów lokalnych w partiach strojów oraz otwierająca się na widza perspektywa zdominowana przez diagonalną linię płynącą od lewego, górnego rogu obrazu, podkreślająca pęd umieszczonego centralnie jeźdźca na koniu.





W NURCIE CHŁOPOMANII

Jednym z ciekawszych kręgów artystycznych młodopolskiego Krakowa było niewątpliwie zupełnie nieformalne ugrupowanie, zwane potocznie „piątką chłopomanów”. Należało do niego, o ile można w tym przypadku mówić o przynależności, kilku znakomitych malarzy wykształconych w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a także w monachijskiej akademii. Do tego grona, określanego także jako bronowicka cyganeria, należeli: Wincenty Wodzinowski, Ludwik Stasiak, Stanisław Radziejowski, Kasper Żelechowski i Włodzimierz Tetmajer. W ich orbicie krążyło znacznie więcej twórców, którzy podejmowali analogiczną tematykę i byli równie silnie zainteresowani otaczającą ich ludowością.

Duchowym przywódcą dla młodopolskich chłopomanów stał się Witold Pruszkowski, którego ostatnie lata życia przypadły na okres młodości owych malarzy. Pruszkowski jako jeden z pierwszych artystów silnie związał się z przestrzenią wsi i zamieszkującym ją ludem. Nie był oczywiście w tej kwestii pionierem i należałoby wymienić obok niego innego, wybitnego malarza ludu i mieszkańca wsi, jakim był chociażby Józef Chełmoński. Tak czy inaczej, osoba Pruszkowskiego w szczególności sposób wpłynęła na tych kilku artystów działających pod koniec XIX stulecia. Właściwie nigdy nie powstał żaden formalny program ugrupowania i nie określono żadnych założeń. Niemniej jednak, patrząc na dzieła wszystkich wymienionych wyżej artystów, zauważamy pewne analogie, zarówno w podejmowanej tematyce, jak i w sposobie przedstawiania rzeczywistości. Każdy z nich wypracował jednak przy tym swój własny, silnie zindywidualizowany styl. Pośród pięciu wspaniałych malarzy – chłopomanów – to właśnie Tetmajer wydaje się jednak najciekawszym i najoryginalniejszym twórcą. Jest on ponadto jednym z tych artystów, którzy najpełniej związali swoje życie ze wsią.

W 1890 artysta pojął za żonę chłopkę, Annę Mikołajczykównę i osiedlił się wraz z nią w podkrakowskich Bronowicach. Mezalianś na miarę stulecia, jaki popełnił Tetmajer, wstrząsnął inteligentkim środowiskiem Krakowa oraz wywołał skandal i oburzenie mieszczaństwa. Jednocześnie artysta swym wyborem zainicjował pewną modę i wyznaczył nowy, niespotykany dotąd nurt. Bronowice stały się ośrodkiem ważnym dla artystów, a tamtejsza chata rodziny Mikołajczyków zaczęła odgrywać rolę centrum, do którego zaczęli ściągać twórcy. Każda z trzech córek bronowickiego gospodarza weszła poniekąd w związek z inteligentem. Oprócz wspomnianej już Anny wymienić należałoby zaręczoną z malarzem Ludwikiem de Laveaux Marię oraz osławioną dramatem Stanisława Wyspiańskiego Jadwigę, małżonkę Lucjana Rydla. Tetmajer, zamieszkawszy w bronowickiej chacie, bacznie obserwował życie wsi i jej mieszkańców. Wiedza o tym środowisku była czerpana bezpośrednio, nie z przekazów czy powierzchownych spostrzeżeń. „Chałupy słońcem wyłazane, na niebiesko jak woda, świecą pobielane i okienkami patrzą barwnie upstrzonymi w kwiateczki, ręką dziewczek pomalowanymi!” (Włodzimierz Tetmajer, Raclawice. Powieść chłopska, Kraków 1916). Jego słowa opisujące tamtejszy krajobraz to wręcz apoteoza wsi. Co istotne, w podobny sposób wypowiadał się twórca na temat jej mieszkańców: „Ci ludzie dzielni, serdeczni, zdrowi i silni, weseli lub smutni, żyją razem z tą ziemią, co ich żywi, myślą o niej. Żyją za pan brat z wielką lipą w ogródku, żyją jak z dziećmi własnymi, z gromadką jabłonek w sadzie kwitnącą, kochają swoją białą chałupę pod olbrzymim strzechy chochołem...” (Włodzimierz Tetmajer, W noc majową, [w:] Noce letnie, Kraków 1902, s. 102).



Aleksander Gierymski, Dziewczyna z Bronowic, 1893-94, Muzeum Narodowe w Krakowie



Włodzimierz Tetmajer, Koniki polne, 1888, kolekcja prywatna



Włodzimierz Tetmajer z żoną, Anną Mikołajczykówną, ok. 1890-95

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Portret Celiny z Libeltów Łepkowskiej

olej/plótno, 131 x 91 cm
sygnowany p.d.: 'Włodzimierz Tetmajer'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne, na ramie nalepka oraz oznaczenia pracowni ramiarskiej

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
21 300 - 28 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja lekarza stomatologa i profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego Wincentego Łepkowskiego herbu Dąbrowa (1866-1935)
i Celiny z Libeltów Łepkowskiej (1860?-1950), Kraków
DESA Dzieła Sztuki i Antyki, Kraków, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska

Jednym z tych artystów, którzy najpełniej związali swoje życie ze wsią, jest zapewne Włodzimierz Tetmajer. W 1890 pojął za żonę chłopkę, Annę Mikołajczykównę i osiedlił się wraz z nią w podkrakowskich Bronowicach. Mezalians na miarę stulecia, jaki popełnił Tetmajer, wstrząsnął inteligenckim środowiskiem Krakowa oraz wywołał skandal i oburzenie mieszczaństwa. Jednocześnie artysta swym wyborem zainicjował pewną modę i wyznaczył nowy, niespotykany dotąd nurt. Bronowice stały się ważnym dla artystów ośrodkiem, a tamtejsza chata rodziny Mikołajczyków zaczęła odgrywać rolę centrum, do którego zaczęli ściągać twórcy. Każda z trzech córek bronowickiego gospodarza weszła poniekąd w związek z inteligentem. Oprócz wspomnianej już Anny wymienić należałoby zaręczoną z malarzem Ludwikiem de Laveaux Marię oraz osławioną dramatem Stanisława Wyspiańskiego Jadwigę, małżonkę Lucjana Rydla. Tetmajer, zamieszkawszy w bronowickiej chacie, bacznie obserwował życie wsi i jej mieszkańców. Wiedza o tym środowisku czerpana była bezpośrednio, nie z przekazów czy powierzchownych spostrzeżeń.

Choć jego twórczość zdominowały te ludomańskie przedstawienia, to należy pamiętać, że artysta zajmował się także inną tematyką. Tworzył sztukę kościelną, a także był wziętym portrecistą. Prezentowany portret Celiny z Libeltów Łepkowskiej jest dobrym tego przykładem. Ponadto dzieło otwiera jeszcze jeden interesujący wątek w polskiej, a ściśle rzecz ujmując, krakowskiej historii sztuki. Otóż modelka sportretowana przez Tetmajera była żoną znanego w tym środowisku lekarza – stomatologa, Wincentego Łepkowskiego. Profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego założył w epoce pokaźną kolekcję, w której znajdowały się dzieła najwybitniejszych twórców. Łepkowscy przyjaźnili się szczególnie blisko z Leonem Wyczółkowskim, rodziną Rydlów i samym Tetmajerem, który zapewne na zamówienie namalował ów portret.



17

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Widok z ogrodu willi Carlotta w Tremezzo, po 1900

olej/ płótno, 50,5 x 69 cm
sygnowany p.d.: 'Józef Mehoffer'
opisany numerem na odwrociu: '3761 | 167' oraz licznymi numerami na krośnię malarskim

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
118 000 - 165 000 EUR

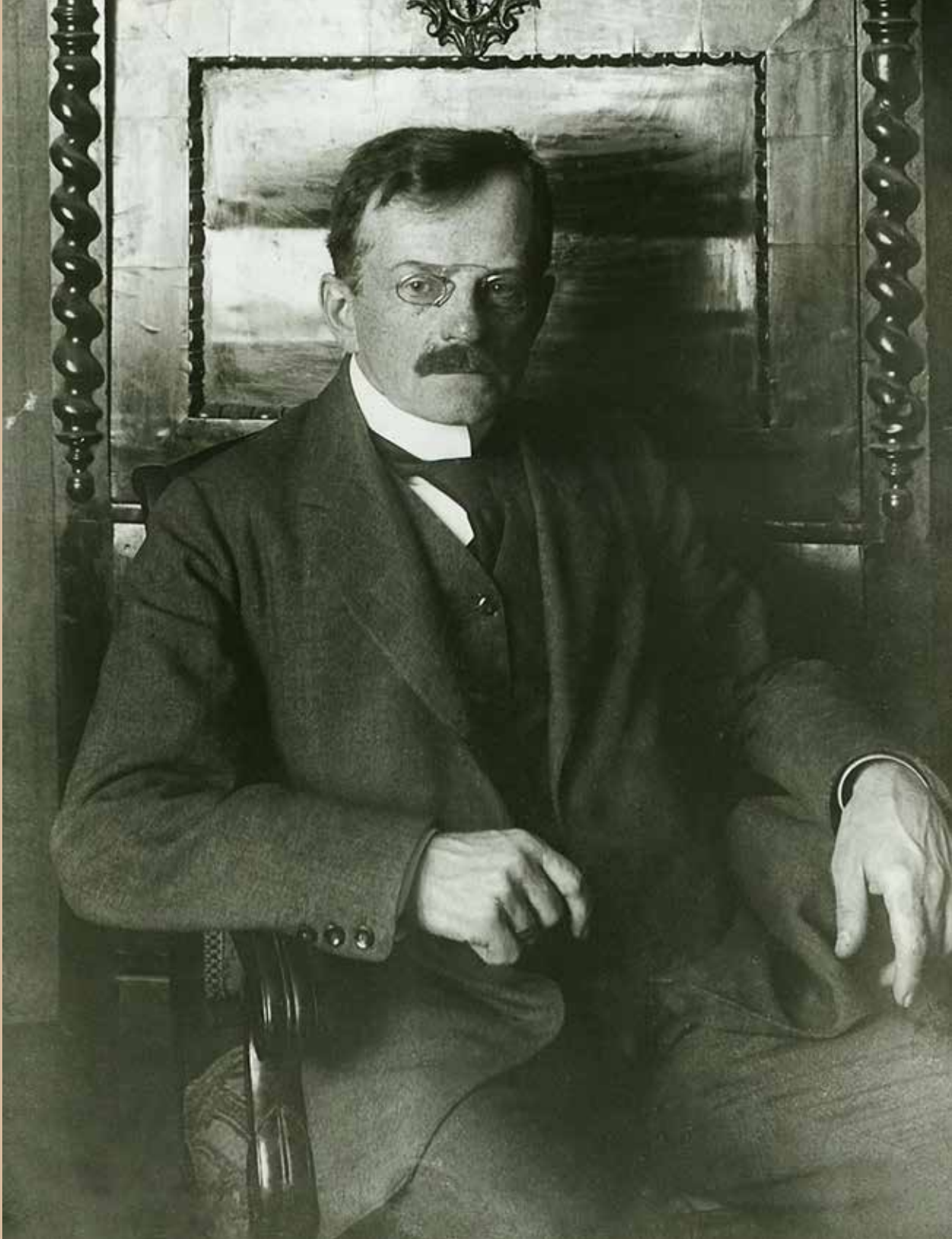
OPINIE:
ekspertyza Anny Dajnowskiej z dn. 19 kwietnia 2024 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska



1869	•	13 marca w Ropczycach przychodzi na świat Józef Mehoffer, jako syn Wilhelma Mehoffera, radcy Sądu Krajowego i Aldony z Pawlikowskich.
1887	•	Rozpoczyna studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczęszcza na zajęcia u Jana Matejki i Władysława Łuszczkiewicza w Szkole Sztuk Pięknych.
1889	•	Wraz ze Stanisławem Wyspiańskim bierze udział w pracach nad polichromią Kościoła Mariackiego w Krakowie.
1891	•	22 marca rozpoczyna studia w École des Beaux-Arts. Po niepomyślnym egzaminie zapisuje się do pracowni malarskiej w Académie Colarossi. W sierpniu podejmuje się prac nad kartonami polichromii dla dziedzica Rudolfinum w Pradze. W tym samym czasie zajmuje się też projektami kurtyny dla Teatru im. Słowackiego w Krakowie oraz projektami witraży dla kościoła Mariackiego. W grudniu prace te zostają wystawione w Sukiennicach.
1892	•	17 lutego ponawia egzamin do École des Beaux-Arts i w sierpniu podejmuje studia w pracowni Leona Bonnata.
1893	•	W sierpniu rozpoczyna tournée po katedrach francuskich, w których przede wszystkim interesuje go witrażownictwo epoki średniowiecza. W Paryżu zacieśnia kontakty z Władysławem Ślewińskim oraz Karolem Maszkowskim.
1894	•	Pracuje nad obrazami sztalugowymi – „Portretem Konstantego Laszczki”, „Laleczki japońskie”, „Drobiazgi na kominku”, „Plac Pigalle” i „Macierzyństwo”. To ostatnie dzieło jest szczególnie ważne ze względu na zapożyczenie przez artystę nowych koncepcji z kręgu grupy Nabis. Otrzymuje złoty medal na Wystawie Krajowej we Lwowie za portret „Konstantego Laszczki”. Rozpoczyna prace nad polichromią dla kościoła franciszkańskiego w Krakowie.
1895	•	Podejmuje się wykonania projektu witraży dla kościoła św. Mikołaja we Fryburgu w Szwajcarii. Zostaje wybrany spośród 47 artystów z różnych krajów przez Jury konkursu. Prace nad witrażami potrwają do 1934, a cykl witraży fryburskich stanie się prawdziwym opus magnum w dorobku artysty.
1896	•	Sylwetka malarza zostaje przedstawiona w artykule „Fribourg Artistique”.
1898	•	Powstają pierwsze witraże dla katedry we Fryburgu. Mehoffer projektuje plafon „Wróżki” do pałacu Goetza w Okocimiu. Bierze udział w II Wystawie Secesji Wiedeńskiej.
1899	•	Poślubia Jadwigę Janakowską.
1900	•	Zostaje docentem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawia prace „Śpiewaczka” na Wystawie Powszechnej w Paryżu, za którą otrzymuje złoty medal.
1904	•	Projektuje witraże dla kaplicy Świętokrzyskiej w Katedrze na Wawelu. Bierze udział w wystawach „Sztuki”, „Polskiej Sztuki Stosowanej”, a także w Düsseldorfie oraz Stanach Zjednoczonych.
1905	•	Odwiedza Monachium, gdzie bierze udział w wystawie tamtejszej Secesji.
1906	•	Dekoruje Izbę Handlowo-Przemysłową w Krakowie. Jest autorem kompleksowego wyposażenia tego wnętrza, na które składają się polichromie, monumentalna kompozycja sztalugowa, jak także projekty mebli.
1915	•	Tworzy cykl rysunków „Rewia mody”, do których pozuje mu żona Jadwiga.
1929	•	Projektuje polichromię do Sali Sejmowej w Warszawie.
1933	•	Projektuje polichromię kościoła w Turku.
1935	•	W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zostaje zorganizowana wielka wystawa jubileuszowa na cześć Mehoffera.
1938	•	Krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych organizuje specjalną ekspozycję „Józef Mehoffer i jego uczniowie”.
1939	•	W wyniku wojny zostaje wywieziony przez hitlerowców do obozu w Asch.
1940	•	Udaje mu się powrócić do Krakowa.
1945	•	Dochodzi do wystawy zbiorowej prac Mehoffera i Jana Książki w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.
1946	•	7 lipca Józef Mehoffer umiera w szpitalu w Wadowicach.

Józef Mehoffer, fotografia portretowa



JÓZEF MEHOFFER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

OGRODY MEHOFFERA



Józef Mehoffer, Kwitnące bzy w Jankówce, po 1907, kolekcja prywatna



Józef Mehoffer, Czerwona parasolka, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie

W życiu Józefa Mehoffera główną rolę odegrały dwie lokalizacje, w których to artysta wykreował swój własny, odrębny świat. Mowa tutaj oczywiście o ogrodach, które malarz z pietyzmem formował najpierw w podkrakowskiej Jankówce, a następnie już w samym grodzie Kraka, przy ulicy Krupniczej. Artystyczna postawa Mehoffera skupiała się na połączeniu sztuki i natury, co znalazło swoje odzwierciedlenie właśnie w jego ogrodach. Sam artysta pisał już na wczesnym etapie swojej kariery, że „Na naturę, tak, jak ją malarz pojmuje, składają się następujące czynniki: światło i barwy, linie i natura przedmiotów. Z tego stanowiska wychodząc, wszystko dla nas ma znaczenie równe: człowiek jest tak samo punktem zaczepienia dla światła, jak drzewo lub sprzęt jakiegokolwiek. Są to motywy czysto malarskie, które jednak przy wywieraniu artystycznego wrażenia działają razem z momentami innego rodzaju, już nie tak wyłącznie malarskimi: psychologią ludzką i nastrojem, na które to objawy czułym jest również malarz, jak poeta, lub muzyk” (Józef Mehoffer, Uwagi o sztuce i jej stosunku do natury, „Przegląd Polski” 1896-97, t. 4).

Osobowość artystyczna Mehoffera, ukształtowana pod wpływem secesji i postulatu przemiany życia poprzez sztukę, znalazła swoją manifestację w projekcie ogrodu malarza stworzonego przez artystę, profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w Jankówce koło Wieliczki. Barokowy drewniany dworek, w którym Mehoffer mieszkał od 1907 roku przez kolejną dekadę, stanowił rodzaj idealnej wiejskiej rezydencji. Artysta zaprojektował ogród obliczony na malarskość efektów krajobrazowych. W Jankówce powstał ogród kwiatowy, ale też park z usypanymi tarasami opadającymi ku pobliskiej rzece, widokiem na dolinę i pasma Beskidów. „Ta terasa, która służy obecnie jako małeńkie obserwatorium, prawie w całości przeze mnie usypana, jeszcze przed kilku laty była skromnym, nieforemnym stokiem. Dziękuję Bogu, za ten własny skraweczek ziemi, który mi daje kontakt z naturą, niezbędny dla twórczej wyobraźni” – pisała żona artysty, Jadwiga (cyt. za: Beata Studzińska-Kubalska, Ogrody Mehoffera, niezlasztuka.net).

Z owego rajskiego ogrodu pochodzą najznakomitsze kreacje pejzażowe artysty, np. obraz „Czerwona parasolka” (1917, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz liczne prace zachowane w zbiorach publicznych oraz kolekcjach prywatnych. Malarz na swoich obrazach wielokrotnie ukazywał przeróżne kadry z owego miejsca. Malował kaskadowo ułożone tarasy, klomby, kwiaty i sylwetkę dworku. To właśnie rośliny, ich barwy i kształty, sprawiały artyście najwięcej przyjemności. Na jego obrazach wszystko jawi się niczym jaskrawy ornament, piękny i efemeryczny. Czasem w pejzażu umieszczał Mehoffer niepozorną postać człowieka. Czasem wprowadzał do niego aspekt wanitatywny, jak w niepokojącej akwafortie „Zuchwały ogrodnik” z 1912 roku. Niejednokrotnie przedstawiał też towarzyszące rodzinie koty, które przechadzając się po ogrodowych zaroślach stanowiły pewien rodzaj „rucho-mego” sztafażu. Jednym z nich, bodaj najbardziej znanym, był kruczożarny kot zwany Czarciakiem (zapewne od koloru sierści).

Lata spędzone w Jankówce należały niewątpliwie do najszcześniejszych i najpłodniejszych w życiu Mehoffera. Rodzina z zalem musiał sprzedaż majątek w 1917 roku i na stałe zamieszkać w Krakowie. Dopiero w 1932 roku przy ulicy Krupniczej Mehofferowie zakupili posesję, gdzie na tyłach Pałacu pod Szyszkami stworzyli drugi już w swoim życiu ogród. Był on tak naprawdę pomniejszoną wersją Jankówki, w którym jednak odnaleziono ten sam spokój i radość życia. Jak pisała Anna Zeńczak, wieloletnia kustosz Domu Józefa Mehoffera:

„Centralną część ogrodu Mehoffer zaplanował jako rozległy trawnik otwarty w stronę domu, z trzech stron ujęty rzędami drzew owocowych. W ich cieniu biegła wysypana piaskiem alejka. Na trawniku założono klomb i rabaty, w głębi zaś warzywnik. Nie zabrakło też ozdobnych krzewów. Od dziedzińca kamienicy przy Krupniczej 22 oddzielił posesję rząd smukłych topoli, natomiast jej ślepe mury pokryły pnącza winorośli. Z domu ogród dostępny był przez podwórko lub bezpośrednio przez taras. Niejednokrotnie dostarczał artyście malarskich tematów. Po wojnie z biegiem lat zdziczał, zarośnięty przypadkowymi nasadzeniami i samosiejkami”

Anna Zeńczak, Ogród Mehoffera, cyt. za: mnk.pl

Zupełnie odrębną i dzisiaj znacznie mniej znaną grupę w twórczości artysty stanowią widoki ogrodów śródziemnomorskich. Prezentowany w katalogu pejzaż przedstawia ogród willi Carlotta w Tremezzo. Miejscowość położona w północnej Italii, nieopodal jeziora Como stanowiła ważny punkt na trasie wędrówek Mehoffera odbywanych po tym kraju. Trudno jednoznacznie określić czas powstania kompozycji, a tym samym moment wizyty malarza w tej posiadłości założonej już w końcu XVII stulecia przez ród Clerici. Można przypuszczać, iż praca powstała we wczesnym okresie prac nad opus magnum twórcy, którym był cykl witraży dla katedry we Fryburgu. Równie dobrze mogło to mieć miejsce nawet do około 1918 roku. Tak czy inaczej omawiany obraz jest niezwykle interesującym przykładem pejzażu śródziemnomorskiego, w którym artysta starał się oddać atmosferę gorącego Południa i klimat ogrodu, w którym na osi pałacu skonstruowano opadające tarasowo ku dołowi schody z kulminacją pod postacią sadzawki z fontanną ozdobioną figurą putta.



Willi Carlotta w Tremezzo, widok współczesny



Józef Mehoffer, Dworek w Jankówce, ok. 1910, Muzeum Narodowe w Kielcach



18 α

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

"**Róże białe**", 1936

olej/tektura, 35 x 50 cm

sygnowany i datowany p.śr.: 'a. Karpiński. | 36'

opisany autorsko na odwrociu: "Róże białe" | ma a. Karpiński 1936 | Kraków. Floriańska (...)'

oraz ślad po niezachowanej nalepce

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 900 - 4 300 EUR

„Gdy wiosna nadejdzie, co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One dla mnie są szkołą kolorytu. Ich to subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele. Nikt nie uwierzy, ile subtelnych odcieni i półtonów mieści się w jednym kwiecie róży. Na pozór tego się nawet nie widzi. Dopiero gdy się zaczyna malować, spostrzega się, jak wielką jest skala tonów i półtonów, które składają się na bogatą szatę tego królewskiego kwiatu. To też z prawdziwą pasją i z wyjątkowym przejęciem poświęcam czas na studia kwiatów”.

Alfons Karpiński





DEKADENCKA MELANCHOLIA O MARTWYCH NATURACH ALFONSA KARPIŃSKIEGO

Efemeryczne, przepelnione atmosferą melancholii martwe natury Alfonsa Karpińskiego znakomicie oddają nastrój epoki, w której powstały i doskonale wpisują się w dekadencją wizję świata przełomu wieków. Prace artysty to jakby zastygłe w czasie fotografie upamiętniające przedmioty. Karpiński chętnie stosował w swoich kompozycjach układy horyzontalne. Przestrzeń wypełniał głównym motywem - wazonem z kwiatami oraz towarzyszącymi mu często puzderkami, szkatułkami i porcelanowymi figurkami. W tle umieszczał zegary i obrazy trudne do zidentyfikowania, gdyż ukazane fragmentarycznie, niczym mało istotny, drugoplanowy element obrazu. Róże to jedno z ulubionych, najczęściej pojawiających się na płótnach malarza kwiatów. Z jednej strony artysta kreował realistyczny obraz rzeczywistości, w której w zgodzie z jej prawami odtwarzał cienie rzucane przez przedmioty, ich barwy czy bliski świetlny. Z innej perspektywy zaś, widoczne jest w jego obrazach także i wrażeniowe, impresjonistyczne podejście do formy przejawiające się poprzez nieco rozmyte formy, dynamicznie kładzione plamy farby i ogólne rozedrganie powierzchni, która zdaje się wibrować i pulsować swoim wewnętrznym rytmem.

Karpiński przez całe życie pozostał wierny tradycji i wzorom wypracowanym na początku kariery. Melancholijne martwe natury powstawały w okresie XX-lecia międzywojennego i jeszcze później. Malarz sławę i uznanie zdobył przede wszystkim dzięki wyjątkowym, delikatnym portretom kobiet, szczególnie znanych krakowianek odwiedzających jego pracownię. Martwe natury początkowo tworzył dla czystej przyjemności i pozostawiał w murach swojego atelier. Jak sam mawiał: „Kwiaty i wnętrza zacząłem też malować dla siebie, okazało się jednak, że te obrazy się bardzo podobają i to mnie w niej jednej ciężkiej chwili materialnie uratowało”. Zainteresowanie tego typu kompozycjami, a także czerpane z nich finansowe wpływy wzbudziły w Karpińskim prawdziwego mistrza martwych natur. Tuż obok schematycznych układów z kwiatami w wazonach pojawiały się także te bardziej wymyślne, wzbogacone dużą liczbą porcelanowych bibelotów. Jak Karpiński wielokrotnie zaznaczał w swoich wypowiedziach, miał on szczególnie do kwiatów wyjątkowy stosunek. Ich piękno i wewnętrzną magię przyrównywał niejednokrotnie w metaforyczny sposób do kobiecej natury, zewnętrznie pięknej i wewnętrznie złożonej, ambiwalentnej. Jak widać na licznych archiwalnych fotografiach ukazujących wnętrze pracowni malarza, można zaobserwować porostawiane tu i ówdzie przedmioty służące mu, czy raczej chciałoby się powiedzieć „pozujące” podczas malowania martwych natur.



Alfons Karpiński w swojej krakowskiej pracowni wraz z żoną, 1937

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Portret kobiety z broszą

olej/plótno, 75 x 56,5 cm
sygnowany p.d.: 'T. axentowicz'
na krośnie malarskim nalepka aukcyjna, na krośnie oraz na ramie notatki

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 900 - 23 600 EUR

POCHODZENIE:
Krakowski Dom Aukcyjny, maj 2023
kolekcja prywatna, Polska

Teodor Axentowicz przyszedł na świat w Braszowie, urokliwym miasteczku położonym w jednej z malowniczych kotlin Siedmiogrodu. Niespełna trzy lata po jego narodzinach rodzina przeprowadziła się do Lwowa, gdzie dzieciństwo i młodość lata spędzić miał przysły artysta. Studia i liczne podróże z nimi związane silnie naznaczyły twórczość malarza związanego w dojrzałym okresie głównie ze środowiskiem krakowskim. Kariera Axentowicza bardzo szybko się rozwinęła. Obracał się on w kręgach tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych przemianowanej w 1900 roku na Akademię. Piastował w niej posady profesora oraz rektora. Był współzałożycielem jednego z najważniejszych ugrupowań okresu Młodej Polski, a mianowicie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Wzięty i poważany portrecista, jak także autor scen o charakterze alegoryczno – symbolicznym, podejmował jednak w swoich pracach głównie tematykę ludową. W tym miejscu powrócić należy do wczesnego etapu w życiu artysty, bowiem to właśnie Huculi, ludność zamieszkująca region Karpat Wschodnich, gdzie urodził się Axentowicz, stała się zbiorowym bohaterem jego dzieł. Należy jednak pamiętać, że artysta był w swojej epoce wziętym portrecistą, u którego elita Krakowa zamawiała swoje wizerunki.



STANISŁAW CZAJKOWSKI
1878-1954

Krakowskie Planty z widokiem na Wawel, 1941

olej/tektura, 84 x 69 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI | 1941.'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
5 200 - 7 100 EUR

„Pejzaż jest duszą ziemi, na której człowiek się rodzi i umiera i którą poniekąd stwa-
rza. 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” (cyt. za: Stanisław Czajkowski, 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej,
red. Barbara Mitschein, CBWA Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, s. 2). Tak pisał
w czerwcu 1954, w liście do swoich studentów tuż przed wyjazdem na plener malarski
do Sandomierza siedemdziesięciosześcioletni artysta. Choć jest to dojrzałego malarza
u kresu życia, to znakomicie odzwierciedla wartości, którym hołdował już od początku
swojej kariery. Pejzaż zawsze był dla Czajkowskiego odzwierciedleniem ludzkiej du-
szy. Był odbiciem zawartych w niej idei, żądz i płomiennych namiętności. Był także,
co chyba najważniejsze, obrazem wnętrza samego twórcy. Działo się to na początku
XX wieku, gdy pejzaż wyrażał w swojej strukturze sedno symbolistycznych wartości
epoki. Artysta kultywował tę wzniosłą tradycję w dwudziestoleciu międzywojennym
i jeszcze później, nawet po wojnie, nie ulegając zmieniającym się trendom i modom.
W słowach Czajkowskiego ujawnia się silna więź z ojczystą ziemią i rdzennym
krajobrazem. To unikalne połączenie z lokalną przestrzenią wynikało zapewne ze
znajomości artysty z Janem Stanisławskim. To ten mistrz młodopolskiego pejzażu
zaszczepił w swoich studentach miłość do tego gatunku malarskiego. Wyprowadzał
ich z murów krakowskiej Akademii na plenery, podczas których zwykł często mawiać
„malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”. W twórczości
Czajkowskiego pejzaż odgrywa niewątpliwie dominującą rolę. Wielokrotnie w jego
strukturze pojawia się architektura – niemy świadek obecności człowieka. Sama syl-
wetka ludzka w dużej mierze zostaje sprowadzona do stosunkowo drobnego sztafażu,
zauważalnego, lecz w żadnym wypadku nie wiodącego. Natura jest w kompozycjach
artysty wszechwładną królową, uzurpatorką roszczącą sobie prawo do zawłaszczenia
większej części przedstawienia.



21

FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

Odpust na Huculsczyźnie, lata 30. XX w.

olej/płyta pilśniowa, 46,5 x 74,5 cm
sygnowany p.d.: 'FPautsch'

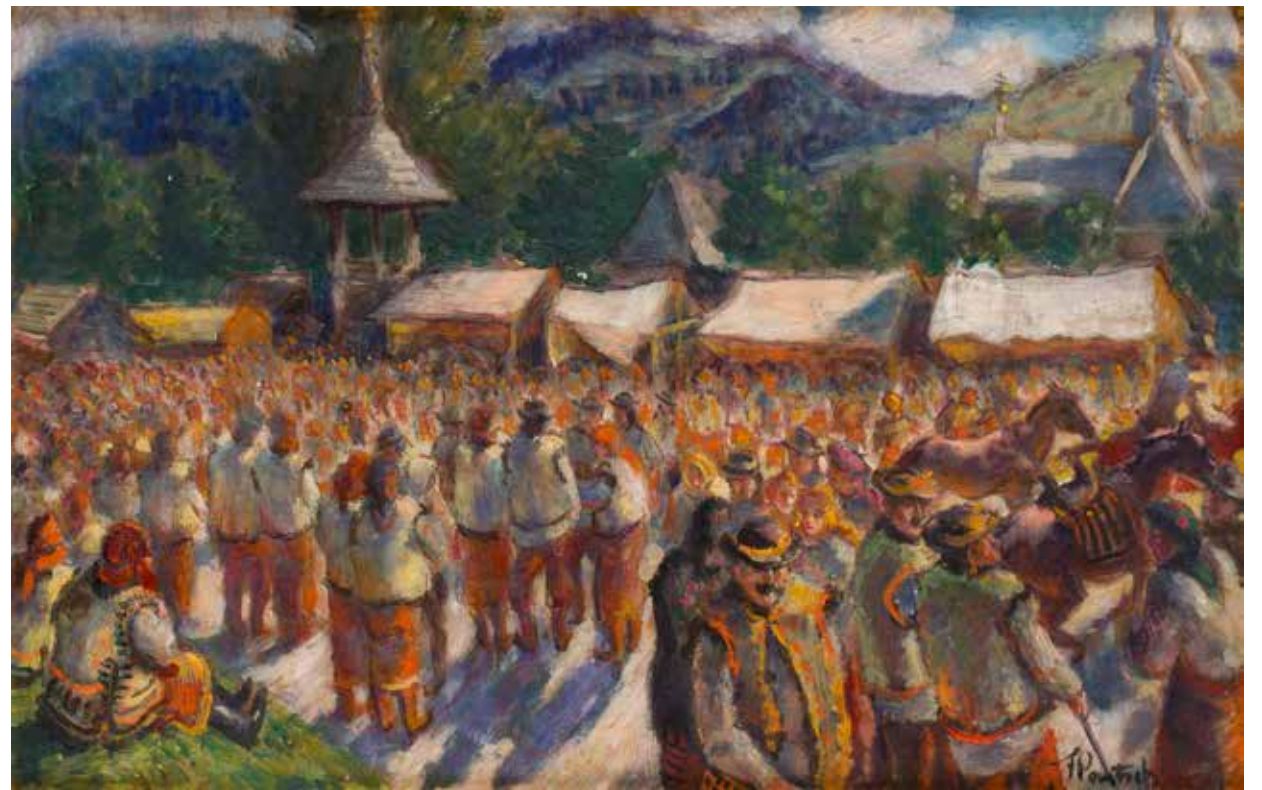
estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 700 - 14 200 EUR

LITERATURA:

porównaj: Andrzej Józef Nowobilski, Fryderyk Pautsch, Sceny huculskie, Kraków 2006, s. 95 (il.), nr kat. 48



MISTYCZNA HUCULSZCZYZNA

Fascynacja Huculszczyzną narodziła się już w I połowie XIX stulecia. Swoje apogeum osiągnęła jednak dopiero około roku 1900, kiedy to artyści w pogoni za nieskażoną cywilizacją światem przyrody zaczęli odkrywać na nowo te dzikie i niedostępne rejony Karpat Wschodnich. Malarze urzeczeni pięknem krajobrazu naturalnego i barwnością zamieszkującego ten zakątek świata ludu, wyruszyli w nieznane. Były to całe rzesze bardziej i mniej znanych twórców, pośród których na pierwszy plan wysuwa się tzw. trójka „Hucułów”.

Zainteresowanie ludowością wiąże się niewątpliwie z rozwijającym się na przełomie XIX i XX wieku nurtem chłopomanii. To wówczas artyści zmęczeni życiem hałaśliwych metropolii i miast zaczęli uciekać na wieś i asymilować się z wiejską społecznością. Zjawisko to najwyraźniej zaznaczyło się w sztuce krakowskich artystów, którzy jako pewnego rodzaju mekkę obrali sobie leżącą nieopodal wsi – Bronowice. To tam zamieszkał Włodzimierz Tetmajer, to tam, w Rydlówce, miało miejsce ikoniczne już dzisiaj „Wesele” opisane w dramacie Wyspiańskiego. Wszystko zaczęło się tak naprawdę od tzw. „piątki chłopomanów”, nieformalnego quasi ugrupowania młodych malarzy, którzy pod wpływem ich duchowego przywódcy, Witolda Pruszkowskiego, zaczęli eksplorować przestrzeń wsi. Pośród owej „piątki” największy rozgłos uzyskał bez wątpienia Włodzimierz Tetmajer, który ewidentnie najsilniej związał się z życiem Bronowic. Na jego obrazach nie raz pojawiają się fantastyczne motywy, a także ludowe i religijne obrzędy. W tym kontekście ludomańskich inspiracji należałoby właśnie spojrzeć na region znacznie odleglejszy, o wiele bardziej niedostępny i równie ciekawy. Na przykładzie motywów huculskich jeszcze bardziej uwidacznia się owa mitologizacja miejscowych chłopów, tak silna w kulturze przełomu wieków. Poprzez swoją dzikość, Huculszczyzna jawiła się w umysłach artystów jako kraina do pewnego stopnia egzotyczna. Pobudzała ona i rozniecała sferę ich wyobraźni. Dlatego właśnie niejednokrotnie wraz z nurtem Prutu płynię budząca niepokój barka Charona, do szopki przybywają huculscy pastusz-

kowie, a scena wyciągnięcia topielca z odmetów rzeki przybiera formę lamentu czynionego nad ciałem Chrystusa.

Poniekąd w myśl tych ugrupowań artystycznych mających charakterystyczne „liczbowe” nazwy pojawia się tutaj wspomniana już trójka „Hucułów”. Mówiąc o niej mamy na myśli trzech wybitnych malarzy i ilustratorów Huculszczyzny, czyli Władysława Jarockiego, Fryderyka Pautscha i Kazimierza Sichulskiego. Pośród twórców silnie związanych i kojarzonych z tym właśnie regionem i estetyką wskazać należałoby jeszcze Teodora Axentowicza. Wszyscy oni stali się pełnoprawnymi, plastycznymi reporterami wschodniej rzeczywistości ukazywanej w sposób tyle realny, co fantastyczny. W twórczości „Hucułów” wyróżnić można wiele grup tematycznych, na które składają się ich obrazy. Praktycznie we wszystkich kompozycjach pejzaż zespolony zostaje z człowiekiem. Bardzo często trudno rozgraniczyć w nich ową zawitą relację sztafaż – krajobraz, które stają się niemal równorzędne.

Jedną z ważniejszych grup tematycznych stanowią obrazowane z zapalem święta i religijne obrzędy, nabierające mistycznego wręcz charakteru. Dwoma najczęściej spotykanymi motywami są Święto Jordanu i uroczystość Matki Boskiej Gromnicznej. Obie te ceremonie zobaczyć możemy na obrazach Axentowicza, który w niesamowity sposób kreuje nastrojową przestrzeń. Na tle zimowego krajobrazu ukazują się oczom widza barwne pochody zmierzające właśnie do cerkwi. Z tego anonimowego tłumu niejednokrotnie wyabstrahowane zostają pojedyncze postaci, które często nawiązują kontakt wzrokowy z obserwatorem. Inaczej widział natomiast te zbiorowości Władysław Jarocki, który w bliskim kadrze uchwycił kilka Hucułek trzymających drewniane wiadra z wodą święconą nad brzegiem rzeki. Oprócz tych przedstawień można wymienić jeszcze chociażby wędrowców przemierzających karpackie doliny, flisaków spławiających drewno czy wiejskie dziewczęta ukazane podczas pracy w zagrodzie, których to sylwetki stawały się jednocześnie znakomitą okazją do analizy regionalnego stroju.



22 α

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Młoda Huculka w zagrodzie

olej/sklejka, 65 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'Wład Jarocki'

na odwrociu opis własnościowy: 'Leon Wyrwicz | Kraków | Rynek Kleparski No 13'

opisany na papierowym zaplecku numerem: '13'

estymacja:

8 000 - 14 000 PLN

1 900 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja aktora i monologisty Leona Wyrwicza (1885-1951), Kraków

kolekcja spadkobierców Leona Wyrwicza, Kraków

„Patrząc na świat innemi oczami, zwracając świeże spojrzenie, czysto malarskie, na to wszystko, co wśród najbliższego otoczenia nie było poprzednio prawie wcale przez malarzy zauważone - impresjoniści nasi znaleźli cudowny, egzotyczny niemal świat odrębnych barw i kształtów w swoim pejzażu i w polskim ludzie wiejskim”.

Mieczysław Treter, Władysław Jarocki, Dzieje sztuki w Polsce. Polskie malarstwo współczesne, Warszawa 1928-1932



23

JULIAN FAŁAT

1853-1929

"Na polowaniu", około 1900-15

olej/tektura, 62,5 x 86 cm

sygnowany p.d.: 'JFałat'

na odwrociu trzy papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie
ślad po niezachowanej nalepce, trudno czytelny stempel własnościowy oraz opis

estymacja:

190 000 - 240 000 PLN

45 000 - 57 000 EUR

POCHODZENIE:

historyczna kolekcja malarza i pedagoga, Jana Olszewskiego (1873-1943), Warszawa

dom aukcyjny Agra-Art, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Łowiectwo w sztuce polskiej, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 13 czerwca - 15 września 1937

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1937 rok, Warszawa 1937, s. 41

Łowiectwo w sztuce polskiej. Przewodnik 124, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1937, s. 16, nr kat. 27



1853		W Tuligłowach koło Komarna przychodzi na świat Julian Fałat, syn Kazimierza i Marianny z Patraszewskich.
1860		Rozpoczyna naukę w szkole powszechnej we Lwowie.
1864		Rozpoczyna naukę w gimnazjum w Przemyślu.
1869		Wstępuje do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. W okresie studiów dorabia pracą w Bibliotece Jagiellońskiej.
1872		Przebywając na Ukrainie, pracuje jako rysownik oraz uczy malarstwa. Podczas pobytu w Odessie zarabia jako rysownik w biurze architekta Gąsiorowskiego.
1873		Wyjazd do Zurychu na studia politechniczne. Fałat szybko porzuca myśl o karierze architekta.
1874		Powrót do Szwajcarii, gdzie pracuje jako rysownik przy budowie kolei. Powstają pierwsze prace pejzażowe. Na ten czas datuje się debiut malarza w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.
1875		Wstępuje na monachijską Akademię Sztuk Pięknych i dołącza do polskiej kolonii artystycznej. W następnych latach wystawia prace akwarelowe, które już na tym wczesnym etapie zyskują przychylność krytyki.
1880		Kończy studia w Monachium i otrzymuje brązowy medal z prace z natury. Pobyt w Rzymie.
1881		Akwarela „Popielec” wystawiona w Monachium i Krakowie przynosi artyście rozgłos.
1882		Osiada w Warszawie, gdzie pracuje dla prasy jako ilustrator. Dużo podróżuje, urządza wycieczki po Polsce, ale także na Żmudź czy do Włoch, skąd przywozi prace pejzażowe.
1884		Pierwszy pobyt w Paryżu i wyjazd do Hiszpanii.
1885		Podróż dookoła świata.
1886		Przełomowy pobyt w Nieświeżu na zaproszenie Antoniego Radziwiłła. Poznaje księcia Wilhelma Pruskiego. Prace przedstawiające polowania nieświeskie zostają wydane w Berlinie w formie albumu.
1887		Pobyt w Berlinie, wyjeżdża na polowania do Hubertusstock.
1889		Mały Złoty Medal przyznany przez Akademię Berlińską.
1891		Pierwszy pobyt w Osieku.
1892		Złoty medal na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Berlinie i Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Monachium. Zakup dzieła „Nagonka” do Galerii Narodowej w Berlinie.
1893		Pobyt w Paryżu. Powstaje akwarela „Cmentarz na Montmartre w Paryżu”. Złoty medal na wystawie w Chicago.
1894		Wraz z Wojciechem Kossakiem rozpoczyna prace nad Panoramą Berezyny. Dzieło zostanie inaugurowane w Berlinie w 1896 roku.
1895		Zostaje dyrektorem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, która za jego sprawą w 1900 roku zyska status akademii (tzw. reforma Fałata).
1900		Srebrny medal na wystawie światowej w Paryżu. Ślub z Marią Luizą Comello de Stuckenfeld.
1901		Przychodzi na świat pierwsze dziecko Fałatów, córka Helena (Kuka). W 1903 roku rodzi się syn Lucjan, a w 1904 Kazimierz.
1906		Zostaje wybrany na prezesa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Od momentu powstania Towarzystwa (1897) bierze udział w niemal wszystkich jego wystawach.
1907		W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych wystawia wersje kompozycji „Śnieg”. To one przejdą do kanonu polskiej historii sztuki.
1910		Rezygnuje z funkcji dyrektora krakowskiej Akademii, co poprzedziły strajki studentów.
1911		Osiedla się w Bystrej na Śląsku.
1913		Jubileuszowa wystawa we Lwowie z okazji 60-lecia urodzin.
1916		Jako malarz wojenny dołącza do Legionów Polskich.
1917		Nagła śmierć Marii Fałatowej.
1919		Mieszka w Toruniu i założy tam rok później Konfraternię Artystów.
1922		Otrzymuje stanowiska dyrektora w Departamencie Sztuki w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego. Zostaje członkiem grupy „Czartak” założonej przez Emila Zegadłowicza.
1923		Powrót do Bystrej.
1925		Honorowa profesura w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.
1928		Otrzymuje Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Polonia Restituta.
1929		Artysta umiera w Bystrej.

Portret Juliana Fałata w popiersiu, fot. Juliusz Mien, 1897-1905



JULIAN FAŁAT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Sceny zimowych polowań, zaraz obok panoramicznych, surowych w swojej strukturze krajobrazów, stanowią niewątpliwie jedne z najbardziej charakterystycznych i rozpoznawalnych motywów w całym dorobku twórczym Fałata. Polowanie samo w sobie było od stuleci pojmowane jako integralna część życia arystokracji i polskiej szlachty. Wyprawy na łowy, często pompacyjne i wzniosłe znajdowały swoje odbicie także w sztuce, czego znakomitym przykładem była chociażby zorganizowana w 1937 roku w warszawskiej Zachęcie głośna wystawa „Łowiectwo w sztuce polskiej”, podczas której to zaprezentowano m.in. reprodukowany w katalogu aukcyjnym obraz Fałata. Jego pejzaże to bardzo często kliwie reminiscencje odbytych niegdyś wypraw i zaobserwowanych cudów przyrody. To także pochwalna pieśń na cześć samej natury – wielkiej, nieprzeniknionej i rdzennie polskiej. Owa natura jawi się na obrazach artysty jako tajemnicza i nieco złowroga siła. Na taki jej wizerunek składają się niezwykle malownicze ujęcia, malarckie „wędrowki” do wnętrza borów i najdalszych zakamarków mokradel. Sylwetki zwierząt, bo to właśnie one stały się jednym z głównych obiektów zainteresowania artysty, były osadzone w ich naturalnym środowisku. Te

inspiracje nie towarzyszyły jednak artyście od samego początku jego kariery. Julian Fałat po rocznym pobycie w Rzymie związał się na początku lat 80. XIX wieku ze środowiskiem warszawskim. Artysta w celu zapewnienia sobie godziwych warunków życia podejmował się różnorodnych zajęć. Jak pisał Jerzy Malinowski „Fałat zarzuciwszy szybko malarstwo akademickie, kontynuował i przekształcał przeważający już w okresie 'szwajcarskim' nurt 'realistyczny'. Sprzyjał temu zarobkowy kontakt z prasą niemiecką i polską ('Tygodnik Ilustrowany', 'Tygodnik Powszechny', 'Kłosy'), która zamieszczała jego rysunki jako ilustracje” (Jerzy Malinowski, Julian Fałat, Warszawa 1985, s. 16). Ilustracje prasowe według rysunków Juliana Fałata ukazywały się na łamach najważniejszych czasopism obok prac najwybitniejszych artystów epoki, takich jak Józef Pankiewicz czy Maksymilian Gierymski. Malarz nie zarzucił jednak swej artystycznej drogi obranej wiele lat wcześniej. Współpracę tę traktował jako działalność stricte zarobkową i nadal rozwijał swój talent. Około połowy lat 80. XIX wieku w twórczości malarza zaczęła dochodzić do głosu tematyka ludowa, a wraz z nią także i zainteresowanie światem natury.

Prawdziwym przełomem w twórczości malarza była wyprawa na początku 1886 roku do Nieświeża, na kresy dawnej Rzeczypospolitej, gdzie odbyło się polowanie zorganizowane przez Antoniego Radziwiłła, ówczesnego pana na tamtejszym zamku. Książę, przywracający wówczas miejscowości rangę magnackiej stolicy, zapraszał do siebie europejską arystokrację. Szerokim echem odbił się w rzezonym roku przyjazd do dóbr Radziwiłłów księcia Wilhelma Pruskiego, dwa lata później koronowanego na cesarza niemieckiego jako Wilhelm II. Jeszcze w tym samym roku Fałata powołano na prestiżowe stanowisko: książę uczynił go nadwornym malarzem, przez co artysta rezydował w Berlinie do 1895. W tym okresie jego dorobek wzbogacił się o przedstawienia polowań w łowieckich dobrach Hohenzollernów w Schorfheide, na północ od stolicy, w których od połowy XIX wieku znajdował się pałacyk łowiecki Hubertusstock. Twórca bywał tam rokrocznie, ostatni raz w 1900. Często towarzyszył monarsze w cesarskich polowaniach w Romintach Wielkich w Prusach Wschodnich. Pojawiał się także na łowach w majątkach arystokracji, by uwieczniać w akwareli lub technice olejnej powroty myśliwych, nagonki czy powaloną zwierzynę.

Bliżej 1900 roku pojawia się w jego twórczości odrębny temat polowania na łosia. Anna Król, monografistka artysty opisuje je tymi słowami: „panoramiczne kompozycje, ukazujące rozległe, ubogie krajobrazy z Polesia, z jeziorami i mokradłami, z rachitycznymi, rzadkimi drzewami, na których zwierzęta pełnią rolę raczej sztafażu. Linia horyzontu dzieli zazwyczaj płótno na dwie równe części, a rozświetlone słońcem przestrzenie przypominają o indywidualnym przetworzeniu założeń impresjonizmu. Te szkicowe sugestywne, nieco melancholijne krajobrazy zdają się znakiem panteistycznej postawy Fałata wobec natury” (Anna Król, Julian Fałat, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Muzeum Miedzi w Legnicy, Stalowa Wola 2009, s. 55).



APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

1861-1939

"**Ptasznik**", około 1925

olej/plótno naklejone na tekturę, 64 x 91,5 cm
sygnowany l.d.: 'A. Kędzierski'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Hanny i Pawła Wojno, Warszawa (w 1981)
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Apoloniusz Kędzierski 1861-1939, Muzeum Narodowe w Warszawie, czerwiec-lipiec 1981
Apoloniusz Kędzierski 1861-1939, Muzeum Okręgowe w Radomiu, marzec-maj 1981
Wystawa grupy Pro Arte, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, kwiecień 1925

LITERATURA:
Apoloniusz Kędzierski 1861-1939, katalog wystawy, red. Elżbieta Charazińska, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Lublin 1981, s. 47, nr kat. 20 (il. 71)
Apoloniusz Kędzierski [red. Mieczysław Treter], Apolonjusz Kędzierski o swoim malarstwie, „Sztuki Piękne” 1932, R. 8, nr 1, s. 6
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawa za 1925 rok, Warszawa 1926, s. 21
Przewodnik [no I] po wystawie w Tow.[arzystwie] Zach.[ęty] Sztuk Pięknych, Pro Arte, Warszawa 1925, s. 4, nr kat. 82





Apoloniusz Kędzierski kształcił się pod okiem dwóch wybitnych twórców swojej epoki. Zdaje się, że od Józefa Brandta przejął jedynie warsztatową doskonałość, bo nigdy nie podjął w pełni trudu studiowania skomplikowanej sylwetki konia, który pojawia się w jego oeuvre tylko na samym początku. O wiele więcej wyniósł z kontaktów z Wojciechem Gersonem. To chyba jemu zawdzięczał inspirację ludem i ludowością, barwnością stroju i prostolinijnością życia chłopów. „Śledząc rozwój twórczości Kędzierskiego, przekonujemy się, że mimo przemian formalnych i warsztatowych artysta był konsekwentny w wyborze pewnego gatunku malarstwa. U początków swej drogi twórczej wybrał malarstwo rodzajowe i pejzażowe i pozostał mu wierny przez całe długie i pracowite życie” (Apoloniusz Kędzierski, katalog wystawy, oprac. Elżbieta Charazińska, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Lublin 1981, s. 6).

Najwcześniejsze, olejne prace Apolonia Kędzierskiego są utrzymane jeszcze w duchu szkoły monachijskiej. W drugiej połowie lat 80. XIX stulecia malarz studiował nad Izarą i wchłonął wiele aspektów stylistycznych tego kręgu artystycznego. Z tego czasu pochodzą m.in. takie obrazy jak „Na błotnistej drodze” (1890, kolekcja prywatna) czy „W polu” (1889, Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Można w nich zauważyć daleko idące zainteresowanie ludem, które w późniejszym okresie jego kariery przerodzi się w chłopomańską pasję. Choć o Kędzierskim nigdy nie mówi się w kontekście owej ludomani, która wybuchła w sztuce polskiej w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, to ze względu na podejmowaną przez niego tematykę należałoby jego postać w tym kontekście silnie zaakcentować. Kędzierski działał i tworzył z niebywałą konsekwencją aż do 1939, pomimo zmian, jakie zachodziły w sztuce europejskiej. Skutecznie opierał się płynącym zewsząd nowościom, a swój styl zawdzięczał potędze własnego geniuszu i innowacyjności.

25

ALEKSANDER KOTSIS

1836-1877

"Psoty", 1870-73

olej/deska, 17 x 24 cm

sygnowany l.d.: 'AKotsis'

na odwrociu stempel monachijskiego wytwórcy podobrazi: 'Maltuch - Fabrik | von | August Lenck | München'

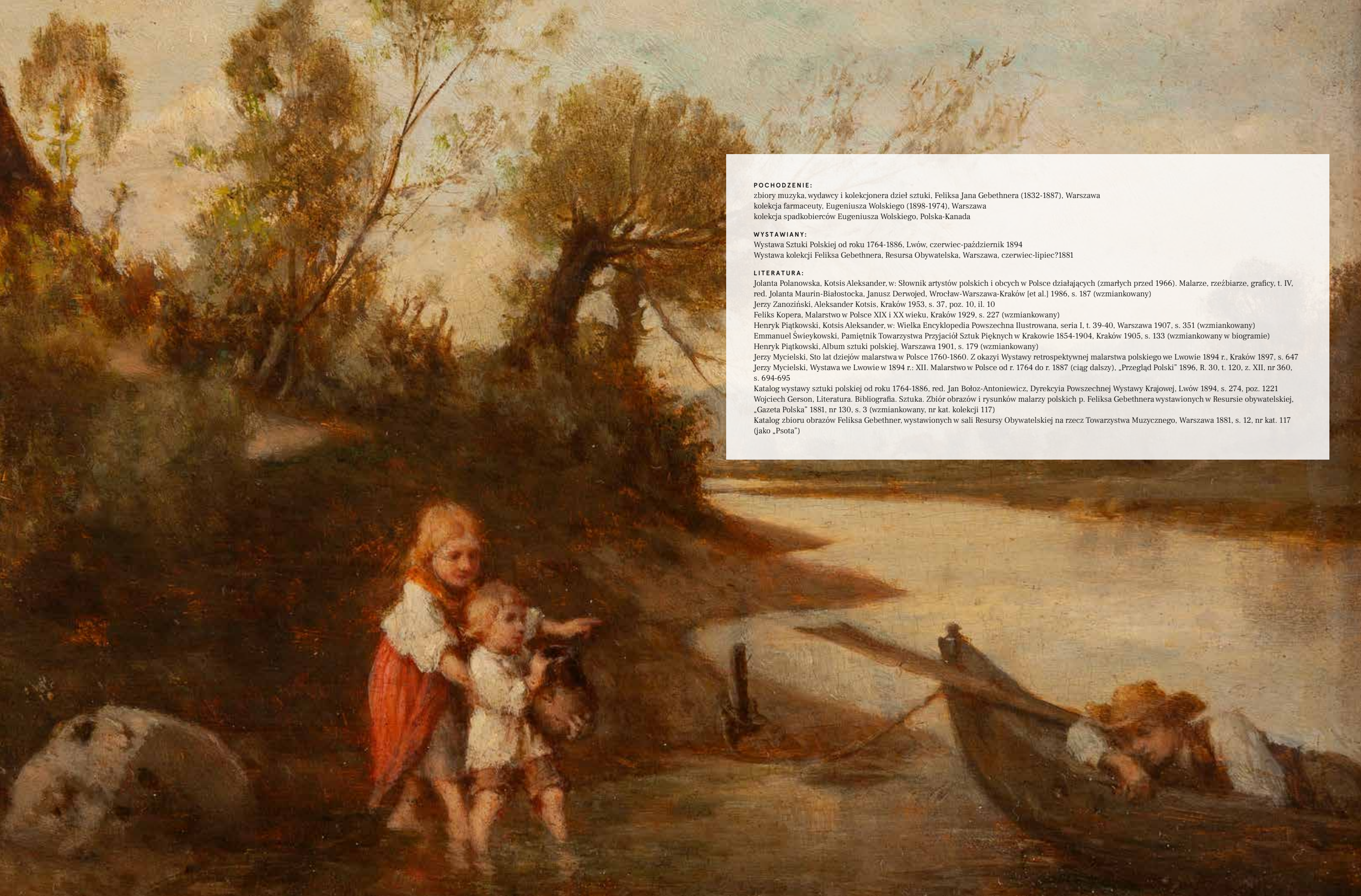
inne tytuły historyczne: Psota, Krajobraz

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 800 - 18 900 EUR





POCHODZENIE:

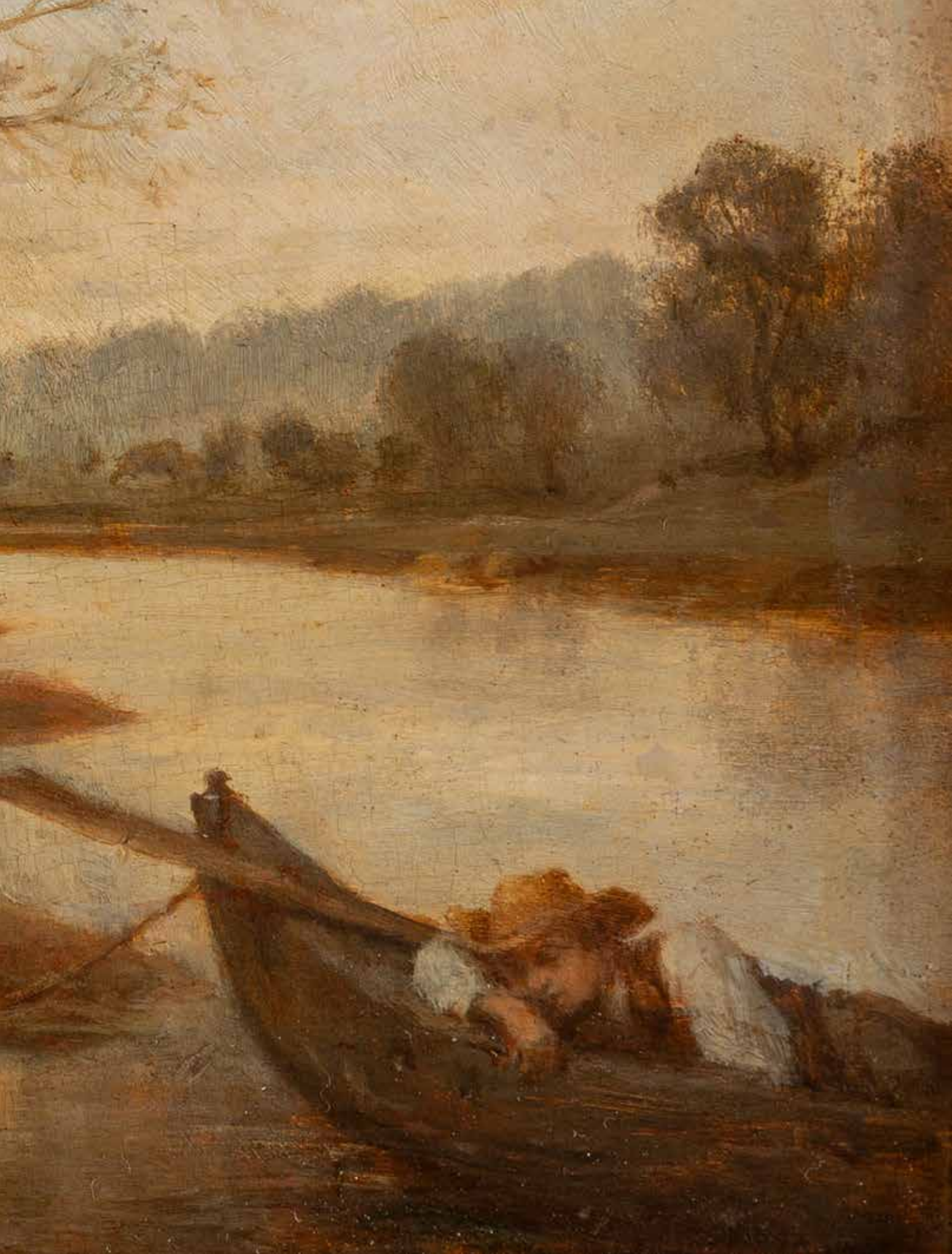
zbiory muzyka, wydawcy i kolekcjonera dzieł sztuki, Feliksa Jana Gebethnera (1832-1887), Warszawa
kolekcja farmaceuty, Eugeniusza Wolskiego (1898-1974), Warszawa
kolekcja spadkobierców Eugeniusza Wolskiego, Polska-Kanada

WYSTAWIANY:

Wystawa Sztuki Polskiej od roku 1764-1886, Lwów, czerwiec-październik 1894
Wystawa kolekcji Feliksa Gebethnera, Resursa Obywatelska, Warszawa, czerwiec-lipiec?1881

LITERATURA:

Jolanta Polanowska, Kotsis Aleksander, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966). Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. IV, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław-Warszawa-Kraków [et al.] 1986, s. 187 (wzmiankowany)
Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis, Kraków 1953, s. 37, poz. 10, il. 10
Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, Kraków 1929, s. 227 (wzmiankowany)
Henryk Piątkowski, Kotsis Aleksander, w: Wielka Encyklopedia Powszechna Ilustrowana, seria I, t. 39-40, Warszawa 1907, s. 351 (wzmiankowany)
Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 133 (wzmiankowany w biogramie)
Henryk Piątkowski, Album sztuki polskiej, Warszawa 1901, s. 179 (wzmiankowany)
Jerzy Mycielski, Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860. Z okazji Wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r., Kraków 1897, s. 647
Jerzy Mycielski, Wystawa we Lwowie w 1894 r.: XII. Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887 (ciąg dalszy), „Przegląd Polski” 1896, R. 30, t. 120, z. XII, nr 360, s. 694-695
Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764-1886, red. Jan Bołoz-Antoniewicz, Dyrekcyia Powszechnej Wystawy Krajowej, Lwów 1894, s. 274, poz. 1221
Wojciech Gerson, Literatura. Bibliografia. Sztuka. Zbiór obrazów i rysunków malarzy polskich p. Feliksa Gebethnera wystawionych w Resursie obywatelskiej, „Gazeta Polska” 1881, nr 130, s. 3 (wzmiankowany, nr kat. kolekcji 117)
Katalog zbioru obrazów Feliksa Gebethner, wystawionych w sali Resursy Obywatelskiej na rzecz Towarzystwa Muzycznego, Warszawa 1881, s. 12, nr kat. 117 (jako „Psota”)



Aleksander Kotsis, Dzieci przed chatą w górach, 1872, Muzeum Narodowe w Warszawie



Aleksander, Kotsis, Sieroca dola, kolekcja prywatna

„Pośród malarzy polskich XIX stulecia wprowadzających do swoich obrazów lud wiejski Kotsis (...) jest (...) jedynym, w którego twórczości tematyka chłopska występuje z takim natężeniem, jest rozwijana w ciągu tak wielu lat, w tak wielkiej ilości dzieł”.

Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 36

Kotsis w 1850 roku rozpoczął studia malarskie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Początkowo, zmuszony przez ojca sprzeciwiającego się jego studiom artystycznym, musiał łączyć naukę z pracą w sklepie; sytuację tę zmieniła dopiero sprzedaż pierwszych obrazów i przypuszczalna interwencja Wojciecha Kornelego Stattlera, ówczesnego dyrektora Szkoły. Do najbliższych kolegów Kotsisa w krakowskiej uczelni należeli: Jan Matejko, Artur Grottger, Andrzej Grabowski i Izidor Jabłoński, z którymi przyjaźnił się przez wiele lat, także po ukończeniu studiów. Wspólnie podejmowali wycieczki krajoznawczo-artystyczne, najczęściej w pobliskie góry, a Kotsis już wtedy uchodził w gronie kolegów „za miłośnika Tatr i góralszczyzny”. W 1860 roku otrzymał stypendium rządowe na dalsze studia w Wiedniu; powrócił do Krakowa w 1862 roku. Malował głównie sceny rodzajowe, obrazujące codzienne życie codzienne chłopów i górali, wiejskie dzieci oraz studia głów wieśniaków i górali. Malował też pejzaże podkrakowskie i widoki o tematyce górskiej.

Twórczość Kotsisa kojarzona jest dzisiaj głównie z przedstawieniami o charakterze rodzajowym, wpisującymi się w nurt sztuki mizerealistycznej. Artysta wielokrotnie przyglądał się pełnemu trudów życiu najniższych warstw społecznych. Nie krytykował i nie oceniał. Próbował dać poprzez swoją sztukę obiektywny i realny obraz chłopskiej rzeczywistości. Podobnie jak

francuscy malarze, bracia Le Nain, pokazywał, pomimo biedy i niedostatku, polskiego chłopca jako postać dumną i wielką. Jerzy Zanoziński w swoich publikacjach dotyczących oeuvre Kotsisa zwracał szczególną uwagę na te właśnie kompozycje. Pisał, że „Pośród malarzy polskich XIX stulecia wprowadzających do swoich obrazów lud wiejski Kotsis (...) jest (...) jedynym, w którego twórczości tematyka chłopska występuje z takim natężeniem, jest rozwijana w ciągu tak wielu lat, w tak wielkiej ilości dzieł” (Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 36).

Tak zauważalna we wszystkich jego pracach rodzajowość silnie wybija się i w prezentowanej w katalogu aukcyjnym pracy. Widzimy tutaj parę dzieci, która wedle historycznego tytułu zamierza dokonać przykrego psikus-a – chlusnąć wodą z niesionego dzbanka na śpiącego smacznie w łodzi chłopca. Ta humorystyczna scenka ma bardzo poważną historię i pochodzenie. Była ona wymieniana przez niemal wszystkich badaczy zajmujących się twórczością Kotsisa jako jedno z ważniejszych dzieł artysty. Ponadto obraz ten znajdował się niegdyś w kolekcji malarstwa polskiego założonej przez wytrawnego warszawskiego kolekcjonera, muzyka i wydawcę Feliksa Jana Gebethnera (1832-1887). Jego zbiór, wystawiony w 1881 roku w gmachu Resursy Obywatelskiej stał się przyczynkiem dla debaty o kolekcjonerstwie prywatnym i co ważne polskiej sztuce narodowej.

26

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

"Panna młoda", około 1910

olej/tektura, 39,5 x 32 cm
sygnowany l.d.: 'A WK.'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:

380 000 - 500 000 PLN

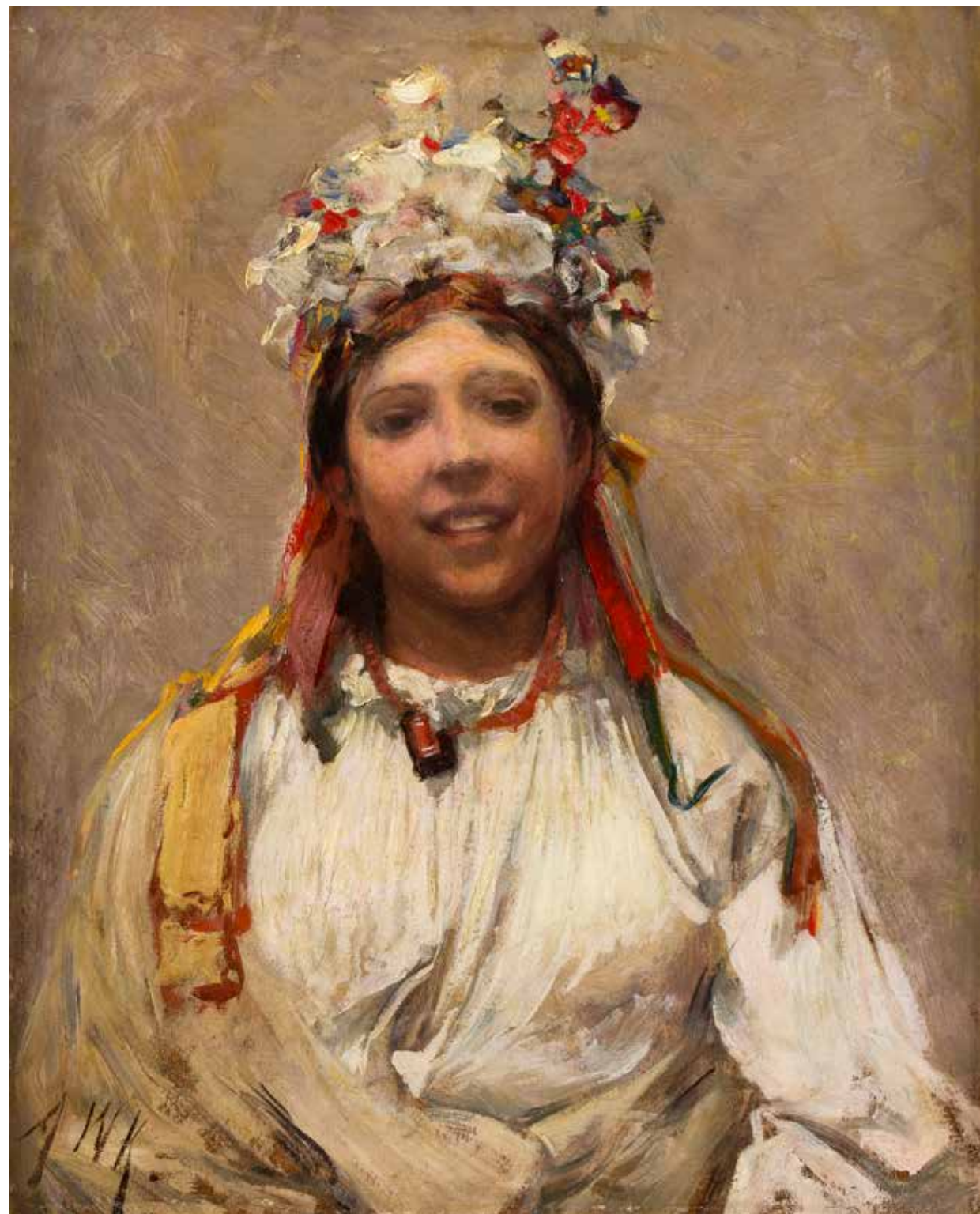
90 000 - 118 000 EUR

LITERATURA:

Hans-Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska, przeł. Tomasz Kozłowski, Warszawa 1997, s. 28, il. 21

„(...) Kowalski był i jest niepoślednim talentem, to nie ulega wątpliwości, lecz talent to tej natury, że potrafi wsiąknąć w siebie estetyczne potrzeby zbiorowej masy, krystalizuje je w sobie i wydaje w formie dzieł odpowiadających w poziomie społeczeństwa w danej chwili. Nie wymyka się naprzód, nie czuje trawiącej gorączki tworzenia w sobie czegoś nieznanego, co by jak głos geniuszu sztuki brzmiało mu w uchu w nieuchwytnych tonach i kazało iść w imię własnego odczuwanego w duszy natchnienia”.

Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne: szkice i noty, Petersburg 1895, s. 164



ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

Szkoła monachijska to jedno z najpowszechniej kojarzonych zjawisk polskiej sztuki nowoczesnej. Ta zbiorcza nazwa dotyczy grupy artystów, którzy tworzyli w stolicy Bawarii przez kilka dekad, począwszy od lat 50. XIX wieku. Znaczny napływ polskich malarzy przypadł na czas

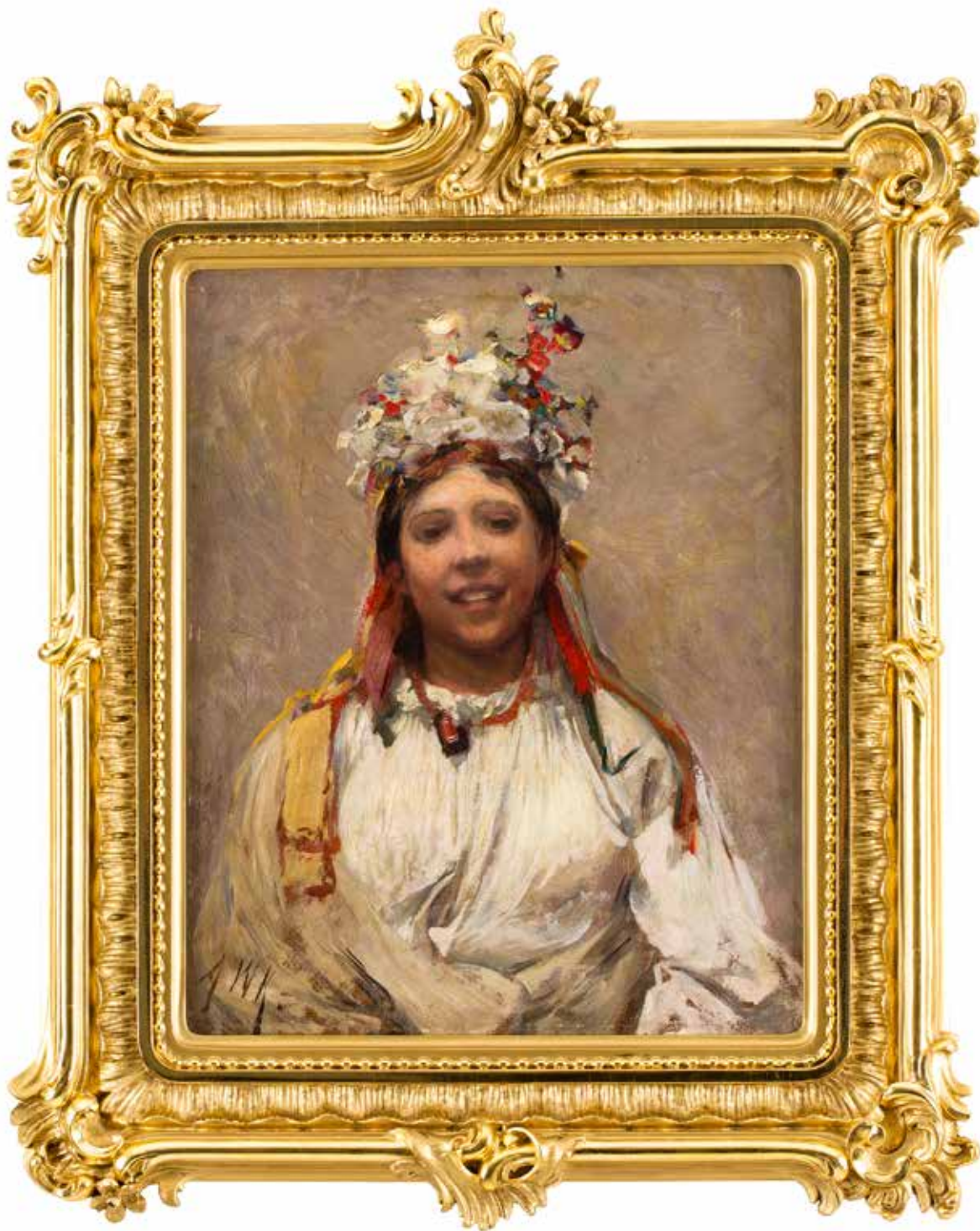
po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek – byli wśród nich malarze, których można wiązać z realizmem, naturalizmem, impresjonizmem, secesją czy postimpresjonizmem. Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca, traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafiał tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarskiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich, jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielowski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali

tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyńskiego z 4 stycznia 1869) poznamy powszedni dzień owej „armii”. Jak pisze malarz: „Życie tutejsze artystyczne bardzo przyjemne, koleżeńskie, a co najlepiej – tanie. Mam np. pokój z alkową na pierwszym piętrze, okno od ulicy, umeblowany bardzo elegancko, z pościelą i usługą za 81/2 guldenów bawarskich miesięcznie, na nasze pieniądze 34 złp. Czy można coś podobnego [mieć w] Warszawie? A musisz wiedzieć, że ja jeszcze z lukssem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)”. Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało

adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 roku król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną, przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie, ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą. W końcu stulecia powstała tam jedna z pierwszych europejskich secesji.



Widok na Pałac Sprawiedliwości przy Karlsplatz w Monachium, XIX w.



SELF-MADE MAN ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI W KRĘGU SZKOŁY MONACHIJSKIEJ

„Dla nas wszystkich, którzy patrzyliśmy z bliska na pierwsze kroki Kowalskiego, którzy stanowiliśmy grono pierwszych jego kolegów – pisze Henryk Piątkowski, znany malarz i krytyk – tak pięknie rozwinięta karyera artystyczna nie była niespodzianką. Wszystkie cechy charakterystyczne skończonego artysty mogliśmy poznać i ocenić w zarodku. (...) Talent jego posilkowany był zawsze niezmordowaną pracą, a zdolność do pracy trzymała w karchach zbyt gwałtowne porywy. Stąd w rozwoju twórczości Kowalskiego nie znać nagłych odskoków od równej, gładkiej, raz wytkniętej drogi, nie znać rwania się bezwiednie szamoczącej się po manowcach duszy, lecz dojrzeć można natomiast równowagę artysty, który, urobiwszy sobie pewne ideały, wierzy w ich doskonałość i ciągle ku nim dąży” (Henryk Piątkowski, Alfred Wierusz-Kowalski. Sylwetka, „Tygodnik Ilustrowany” 1908, nr 25, s. 492).

Urodzony w majątku Dębszczyzna w pobliżu Suwałk pierwsze sześć lat życia malarz spędził w rodzinnej posiadłości. Teren guberni augustowskiej, w której wówczas znajdowały się Suwałki, był niezwykle malowniczym obszarem jeziornym odznaczającym się barwnym folklorem i zróżnicowaniem etnicznym. Do momentu podjęcia decyzji o wyborze drogi malarza przyszedł artysta mieszkał jeszcze w Kaliszu, gdzie rodzina przeprowadziła się w 1865 roku. Tam pobierał pierwsze lekcje rysunku, aby od 1868 profesjonalnie ćwiczyć w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Dla jego rozwoju ważny był pobyt w Dreźnie i Pradze, gdzie wyjechał z zaprzyjaźnionym malarzem Wacławem Brożikiem. Na przełomie 1872 i 1873 dotarł do Monachium, Aten nad Izarą, gdzie pod panowaniem Wittelsbachów kwitło życie artystyczne. Właśnie od lat 70. XIX stulecia Polacy stanowili najliczniejszą grupę artystów-obcokrajowców zamieszkujących Monachium. Od powstania styczniowego do połowy lat 70. tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych przyjęła aż 80 studentów z ziem polskich. Do tej grupy wybitnie utalentowanych malarzy należał Wierusz-Kowalski, który od 1873 roku uczęszczał do pracowni Alexandra von Wagnera w Akademii. W tym samym roku 24-letni Kowalski zadebiutował na poważnej, międzynarodowej scenie artystycznej. Wystawił „Powrót kwestarza” na Powszechnej Wystawie Światowej w Wiedniu. Tak rozpoczęło się pasmo sukcesów malarza z Suwałk.

Równoległe do studiów na akademii, uczęszczał do szkoły Józefa Brandta, nieformalnego przywódcy „Polenkolonie”. W kolejnych latach pozycja Wierusz-Kowalskiego na lokalnej scenie artystycznej zaczęła krzepnąć. Twórca aktywnie brał udział w życiu artystycznym, wiele wystawił, stworzył styl malarstwa, który pozwolił mu być rozpoznawalnym. Ceniono jego kompozycje konne, sceny ze wschodnimi jeźdźcami i zimowe widoki z myśliwymi i wilkami. W późniejszym okresie chętnie nabywano jego orszaki weselne z postaciami w polskich strojach ludowych oraz kuligi z młodymi, śmiejącymi się ludźmi. Artysta wystawił na najważniejszych międzynarodowych pokazach publicznych organizowanych w Monachium, Berlinie i Wiedniu, zdobywając niejednokrotnie złote medale. Wysyłał obrazy do Pragi, Paryża, Brukseli i Stanów Zjednoczonych. Pod adresem Herzogstrasse 15 utrzymywał pracownię, która, podobnie jak studio Brandta, była swoistym salonem „księcia” malarstwa, wypełnionym licznymi rekwizytami. W 1890 dostąpił zaszczytu, mianowano go bowiem honorowym profesorem Akademii Monachijskiej. Był najważniejszym polskim malarzem w Monachium, zaraz obok Józefa Brandta.



Wincenty Wodzinowski, Wesele krakowskie, 1901, Muzeum Narodowe w Lublinie



Alfred Wierusz-Kowalski, Panna młoda, ok. 1900, kolekcja prywatna

„Co się w duszy komu gra,
co kto w swoich widzi snach:
czy to grzech,
czy to śmiech,
czy to kapcan, czy to pan,
na Wesele przyjdzie w tan”.

Stanisław Wyspiański, Wesele,
Kraków 1973, s. 59

WESELE IDZIE!

Diametralna zmiana, jaka nastąpiła w XIX stuleciu w europejskim środowisku akademickim, doprowadziła do znaczącego przewartościowania w hierarchii poszczególnych gatunków malarskich. Wiele scen uznawanych niegdyś za niegodne sztuki stało się wówczas wiodącymi motywami w rozważaniach nowoczesnych artystów. Do grupy tych właśnie tematów należy zaliczyć bez wątpienia kompozycje inspirowane szeroko pojętą ludowością. Na gruncie stricte polskim nurt chłopomanii rozwinął się stosunkowo późno, bo dopiero gdzieś na przełomie XIX i XX stulecia. Mowa tutaj jednak o nieco innej, o wiele wcześniejszej jego redakcji, o malarstwie, w którym przestrzeń wsi, figury chłopów, a także ulubione w oeuvre wielu artystów sylwetki koni wchodziły w zakres malarstwa kultywowanego w kręgu największych, oficjalnych instytucji ówczesnej Europy.

Sceny wiejskie wzbogacone o rozbudowany sztafaż stały się szczególnie popularne już w drugiej połowie XIX wieku w kręgach Wiedeńskiej czy Monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dzięki nim były pośrednio przemycane do twórczości polskich artystów, którzy chętnie i często wyjeżdżali na studia do tych właśnie metropolii. Polacy wielokrotnie implikowali w swoich dziełach rodzime, lokalne pierwiastki, tworząc sztukę z jednej strony wrażliwą na ogólnoeuropejskie tendencje, z drugiej natomiast silnie zakorzenioną w narodowej tradycji.

Pośród wielu motywów jednym z częściej podejmowanych są brawurowo oddane sceny orszaków weselnych. W polskiej tradycji, w której obrzędowość i przywiązanie do obyczajów było szczególnie silne, tego typu sceny stały się ponadto pretekstem do ukazywania rozpędzonych sylwetek koni. Tego typu przedstawienia zostały spopularyzowane przede wszystkim dzięki pracom rodu Kossaków, począwszy od Juliusza, przez Wojciecha, aż do Jerzego. Kompozycje z wozami jadącymi przed wieś, wypełnionymi ludźmi w odświętnych strojach, rozpędzone zaprzęgi lub weselne pochody, takie jak chociażby u Wincentego Wodzinowskiego (Wesele krakowskie, 1901, Muzeum Narodowe w Lublinie) stały się w epoce ulubionymi obrazami zdobiącymi mieszczańskie salony. W 1901 na deskach Teatru im. Juliusza Słowackiego miała miejsce prapremiera „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego, który z kolei pod płaszczykiem tej właśnie obrzędowości i tradycji postanowił ukazać w sposób symboliczny kondycję polskiego narodu.

Na ten sam czas przypada także powstanie licznych obrazów Alfreda Wierusza-Kowalskiego, który także podejmował motywy weselne - zaprzęgi, postaci drużbów czy wizerunki panien młodych. Samodzielny portret jest w ogóle w twórczości malarza zagadnieniem odrębnym. Jego malarstwo kojarzone jest głównie z motywami końskimi osadzonymi i zespojonymi z nostalgicznym, nastrojowym pejzażem, ujętym w duchu monachijskiego stimmungu. Publikacja cenila jego kompozycje konne, sceny ze wschodnimi jeźdźcami oraz zimowe widoki z myśliwymi i wilkami. W późniejszym okresie chętnie nabywano jego orszaki weselne z postaciami w polskich strojach ludowych. Odrębną kategorię stanowią studia przedstawiające pojedyncze, śmiejące się dziewczyny w uroczystym stroju, takie jak prezentowana „Panna młoda”. Wierusz-Kowalski stosunkowo rzadko skupiał się wyłącznie na sylwetce ludzkiej. Tego typu kadry stanowią zatem w jego oeuvre dużą rzadkość.



Alfred Wierusz-Kowalski, Wesele krakowskie, ok. 1890-1900, Muzeum Narodowe w Lublinie



Józef Brandt, Wesele na Ukrainie, ok. 1895, kolekcja prywatna

WŁADYSŁAW SZERNER

1836-1915

Lisowczyk

olej/deska, 27 x 21 cm

sygnowany p.d.: 'Władysław Szerner'

na odwrociu papierowa nalepka konserwatorska oraz opisy

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 500 - 14 200 EUR

Władysław Szerner – malarz, ilustrator i rysownik, jeden z artystów wywodzących się z kręgu Akademii Sztuk Pięknych Monachium. Zanim dotarł do słynnej uczelni, ukończył Instytut Szlachecki, a w 1862 roku rozpoczął naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W 1864 stał się świadkiem oraz uczestnikiem wydarzeń powstania styczniowego. Następnie w 1865 wyjechał do Bawarii, gdzie uczył się u Sándora Wagnera, Hermanna Anschütza i Alexandra Strähubera. Młody malarz szybko znalazł się w kręgu polskiej kolonii artystycznej nad Izarą. W tym miejscu silnie zaprzyjaźnił się z Józefem Brandtem, jednym z najśłynniejszych przedstawicieli szkoły monachijskiej. Szerner otworzył swoją pracownię, która sąsiadowała z atelier Brandta. Wpłynęło to na jeszcze silniejsze zacieśnienie kontaktów obu malarzy, a dodatkowo na pomoc mistrza w zakresie zarówno warsztatu, jak i udostępnienia swoich bogatych zbiorów historycznych rekwizytów. Ich znajomość wykraczała daleko poza Monachium. Artyści wspólnie odbywali podróże na Ukrainę oraz Wołyń.

Szerner w 1874 dołączył do monachijskiego Kunstvereinu, a jego prace były wystawiane w Krakowie, Lwowie i Warszawie. Zasłynął z realistycznych, batalistycznych przedstawień. Zwracał uwagę na drobiazgowe odwzorowanie strojów, uzbrojenia z czasów wojen szwedzkich, tatarskich oraz potyczek z Kozakami. Oprócz tego typu kompozycji malował sceny rodzajowe z okolic Krakowa oraz Huculszczyzny. W swoich kompozycjach tematycznie oraz formalnie nawiązywał do twórczości Brandta. Wielokrotnie tworzył ryciny na podstawie jego prac, które kolejno były reprodukowane w warszawskich czasopismach – „Kłosach” czy „Tygodniku Ilustrowanym”. Szerner postanowił osiąść na stałe w Monachium oraz założyć tam rodzinę. Jego syn – Władysław Karol Szerner junior – również wybrał karierę malarza.



28

WŁODZIMIERZ ŁOŚ

1849-1888

Zaprzęg na drodze, 1882

olej/plótno, 25 x 49,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Włodzimierz Łoś 1882 | München'
na odwrociu trudno czytelny stempel wytwórcy materiałów malarskich

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 600 - 21 300 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, marzec 2012
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2018
kolekcja prywatna, Polska

Prace tego zapomnianego monachijszyka stanowią dużą rzadkość. Artysta urodził się i dorastał w Sławucie na Wołyniu, a naukę na szczepku gimnazjalnym odebrał w Niemirowie w Podlaskiem. Dostawszy się pod opiekę księcia Romana Stanisława Sanguszki, Włodzimierz Łoś wyjechał jako 20-latek na studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Dzięki pomocy i zachęcie Juliusza Kossaka w 1872 roku opuścił Małopolskę i wyjechał na studia do Monachium, gdzie spędził resztę życia. Początkowo szkolił się u Ottona Seitzza, a potem przeszedł do prywatnej pracowni Józefa Brandta. W Monachium pozostał na stałe; był znaną postacią w polskim środowisku artystycznym skupionym w Monachium. Malował głównie sceny rodzajowe

osadzone w pejzażu Podola i Ukrainy, w których niemal zawsze umieszczał konie. Były to jarmarki, epizody myśliwskie i podrózne oraz malowane wyłącznie na zlecenie sceny batalistyczne. Ze względu na tematykę, prace te znajdowały łatwo nabywców, wiele z nich trafiło do Ameryki. Był także ilustratorem, a jego rysunki były zamieszczane w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Kłosach”, „Tygodniku Powszechnym” i w „Wędrowcu”. Swoje prace wystawiał w monachijskim Kunstvereinie, a od roku 1873 jego obrazy pojawiały się także na wystawach krajowych: w Krakowie, we Lwowie i w Warszawie.





FRANCISZEK STREITT

1839-1890

"Szczęśliwa młodość"

olej/deska, 20 x 39,5 cm
sygnowany p.d.: 'F. Streitt.'
na odwrociu stempel oraz papierowa nalepka wytwórcy materiałów malarskich Karl Anwander z Monachium
na ramie dwie papierowe nalepki pracowni ramiarskiej Konrad Barth & Comp. z Monachium

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 800 - 16 600 EUR

LITERATURA:
porównaj: „Tygodnik Ilustrowany” 1887, nr 212, s. 56-57 (il.)

Streitt należał do najważniejszych przedstawicieli tzw. szkoły monachij-skiej. We wspomnieniu pośmiertnym monachijskiego Kunstvereinu (1890) pisano o dziele artysty: „Jego obrazy, przeważnie pokazujące z największą wiernością życie ludu polskiego i węgierskiego, znalazły jak najwyższe uznanie tak, że artysta prawie całe swoje życie poświęcał umiłowanej sztuce”. Henryk Piątkowski komentował: „Nad całą (...) działalnością malarską Streitta unosi się pocziwa myśl, dobroduszość człowieka, który spokój

wewnętrzny starał się plastycznie wypowiedzieć. Dobre jego serce nie potrzebowało gwałtownych kolizji moralnych, aby się rozkliwić, zarodek hu-moru, który spoczywał w jego istocie, ukazywał się przy pierwszej lepszej okazji. (...) Jako człowiek, jako kolega i przyjaciel, Streitt do wyjątkowych natur należał (...)” (Henryk Piątkowski, Album sztuki polskiej, wystawa retrospektywna w Warszawie 1898, Warszawa 1901, s. 102).





30

WŁADYSŁAW MALECKI

1836-1900

Na skraju sosnowego boru, lata 80. XIX w.

olej/ płótno, 37,5 x 60,5 cm

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

10 700 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty dla malarki Antoniny Emilii Malewskiej (1875-1966)

zbiory spadkobierców artystki

„W twórczości Władysława Maleckiego częstym przedmiotem w jego obserwacjach natury jest drzewo. Kiedy zajmuje się studiowaniem pojedynczego drzewa (...) – jego fragmentu: korony i pnia, kartka papieru staje się tłem. Nie interesuje go wówczas kompozycja, lecz wnikliwa charakterystyka postrzeganej formy. (...) Tworzy również kompozycje, w których, tym razem drzewa, stają się elementem krajobrazu (...) Ujęte w grupy, ‘osadzone’ w pejzażu, tworzą przestrzeń, w której sugestia planów jest bardzo wyraźna”.

Danuta Godyń, Rysownik, w: Władysław Aleksander Malecki 1836-1900, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1999, s. 57-58





WŁADYSŁAW MALECKI MIŁOŚNIK NATURY

„Władysław Malecki należy do tych malarzy, którzy przyczynili się do rozwoju i rangi polskiego malarstwa pejzażowego w 2 połowie XIX wieku, nadając mu walor odrębności i niepowtarzalności w skali ogólnej oraz rodzimości w odczuciu polskiego widza. Ten świetny malarz – ciągle za mało znany i spopularyzowany, wrażliwy obserwator natury, bardzo interesujący odtwórca własnych spostrzeżeń i reakcji – zajmuje odrębne, ważne miejsce wśród pejzażystów tego okresu” (Halina Stępień, Malarz pejzażu [w:] Władysław Aleksander Malecki 1836-1900, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1999, s. 11). Malecki w swoim oeuvre reprezentował typowy nurt realistyczny z kręgu szkoły monachijskiej. Pierwsze wykształcenie artystyczne zdobył w latach 1852-56 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ówczesnego mistrza krajobrazów – Chrystiana Brelauera. Nauczyciel zakrzewił w młodym artyście upodobanie to tworzenia swych dzieł w plenerze oraz podczas podróży po kraju. Malecki po ukończeniu pierwszego stopnia edukacji podjął prace w dekoratoriach teatrów w Warszawie. Po około 10 latach praktyki malarskiej wyjechał na stypendium rządowe do Monachium, gdzie pobierał nauki pod okiem Eduarda Schleicha Starszego. Podczas tego okresu utrzymywał bliskie kontakty z polskimi monachijskimi: Józefem Brandtem oraz Maksymilianem

Gierymskim. Pobyt w Niemczech umożliwił mu studiowanie krajobrazów Bawarii, Tyrolu oraz Alp. Z tego czasu pochodzą jego rysunki, akwarele i obrazy olejne z widokami na góry Bawarskie, granicę bawarsko-tyrolską oraz naturę monachijską.

W 1880 Malecki otworzył swoją pracownię w Warszawie. W Polsce fascynował go krajobraz Mazowsza, Kielecczyny oraz Tatr. Jego pejzaże to obrazy ukazujące naturę, na której tle pojawia się sztafaż złożony głównie z postaci ludzkich oraz zwierząt. Tematy jego obrazów obejmowały zarówno majestatyczne krajobrazy górskie, jak i przestrzenne łąki, pola i lasy skąpane w promieniach słońca. Artysta posiadał zdolność rejestrowania zmienności barw oraz światła, dzięki czemu jego dzieła nabierały wyjątkowego nastroju. Inspirował się malarstwem holenderskim, czego przykładem jest wybieranie odpowiednich odcieni zieleni, brązów oraz szarości. Na późniejszym etapie jego kariery dostrzegalne są wpływy malarstwa francuskich mistrzów pejzażu – Camille’a Corota i barbizończyka Constanta Troyona, którego poznał podczas pobytu w Monachium. Wyraźne są również tutaj echa niemieckiego malarstwa stimmungowego.

„W studiach poświęconych drzewom, artysta – oprócz pogłębionej obserwacji motywu, jego szczegółowej analizy pod kątem formy i światła – wprowadza jeszcze jeden istotny element – nastrój. Tak ukazane drzewa, poszarpane i migotające, ciężkie lub bezlistne, ciche i smutne sugerują nastrój pejzażu łagodnego, pogodnego lub pełnego melancholii i zadumy”.

Danuta Godyń, Rysownik [w:] Władysław Aleksander Malecki 1836-1900, katalog wystawy monograficznej, Muzeum Narodowe w Kielcach, Kielce 1999, s. 58

ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI

1839-1895

Pejzaż z ruinami rzymskiego akweduktu, 1882

olej/deska, 15 x 29 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'A. Świeszewski |1882.'

na odwrociu papierowa nalepka opisana piórem: 'Römische Campagna | Von der Porta Giovanni | de Lateran |A. Świeszewski, München | 1882', pod nalepką trudno czytelny stempel (składu przyborów malarskich ?), na ramie notatki numeryczne oraz papierowa nalepka inwentarzowa opisana numerem: '2782'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, południowe Niemcy

kolekcja prywatna, Warszawa

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

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



PANTALEON SZYNDLER

1846-1905

Portret damy w białym kapeluszu

olej/plótno (dublowane), 25,3 x 16,4 cm

sygnowany p.g.: 'P. Szyndler'

opisany na krośnie malarskim numerem: '337', na ramie stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:

38 000 - 50 000 PLN

9 000 - 11 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2020

kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Pantaleona Szyndlera należy sytuować w kontekście akademicko-orientalnego nurtu malarstwa europejskiego. Artysta początkowo kształcił się w warszawskiej Klasie Rysunkowej (1860-69). W Warszawie artysta uzyskał stypendium im. Józefa Simmlera i jeszcze tego samego roku wyjechał do Rzymu, aby kontynuować edukację w pracowni Francesca Coghettiego. Dalsze studia podjął w monachijskiej Akademii, rzymskiej Akademii Św. Łukasza, a następnie w paryskiej Szkole Sztuk Pięknych u akademika Alexandre'a Cabanela. Szyndler wiele podróżował, m. in. do Włoch, Anglii, Holandii, na Krym i Podole.

Prezentowany w ofercie „Portret damy w białym kapeluszu” należy do charakterystycznych typów kobiecych podejmowanych przez licznych akademickich malarzy XIX wieku. Jest to dobrze rozwiązana kompozycja, w której artysta wykazuje się umiejętnością malowania nie tylko postaci modelki, ale również materii – skóry oraz elementów ubioru wykonanego z różnych materiałów. Pomimo pewnej szkicowości i swobody malarskiej, o której świadczy partia żywiołowo malowanego białego kapelusza, artysta nie zrezygnował z odtwarzania detalu ubioru. W obrazie malarz podjął problem luministyczno-kolorystyczny, polegający na zróżnicowanym ujęciu twarzy modelki, której jedna partia została oświetlona światłem padającym bezpośrednio na twarz, druga zaś zaciéniona, przez szerokie rondo kapelusza. Te różnice natężania oraz kąt padania światła artysta oddał z wielką sprawnością, operując walorem – wysokością tonu barwy kładzionej szerokimi pociągnięciami pędzla. Ciekawym zabiegiem artysty było też wydobycie postaci, ubranej w białą suknię i kapelusz z ciemnego tła.



MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

"Sita, Natan i Sultan" z cyklu "Natan Mędrzec" wg dramatu Gottholda Ephraima Lessinga, 1877

olej/plótno, 33 x 26,5 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'M.G.'
na odwrociu stempel inwentarzowy kolekcji: '[fragment w języku hebrajskim] | A. G. BINET | JERUSALEM'
na krośnie malarskim nalepki oraz opisy

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 900 - 23 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja dr Rudolfa Beresa, Kraków
kolekcja prywatna, Polska (do lat 50. XX w.)
kolekcja Josepha Stieglitza, Tel Awiw
kolekcja A. G. Bineth, Jerozolima (od 1957)
dom aukcyjny Tiroche, Herzliya, wrzesień 2020
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Jacek Malczewski. Konteksty, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 20 września 2024 – 5 stycznia 2025
Wystawa pamiątkowa dzieł Maurycego Gottlieba, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec 1932

LITERATURA:
Jacek Malczewski. Konteksty, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2024, s. 87 (il.), nr kat. 51
Jerzy Malinowski, Maurycy Gottlieb, Warszawa 1997, s. 52-53 (il.), nr kat. 37
In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, katalog wystawy, The Tel Aviv Museum of Art, Muzeum Narodowe w Warszawie, Tel Aviv 1991, s. 145 (il.), nr kat. 28
Zofia Sołtysowa, Dzieło Maurycego Gottlieba, "Rocznik Krakowski" 1976, nr 47, s. 178 (datowany 1878)
Mojżesz Waldman, Maurycy Gottlieb 1856-1879. Biografia artystyczna, Kraków 1932, s. 53
Katalog wystawy pamiątkowej dzieł Maurycego Gottlieba, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1932, s. 9, nr kat. 65





Najdłuższa panorama Drohobycza, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpa w Drohobyczu, ok. 1910, ze zbiorów Zbigniewa Milczarka

MAURYCY GOTTLIEB: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1856	28 lutego przychodzi na świat w Drohobyczu Maurycy Gottlieb. Jest pierwszym dzieckiem Felicji z Tigermanów i Izaaka Gottlieba, który prowadzi firmę zajmującą się destylacją parafiny i wydobyciem ropy. Bracia Maurycego: Marcin, Filip i Leopold również zostaną artystami, Stanisław będzie prawnikiem, siostra Anna, powierniczka Maurycego – nauczycielką. Najmłodsza córka małżeństwa Gottliebów, Róża Jadwiga w przyszłości zwiąże się z malarzem Mieczysławem Jakimowiczem.
1863-69	Maurycy Gottlieb rozpoczyna naukę w Drohobyczu, w prowadzonej przez ojców bazylianów szkole elementarnej, następnie uczy się w gimnazjum realnym im. Franciszka Józefa. W 1869 kontynuuje edukację we lwowskim gimnazjum, z którego zostanie relegowany za wykonanie karykatury nauczyciela. Zmuszony przenieść się do szkoły w miejscowości Stryj, eksternistycznie otrzymuje świadectwo jej ukończenia. W tym czasie zostaje zauważony jego talent plastyczny: rysunku uczył się jeszcze w Drohobyczu, we Lwowie uczęszczał do prywatnej szkoły malarza Michała Godlewskiego.
1871-73	Wyjeżdża do Wiednia, aby rozpocząć naukę w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Kształci się u Karla Wurzingera, Karla Mayera i Karla von Blaasa. W 1873, podczas wystawy powszechnej, poznaje dzieła polskich malarzy. Jego uwagę zwraca przede wszystkim twórczość Jana Matejki i jego „Rejtan”.
1874	Gottlieb przenosi się do Krakowa, gdzie w Szkole Sztuk Pięknych będzie studiować przez jeden semestr. Jego mistrzem staje się Jan Matejko. Wówczas powstaje „Autoportret w stroju polskiego szlachcica”. Zaprzyjaźnia się z malarzami Zbigniewem Papierskim i Walerianem Krycińskim. Ma miejsce debiut wystawowy artysty: prezentuje pierwsze olejne portrety, po roku nauki porzuca szkołę ze względu na konflikt z jednym z profesorów i antysemickie wystąpienie jednego ze studentów. Ponownie wyjeżdża na studia do Wiednia.
1875	Wyjeżdża do Monachium, gdzie pod kierunkiem Karla von Piloty’ego studiuje w tamtejszej Akademii. Odkrywa zbiory Pinakoteki, w tym dzieła Rembrandta.
1876	Tworzy zaginiony dzisiaj obraz „Shylock i Jessyka” będący ilustracją do „Kupca weneckiego” William Szekspira. Dzieło zreprodukowane w prasie przynosi artyście popularność. Przenosi się do Wiednia.
1877	Rozpoczyna się najintensywniejszy okres twórczości Gottlieba. Wyjeżdża do Pesztu, gdzie ma pracować nad malowidłem: „Przyjęcie posłów w sejmie węgierskim”. W Monachium otrzymuje od wydawnictwa Bruckmann zamówieniena wykonanie ilustracji do luksusowych edycji „Natana mędrca” Gottholda Ephraima Lessinga i „Uriela d’Acosta” Karla Gutzkowa. Kontrakt zostaje zerwany, Gottlieb uprzednio tworzy serię olejnych szkiców do utworu Lessinga.
1878	Przebywa w Wiedniu, Lwowie i Drohobyczu. Powstaje jego najważniejszy duży format: „Żydzi modlący się w synagodze podczas Jom Kippur”. Kondycja finansowa artysty znacznie się pogarsza ze względu na pożar w fabryce ojca. Dzięki stypendium wyjeżdża do Rzymu, gdzie przyjaźni się z Henrykiem Siemiradzkim. W Rzymie spotyka Jana Matejkę i zachęcony jego postawą powraca do Krakowa.
1879	Ponownie studiuje w Szkole Sztuk Pięknych. Pracuje nad kompozycjami ze wspólnej historii Polaków i Żydów. Podróżuje do Lwowa i Drohobycza. Umiera nagle 17 lipca w wieku 23 lat. 19 lipca odbywa się jego pogrzeb na cmentarzu żydowskim przy ulicy Miodowej. Legenda mówi, że do końca uroczystości przy jego grobie czuwali Henryk Siemiradzki i Jan Matejko.



Maurycy Gottlieb, fotografia portretowa z XIX wieku z kolekcji Schwadrona Biblioteki Narodowej Izraela



Jan Matejko w pracowni, fot. Juliusz Mien, 1892



NATAN MĘDRZEC

W 1878, na rok przed śmiercią, Maurycy Gottlieb przebywał przez kilka miesięcy w Monachium, przygotowując dla wydawnictwa Bruckmann ilustracje do wydania „Natana Mędrca” Gottholda Ephraima Lessinga, jednego z czołowych przedstawicieli żydowskiego oświecenia. „Natan Mędrzec”, opublikowany w 1779, był dramatem mającym wyjątkową pozycję w nowoczesnej kulturze żydowskiej ze względu na podkreślenie religijnego pluralizmu - w istocie bowiem za losami Natana i jego córki Rechy kryje się przypowieść o unii trzech religii: judaizmu, islamu i chrześcijaństwa.

Akcja dramatu rozgrywa się w XII-wiecznej Jerozolimie, w czasie krucjat. Gottlieb, przygotowując malarskie projekty ilustracji, zajmował się zarazem własnymi problemami związanymi z brakiem religijnej tolerancji. Wykonał dwanaście szkiców i dwie duże kompozycje. Cykl nie został ukończony i opublikowany, lecz prace doń należące tworzą w oeuvre malarza zwartą grupę. Gottlieb musiał w malarstwie stworzyć sugestywny rysunkowo styl, który łatwo mógłby znaleźć przełożenie na reprodukcje graficzne. Artysta był zobowiązany przedłożyć wydawcy szkice olejne, które po zatwierdzeniu mogły zostać opublikowane. Malarz w wersjach gwaszowych i olejnych posłużył się ekspresyjnym duktem pędzla i monochromatyczną techniką en grisaille przypominającą w wyrazie płaskorzeźbę. Światłocieniowo potraktowane sceny namalowane w odcieniach szarości stosunkowo łatwo było przenieść grafikowi na język ilustracji książkowej. Prace te stanowią w jego dorobku jedne z najlepszych, najbardziej ekspresyjnych dzieł.

Prezentowana kompozycja „Sita, Natan i Sultan” odwołuje się do czwartej sceny dramatu Lessinga, w której Natan przybywa do pałacu sultana Saladyna i spotyka go z siostrą Sitą. Plan rodzeństwa polega na wykorzystaniu bogatego Natana, który miałby ofiarować rzekomo wszechwładnemu pieniądzu. Przewaga władcy nad Natanem miałaby się brać z jego wyznania: w realiach XII-wiecznej Jerozolimy to chrześcijanie i mahometanie walczyli o władzę, jedynie akceptując istnienie żydowskiej wspólnoty. Pomędzy Natanem a Saladynem wywiązuje się dyskusja, która rozpoczyna się od pytania o mądrość. Natan ociaga się z odpowiedzią, co każe sultanowi nastawać na jego odpowiedź. Żąda prawdy „tak zaraz, w gotówce, jakby to była moneta”. W tej części dramatu Natan wygłasza słynną przypowieść o trzech pierścieniach, a dalszy ich dialog (jak również cały akcja dramatu) zmierza do pojednania i ujawnienia jednakich wartości trzech religii.

34

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Prezentacja kawalera

olej/deska, 41 x 56 cm

sygnowany i opisany p.d.: 'LBakalowicz Paris'

na odwrociu dwa stemple: paryskiego wytwórcy podobrazi malarskich Alexis Ottoz oraz z numerem odnoszący się

do wymiaru podobrazia: '10', papierowa nalepka inwentarzowa z nieczytelnym opisem oraz notatki, na ramie nalepka z opisem

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 200 - 18 900 EUR

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

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



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

na których ukazywał kameralne wnętrza salonów, buduarów i komnat. W ślad za Holendrami kreował sceny o psychologicznym i emocjonalnym charakterze.

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



FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

"Portret kobiety (Emilii Plater?)", 1887

olej/tektura, 51,5 x 41 cm (w świetle oprawy)
sygnowany i datowany u dołu, po prawej: 'Fra Żmurko | 1887'
na odwrociu dwie papierowe nalepki wystawowe: Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Wystawy obrazów "Sztuka", na ramie papierowa nalepka inwentarzowa opisana numerem: 'K. 348'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 700 - 14 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja F. Kwiecińskiego, Warszawa
kolekcja rodziny Kiślańskich, Tarchomin
kolekcja rodziny Morawskich i jej spadkobierców (od okresu II wojny światowej)

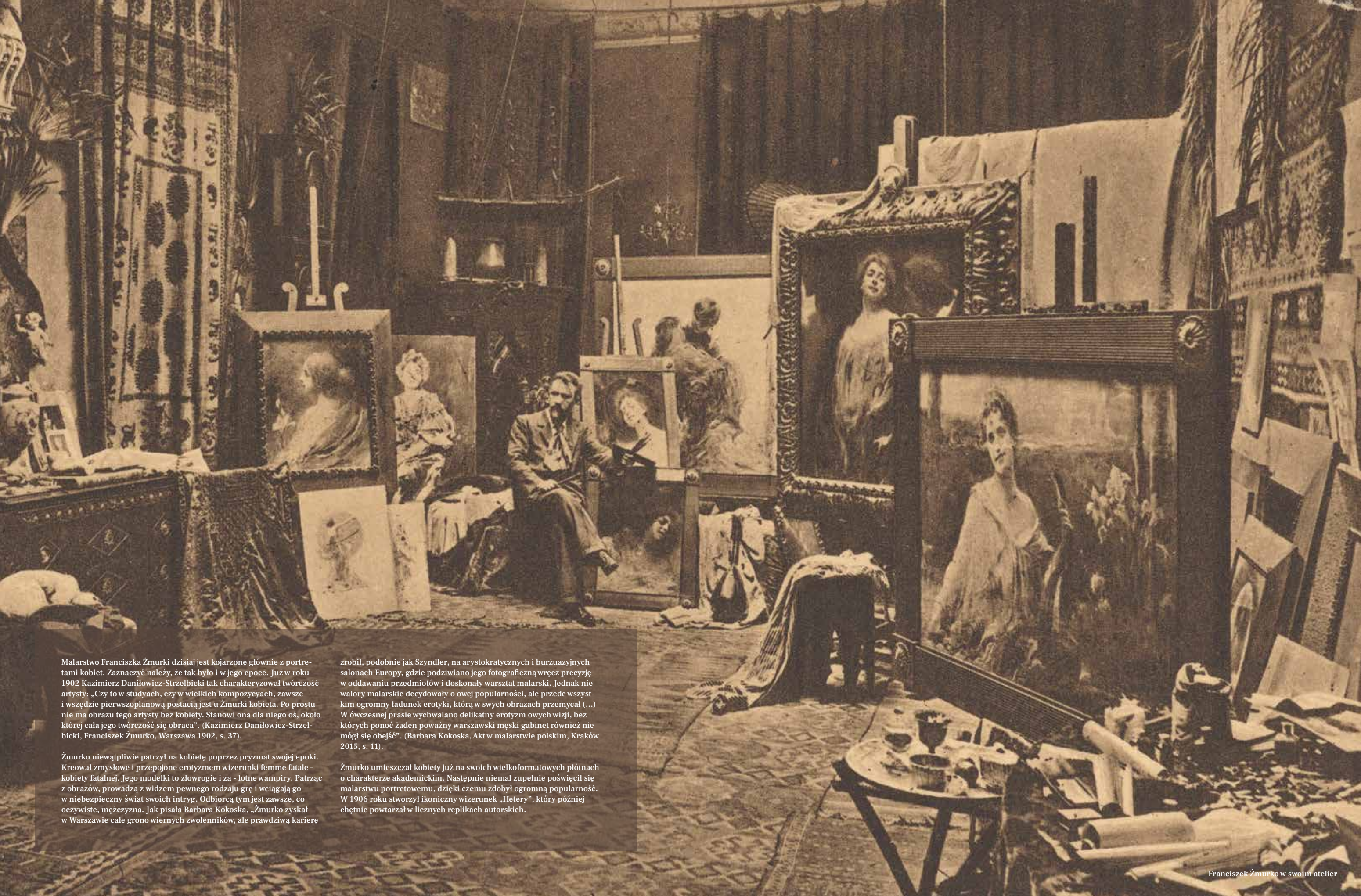
WYSTAWIANY:
Wystawa obrazów "Sztuka", Warszawa, 1911
Wystawa pośmiertna Franciszka Żmurki, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1911

LITERATURA:
Franciszek Żmurko 1859-1910, katalog wystawy, Muzeum Mazowieckie w Płocku, Płock 1978, s. 26, nr kat. III/4 (prace nieeksponowane)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 435 (jako "Portret z 1887 r.")
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1911, Warszawa 1912, s. 47 (jako "Portret z 1887 r.")

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

Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, Franciszek Żmurko, Warszawa 1902, s. 37





Malarstwo Franciszka Żmurki dzisiaj jest kojarzone głównie z portretami kobiet. Zaznaczyć należy, że tak było i w jego epoce. Już w roku 1902 Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki tak charakteryzował twórczość artysty: „Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycjach, zawsze i wszędzie pierwszoplanową postacią jest u Żmurki kobieta. Po prostu nie ma obrazu tego artysty bez kobiety. Stanowi ona dla niego oś, około której cała jego twórczość się obraca”. (Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, Franciszek Żmurko, Warszawa 1902, s. 37).

Żmurko niewątpliwie patrzył na kobietę poprzez pryzmat swojej epoki. Kreował zmysłowe i przepojone erotyzmem wizerunki femme fatale – kobiety fatalnej. Jego modelki to złowrogie i za - lotne wampiry. Patrząc z obrazów, prowadzą z widzem pewnego rodzaju grę i wciągają go w niebezpieczny świat swoich intryg. Odbiorcą tym jest zawsze, co oczywiste, mężczyzna. Jak pisała Barbara Kokoska, „Żmurko zyskał w Warszawie całe grono wiernych zwolenników, ale prawdziwą karierę

zrobił, podobnie jak Szyndler, na arystokratycznych i burżuazyjnych salonach Europy, gdzie podziwiano jego fotograficzną wręcz precyzję w oddawaniu przedmiotów i doskonały warsztat malarski. Jednak nie walory malarskie decydowały o owej popularności, ale przede wszystkim ogromny ładunek erotyki, którą w swych obrazach przemyczał (...) W ówczesnej prasie wychwalano delikatny erotyzm owych wizji, bez których ponoć żaden poważny warszawski męski gabinet również nie mógł się obejść”. (Barbara Kokoska, Akt w malarstwie polskim, Kraków 2015, s. 11).

Żmurko umieszczał kobiety już na swoich wielkoformatowych płótnach o charakterze akademickim. Następnie niemal zupełnie poświęcił się malarstwu portretowemu, dzięki czemu zdobył ogromną popularność. W 1906 roku stworzył ikoniczny wizerunek „Hetery”, który później chętnie powtarzał w licznych replikach autorskich.

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

Targ w Dobrudży

olej/ płótno, 58,5 x 100 cm
sygnowany p.d.: "Tadeusz Ajdukiewicz"

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 200 - 18 900 EUR

Tadeusz Ajdukiewicz urodził się w 1852 roku w Wieliczce. Edukację rozpoczął w 1873 roku na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni malarza historycznego Władysława Łuszczkiewicza. W 1873 roku przeniósł się do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie uczył się u Ottona Seitz'a i Sandóra Wagnera. W tym czasie pobierał nauki w pracowni Józefa Brandta. Po 1875 roku wyjechał z Monachium i na stałe osiadł w Polsce. W pracowni w Krakowie zajął się tworzeniem obrazów o tematyce historycznej i rodzajowej, komentując w ten aktualne wydarzenia jak na przykład w „Obozie powstańców w lesie” z 1875 roku. Utrzymywał się z hodowli koni i rolnictwa. Duży dochód przynosiło mu tworzenie portretów arystokracji polskiej zamieszkującej tereny Ukrainy. Dwa lata po powrocie do Krakowa wyjechał na grand tour po Paryżu, Egipcie i Azji Mniejszej z hrabią Władysławem Branickim. Taką lub podobną podróż odbyło wielu malarzy tego czasu. Gdy wrócił do krakowskiej pracowni, zaczął tworzyć portrety, które przyniosły mu sławę. Warto przywołać tutaj głośny portret Heleny Modrzejewskiej wykonany w latach 1879-1880, obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Portret znanej aktorki wzbudził ogromne zainteresowanie publiczności, a każdy etap jego powstawania komentowany był w krakowskiej prasie. Do repertuaru Ajdukiewicza po powrocie z grand tour należały również sceny orientalne.





37

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

Pejzaż spod Samosierry, około 1900

olej/plótno, 105 x 169 cm
sygnowany l.d.: 'M. G. Wywiórski'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
16 500 - 19 500 EUR

LITERATURA:

porównaj: archiwalna fotografia wąwozu Samosierry wykonana w 1899 roku podczas podróży Wojciecha Kossaka i Michała Gorstkina Wywiórskiego do Hiszpanii, za: Wojciech Kossak, Wspomnienia, Kraków 1913, s. 203





Wojciech Kossak i Michał Gorstkin Wywiórski, Droga z Burgos (północ) – szkic do Panoramy Samosierra, 1900, Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu

„Kontrakt został wnet podpisany i rozpoczęto przygotowania techniczne. Kossak dobrawszy sobie na pomocnika Michała Wywiórskiego, którego wartość jako malarza pejzażu w panoramie ocenił jeszcze przy ‘Berezynie’, wybrał się wraz z nim w listopadzie 1899 roku w podróży do Hiszpanii na studia terenowe, aby stanąć na placu boju dokładnie w dniu, w którym się owa szarża odbyła (...)”.

Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 24-25

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI POD SAMOSIERRĄ



Fotografia archiwalna wawozu Samosierra wykonana podczas podróży Wojciecha Kossaka i Michała Gorstkina Wywiórskiego do Hiszpanii w 1899

Michał Gorstkin Wywiórski urodził się w 1861 roku w Warszawie, w rodzinie polsko-rosyjskiej. Jego ojcem był oficer rosyjski Piotr Gorstkin. Przed rozpoczęciem kariery malarskiej studiował w latach 1881-82 chemię na politechnice w Rydze, gdzie uczestniczył w działaniach polskiego patriotycznego stowarzyszenia studenckiego Arkonia. Choroba, która przerwała jego studia i wymusiła powrót do kraju, spowodowała zmianę w karierze Gorstkina, który już od 1883 podjął naukę w Akademii Monachijskiej w pracowniach Karla Rauppa i Nikolausa Gysisa. Jednocześnie artysta studiował malarstwo w prywatnych pracowniach Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego.

Gorstkin Wywiórski należał do najważniejszych polskich przedstawicieli szkoły monachijskiej, kręgu artystów skupionych na bliskich akademizmowi odmianach realizmu w sztuce. Jego szerokie zainteresowania malarskie, od ulubionych tematów marynistycznych, poprzez malarstwo pejzażowe, za które otrzymał w monachijskim Glaspalast medal drugiej klasy za obraz „Z puszczy litewskiej” w 1894, czy wreszcie prace o tematyce orientalnej, czynią go twórcą niezwykle wszechstronnym. Inspiracją dla Gorstkina Wywiórskiego były liczne podróże, podczas których studiował tematy swoich dzieł. Bywał na Polesiu, Litwie, niemieckiej wyspie Sylt, we Włoszech, Hiszpanii czy na wybrzeżach Morza Bałtyckiego i Północnego. Jedną z najważniejszych wypraw odbył w latach 1900-1901 do Egiptu ze swoim przyjacielem, Wojciechem Kossakiem. Jej rezultatem były szkice o tematyce orientalnej, będące podstawą do stworzenia monumentalnej panoramy Bitwa pod piramidami, do której Gorstkin Wywiórski wykonał partie pejzażowe.

Artysta podjął współpracę z Wojciechem Kossakiem już nieco wcześniej, działając nad innym ważnym projektem – Panoramą Samosierra. Dzieło to miało być swego rodzaju odpowiedzią na lwowską Panoramę Racławicką, równej klasy wielkim przykładem malarstwa historycznego. Temat słynnej bitwy z czasu wojen napoleońskich, w której udział brały wojska polskie, był niejako naturalnym wyborem – pozwalał on na przedstawienie ostentacyjnie tematu z historii powszechnej, w rzeczywistości zaś – patriotycznej

manifestacji, współfinansowanej przez bogatych kapitalistów polskich, m.in. Edwarda Herbst, Edwarda Krasieńskiego, Ludwika Żarnowskiego czy Edwarda Reichera. Ważnym argumentem było również silne umocowanie motywu tej bitwy w tradycji polskiego malarstwa (temat ten podejmował przede wszystkim w słynnym przedstawieniu Piotr Michałowski w 1837). Wojciech Kossak jako pierwszy podszedł do tematu, posiłkując się szerokim zakresem źródeł i opracowań historycznych, udał się również z Gorstkinem na wyprawę do Hiszpanii, której celem było przeprowadzenie badań terenowych na obszarze, gdzie odbywała się bitwa. Powstały cztery monumentalne szkice autorstwa Kossaka i Wywiórskiego, jednak projekt został przerwany interwencją cenzury rosyjskiej. Dlatego właśnie Panoramę Samosierry zastąpiła ta o tematyce egipskiej eskapady Napoleona, o bar dziej uniwersalnym charakterze i mniej patriotycznej wymowie.

To najprawdopodobniej z tego okresu pochodzi prezentowane w katalogu dzieło Gorstkina. Wskazuje na to bliskość z jednym z czterech studiów zatytułowanym „Vivent les braves de braves” znanym również jako „Droga z Burgos (północ)” z 1900 roku (Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyślu). Podobieństwo w układzie alei drzew, obecność mostu i wyraźnie akcentująca prawą część kompozycji góra wskazywałyby na studium do pejzażu, na który Wojciech Kossak miał nanosić sceny bitewne. Oba dzieła zbliża do siebie również obecność skalistego terenu przełęczy oraz połaci gołej ziemi widocznej zarówno w dziele Gorstkina, jak i w pracy Kossaka. Dzieło można więc traktować jako element przygotowań do wykonania panoramy, do której szkice były pokazywane w 1901 na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Charakterystyczna paleta, pełna przetłamanych fioletami szarości, oranży i zieleni wskazuje na typową dla monachijszczyków manierę korzystania z barw złamanych, tworzenia bogatej w półtony kompozycji kolorystycznej. Mimo szkicowości dzieło wydaje się dobrą ilustracją manieri pejzażowej Gorstkina, szczegółowego realizmu zdradzającego już wpływy impresjonizmu. Kompozycyjnie pokrywa się ono z archiwalną fotografią wykonaną podczas podróży obu artystów do Hiszpanii w 1899, publikowaną później chociażby we „Wspomnieniach” Kossaka.

WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Żołnierz napoleoński z koniem, 1933

olej/tektura, 46 x 37 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1933'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 300 - 11 800 EUR

Wojciech Kossak wielokrotnie powracał do rozslawionej i pełnej rozmachu kompozycji, którą była Panorama Berezynska malowana na przełomie 1893 i 1894 roku. Przykładem owego „powrotu” jest prezentowana na aukcji praca. Ukazuje ona epizod z wojen napoleońskich, którym był odwrót spod Moskwy. Oznaczał on klęskę całej kampanii rosyjskiej i wiązał się z wielkimi stratami w ludziach z powodu zimna i głodu. Warto zastanowić się nad powodem, dla którego malarz zdecydował się na utrwalenie tego po zbawionego wszelkiej chwały epizodu. W kampanii rosyjskiej brało udział blisko 90 tysięcy Polaków. Z postacią Napoleona i z samą kampanią rosyjską wiązano duże nadzieje niepodległościowe. Nie dziwi zatem powszechna mobilizacja Polaków oraz zapał, z którym wstępowano w szeregi napoleońskie. Wyprawa pod Moskwę, mimo że zakończona klęską, była oznaką patriotyzmu i odwagi, opiewaną w sztuce i pieczołowicie przechowywaną przez naród pamięcią historyczną konieczną w walce o niepodległość. Wojciech Kossak, zwany Sienkiewiczem palety, wybrał zatem moment, który łączy się z szerszą narracją o charakterze patriotycznym. Monografista artysty, Kazimierz Olszański, zwrócił uwagę, że równoprawnymi, a czasem wręcz dominującymi, wartościami dla waloru estetycznego w twórczości Wojciecha Kossaka były funkcje dokumentalno-historyczne i społeczno-wychowawcze. Podkreślał, iż: „Posiadał Kossak wielką biegłość techniczną, dynamiczny temperament, niewyczerpaną wyobraźnię i ogromną łatwość kompozycji. Dobrze charakteryzował różne postacie historyczne oraz sylwetki i fizjonomie żołnierskie. Nie znajdziemy na jego płótnach manekinów ubranych w mundury, o ruchach marionetek. Żołnierze jego są żywi, zawsze naturalni, w chwilach tragizmu mają w sobie spokój, są twardzi i nieustraszeni, bez cienia pozy, melodramatu czy teatralnego patosu. Tak jest w panoramie Berezyny, w sławnej Olszynie, w Raszynie iw mnóstwie epizodów. Od stoickiego bohaterstwa piechoty przerzucał się artysta do zapamiętałych szarż ułańskich, w których – przy świetnym wyczuciu bitwy, żołnierza i konia był niezrównany” (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław 1990, s. 51).



PAWEŁ MERWART
1855-1902

Dama w sukni balowej

olej/plótno, 60 x 50 cm
sygnowany p.g.: 'PAUL MERWART'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 900 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Salonowe portrety dam to specjalność malarstwa Pawła Merwarta. Prezentowany „Portret damy w białej sukni balowej” zadziwia niezwykle kunsztowną paletą malarską: wyciszoną i niemalże monochromatyczną, utrzymaną w cielistym odcieniu, który przełamywany jest refleksami bieli, szarości czy zieleni. Malarz stworzył ciekawą kompozycję tła: za modelką widnieje tkanina z japońskim wzorem wachlarzy i fragmentów roślin. Analogiczne rozwiązania barwne znane są z twórczości innych wybitnych portrecistów końca wieku: Giovanniego Boldiniego, Johna Singera Sargenta, a nade wszystko Jamesa McNeilla Whistlera, z którym Merwarta szczególnie silnie łączy tutaj wyciszona paleta, znana z „aranżacji”, „symfonii”, „nokturnów” czy „harmonii” amerykańskiego malarza. Paweł Merwart to znakomity eksponent naturalistycznego, salonowego malarstwa francuskiego końca XIX stulecia. Artysta młodość spędził we Lwowie. Swoją edukację rozpoczął od studiów politechnicznych w Austrii. Legenda głosi, że raniony w nogę podczas pojedynku, zainteresował się rysunkiem podczas rekonwalescencji. W Wiedniu amatorsko studiował malarstwo. W 1876 wyjechał do Monachium, rok później do Düsseldorfu, aby ostatecznie dotrzeć do Paryża. Jego talent rozwijał się prędko, o czym świadczy data debiutu na paryskim Salonie już w 1878 . W kolejnych dekadach wystawiał w Paryżu czy Stanach Zjednoczonych. Merwart został zatrudniony przez rząd francuski jako malarz departamentu kolonii, co zaowocowało podróżami do Tunisu, Senegalu, Gujany, na Antyle czy Martynikę. Artysta stworzył dioramę „Połowiaczce pereł”, która została zaprezentowana na Wystawie Powszechnej 1900. Merwart zginął w czasie wybuchu wulkanu Mont Pelée na Martynice w 1902.



MIECZYŚŁAW REYZNER

1861-1941

Martwa natura z goździkami, 1896

olej/plótno, 102 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Mieczysław | Reyzner| 1896'
na krośnie malarskim notatki numeryczne

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

W latach 80. i 90. XIX stulecia Mieczysław Reyzner mieszkał i działał w Paryżu. Według przekazów jego pracownia mieściła się przy Rue Notre-Dame-des-Champs. Malarz utrzymywał wówczas ścisłe kontakty z artystyczną bohemą metropolii, a w szczególności z polską kolonią. Zetkną się tam chociażby z Anną Bilińską czy Ludwikiem de Laveaux. Na jego twórczość silnie oddziaływały również liczne podróże. Wydaje się, że jednym z chętniej i częściej odwiedzanym przez niego w tym okresie regionów była Bretania. Surowy klimat Północy i ludność o silnym charakterze niewątpliwie urzekła malarza, który tworzył wówczas liczne pejzaże i portrety. Obok krajobrazów dominantę w jego spuściźnie stanowią niewątpliwie martwe natury. Nastrojowe kompozycje złożone z wielobarwnych kwiatów przysposobiły malarzowi już w jego epoce szerokie grono miłośników.



NIKIFOR/DWURNIK

NIKIFOR KRYNICKI
Pejzaż fantastyczny

AUKCJA 24 CZERWCA 2025, 19:00



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

ART OUTLET

SZTUKA DAWNA

JAKUB ZUCKER
"Fioletowa zastona"

AUKCJA 3 LIPCA 2025, 19:00



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

ART DÉCO

FABRYKA PORCELANY I WYROBÓW CERAMICZNYCH W ĆMIELOWIE S.A.
proj. Bogdan Wendorf, serwis do kawy "Kula", lata 30. XX wieku

AUKCJA 27 WRZEŚNIA 2025, 17:00



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

ART DÉCO

ANDRÉ LHOTÉ
"Kompozycja z owocami" ("Composition aux fruits")

AUKCJA 27 WRZEŚNIA 2025, 17:00



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

RÓD KOSSAKÓW

JERZY KOSSAK
Polowanie par force, 1947

AUKCJA 7 SIERPNIA 2025, 18:00



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Sofitel Grand Sopot, Powstańców Warszawy 12, Sopot

MAPY I WIDOKI MIAST

MATTHÄUS SEUTTER
Mapa Wrocławia (Wratislavia Antiquissima
et Celeberrima Ducat), 1735

AUKCJA 1 LIPCA 2025



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

REGULAMIN AUKCYJNY DESA UNICUM

Niniejszy Regulamin Aukcyjny stanowi integralną część umów sprzedaży dzieł sztuki, antyków oraz przedmiotów kolekcjonerskich oferowanych do sprzedaży w ramach aukcji publicznych. Akceptacja niniejszego regulaminu jest dobrowolna, ale konieczna w celu rejestracji na aukcję, świadczenia usług drogą elektroniczną i/lub w celu zawarcia umowy sprzedaży.

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

- Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- Aukcje organizowane przez DESA mają charakter aukcji publicznych, zdefiniowanych w art. 2 pkt 6 ustawy z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.
- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.
- KATALOG – dokument przygotowany na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:
- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;
- Ω** – Omega Obiekt objęty opłatą Importową;
- β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);
- Γ** –Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;
- Δ** –Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;
- μ** – Mu Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;
- π** – Pi Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeźnica 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);
- Ψ** –Psi Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.
- λ** – Lambda Obiekt dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. o. z siedzibą w Krakowie, przy al. Powstania Warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner”). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.
- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.
- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).
- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.
- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.
- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.
- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.

- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a Sprzedawcą.
- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjoner a zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrujący Licytację.
- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może ograniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu 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.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.
- OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierającą w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrujący Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji Sprzedawca – Klient.
- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.
- OPŁATY – oznacza łącznie opłatę Aukcyjną oraz opłatę Droit de Suite lub opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.
- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytującyłoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.
- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).
- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE.
- SPRZEDAWCA – DESA albo Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda).
- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utworzy w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl.
- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy Sprzedawcą i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez Sprzedawcę Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.
- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.
- USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).
- WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0. i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.
- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjoner a przed rozpoczęciem Licytacji.
- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.
- Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

1.

Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
2.

Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji po-przez wypełnienie udostępnionego formularza rejestracji, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość –na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowa-nia dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:
- 2.1.

imię i nazwisko,
- 2.2.

adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miej-scowość, kraj,
- 2.3.

adres poczty elektronicznej,
- 2.4.

numer telefonu kontaktowego,
- 2.5.

w wypadku żądania wystawienia faktury VAT albo faktury VAT marża niezbędne jest także podanie firmy oraz numeru NIP,
- 2.6.

numer PESEL lub seria i numer ważnego dokumentu tożsamości np. dowodu osobistego, bądź paszportu,
- 2.7.

kraj rezydencji podatkowej.
3.

DESA zastrzega sobie prawo odmowy rejestracji dowolnej osoby, zgodnie z wła-snym uznaniem, w szczególności w przypadku nieuregulowanych należności z poprzednich aukcji, jak również uzależnienia rejestracji od dostarczenia in-nych dokumentów, mogących poświadczyć tożsamość lub wypłacalność osoby ubiegającej się o rejestrację.
4.

W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:
- 4.1.

Osobiście – Licytujący osobiście w siedzibie DESA, rejestrują swój udział w Au-kcji przed rozpoczęciem pierwszej Licytacji oraz otrzymują tabliczkę z indy-widualnym numerem aukcyjnym oraz osobiście składają Oferty w ramach Licyta-cji poprzez zasygnalizowanie tego za pomocą tabliczki z numerem aukcyjnym. Po zakończeniu Aukcji, Licytujący zobowiązany jest niezwłocznie zwrócić ta-bliczkę z numerem aukcyjnym. W przypadku zagubienia tabliczki, Licytujący są zobowiązani niezwłocznie zgłosić ten fakt pracownikowi DESA.
- 4.2.

Telefonicznie – Licytujący uczestniczą w Aukcji oraz Licytacji za pośrednictwem połączenia telefonicznego nawiązanego z pracownikiem DESA obecnym na Au-kcji. Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formu-larz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach Katalogu, w siedzibie DESA oraz na stronie internetowej www.desa.pl. Formularz należy przesłać drogą elektro-niczną, pocztą lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o prze-słanie fotokopii jednej ze stron dokumentu tożsamości w celu weryfikacji da-nych. Nasz pracownik połączy się z Licytującym przed rozpoczęciem Licytacji wybranych Obiektów. DESA nie ponosi odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez Licytującego numerem telefonu, z przyczyn, za które odpowiada Licytujący. Rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu – do takiego zlecenia stosuje się odpowiednio 4.3 poniżej. W przypadku pro-blemów z uzyskaniem połączenia, jeżeli Licytujący w zleceniu nie określił limitu, zlecenie licytacji telefonicznej nie będzie realizowane. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.3.

Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczę-ciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń do-starczonych później Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, nie niż-szej jednak niż Cena Gwarancyjna. Jeśli limit podany przez Licytującego jest niższy niż Cena Gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą Ofertę, wów-czas dochodzi do transakcji warunkowej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4.

Internetowo – We wszystkich aukcjach DESA można brać udział za pośred-nictwem Aplikacji. Aby wziąć udział w Aukcji należy założyć darmowe Konto w Aplikacji, a następnie zarejestrować się do konkretnej Aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na Au-kcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem Licytacji lub 12 godzin przed zakończeniem Licytacji. Na każdą Aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do Aukcji wraz z numerem
- uczestnika Aukcji. Licytujący zarejestrowani później mogą zostać niedopusz-czeni do Licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, Licytują-cy może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do Aukcji Licytujący otrzyma automatycznie, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w Aukcji można zarówno składając Oferty na Obiekt y z Aukcji przed rozpoczęciem Licytacji jak i składając Oferty w trakcie trwania Licytacji, obserwując relację online w serwisie. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Sali Aukcyjnej. DESA zastrzega sobie prawo do ustawiania Licytującym przez Aplikację limitów trans-akcyjnych.
5.

Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą od-powiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozosta-łych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.
- § 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI
1.

Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.

2.

Postąpienia są wskazane przez Aukcjonera przed Aukcją lub dostępne na stro-nie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postą-pień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:
- | cena | postąpienie |
|-----------------------|---|
| 0 - 2 000 | 100 |
| 2 000 - 3 000 | 200 |
| 3 000 - 5 000 | 200/500/800 (np. 3200, 3 500, 3 800) |
| 5 000 - 10 000 | 500 |
| 10 000 - 20 000 | 1000 |
| 20 000 - 30 000 | 2000 |
| 30 000 - 50 000 | 2000/5000/8000 (np. 32 000, 35 000, 38 000) |
| 50 000 - 100 000 | 5000 |
| 100 000 - 300 000 | 10000 |
| 300 000 - 700 000 | 20000 |
| 700 000 - 1 500 000 | 50000 |
| 1 500 000 - 3 000 000 | 100000 |
| 3 000 000 - 8 000 000 | 200000 |
| powyżej 8 000 000 | wg uznania aukcjonera |
3.

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Au-kcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu mię-dzy Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4.

Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcio-nera zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym naj-wyższą Ofertę.

5.

W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić moż-liwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitent a. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitent a na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licy-tującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.

6.

W okresie, o którym mowa w ust. 5 powyżej, powyżej Sprzedawca zastrzega so-bie prawo przyjmowania innych ofert kupna Obiektu. Jeśli oferta taka osiągnie poziom Ceny Gwarancyjnej, Licytujący, który wylicytował Obiekt warunkowo, zostanie o tym poinformowany i przysługuje mu wówczas prawo podniesie-nia Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej wraz z pierwszeństwem nabycia Obiektu. W przeciwnym razie transakcja nie dochodzi do skutku, a Sprzedawca może sprzedać Obiekt innemu oferentowi.
7.

Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowa-dzenia Licytacji Obiektu.

8.

Aukcjoner ma prawo do wycofania Obiektu z Aukcji lub Licytacji bez podania przyczyn.

9.

Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licy-tującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku an-gielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczą.

10.

Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących ob-raz lub dźwięk.
- § 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY
1.

Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawo-wych za opóźnienie.

2.

W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Apli-kacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stro-nami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

3.

Płatność Ceny i Opłat na rzecz DESA powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:

3.1.

gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest doko-nywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

3.2.

gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;

3.3.

przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

3.4.

kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)

4.

Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swi-ft: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty na-stępuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprze-dzającego Aukcję.

5.

Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana w polskich zło-tych i może być uiszczona wyłącznie przelewem bankowym na konto mBank S.A. 32 1140 2062 0000 4865 1700 2001, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

6.

Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży przejdzie na Klienta, po otrzymaniu przez Sprzedawcę zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat oraz wydaniu Obiektu.

7.

W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, Sprzedawca może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wy-znaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez Sprzedawca z prawa odstąpienia, Sprzedawca może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytu-łem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia Sprzedawca z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.

8.

W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określo-nym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia Sprzedawcę do potrącenia jego wy-magalnych wierzytelności względem Sprzedawcy np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością Sprzedawcy, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumen-towej pod rygorem nieważności.

9.

Sprzedawca zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przy-padku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złoże-nie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.

10.

W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i pra-wach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.

11.

Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nie-ważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

12.

Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany
- przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawie-nie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
13.

Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
- § 7 ODBIÓR OBIEKTÓW
1.

Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.

2.

Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, któ-rych odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.

3.

Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4.

Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5.

Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu po-twierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.

6.

Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakoń-czenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym pa-ragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.

7.

Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.

8.

Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:

8.1.

Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depo-zytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.

8.2.

Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

8.2.1.

Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;

8.2.2.

Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wy-sokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;

8.2.3.

Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;

8.2.4.

Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.

9.

DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, prześle zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisem-nej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi infor-macjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).

10.

W przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie.

11.

W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 11.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego. Magazyn znajduje się w Warszawie (03-794), przy ul. Rzecznej 6 (Hala DC01, wejście przy bramie 05). Do odbioru z ma-gazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wy-jątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.
- § 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI
1.

Podstawa i zakres odpowiedzialności względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cy-wilnego, w szczególności w art. 556 i następnych Kodeksu Cywilnego, a w przy-padku Klientów będących Konsumentami w Ustawie o prawach konsumenta, przy czym Sprzedawca zastrzega, iż ze względu na specyfikę oferowanych Obiektów tj. antyki, dzieła sztuki itp. wymiana wadliwej rzeczy na wolną od wad jest niemożliwa.

2.

Sprzedawca zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi

poświęcanej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów – dostępne Obiekty są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.		13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a Sprzedawcą.		2.2. drogą elektroniczną: bok@desa.pl lub		§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE	
3. Sprzedawca odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.		13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a Sprzedawcą, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).		2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).		1. Regulamin stanowi wzorzec umowy w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.	
4. Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.		13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: http://ec.europa.eu/consumers/odr/. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.		3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:		2. Sprzedawca nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transport innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. Sprzedawca nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).	
5. Dla ułatwienia Klienta i Sprzedawca, w celu możliwe jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:		14. Sprzedawca informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.		3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,		3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno może być złożone przez Muzeum rejestrowe niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).	
5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;		§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA		3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;		4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do Sprzedawcy powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.	
5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;		1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:		3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:		5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.	
5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;		1.1. Konto,		3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO; 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.		6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.	
5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.		1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;		3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:		7. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów DESA objęte są poufnością.	
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.		1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;		3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;		8. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.	
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu na koszt Sprzedawcy. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o jego udostępnienie, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.		1.4. Newsletter.		3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;		9. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.	
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:		2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.		3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.		10. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.	
8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że Sprzedawca niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;		3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodjęmowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela,		4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.		11. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.	
8.2. żądać usunięcia wady – Sprzedawca jest zobowiązany usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.		4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:		5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwu dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwu dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.		12. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.	
9. Sprzedawca ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez Sprzedawcę, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu na adres: ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do Sprzedawca zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.		4.1. pisemnie na adres DESA;		6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA zastosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679: https://eur-lex.europa.eu/legalcontent/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914		13. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem: https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin_aukcji/. skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.	
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązań Sprzedawcy do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie Sprzedawcy o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez Sprzedawcę na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.		4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.		7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:		14. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.	
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumenckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php		5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.		7.1. prawo dostępu do danych;		15. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.	
12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: http://ec.europa.eu/consumers/odr/. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl		6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.		7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;			
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:		7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl.		7.3. prawo do usunięcia danych;			
13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.		§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH		7.4. prawo do sprostowania danych;			
		1. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).		7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;			
		2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się: 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00		7.6. prawo do przenoszenia danych;			
				7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.			
				8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązywania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:			
				8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;			
				8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;			
				8.3. statystycznych i archiwizacyjnych; – nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązywania umowy.			
				9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.			



REDAKCJA TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki
Martyna Kolanowska
Michał Szarek

JACEK MALCZEWSKI I JEGO EPOKA

12 CZERWCA 2025

ZDJĘCIA DODATKOWE

Studenci krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z prof. Łuszczkiewiczem (Malczewski trzeci od prawej, w drugim rzędzie), lata 70. XIX w., źródło: NAC Online

Jacek Malczewski, Niedziela w kopalni (Odpoczynek w kopalni), 1882, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Jacek Malczewski, Śmierć Ellenai, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

Pałac Sztuki w Krakowie, pocztówka archiwalna, 1911, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

Teodor Axentowicz, Plakat II wystawy Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka, 1898, źródło: Wikimedia Commons

Kazimierz Sichulski Karykatura Jana Stanisławskiego z uczniami, 1905, Jama Michalikowa w Krakowie, źródło: archiwum prywatne

Lucjan Rydel z żoną Jadwigą i dziećmi, Heleną i Lucjanem juniorem. Bronowice Małe, źródło: Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Reduta Zielonego Balonika, ok. 1910, źródło: Wikimedia Commons

Świątlica bolesławowska, sala Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka w Pałacu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wg projektu Stanisława Wyspiańskiego, 1904, źródło: Cyfrowe MNW

Jacek Malczewski na tle Błędnego koła, ok. 1895, źródło: Wikimedia Commons

Wnętrza Jamy Michalikowej przy ul. Floriańskiej w Krakowie, źródło: NAC Online

Stanisław Wyspiański, Planty o świcie, 1894, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 3 Jan Stanisławski, Zmrok, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 3 Jan Stanisławski, Po zachodzie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 3 Jan Stanisławski, Zachód słońca, 1904–08, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 4 Władysław Ślewiński, Paryż, około 1900, źródło: archiwum prywatne

poz. 5 Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński, źródło: archiwum prywatne

poz. 5 Amalia Krieger, fotografia obrazu „Rzeczywistość”, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: archiwum prywatne

poz. 5 Jacek Malczewski. Dzieła. Serya X, z przedmową Stanisława Witkiewicza i tekstem Lucyana Rydla i Teofila Lenartowicza, nakładem Salonu Malarzy Polskich, Kraków 1910

poz. 5 Jacek Malczewski (album), nakładem Rafała Malczewskiego, w zbiorach Miejskiej Biblioteki Publicznej w Radomiu, źródło: Radomska Bibliotek Cyfrowa

poz. 5 „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 3, s. 43, źródło: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego

poz. 5 Jacek Malczewski, Melancholia, 1890–94, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Jacek Malczewski, Jasełka, 1888, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 5 Jan Matejko, Stańczyk, 1862, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 5 Leon Wyczółkowski, Stańczyk, 1898, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 5 Jacek Malczewski, Hamlet polski – Portret Aleksandra Wielopolskiego, 1903, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 5 Jacek Malczewski, Stańczyk, wg Jana Matejki, ok. 1866, Muzeum Narodowe w Warszawie, dzięki uprzejmości Działu Digitalizacji i Dokumentacji Wizualnej MNW

poz. 5 Zakład Fot. Stanisława Bizańskiego, Stanisław Tarnowski, ok. 1900, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 6 William–Adolphe Bouguereau, Dante i Wergiliusz w piekle (fr.), 1850, Musée d’Orsay w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 6 Eugène Delacroix, Barka Dantego, 1822, Luwr w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 6 Jacek Malczewski, Moja dusza, 1908, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 6 Jacek Malczewski, Zadumanie. Na ganku w Łusławicach, 1920, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 7 Jacek Malczewski przy sztalugach, koniec XIX w., źródło: NAC Online

poz. 7 Jacek Malczewski, Autoportret w zbroi, 1919, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: Wikimedia Commons

poz. 7 Jacek Malczewski, Autoportret z paletą, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 7 Jacek Malczewski, Autoportret, 1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 7 Jacek Malczewski, Autoportret w białym stroju, 1914, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 8 Archiwalna fotografia obrazu, fot. Amalia Krieger, Kraków, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 8 Jacek Malczewski, Portret Zofii Atteslander, 1900, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 8 Archiwalna fotografia portretu Jacka Malczewskiego przedstawiającego nieznanego mężczyznę, fot. Ignacy Krieger, Kraków, Biblioteka Narodowa w Warszawie, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 10 Wlastimil Hofman, źródło: NAC Online

poz. 10 Wlastimil Hofman podczas pracy w plenerze, 1929, źródło: NAC Online

poz. 10 Wlastimil Hofman, Jasełka, 1918, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 11 Wlastimil Hofman podczas pracy w swojej pracowni, Kraków, 1929, źródło: NAC Online

poz. 13 Wlastimil Hofman podczas pracy w plenerze, 1929, źródło: NAC Online

poz. 15 Włodzimierz Przerwa–Tetmajer. Fotografia portretowa, źródło: NAC Online

poz. 15 Włodzimierz Tetmajer z rodziną przed domem w Bronowicach, ok. 1915, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 15 Widok Bronowic, 1931, źródło: NAC Online

poz. 15 Aleksander Gierymski, Dziewczyna z Bronowic, 1893–94, Muzeum

Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 15 Włodzimierz Tetmajer, Koniki polne, 1888, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 15 Włodzimierz Tetmajer z żoną, Anną Mikołajczykówną, ok. 1890–95, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 17 Józef Mehoffer, fotografia portretowa, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 17 Józef Mehoffer, Kwitnące bzy w Jankówce, po 1907, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 17 Józef Mehoffer, Czerwona parasolka, 1917, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 17 Willa Carlotta w Tremezzo, widok współczesny, źródło: Wikimedia Commons

poz. 17 Józef Mehoffer, Dworek w Jankówce, ok. 1910, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: Wikimedia Commons

poz. 18 Alfons Karpiński w swojej krakowskiej pracowni wraz z żoną, 1937, źródło: NAC Online

poz. 23 Portret Juliana Fałata w popiersiu, fot. Juliusz Mien, 1897–1905, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 25 Aleksander Kotsis, Dzieci przed chatą w górach, 1872, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 25 Aleksander, Kotsis, Sieroca dola, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 26 Widok na Pałac Sprawiedliwości przy Karlsplatz w Monachium, XIX w., źródło: Wikimedia Commons

poz. 26 Alfred Wierusz–Kowalski, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 26 Wincenty Wodzinowski, Wesele krakowskie, 1901, Muzeum Narodowe w Lublinie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 26 Alfred Wierusz Kowalski, Panna młoda, ok. 1900, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 26 Alfred Wierusz Kowalski, Wesele krakowskie, ok. 1890–1900, Muzeum Narodowe w Lublinie, źródło: wmuzeach.pl

poz. 26 Józef Brandt, Wesele na Ukrainie, ok. 1895, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 35 Franciszek Żmurko w swoim atelier, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 37 Wojciech Kossak i Michał Gorstkin Wywiórski, Droga z Burgos (północ) – szkic do Panoramy Samosierra, 1900, Muzeum Ziemi Przemyskiej w Przemyśle, źródło: Wikimedia Commons

poz. 37 Fotografia archiwalna wąwozu Samosierra wykonana podczas podróży Wojciecha Kossaka i Michała Gorstkina Wywiórskiego do Hiszpanii w 1899, za: Wojciech Kossak, Wspomnienia

okładka front poz. 5 Jacek Malczewski, „Rzeczywistość”, 1908

okładka II–strona 1 poz. 6 Jacek Malczewski, „Autoportret dantejski”, 1915

strony 2–3 poz. 10 Wlastimil Hofman, Koncert wiejski, 1908

strony 4–5 poz. 11 Wlastimil Hofman, Dziewczynka w modlitwie, lata 20. XX w.

strony 6–7 poz. 14 Eugeniusz Geppert, Spłoszone konie i pegaz, 1923

strony 8–9 poz. 15 Włodzimierz Tetmajer, Wesele krakowskie, po 1910

strony 10–11 poz. 4 Władysław Ślewiński, „Wazon z białymi różyczkami”, około 1906

strona 12 poz. 7 Jacek Malczewski, Autoportret w kaszkiecie („Autoportret”), 1920

strona 18–19 poz. 17 Józef Mehoffer, Widok z ogrodu willi Carlotta w Tremezzo, po 1900

strona 247 poz. 38 Wojciech Kossak, Żołnierz napoleoński z koniem, 1933

strona 248 poz. 40 Mieczysław Reyzner, Martwa natura z goździkami, 1896

strony 250–251 poz. 37 Michał Gorstkin Wywiórski, Pejzaż spod Samosierry, ok. 1900

strony 252–253 poz. 20 Stanisław Czajkowski, Krakowskie Planty z widokiem na Wawel, 1941

strony 254–255 poz. 23 Julian Fałat, „Na polowaniu”. 1900–15

strona 256 – okładka III poz. 1 Ferdynand Ruszczyc, „Grota i schody”

okładka tył poz. 5 Jacek Malczewski. „Rzeczywistość”, 1908

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash–Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1685ASD252









