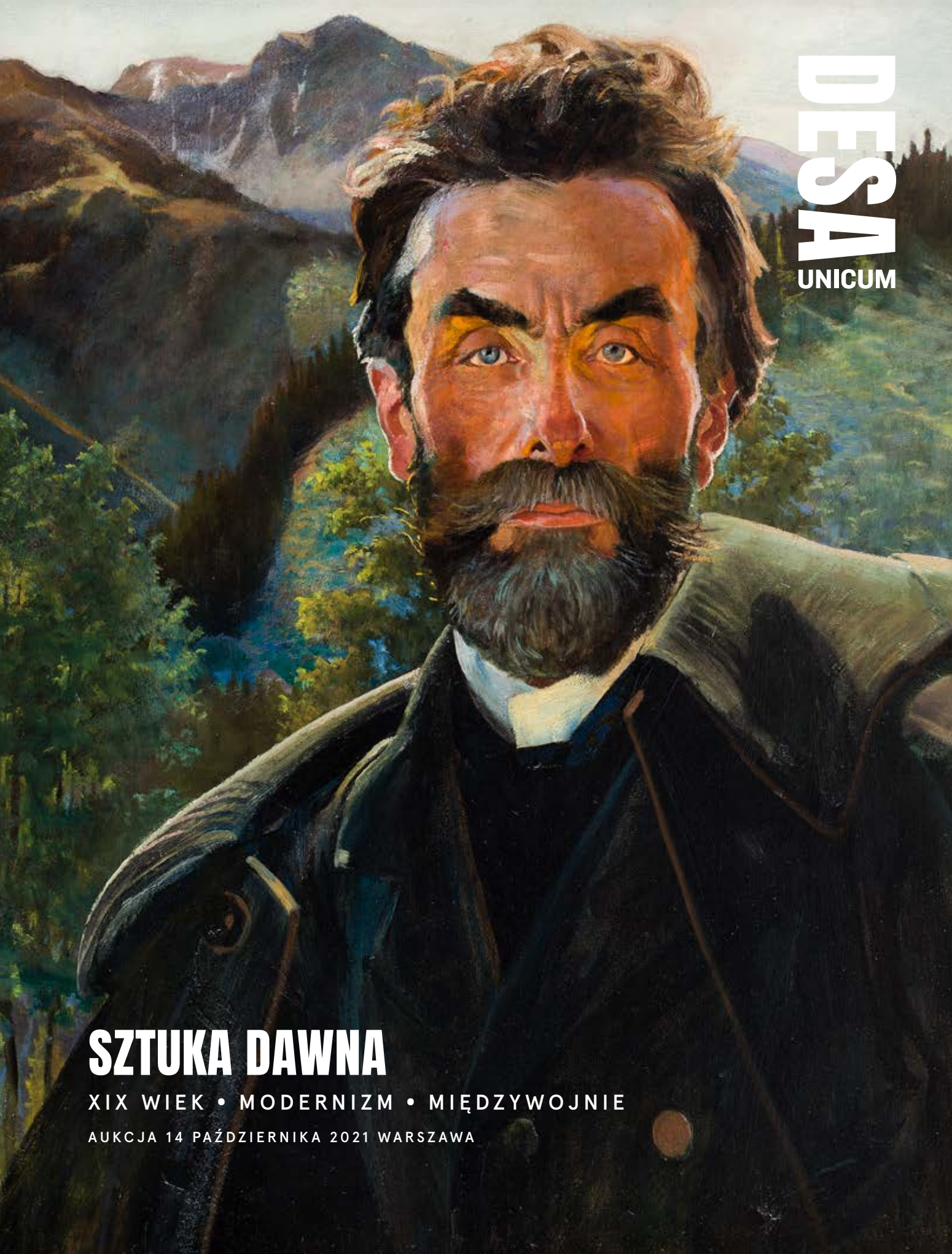
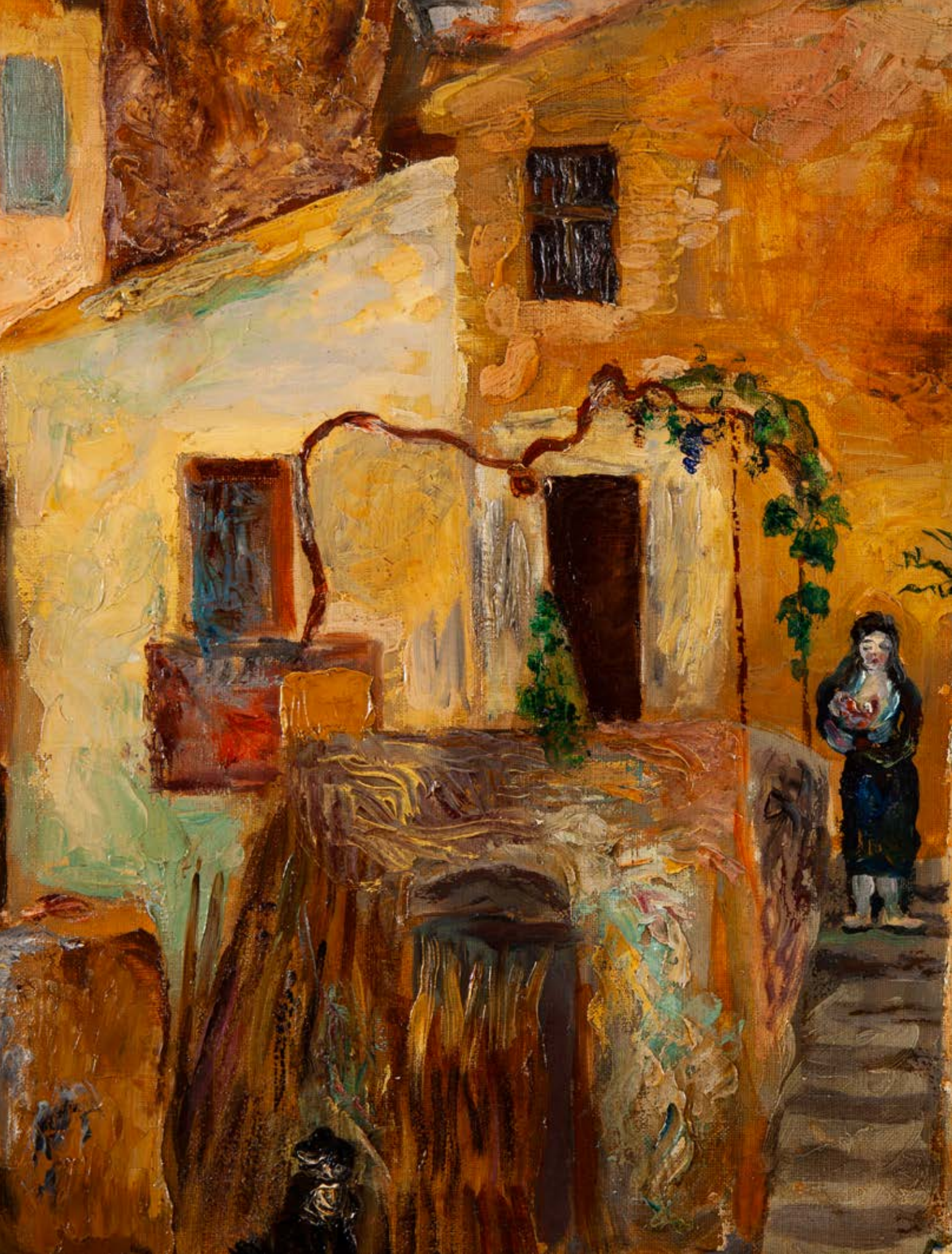


DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 14 PAŹDZIERNIKA 2021 WARSZAWA



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 14 PAŹDZIERNIKA 2021

CZAS AUKCJI
14 października 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
4 – 14 października
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

Aleksandra Łukaszewska
tel. 22 163 67 05, 664 981 465
a.lukaszewska@desa.pl

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

DOM AUKCYJNY

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

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

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

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

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

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

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

SEKRETARIAT ZARZĄDU tel. 22 163 66 65, biuro@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA SA

ZARZĄD DESA S.A.

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

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

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

ZARZĄD DESA UNICUM

AGATA SZKUP
Prezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu

IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej

JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej

MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

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

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

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

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

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

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

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

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

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

DZIAŁ IT

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

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

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IZA MICHALSKA
Koordynator Przestrzeni Ekspozycyjnej
i.michalska@desa.pl
502 994 202

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

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

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

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

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

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

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

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

JOANNA TARNAWSKA
Ekspert Komisji Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 111 189

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

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

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

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

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

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

SAMANTA BELLING
Specjalista
Sztuka Współczesna, Surrealizm
s.belling@desa.pl
539 222 774

PAULINA ADAMCZYK
Specjalista
Sztuka Dawna
Prace na papierze
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980

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

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

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

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

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

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

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

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

INDEKS

Ajdukiewicz Tadeusz **55**

Axentowicz Teodor **6-7**

Bałzukiewicz Łucja **10**

Bartoszewicz Włodzimierz **64**

Czyżewski Tytus **32**

Ćwikliński Zefiryn **60**

Eibisch Eugeniusz **27**

Ejsmond Franciszek **17, 41**

Ejsmond Stanisław **66**

Epstein Henryk **38-39**

Filipkiewicz Stefan **56**

Gałek Stanisław **48**

Gerson Wojciech **57**

Hayden Henryk **40, 70**

Hofman Wlastimil **8**

Kamocki Stanisław **51-52, 67**

Kanelba Rajmund **37**

Karpiński Alfons **58-59**

Kisling Mojżesz **26**

Kleczyński Bohdan **20**

Koch Władysław **25**

Kochanowski Roman Kazimierz **1-2**

Konarski J. **45**

Kotarbiński Wilhelm **14**

Kotsis Aleksander **47**

Kramsztyk Roman **31**

Krasnodębski Piotr Hipolit **63**

Lentz Stanisław **43**

Malczewski Jacek **4-5**

Malczewski Rafał **22**

Menkes Zygmunt Józef **35**

Michalak Antoni **65**

Minkowski Maurycy **12**

Mirecki Kazimierz **42**

Mondzain Szymon **36**

Muter Mela **28-30**

Neumann Abraham **53**

Okniński Ryszard **21**

Pautsch Fryderyk **62**

Popiel Tadeusz **54**

Pruszkowski Tadeusz **24**

Rapacki Józef **11**

Rossowski Władysław **44**

Rudzka-Cybisowa Hanna **68**

Siemiradzki Henryk **13**

Stanisławski Jan **3**

Suchodolski January **18**

Taranczewski Wacław **71-72**

Terlikowski Włodzimierz **33-34**

Tetmajer Włodzimierz **15**

Trzebiński Marian **46**

Waliszewski Zygmunt **23**

Wankie Władysław **16**

Wawrzeniecki Marian **69**

Weiss Wojciech **49-50**

Wierusz - Kowalski Alfred **19**

Wodzinowski Wincenty **61**

Zucker Jakub **73**

Żmurko Franciszek **9**

1

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

Pejzaż jesienny

olej/tektura naklejona na deskę, 16,1 x 21,2 cm
sygnowany l.d.: 'R. Kochanowski'
na odwrociu ramy papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 000 EUR

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

Roman Kochanowski był twórcą silnie związanym z kręgiem polskich artystów w Monachium. Początkowo, w latach 1873-75 naukę pobierał w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Następnie wyjechał do Wiednia, gdzie kształcił się pod kierunkiem Christiana Griepenkerla i Eduarda Lichtenfelsa. Do Monachium przybył w 1885 roku. Nawiązał bliskie kontakty z polskimi artystami takimi jak Antoni Kozakiewicz, Włodzimierz Łoś, Alfred Wierusz-Kowalski czy Piotr Stachiewicz. W Niemczech jego malarstwo szybko zyskało uznanie szerszej publiczności. Przykuło uwagę między innymi bawarskiego księcia regenta Luitpolda, który z czasem stał częstym gościem w jego pracowni. Pomimo że na stałe związał swoje życie z Bawarią, artysta bardzo często odwiedzał ojczyznę. Najczęściej przyjeżdżał do Krakowa. Powstawało wówczas wiele obrazów i szkiców, najczęściej motywy z okolic Krakowa i znad brzegów Wisły.

Roman Kochanowski uchodzi za mistrza „małych form", niedużych, czasem wręcz miniaturowych pejzaży. Obrazy artysty wraz z całym pejzażowym repertuarem: drzewami, wsiami, opłotkami, ugorami, pastwiskami, czy „polskim błotem", używając określenia niemieckich krytyków, są bardzo silnie zakorzenione w tradycji malarstwa polskich monachijczyków. „Pejzaż jesienny" utrzymany w brązowej tonacji, należy do grupy prac artysty, w których z niesamowitym wyczuciem odtwarza on klimat lirycznego polskiego pejzażu. Doskonale ujęta perspektywicznie kompozycja przedstawia gęsto zarośniętą, podmokłą łąkę z pasącymi się na niej krowami.

K. Kochanowicz

2

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI
1857-1945

Las, po 1910

olej/tektura naklejona na deskę, 16,1 x 21,8 cm
sygnowany l.d.: 'R Kochanowski'
na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 400 EUR

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

Małe krajobrazy, malowane przeważnie na tekturze Kochanowski tworzył przez całe życie. Cieszyły się one powodzeniem zarówno na rynku sztuki w kraju, jak i za granicą. Pojawiały się na wystawach, kupowali je zagraniczni handlarze i kolekcjonerzy. Przedstawiają zarówno widoki polskie, jak i motywy bawarskie. Miały one swoją charakterystyczną stylistykę i formę, dzięki czemu stały się rozpoznawalne. Przyroda w malarstwie Kochanowskiego obserwowana jest w dosłowny sposób. Jego pejzaże charakteryzuje perfekcyjny rysunek, zazwyczaj gładka faktura i Stimmungowa tonacja kolorystyczna. Zdarzały się jednak pejzaże traktowane bardziej swobodnie i szkicowo, w których zaznaczał jedynie masywniejsze kształty impastową plamą barwną. „Las" jest świadectwem doprowadzenia do mistrzostwa umiejętność operowania formą, scalania i syntetyzowania, ale i odtwarzania impresji pór roku. Tonacja małoformatowego pejzażu przedstawiającego leśny zagajnik utrzymana jest w gamie szarobrązowej, przez co artysta zbliża się do poetyki malarstwa en grisaille. Kochanowski z niesamowitym wyczuciem odtwarza atmosferę jesiennego zmierzchu, wilgotny chłód powietrza, pochmurnego nieba i zmroku oraz wiotkie gałęzie i pnie smukłych drzew.

3

JAN STANISŁAWSKI
1860-1907

"Pejzaż z zatoką" (Zakole Dniepru), około 1903

olej/karton naklejony na tekturę, 16 x 22 cm
sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

estymacja:
55 000 - 80 000 PLN
12 300 - 17 800 EUR

OPINIE:
ekspertyza Barbary Małkiewicz z dn. 22 lutego 2001 roku

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Ostoya, Warszawa, marzec 2001
kolekcja prywatna, Warszawa

Twórczość Jana Stanisławskiego rozgrywa się w kilku miejscach, do których chętnie wracał. Ten subtelny i wrażliwy pejzażysta na swoich niewielkich obrazach przedstawiał jednak zawsze ten sam świat, z którego, szybkimi pociągnięciami pędzla, zawsze umiał wyłuskać piękno. Po co więc jeździć na Ukrainę, skoro świat zawsze „mówi tym samym językiem"?

Było kilka miejsc na mapie Europy, które zaprowadziły artystę z powrotem na Ukrainę: sama Ukraina, miejsce jego narodzin z pociągającym przyszłego malarza pejzażem, Warszawa Gersona i w końcu Paryż Chełmońskiego i impresjonistów. Dynamika powrotu, którą można by porównać do tego, co wydarzyło się w życiu Józefa Chełmońskiego była inna. Chełmoński przyjechał do Paryża po życiową stabilizację i „przywiózł Ukrainę" ze sobą, żeby pokazać ją Francuzom. Wrócił potem w swoje strony, bo wyczerpała się pewna formuła – świat na jego obrazach wyblakł, a sztuka stawała się już nieraz zestawem formuł, niezasilanych kontaktem z rodzimą przyrodą. Stanisławski nie potrzebował Paryża w ten stabilizacyjny sposób. Przyjechał do tego wielkiego i ruchliwego miasta, żeby dowiedzieć się (upewnić?) jak patrzeć na miejsca, które są przepastne i statyczne. Ale wcześniej były studia matematyczne, najpierw na Uniwersytecie Warszawskim, a następnie w Petersburgu, w Instytucie Technologicznym. Gdyby nie nęcąca bliskość Ermitażu, to profesorskie dziecko (ojciec wykładał na uniwersytecie w Charkowie), kontynuowałoby zapewne naukową rodzinną tradycję (Mieczysław Sterling pisał o tej sytuacji w ten sposób: „(...) tutaj Ermitaż okazał się tak niebezpiecznym współzawodnikiem Instytutu, że młody uczony porzucił raz na zawsze naukę i całkowicie oddał się sztuce", Mieczysław Sterling, Jan Stanisławski, Warszawa 1926, s. 6).

Stanisławski odbył teraz studia, najpierw w Warszawie. Tu, jak się zdaje, dobrze trafił, bo do Wojciecha Gersona, pierwszego polskiego malarza, w którym rodzimy pejzaż znalazł istotny artystycznie rezonans. Stanisław Witkiewicz pisał o stosunku nauczyciela do swoich uczniów, że zaszczepiał w nich cześć i zamiłowanie natury. Niewątpliwie podziałało to na Stanisławskiego, który odbył swoje Wanderjahre w Krakowie (1883), a potem w Paryżu. O ile nad Wisłą nie znalazł wiele dla siebie (pejzaż jeszcze tam nie okrzepł tam jako gatunek artystyczny), o tyle Paryż (1885)

dał mu w tym względzie bardzo dużo. Był tam starszy o 11 lat, inny uczeń Gersona – Józef Chełmoński. Była tam też pracownia portrecisty Carolusa Durana, do której wracał przez kilka kolejnych, wiosennych sezonów. Jak pisał Mieczysław Sterling, paradoksalnie to właśnie Józef Chełmoński przez swoje podejście do natury, pchnął młodszego kolegę w stronę impresjonizmu. Stało się tak dlatego, że Chełmoński „szukał życia natury w jej własnych tajemnicach, a nie w sztuce ożywiania jej własnymi sposobami" (tamże, s. 8). Realizował to inaczej niż impresjoniści, jednak mógł był rozumieć ich usiłowania. „Stanisławski, podlegając pędowi idei młodych malarzy i chętnie posłuszny wpływom i słowom Chełmońskiego, zbliżył się od razu do impresjonistów. Na wystawie roku 1886 widział niezawodnie jasne, rozpylone w barwnej atmosferze pejzaże Claude Moneta, pointilizowane już, niby drżącemi dotykami barwnych plam malowane, ogrody i pola Pissarra, słoneczne drogi Sisley'a, a może i z płaszczyzn barwnych budowane wielkie, rozłożyste pejzaże Cézanne'a. Te obrazy pokazały mu słońce w obrazie i otworzyły drogę do wydobycia światła w pejzażu. Wykazały mu one tę prostą prawdę, że on, człowiek zachwytu i rzewnego serca, może oddać swoje uczucia przez światło, barwy, kształty, a nie przez jakąś smutną opowieść, czy buńczuczną przygodę, i więcej – że treścią obrazu jest kompozycja walorów malarskich, a nie temat literacki. Ta nowa wiedza podniecała go i kazała zagłębiać się w dyskusjach o sztuce i jej zagadnieniach. Z radością przysłuchiwał się dysputom o realizmie w sztuce, o prawie przeniknięcia jej – jako władczyni całego życia – do wszystkich tego życia zakątków; i o tem, że nie masz rzeczy zbyt nędznej na to, by niegodna była sztuki" (tamże, s. 8-9). Po takiej szkole Stanisławski gotów był wrócić do siebie i patrzeć na swoją ziemię, oczami wyuczonymi przez obcych.

Stanisławski często odwiedzał Ukrainę, tam w Kijowie mieszkała jego matka. Zachowało się wiele obrazów ukraińskich, a większość z nich powstała w latach 1902 i 1903. Prezentowany obraz, rzadki dzięki swojemu nietypowemu ujęciu, jest podobny do przechowywanego w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie „Płotu nad rzeką" (1903 lub 1904). Znajdujemy tu tą samą dyspozycję barwną, na którą składają się pasy kobaltu, wpadającego w fiolet oraz chropawe, grubo kładzione biele.

4

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

"Portret Stanisława Witkiewicza", 1902

olej/deska, 60,7 x 49 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J Malczewski 1902'
na odwrociu opisany: 'WK2' oraz 'N 7'
oraz wytłoczone numery odnoszące się do rozmiary podobrazia: '50' oraz '61'

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
178 000 - 267 000 EUR

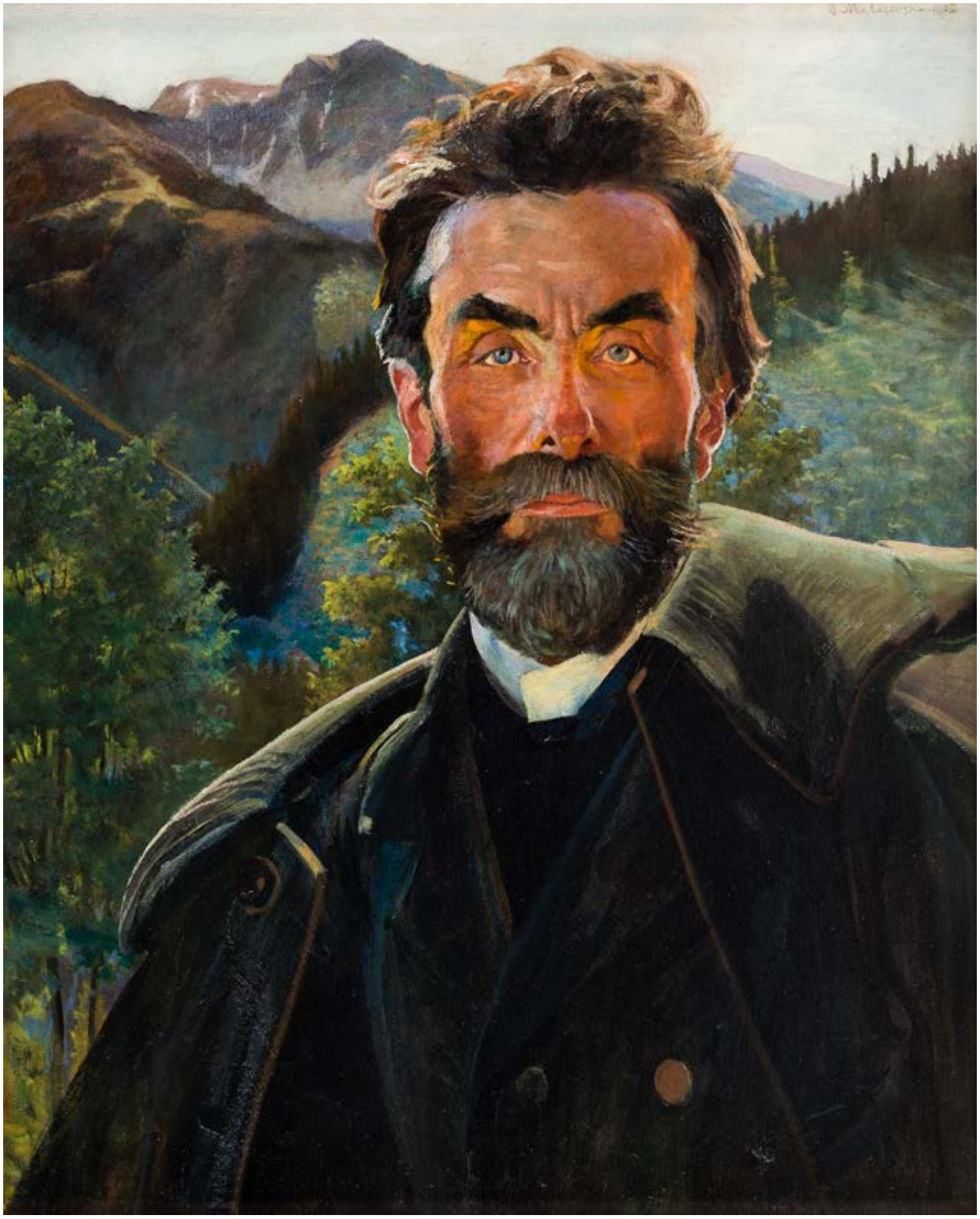
POCHODZENIE:
własność artysty
od lat 40. XX wieku w kolekcji rodzinnej, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa stu dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, kwiecień-maj 1903
Zbiorowa wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903

LITERATURA:
Jan Bołoz-Antoniewicz, Katalog wystawy stu dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, Lwów 1903, nr kat. 84, s. 60
Zbiorowa wystawa dzieł Jacka Malczewskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1903, katalog VI, nr kat. 85, s. 18
List Stanisława Witkiewicza do syna, Zakopane, 20 września 1902 roku, w: Stanisław Witkiewicz, Listy do syna, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Warszawa 1969. s. 78 (wzmiankowany)
zdjęcia przedstawiające artystę z obrazem i modela podczas pozowania na tarasie Domu pod Jedlami, 1902, zachowane w kolekcjach prywatnych

„(…) Tata w dalszym ciągu walczy z artretyzmem, który chodzi po rozmaitych członkach i dokucza, i zabiera zdobywane siły. Jednak nie poddaję się i jestem dotąd na wierzchu, choć nie mogę dojść do eleganckiego wygląda – i zawsze jestem figurą z obrazów Jacka Malczewskiego".

Stanisław Witkiewicz do syna, kartka pocztowa, Lovrana, 7 grudnia 1908, cyt. za: Stanisław Witkiewicz, Listy do syna, oprac. Bożena Danek-Wojnowska i Anna Micińska, Warszawa 1969, s. 381-382



1854 — **Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-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. Powstaję 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. Wystawia „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-Ausstelung 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.

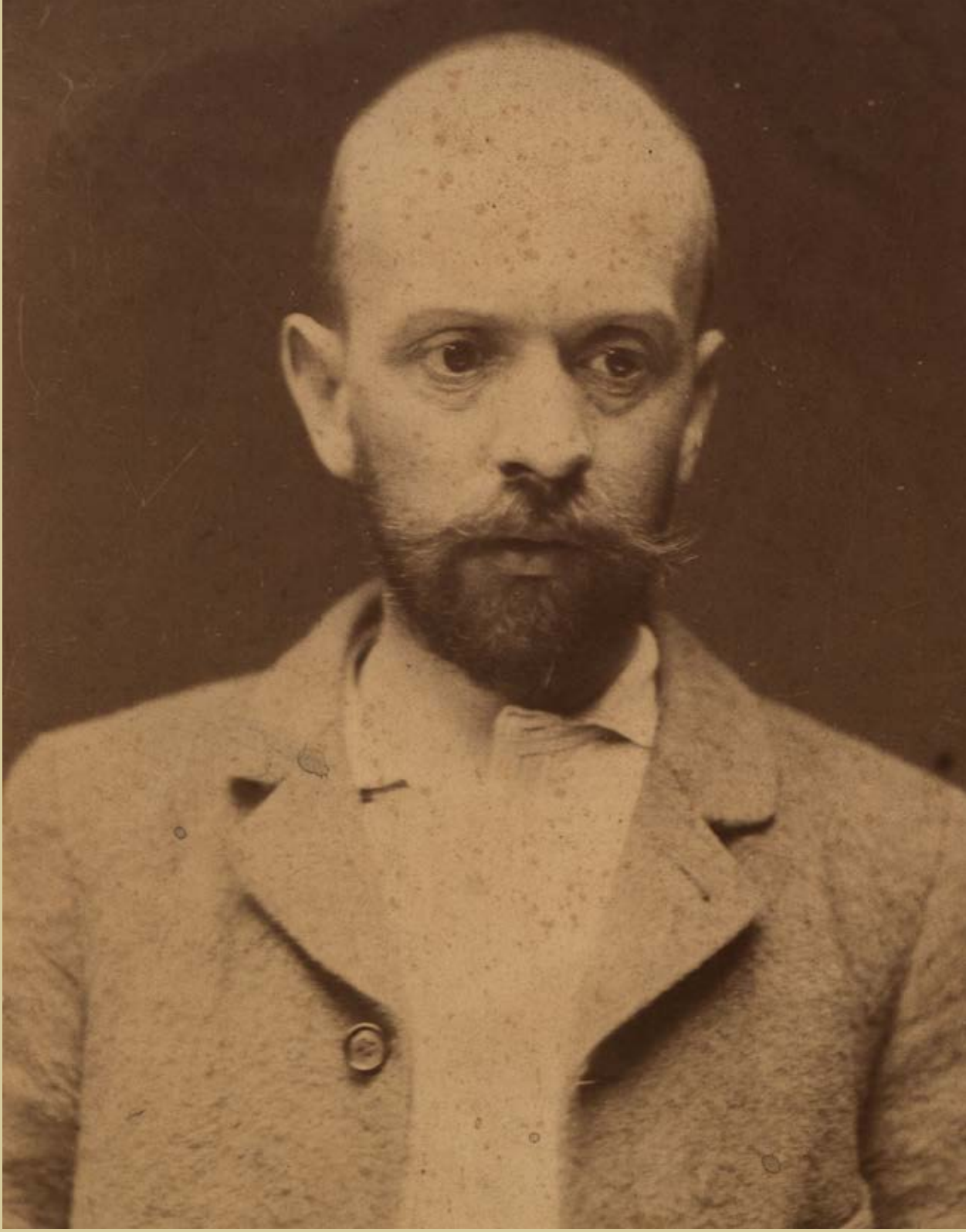
1914–1918 — **Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej z przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów", 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.**

1922 — Przenosi się do Lusławic, gdzie mieszka u swoich sióstr. 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. fotografia portretowa

MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1851 — 21 maja w Poszawszu na Żmudzi przychodzi na świat Stanisław Witkiewicz. Początkowo kształci się w domu, potem wraz z braćmi uczy się w gimnazjum w Szawlach.

1863 — Wybucha powstanie styczniowe. Rodzina Witkiewiczów jest zaangażowana w działalność patriotyczną i walki powstańcze. Stanisław pełnił funkcje zwiadowcze i donosił żywność powstańcom. Na początku 1864 roku ojciec przyszłego artysty zostaje aresztowany, majątek Witkiewiczów skonfiskowany, a rodzina zesłana do Tomska na Syberii.

1868 — Po amnestii, jeszcze w 1867 roku, rodzina wysłała Stanisława w podróż do rodzinnego kraju. Przez Petersburg i Rygę dotarł do Warszawy. Rozbudzony jeszcze podczas pobytu w Tomsku talent artystyczny Stanisław chciał kształcić dalej. Prawdopodobnie jako wolny słuchacz dostał się do petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, mimo braku ukończenia sześciu klas gimnazjum.

1871 — Witkiewcz przenosi się na studia do Monachium, gdzie studiuje w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych latach 1872-1873. Artysta przyłącza się kolonii polskich artystów studiujących i osiadłych w Monachium.

1873 — Przenosi się do Warszawy.

1874-1875 — Tworzy w pracowni w Hotelu Europejskim, która staje się ważnym miejscem na mapie artystycznej Warszawy - matecznikem idei realistycznych, które wkrótce znajdą rozwinięcie w sztuce, teorii i krytyce artystycznej.

1876-1877 — Dalej tworzy obrazy sztalugowe, krytyki artystyczne oraz ilustracje do warszawskich czasopism: „Kłosów", „Tygodnika Ilustrowanego" i „Tygodnika Powszechnego".

1880 — Witkiewicz, wcześniej chorujący na tyfus, poddaje się kuracjom w Marienbadzie i Meranie. W przyszłych latach problemy zdrowotne artysty będą się utrzymywać.

1882 — Henryk Sienkiewicz, przyjaciel Witkiewicza, obejmuje redakcję czasopisma „Słowo" i zachęca artystę do pisania krytyk. Niestabilny stan zdrowia malarza powoduje jego podróże: przemieszcza się między Litwą, Warszawą, Monachium i Meranem.

1884 — Ślub Stanisława i Marii z Pietrzkiewiczów. Zostaje kierownikiem artystycznym „Wędrowca", postępowego czasopisma Artura Gruszeckiego. Ukazują się pierwsze artykuły z cyklu „Malarstwo i krytyka u nas", która powodują szeroką dyskusję na temat kształtu i powinności sztuki w rodzimym kraju.

1885 — Przychodzi na świat syn Witkiewiczów, Stanisław Ignacy, przyszły wybitny artysta. Trwa publiczna debata na temat teorii sztuki Witkiewicza. Ukazuje się nakładem Wędrowca „Album Maksymiliana i Aleksandra Gierymskich".

1886 — Pierwsze obrazy i utwory o tematyce tatrzańskiej.

1889 — Trwają prace nad wydaniem „Na przełęczy" - kluczowej powieści Witkiewicza poświęconej tematyce tatrzańskiej. Utwór ukazuje się w odcinkach w „Tygodniku Ilustrowanym". W 1891 roku zostanie opublikowany w formie książki i osiągnie znaczny sukces.

1891 — Powstają pierwsze szkice willi „Koliba" dla Zygmunta Gnatowskiego - pierwszego domu w stylu zakopiańskim.

1892 — Plany willi „Koliba" pokazane na Wystawie Przemysłu Budowlanego we Lwowie.

1893 — Powstaje liczny zbiór symbolistycznych obrazów o tematyce tatrzańskiej.

1894 — Projekt „Korwinówki" (później willa „Oksza") dla Bronisławy i Wincentego Kossakowskich.

1895 — Powstaje i zostaje wystawiony „Wiatr halny" (Muzeum Narodowe w Krakowie), już w epoce uważany za najlepszy obraz autorstwa Witkiewicza.

1896 — Projekty willi „Pod Jedlami" dla Jana Gwalberta Pawlikowskiego. Dom kończony w przyszłym roku.

1900 — Prezentacja stylu zakopiańskiego na paryskiej Wystawie Powszechnej.

1902 — Ukazuje się artykuł „Bagno" („Przegląd Zakopiański") – Witkiewicz zabiera głos na temat stacji klimatycznej w Zakopanem. W lecie spotkania towarzyskie m.in. z Heleną Modrzejewską. Powstaje seria portretów Witkiewicza autorstwa Malczewskiego.

1903 — Studium monograficzne „Jan Matejko". Witkiewicz był także autorem rozpraw o twórczości innych malarzy: Juliusza Kossaka, Aleksandra Gierymskiego czy szkicu o Jacku Malczewskim.

1904 — Początek budowy Kaplicy Najświętszego Serca Jezusowego na Jaszczurówce. Pogorszenie stanu zdrowia artysty chorego na artretyzm i gruźlicę. Witkiewicz wyjeżdża do Lovrany na terenie dzisiejszej Chorwacji.

1905 — Rewolucja 1905 roku – ożywają sympatie socjalistyczne Witkiewicza.

1914 — Józef Piłsudskiego odwiedza Witkiewicza w Lovranie. Już wcześniej artystę odwiedzali tam luminarze polskiej kultury m.in. Stefan Żeromski czy Henryk Sienkiewicz.

1915 — Witkiewicz umiera 5 września. 17 września odbywa się pogrzeb w Zakopanem. Został pochowany w grobowcu Dłuskich, a w 1921 roku prochy przeniesiono do oddzielnego grobu na Pęksowym Brzyzku.

Stanisław Witkiewicz, fotografia portretowa, ok. 1890

WITKIEWICZ: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Stanisław Witkiewicz z góralami obok drewnianego modelu Domu pod Jedlami, 1899

„‘Styl zakopiański’ przez rozwinięcie (...) rdzennych pierwiastków do wyżyny potrzeb kulturalnych, ma umożliwić klasom wyższym z jednej strony powrót do rodzimości, z drugiej – zespolenie się organiczne z ludem w prawdziwą jednolitą całość narodu. W myśli Witkiewicza łączy się idea narodowa, tradycjonalizm, ludowość i postęp. Takie zespolenie tych pierwiastków, które często występują odrębnie i stają przeciwko sobie, nie jest samo przez się czemś zasadniczo nowem (...). Jego architektoniczna teorja przedstawia się (...) jako dar przyniesiony od ludu, w imię braterstwa i narodowej wspólnoty, klasom wyższym”.

Jan Gwalbert Pawlikowski, O stylu zakopiańskim, Warszawa 1931, s. 4-5

Jacek Malczewski, Portret Stanisława Witkiewicza, 1902, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

Jacek Malczewski, Portret Stanisława Witkiewicza, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie

„Zostawił trwałe ślady w wielu dziedzinach polskiego życia i kultury. I niełatwo ująć jego bogatą indywidualność w jednolity obraz. Autor jednej z najgłośniejszych książek w dziejach polskiej krytyki artystycznej (Sztuka i krytyka u nas) i słynnych monografii o Juliusz Kossaku, Aleksandrze Gierymskim i Matejce. Propagator stylu zakopiańskiego w budownictwie i zdobnictwie. Ale i autor chyba najpiękniejszej książki w naszej literaturze o Tatrach (Na przełęczy) (...). Ale i malarz, i myśliciel, i moralista podejmujący problemy religii, wychowania, narodu, pisarz społeczny”.

Jan Z. Jakubowski, Stanisław Witkiewicz (Próba portretu), w: Stanisław Witkiewicz, Sztuka i krytyka u nas, t. I, Pisma zebrane, Kraków 1971, s. V

Dom pod Jedlami na Kozińcu (styl zakopiański), pocztówka

NIEZNANE ARCYDZIEŁO: KOZINIEC, LATO 1902

Stanisław Witkiewicz, jako malarz, krytyk, myśliciel i projektant, to fundamentalna dla polskiej kultury nowoczesnej postać. Od momentu zamieszkania w Zakopanem w 1890 roku stał się popularyzatorem Podhala i zarazem interpretatorem jego rdzennej kultury. Znanym utworom literackim na ten temat (przede wszystkim „Na przełęczy") towarzyszyło projektowanie rzemiosła oraz domów dla przybyszów do Zakopanego. Witkiewicz był jednym z eksponentów popularnych w końcu XIX stulecia stylów narodowych, w ramach których twórcy zmierzali do wynalezienia specyficznych dla danego narodu form plastycznych czy architektonicznych. Witkiewicz oparł swoją wizję stylu zakopiańskiego na wzorach ludowych z Podhala, czyniąc z nich propozycję uniwersalną. Zakopane i Tatry w II połowie XIX wieku było postrzegane przez luminarzy polskiej kultury jako obszar szczególny, stając się symbolem narodowej jedności. Osiedlaniu się pod Tatrami towarzyszyła potrzeba budowania nowych siedzib, której Witkiewicz sprostał po raz pierwszy przy zamówieniu od Zygmunta Gnatowskiego na willę „Koliba" (1891-93). Witkiewiczowi zasadniczo chodziło „o zbudowanie domu, w którym by były rozstrzygnięte wszelkie wątpliwości co do możności pogodzenia ludowego budownictwa z wymaganiami bardziej złożonych i wyrafinowanych potrzeb wygody i piękna, domu, który by z góry odpierał wszelkie zarzuty i rozbrajał wszelkie uprzedzenia, który by dowiódł, że można mieć dom i mieszkanie w stylu zakopiańskim, będąc pewnym że się dom nie zawali, być w nim zabezpieczonym od słót, wichrów i chłodów, mieć wszelkie wygody, a jednocześnie być otoczonym atmosferą piękna nie gorszą od innych, i w dodatku polską" (Stanisław Witkiewicz, Styl zakopiański, Zeszyt II, Ciesielstwo, Lwów 1911, cyt. za: Stanisław Witkiewicz, W kręgu tatr I, Pisma zebrane, t. III, Kraków 1970, s. 397-398, 400).

Czołową realizacją Witkiewicza była willa „Pod Jedlami" (1896-97) dla Jana Gwalberta Pawlikowskiego. Na wzgórzu Koziniec, dzięki pracującym z nim mistrzom ciesielskim, Witkiewicz posadowił dom, który także współcześnie, ze swoim wystrojem, stanowi wzorcowy przykład jego myśli architektonicznej. Od momentu powstania willa była miejscem letniskowym rodziny Pawlikowskich i przy tym miejscem odwiedzin przybyszów do Zakopanego, np. Heleny Modrzejewskiej, Henryka Sienkiewicza, Lawrence'a Alma-Tademy i innych malarzy: Leona Wyczółkowskiego, Jana Stanisławskiego i Jacka Malczewskiego. Wizyta Malczewskiego w Zakopanem i na Kozińcu zaskutkowała powstaniem serii portretów przedstawiających Witkiewicza. W jednym z nich, najbardziej znanym, ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie malarz przedstawił postać pisarza i architekta w sposób, w jaki jego obraz przetrzymuje do dziś polska kultura: w ciemnym płaszczu, melancholika z intensywnym wzrokiem, wydatnymi, uniesionymi brwiami, brodą i wąsem, i rozwichrzonymi włosami. W tle majaczy jego popisowe dzieło i matecznik polskiej kultury, właśnie willa „Pod Jedlami". Pozostałe portrety Witkiewicza powstałe latem 1902 roku przedstawiają go na tle nizinnego pejzaż z topolami (Muzeum Tatrzańskie z Zakopanem, Willa „Koliba"), na tle zbocza Kozińca (szkicowa wersja, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem) i na tle Giewontu (kolekcja prywatna). Piąty z portretów, choć zajmujący centralne miejsce w cyklu, jeszcze do niedawna pozostawał nieznany. Wzmiankowany w liście Witkiewicza do syna, prezentowany na aukcji portret ujmuje Witkiewicza w popiersiu, w ciemnej marynarce i pelerynie, kiedy patrzy widzowi prosto w oczy. Przeszywający wzrok i majestatyczny wyraz jego malowniczej postaci składają się na obraz artysty-wizjonera, natchnionego geniusza, romantycznego proroka, który postrzega fizyczny świat okiem duchowym.

Jacek Malczewski maluje portret Stanisława Witkiewicza na tarasie willi Pod Jedlami, 1902

Jacek Malczewski prezentuje portret Stanisława Witkiewicza na tarasie willi Pod Jedlami, 1902

karykatury Jacka Malczewskiego reprodukowane w: Jan Gwalbert Pawlikowski, Karykatury Jacka Malczewskiego, „Wierchy" 1929

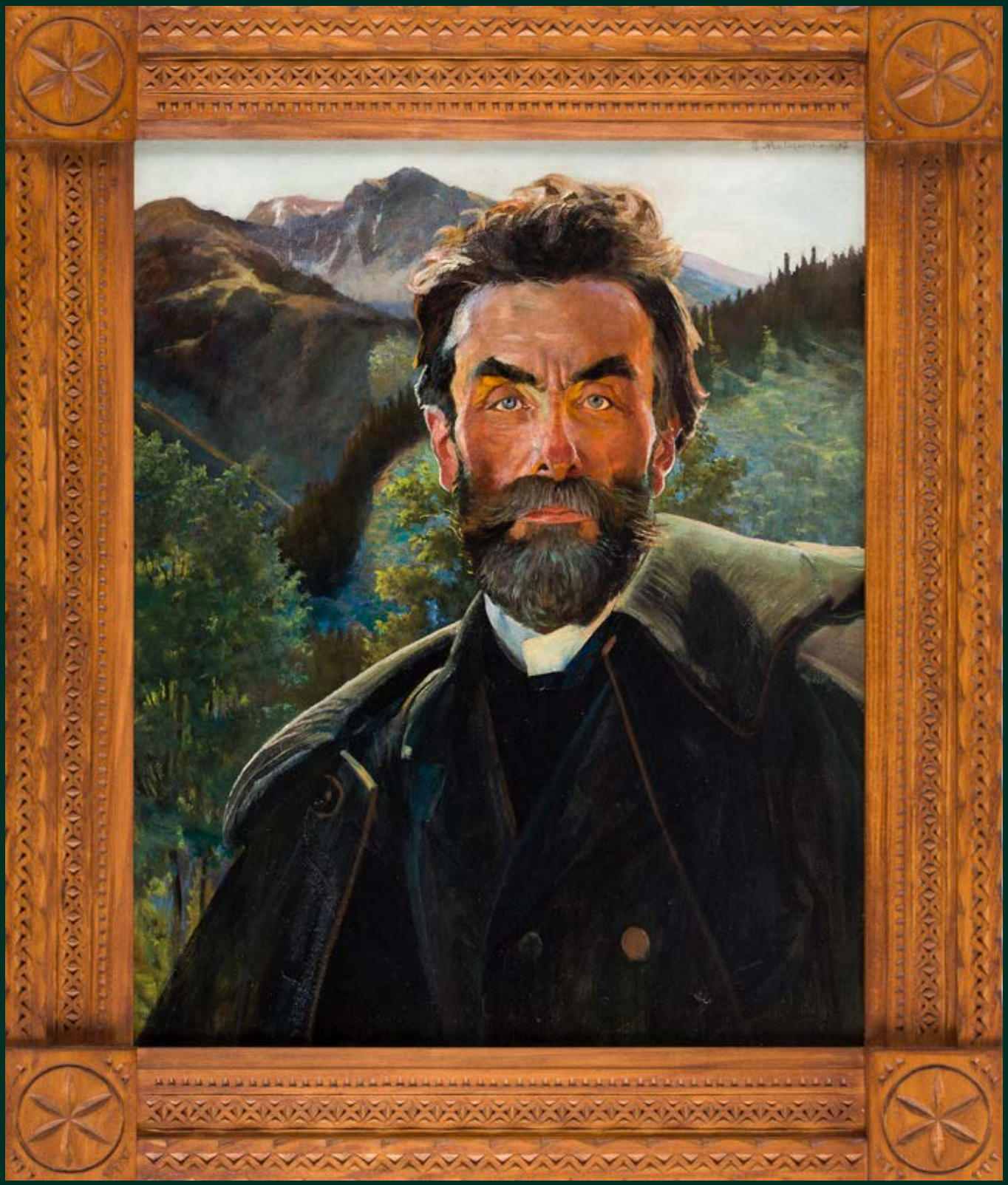
Kluczową pozycją w zrozumieniu społeczno-towarzyskiego kontekstu powstania prezentowanego obrazu są fotografie nieznanego autora (być może kogoś Pawlikowskich) zachowane w dwóch archiwach prywatnych. Pierwsza przedstawia akt malowania i pozowania na tarasie willi pod Jedlami. Druga wyobraża Malczewskiego w góralskim kapeluszu, siedzącego w tym samym miejscu. W jego stronę zwraca się stojący model, Witkiewicz, który podziwia finalny efekt, a towarzyszą im niezidentyfikowane osoby, zapewne członkowie rodziny Pawlikowskich lub ich znajomi. Scena ta pokazuje willę na Kozińcu jako miejsce wypoczynkowe i przestrzeń mieszczańskiego „prymitywizmu", gdzie twórczość artystyczną napędza kontakt z naturą i wizja „powrotu do źródeł". Malczewski, choć wizytował Zakopane, nie był jego stałym bywalcem. Przyciągała go, jak wielu, aura enklawy wolnej, polskiej kultury oraz miejsca artystowskiego. Spotkanie z Witkiewiczem stało się dla niego szczególnie owocne: powstało pięć znanych portretów artysty (nieznane są żadne inne prace z tego pobytu), a twórcy zapewne poczuli pokrewieństwo dusz i artystycznych poglądów. Malczewski w tym okresie utrwalał pozycję jednego z najważniejszych polskich modernistów. Krakowski mistrz wówczas miał już za sobą kluczowego dzieła symboliczne komentujące polską historię i rzeczywistość polityczną („Melancholia" i inne) oraz rozbrat z Akademią Sztuk Pięknych: zrezygnował ze stanowiska profesora w 1900 roku. W 1903 roku Malczewski stworzył nieformalną serię portretową przedstawiającą ważnych eksponentów polskiej kultury (Feliks Jasieński, Jan Kasprowicz, Edward Raczyński). Portrety Witkiewicza w naturalny sposób antycypują ten cykl.

Krótko po śmierci Malczewskiego, w 1929 Jan Gwalbert Pawlikowski pisał: „W roku 1929 roku miałem przyjemność gościć przez dni kilkanaście w domu moim 'Pod Jedlami' na Kozieńcu Jacka Malczewskiego. Stanisław Witkiewicz bywał moim codziennym gościem, a za tymi dwoma ściągali się i inni – czy artyści czy miłośnicy stworzonego przez Witkiewicza z motywów ludowego budownictwa stylu zakopiańskiego którego dom „Pod Jedlami" był typowym okazem. Między innymi przychodził też i Stanisławski, który malował z 'przyłapu' domu widok na Tatry" (Jan Gwalbert Pawlikowski, Karykatury Jacka Malczewskiego, „Wierchy" 1929, r. 7, s. 136). Ten tekst był komentarzem do sześciu karykatury, które opublikowano wraz z nim. Malczewski w humorystyczny sposób ujął siebie, Witkiewicza i Stanisławskiego w performansie tworzenia w willi „Pod Jedlami". Zarówno list Witkiewicza, a najmocniej wskazane fotografie i karykatura pokazują, że prezentowany portret to dzieło plenerowe. Malczewski usadził Witkiewicza na balustradzie tarasu i w rzeczywisty sposób namalował to, co widział – zarówno modela jak i przestrzeń za nim. Tło prezentowanego obrazu stanowi wspaniały, inkrustowany światłem wielobarwny pejzaż tatrzańskiej natury. Niezwykły zabieg malarski stanowi ujęcie modela „pod światło". Słoneczna aura przesyca partię nieba, korony drzew i intensywne bliki widoczne są na kapturze, włosach, wąsach czy polikach modela. W oddali majaczy jeden z popularnych szczytów tatrzańskich, Kasprowy Wierch.

Prezentowany portret to niezwykły dokument ze spotkania najważniejszych osobistości polskiej kultury przełomu wieków. Wyjątkowa malarskość, szerokie spektrum barwnej palety, rozwiązania świetlne i kompozycyjne zastosowane w „Portrecie Stanisława Witkiewicza" czynią z niego zarówno wybitne, jak i wysoce odrębne dzieło w œuvre Malczewskiego. To niedawno odkryte dzieło, pokazane publicznie jedynie w 1903 roku, również ze względu na kontekst powstania stanowi jeden z najważniejszych obrazów przywróconych polskiej kulturze w ostatnim czasie.

„Podczas kiedy Malczewski-poeta snuje głęboką treść myślową swego poematu, a Malczewski malarz z niezrównanym mistrzostwem buduje płaszczyzny ludzkiego ciała, przenoszone bezpośrednio z natury do obrazu, z całą świeżością studium, robionego z wyłączną tendencją ścisłego przestudiowania i dokładnego poznania zjawiska wzrokowego. Wynikają stąd rozbieżności czasem między poetą a ilustrującym go malarzem, który nie mogąc swymi środkami oddać skomplikowanej treści poematu, pozostawia widzów zdumionych wobec zagadkowego obrazu, uderzającego doskonałością malarskiej roboty, lecz nie dającego się ująć w swoich dalszych konsekwencjach (…)”.

Stanisław Witkiewicz, Jacek Malczewski (Fragment), „Krytyka” 1903, r. 5, t. 1, s. 106-107



5

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Portert Franciszki Stempskiej, 1911

olej/tektura, 72 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J Malczewski 1911'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 000 - 67 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja spadkobierców sportretowanej, Kraków

„Jacek Malczewski należy do największych postaci sztuki polskiej. Wspaniały malarz, o niespotykanej w naszej tradycji skali artystycznych środków wyrazu. Monumentalny i jednocześnie liryczny. Konkretny i wizjonerski. Niekonwencjonalny kolorysta, mistrzowski rysownik i architekt formy, któremu pędzel lub ołówek wydają się tak posłuszne, że ich ślad utrwalony na płótnie czyni wrażenie niemal automatycznego połączenia myśli wyobraźni i oka artysty".

Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski, Kraków 1995, s. 6

J. Malczewski 1911

Jacek Malczewski to wybitny portrecista. Potrafił doskonale oddać wygląd, charakter oraz wewnętrzny świat przedstawianych osób – przede wszystkim mężczyzn, bo z rzadka tylko portretował kobiety. Malował zarówno rodzinę jak też przyjaciół i – dla zarobku – ludzi, którzy zamówili u niego portret. Być namalowanym przez niego było swoistą nobilitacją. Wśród ludzi, których podobizny uwiecznił znajdowało się wielu wybitnych ludzi tamtych czasów – malarzy, poetów, pisarzy czy ludzi nauki. Wśród sportretowanych osobistości znaleźli się, pośród wielu innych: Henryk Sienkiewicz, Adolf Dygasiński, Adam Asnyk, Stanisław Witkiewicz, Wojciech Kossak, Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski, Julian Fałat, Teodor Axentowicz, Konstanty Laszczka, Jan Kasprowicz, Władysław Reymont, Feliks Manggha-Jasieński, Edward Raczyński z Rogalina, Irena Solska i Helena Sulima. Przez kilka dekad, w których zamknęła się twórcza aktywność Malczewskiego zmieniał się sposób przedstawiania ludzkiej postaci. Te zmiany można określić krótko jako odchodzenie od rodzajowości ku portretom „wizyjnym". Atrybuty (wskazujące np. na zawód portretowanego) stawały się w jego malarstwie portretowym niejednoznaczne, zaś życzenia i wyobrażenia klienta – będące siłą napędową tego gatunku malarskiego musiały ustąpić despotycznej nieraz wizji malarza. Gdy mowa o zmianach zachodzących w malarstwie Malczewskiego warto zaznaczyć, że nigdy nie miały one charakteru definitywnego. Stare mieszało się zawsze z nowym i artysta nawracał nieraz do porzuconych dawno temu sposobów obrazowania.

Prezentowany portret pozostawał w rękach jednej rodziny przez ponad sto lat. Wizerunek Franciszki Stempskiej wpisuje się w korowód licznych portretów arystokracji, inteligencji i mieszczaństwa głównie galicyjskiego. W 1911 roku powstały m.in. obrazy przedstawiające Adama Ładę-Cybulskiego, hrabiego Antoniego Wodzickiego czy też Jarosława Odrowąża-Pieniążka. Swoją modelkę Malczewski sytuował na tle zielonej kurtyny ogrodu, ujmując ja w popiersiu. Malczewski precyzyjnie opracował twarz portretowanej oraz kołnierzyk białej koszuli. Resztę pozostawił w formie niby niedbałego, lecz śmiałego szkicu. Szczególnie partia kapelusza z kwiatami nosi znamiona malarskiej brawury. Typowe dla Malczewskiego biele zostały tutaj zestawione z chłodną zielenią. Modelka, zapewne dosyć wiernie przez malarza przedstawiona, zyskała uniwersalny rys. Drobiazgowe opracowanie oczu i nieznaczne wygięcie ust charakterystyczne jest dla jego malarstwa, a podobne redakcje znamy z równocześnie powstających portretów (czy kryptoportetów) Marii Balowej.

Kulisy niełatwego nieraz zadania jakim było zamówienie u artysty portretu opisał pierwszy jego biograf a zarazem przyjaciel, Adam Heydel: „Oddawna szło ku temu, a teraz stosunki towarzyskie tembardziej sprawiają, że Malczewski stał się ulubionym malarzem – zwłaszcza portrecistą – arystokracji. Najmniej się zresztą nadaje na nadwornego malarza. Nie ma salonowej układności i przysłużności, ani w jego sztuce, ani w charakterze. (…) Do pracowni Malczewskiego dobija się któryś z krążących koło niego pośredników. Jacek jest przy pracy – nie znosi, by mu przeszkadzano – nie pozwala służącemu otworzyć. Pośrednik puka powtórnie: «proszę powiedzieć panu Malczewskiemu, że tu jest hrabina X» – «wyrzuć go za drzwi» – mówi Malczewski lokajowi – «pani hrabina chce zamówić portret» – woła przez uchylone drzwi, zrozpaczony pośrednik – «Niech idzie do Krzesza – krzyczy Malczewski – za trzysta tysięcy nie będę tej gęby malował!» (Adam Heydel, Jacek Malczewski, Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 153-4).

6

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Lirnik

olej/deska, 33,7 x 28,5 cm
sygnowany l.d.: 'T. Axentowicz'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 8 900 EUR

„Bardzo uczuciowe i sumienne studia malowane w Galicji wschodniej jeszcze przed wyjazdem do Paryża, gdzie, zdaje się, powstawały przeważanie dawniejsze prace, ułatwiały mu odtwarzanie scen z życia rusińskich chłopów i Hucułów (...). Widać w nich, że artysta życie to oglądał z bliska, obserwował je z upodobaniem i przejęciem się, oraz z odczuciem całej jego strony dekoracyjnej, czasowe zaś oddalenie od tego środowiska zacierało w pamięci szczegóły, uwypuklając natomiast te wrażenia, które ongiś załamały się najsilniej we wrażliwości".

Wilhelm Mitarski, Sztuka Polska. Pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łada--Cybulskiego, Lwów (1903-1904), tbl. 15

7

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Święto Jordanu

olej/tektura, 41 x 32 cm
sygnowany u dołu: 'T. Axentowicz'
na odwrociu stemepl wytwórcy materiałów malarskich Schoenfeld & Co. Düsseldorf
stempel składu Reginy Aleksandrowicz w Krakowie oraz wtórnie opisany ołówkiem

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 8 900 EUR

W dobie modernizmu artyści z powodzeniem uprawiali swoisty kulturowy eskapizm. Blisko końca XIX stulecia podejmowano ucieczki z szybko rozwijających się europejskich metropolii do nieodległych od miasta wsi, a czasem nawet w dalekie zamorskie krainy. Wzorem dla wielu modernistów stał się Paul Gauguin, który porzuciwszy karierę urzędnika, osiedlił się w dalekiej od Paryża Bretanii, a potem wyjechał na antypody Europy – do Oceanii, gdzie, naśladując życie rdzennych mieszkańców Tahiti i innych wysp, uprawiał sztukę, która nie imała się zasad europejskich akademii. Moderniści w tego rodzaju „niecywilizowanych" miejscach poszukiwali szczerości życia i pierwotnej natury. Teodor Axentowicz należał do jednych z pierwszych artystów, którzy w swojej twórczości malarskiej podejmowali tematy huculskie. Karpaccy górale zawładnęli wyobraźnią twórców z terenu Galicji około 1900, lecz Axentowicz tworzył dzieła nawiązujące do ich zwyczajów już w latach 80. XX wieku. Kanwę dla scen malowanych przez artystę stanowiło częstokroć Święto Jordanu, czyli Święto Objawienia Pańskiego obchodzone w kościele prawosławnym i grekokatolickim 19 stycznia. Wtedy, na pamiątkę chrztu Chrystusa, podczas procesji wierni udają się nad pobliską rzekę. Kapłan trzykrotnie zanurza w niej krzyż, symbolicznie czyniąc ją nowym Jordanem. Następnie skrapla przybyłych nad rzekę, a ci poświęconą wodę zabierają ze sobą do domów. Fascynacja artysty huculskimi obrzędami wiązała się z generalnymi tendencjami epoki, choć miała również swój wymiar szczególny. Malowane przezeń Święto Jordanu, często też święto Matki Boskiej Gromnicznej, nosiło wyraz zainteresowania symbolicznymi rytuałami przemiany – śmierci w życie, mroku w światło, wód potopu w wodę życia. Właśnie witalny charakter tych uroczystości Axentowicz podnosił w realizowanych pastelowych kompozycjach. Delikatna technika stanowiła dla nich świetną oprawę. Malarz za pomocą delikatnego, srebrzystego koloru i subtelnej kreski potrafił ożywić duchowy charakter huculskich obrzędów oraz aury przyrody, która im towarzyszyła.

8 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Św. Krzysztof

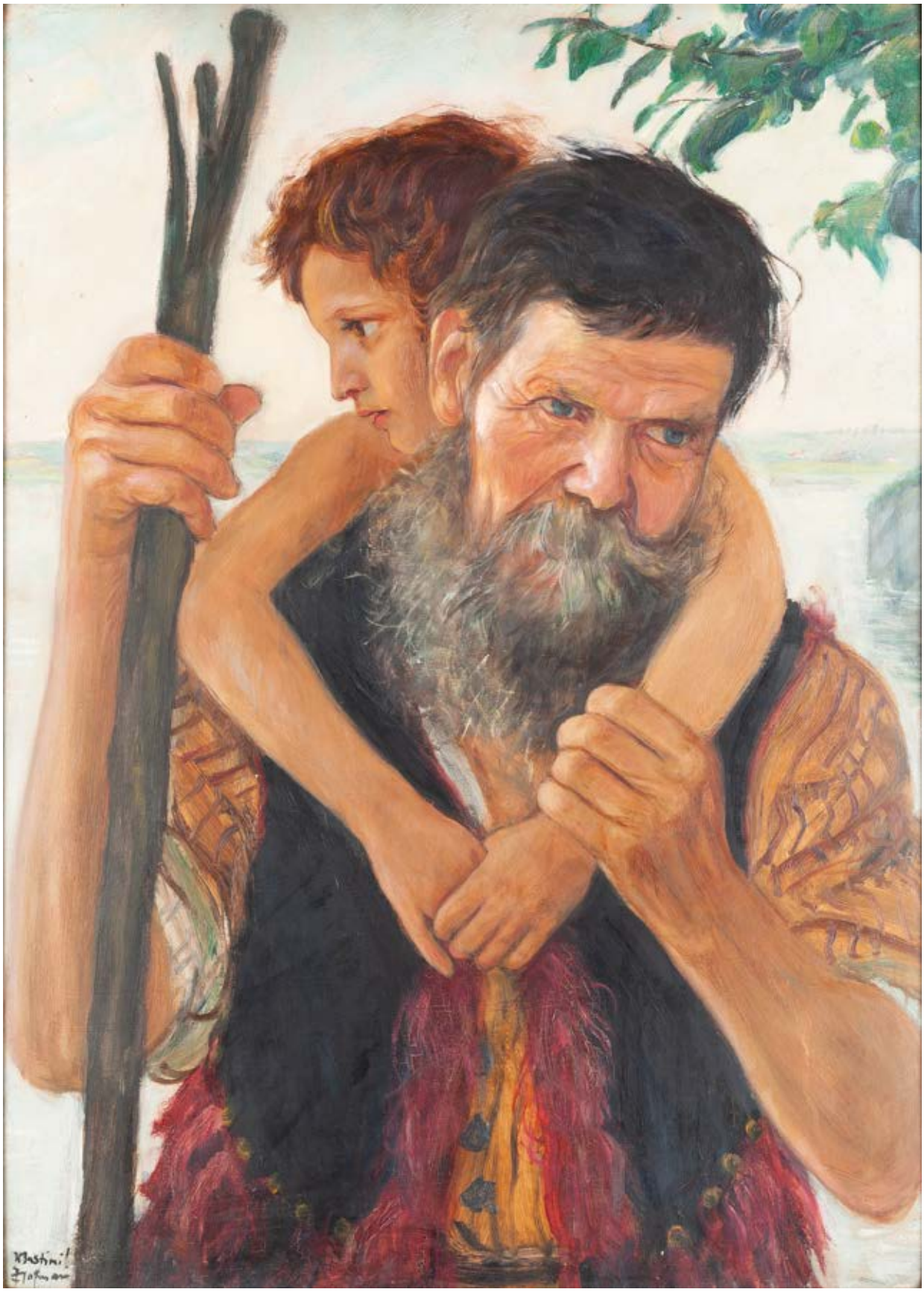
olej/sklejka, 69,8 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'Wlastimil | Hofman'
na odwrociu opisany ołówkiem: 'Lr (?) 10092'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Wlastimil Hofman był jednym z najzdolniejszych i najwybitniejszych uczniów Jacka Malczewskiego oraz kontynuatorem jego artystycznej spuścizny. Podobnie jak Malczewski był reprezentantem nurtu symbolistycznego, chętnie i często wplatał do swoich obrazów rozbudowane wątki literackie oraz religijne. Mimo bliskich relacji z malarstwem autora „Melancholii", twórczość Hofmana odznacza się jednak indywidulanym stylem i nastrojem. Artysta wielokrotnie podejmował tradycyjne motywy ikonograficzne, nadając im ludowy kostium. Stworzył wiele obrazów przedstawiających Madonnę z Dzieciątkiem, wizerunki świętych czy sceny modlitewne. Również temat św. Krzysztofa pojawił się w twórczości artysty kilkukrotnie.

Prezentowane dzieło przedstawia postać św. Krzysztofa odzianego w ludowy strój i niosącego na plecach małego Jezusa. Figury ukazane zostały w bliskim kadrze, charakterystycznym dla malarstwa Wlastimila Hofmana z okresu międzywojennego. W obrazie nie ma typowej monumentalizacji postaci św. Krzysztofa, znamiennej dla wyobrażeń znanych ze sztuki dawnej. Zastąpiona została przez Hofmana wdziękiem i skromnością przedstawienia.



9

FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

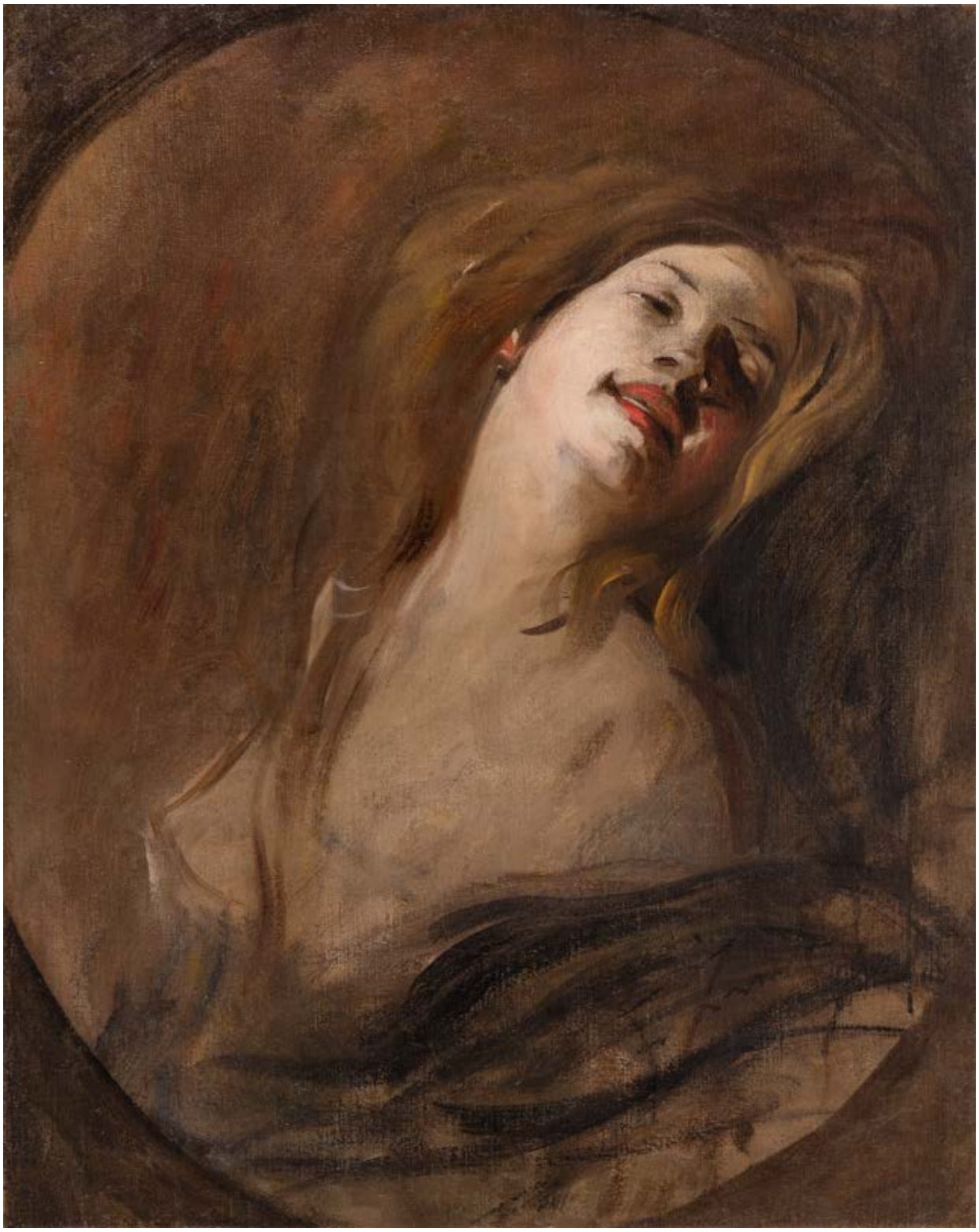
Głowa kobiety

olej/płótno, 77 x 61 cm
sygnowany wewnątrz przedstawienia: 'F. Żmurko'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 000 - 13 400 EUR

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

Franciszek Żmurko był jednym z najpopularniejszych malarzy przełomu wieków na ziemiach polskich. Osiągał sukcesy na wystawach sztuki w Europie, a jego prace były zamawiane nawet przez klientelę ze Stanów Zjednoczonych. Był synem matematyka i rektora Uniwersytetu Lwowskiego Wawrzyńca Żmurki. Artystyczną edukację rozpoczął od nauki malarstwa i rysunku pod auspicjami lwowianina Franciszka Tepy, aby później kontynuować ją w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Od 1876 studiował w pracowni Jana Matejki. W kolejnym roku wyjechał do Wiednia, a wkrótce także do Monachium oraz Rzymu, aby od 1882 osiąść w Warszawie. „Był to talent z Bożej łaski, artysta natchniony, o szerokim locie skrzydeł, malarz-poeta, który jak żaden przed nim a niewielu zapewne po nim uczynić to potrafi, wyśpiewał czarowny wdzięk i piękność ciała kobiecego" – pisał piewca talentu Żmurki, krytyk Władysław Prokesch (tegoż, Franciszek Żmurko, Kraków 1911, s. 4). Żmurko był czołowym przedstawicielem akademizmu w sztuce polskiej. W swoich wielkoformatowych płótnach podejmował popularną tematykę religijną i mitologiczną. Osobny nurt w jego twórczości zajmują salonowo-buduarowe przedstawienia roznegliżowanych kobiet. Kompozycje Żmurki, w których artysta interpretował aspekty kobiecości, zapisały się na stałe w historii polskiego malarstwa, stanowią również w historii sztuki ciekawą przeciwwagę dla ówczesnego wyobrażenia kobiety, które zaobserwować można na płótnach Jana Matejki, Teodora Axentowicza czy Włodzimierza Tetmajera. Żmurko obudował motyw kobiety w malarstwie niepowtarzalną zmysłowością, umiejętnie poruszając się pomiędzy spuścizną malarstwa renesansowego a współczesnym mu historyzującym akademizmem. To właśnie ten typ przedstawień dał artyście wielką popularność. Współcześni nazywali go „malarzem-poetą, który jak nikt inny wyśpiewuje czarowny wdzięk i piękność ciała kobiecego". Niemalże cała twórczość Franciszka Żmurki owiana była kultem kobiecości. Na płótnach artysty dostrzec można zarówno bachiczną zmysłowość kobiet, jak i ich idealizowane sentymentalne oblicze. Władysław Prokesch, wnikliwy komentator twórczości Żmurki, celnie wskazywał na krąg inspiracji artysty: „Przez całą twórczość Żmurki snuje się jak nieprzerwana nić złota kult kobiety i typu kobiecego w różnych odmianach. Typ ten jest już to bachicznie zmysłowym, już to opromienionym sentymentem i czynnikiem idealistycznym. W różnych okresach życia i działalności malarskiej różne fazy przybierało to studium aktu kobiecego, który już najwięksi mistrzowie malarstwa wszechświatowego jak Rubens, Tycjan, Veronese, Tiepolo uważali za kwintesencję malarstwa, za najwdzięczniejszy temat i najwyższy wzlot siły twórczej malarskiej. Artyzm Żmurki był z tych, w których odnaleźć można bardzo wyraźnie, nieśmiertelne pierwiastki wielkiego renesansu. Był to duch twórczy, gnany żywiołową siłą wewnętrznej inspiracji do gorączkowego tworzenia (...). W wielkiej plejadzie polskich mistrzów pędzla doby po-Matejkowskiej on jeden siłą indywidualizmu swego dokazał tego, że obrazy jego zostały na targu wszechświatowym" (Władysław Prokesch, Franciszek Żmurko, Kraków 1911, s. 4-5). Natomiast o dziełach w typie „główek", typie portretu prezentowanego w katalogu, pisano: „Głowy kobiece Żmurki stanowią niemal specjalność w naszym malarstwie i niepodobna się pomylić, co do ich pochodzenia, gdy wyszły spod pendzla tego utalentowanego artysty. Ma on swój właściwy, odrębny sposób traktowania tych główek i całych postaci, nacechowanych zawsze szykiem, wdziękiem, elegancją i zalotnością. Te kobietki Żmurki flirtują bowiem z widzem i kuszą go, jak nieodrodne córki Ewy, z obrazu, roztaczają zwykle jakiś czar dokoła siebie i kokietują pozą, uśmiechem, spojrzeniem, wyrazem twarzy, który zdaje się mówić: 'Jestem piękną, powabną, prawda?'" (Nasze ryciny, „Tygodnik Ilustrowany" 1894, nr 13, s. 203).



10 †

ŁUCJA BAŁZUKIEWICZ
1887-1976

Portret kobiety ("Cyganka"), 1909

olej/płótno, 51 x 42 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Łucja Bałzukiewiczówna | Paryż 1909 r.'
na odwrociu nalepka z opisem pracy ze spuścizny po artystce
na krośnie malarskim nalepka wystawowa

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce

WYSTAWIANY:
Artystki polskie, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991
Galeria Biura Wystawa Artystycznych w Lublinie, 1962 lub 1970

LITERATURA:
Artystki polskie, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, s. 90

Łucja Bałzukiewicz rozpoczęła naukę malarstwa pod koniec lat 90. XIX stulecia w Wilnie, w Szkole Rysunkowej Iwana Pawłowicza Trutniewa. Wyjechała następnie na dalsze studia do światowej stolicy sztuki, Paryża, gdzie przez trzy lata, od 1907 roku, była uczennicą Olgi Boznańskiej. W tym czasie wykonała portret swojej nauczycielki, który znajduje się dzisiaj w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W malarstwie portretowym, któremu poświęciła wiele uwagi w trakcie paryskiego pobytu, pozostała pod wyraźnym wpływem Boznańskiej. W pochodzącej z okresu nauki w stolicy Francji „Cygance", podobnie jak na wielu portretach Boznańskiej, na pierwszy plan wysuwa się twarz modelki, przy sumarycznie traktowanym tle i ubiorze. Swobodny sposób malowania oraz paleta barwna, zawężona do tonów ciemnych, zdominowana przez ciepłe brązy, zielenie, szarości, ożywiona akcentem bieli, budzi skojarzenia z malarstwem Boznańskiej.

Łucja Bałzukiewiczówna
Paryż 1909 r.

11

JÓZEF RAPACKI
1871-1929

Portret damy w kapeluszu, 1917

olej/płótno naklejone na tekturę, 54 x 42 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1917'
na odwrociu papierowa nalepka przyjęcia i wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz notatka ramiarska

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:
dar rodziny Rapackich dla rodziny właścicieli

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, kwiecień 1918

Rapacki należał do najpopularniejszych malarzy warszawskich pierwszych dekad XX stulecia i był artystą szczególnie poświęconym malarstwu krajobrazowemu z Mazowsza. W 1891 roku Rapacki powrócił do Warszawy ze studiów w Monachium. W tym okresie nawiązywał do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Mieszkając w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Wypracował formułę przestrzennego, horyzontalnego pejzażu realistycznego, którą realizował do końca kariery. Przez historię sztuki Rapacki został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu". Wielokrotnie powtarzano zapisane przez Pię Górską sformułowanie o „malarzu brzóz i liliowych wrzosów" (Pia Górska, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39). Malarz związany ze środowiskiem warszawskim w 1907 roku kupił działkę w Olszance koło Żyrardowa. Chory na gruźlicę Rapacki kierował się właściwościami leczniczego klimatu okolicy. Tamtejsze grunty ze względu na bliskość Puszczy Mariańskiej nabył w 1904 roku dr Władysław Wróblewski. Wkrótce osada stała się mini-salonem Warszawy i osiedli w niej Czesław Tański, Stefan Popowski, Henryk Galle i Wojciech Świętosławski. Portrety to rzadkość w œuvre malarskim Rapackiego. Znane są wizerunki własne malarza oraz portrety bliskich. Modelka z prezentowanego portretu wykazuje zbieżność rysów z Gabrielą Rapacką, żoną malarza. Jej fotograficzne portrety zachowały się w zbiorze 39 fotografii ze szklanych negatywów z Olszanki.

JÓZEF RAPACKI 1917

12

MAURYCY MINKOWSKI
1881-1930

"U chorej siostry", 1905

olej/płótno, 114 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maurycy Minkowski | 1905'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 400 - 17 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1905

LITERATURA:
Hanna Bartnicka-Górska, Minkowski Maurycy, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. V, Warszawa 1993, s. 576
fotografia obrazu ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, sygn. F.13397/IVA (jako „Kobieta i dziecko śpiący na kanapie")
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1905, Warszawa 1906, s. 29
A. Br., Ze sztuki. Maurycy Minkowski, „Świat" 1906, nr 39, s. 12 (wzmiankowany), s. 3 (il.)

A. Br., Ze sztuki. Maurycy Minkowski, „Świat" 1906, nr 39, s. 3

fotografia obrazu Maurycego Minkowskiego, przed 1939
Biblioteka Narodowa w Warszawie

Świat Maurycego Minkowskiego był ściśle związany z kulturą żydowską. Ten utalentowany malarz nie jest dziś w Polsce artystą znanym, lecz jego dzieła budziły zachwyt w epoce. Ponadto znajdują się w wielu kolekcjach muzealnych i prywatnych poza granicami kraju. Minkowski urodził się w Warszawie, ale gruntowną edukację odebrał w Krakowie. W środowisku tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych zetknął się z tak wybitnymi artystami jak chociażby Leon Wyczółkowski, Jan Stanisławski czy Józef Mehoffer, pod wpływem których znajdował się na początku swojej drogi twórczej. To właśnie dzięki Stanisławskiemu tworzył jeszcze na początku XX stulecia nastrojowe pejzaże.

Jerzy Malinowski wyróżnił w œuvre artysty aż trzy okresy stylistyczne. Pierwszy z nich zadatował na lata 1906-08, kiedy to Minkowski tworzył w dużej mierze sceny obrazujące skutki tragicznych wydarzeń jakimi były pogromy ludności żydowskiej (Jerzy Malinowski, Malarstwo i rzeźba Żydów polskich w XIX i XX wieku, Warszawa 2000, s. 56). Zdaje się, że ta tematyka pozostała z nim właściwie na dłuższy czas, a obserwowane na własne oczy sytuacje odcisnęły wyraźne piętno na umyśle młodego twórcy. W 1905 roku ukończył krakowską uczelnię w glorii sławy i ze złotym medalem. Niedługo po tym udał się do Odessy, gdzie być może jeszcze pod koniec tego samego roku zaobserwował pierwszy raz w życiu skutki krwawego pogromu.

Pomimo iż praca zatytułowana „U chorej siostry" powstała w tym właśnie czasie, to nie odnosi się ona tematyką do tych wydarzeń. Prawdopodobne jest, że Minkowski namalował ją gdzieś pomiędzy momentem ukończenia studiów, a pamiętnym wyjazdem do Odessy. Praca, co ciekawe, była notowana i znana w epoce. Już w roku powstania pojawiła się w salonie warszawskiej Zachęty, a rok później zreprodukowana została w czasopiśmie „Świat", w którym to umieszczono nawet obszerny artykuł poświęcony debiutującemu twórcy. Sztuka od pewnego momentu stała się dla Minkowskiego misją, którą wypełniał nie tyle zawzięcie, co bardzo sumiennie. Wypracował on swój własny, zindywidualizowany styl, w którym nie brakowało nawiązań do innych, współczesnych mu twórców, a także do dawnych mistrzów pod postacią XVII-wiecznych Holendrów. Nastrojowa scena we wnętrzu ukazująca dwie siostry na kanapie bliska jest domestykalnym scenom znanym z barokowego malarstwa Północy, lecz również intymizmowi przełomu wieków. Pozorna statyka i spokój zostają tu zmącone pesymistyczną atmosferą. Minkowski odnosi się do popularnych, sentymentalnych przedstawień osób zapadłych na zdrowiu, otoczonych przez krąg rodzinny. Dość przypomnieć, że jednym z najpopularniejszych obrazów „Zachętowskich" około 1900 była „Chora matka" Zdzisława Jasińskiego.

13

HENRYK SIEMIRADZKI
1843-1902

"Kleopatra płynąca przez rzekę Cygnus na spotkanie z Markiem Antoniuszem", 1892

olej/papier naklejony na płótno, 30 x 61 cm
sygnowany, opisany i datowany l.d.: 'H.Siemiradzki. Roma 92'
na odwrociu na górnej belce krosna ołówkowy napis cyrylicą

estymacja:
450 000 - 600 000 PLN
100 000 - 133 000 EUR

LITERATURA:

porównaj: Korpus dzieł malarskich Henryka Siemiradzkiego, pod red. Jerzego Malinowskiego, t. 1A, Dzieła z historii starożytnej, wczesnego chrześcijaństwa i religijne, Warszawa-Toruń 2021, poz. kat. 3/6/2, s. 148, il. 1,2,3, s. 149

HENRYK SIEMIRADZKI: ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

Portret Henryka Siemiradzkiego, przed/lub 1879, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch (Warszawa)

Henryk Siemiradzki był czołowym przedstawicielem malarstwa akademickiego, związanym ściśle swoim życiem i sztuką z Charkowem, Petersburgiem, Monachium, Rzymem. W swojej twórczości działał na dwóch stylistycznych biegunach: był biegłym warsztatowo akademikiem, a zarazem wyznawcą impresjonizmu z uwagi na pełne wrażliwości podejście do światła i barwy w swoich dziełach. Owa kontaminacja stylów sprawiła, że do dziś Henryk Siemiradzki uznawany jest za jednego z najwybitniejszych malarzy europejskich.

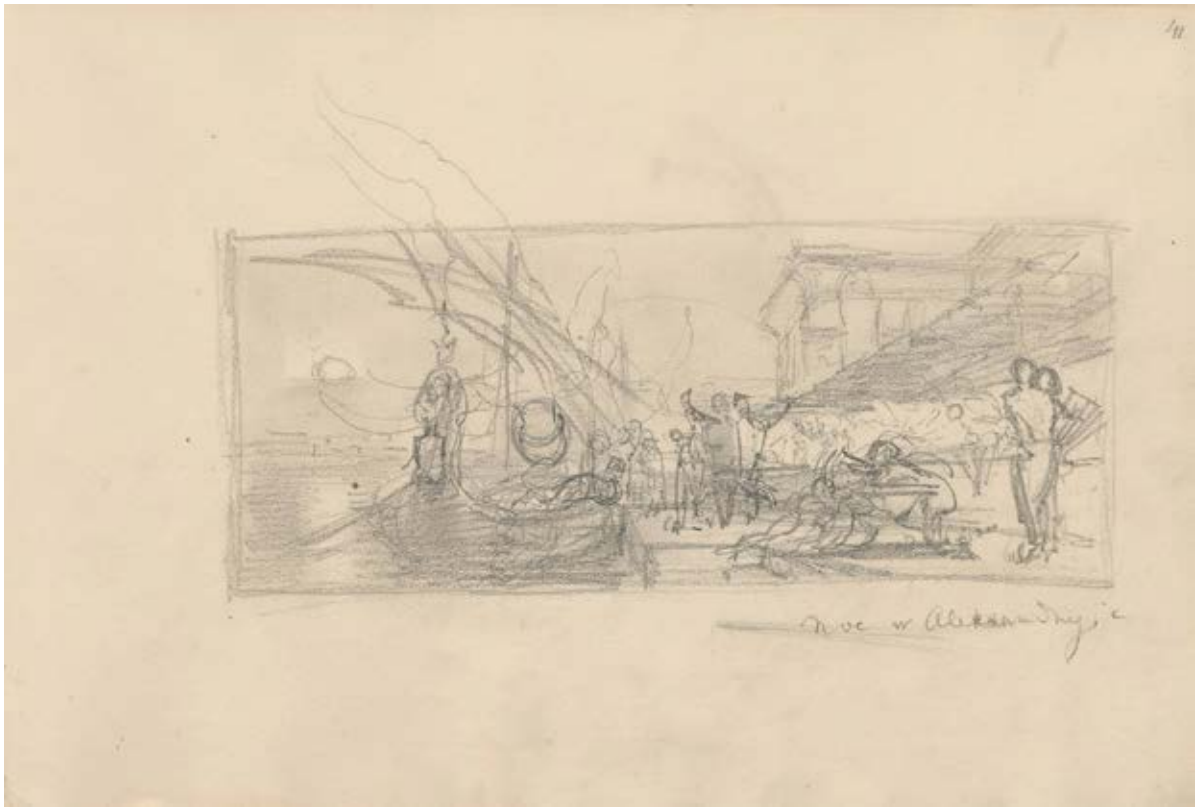
Artysta pochodził z rodziny szlacheckiej; ojciec artysty był oficerem w armii rosyjskiej, jednakże w gronie rodzinnym panowała propolska, patriotyczna atmosfera. Siemiradzki dzieciństwo spędził w Charkowie, gdzie już w okresie nauki w gimnazjum pobierał lekcje rysunku u Dymitra Bezperczego, który jako pierwszy zainteresował go sztuką. W 1864 roku przyszły artysta ukończył studia na wydziale matematyczno-fizycznym charkowskiego uniwersytetu z tytułem kandydata nauk przyrodniczych. W tym samym roku Siemiradzki jednak podjął decyzję o zmianie orientacji edukacji i złożył z pozytywnym skutkiem swoją aplikację do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Jego nauczycielami byli wybitni malarze akademiccy tamtejszego kręgu, m.in. Karl Wenig. Przygotowania do bycia artystą Siemiradzki prowadził nie tylko w murach uczelni, ale także biorąc aktywny udział w życiu kulturalnym Petersburga. Pobyt na tamtejszej Akademii był dla malarza brzemienny, jeśli chodzi o jego późniejszy profil artystyczny.

„Henryk Siemiradzki (…) rozpoczął swą formalną artystyczną edukację w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, uczelni o długiej tradycji nauczania, reprezentującej dogmatyczne i konserwatywne stanowisko wobec sztuki. 'Klasycyzm', a właściwie 'pseudoklasycyzm' profesorów, jak określił ówczesne środowisko wykładowców petersburskiej akademii Stanisław Lewandowski, przejawiał się w szablonowości tematów kompozycji obieranych niemal wyłącznie z kręgu starożytności grecko-rzymskiej oraz Biblii, w wyrugowaniu kontaktu z naturą oraz w negacji prądów artystycznych żywych w zachodniej Europie. Siemiradzki dynamicznie i nad podziw pracowicie rozwijał swój talent w petersburskiej uczelni, osiągając świetne efekty w szkicach z gipsowych modeli oraz biegle realizując kompozycje z wymaganej tematyki. Przezwyciężywszy wstępne trudności związane z przekroczonym limitem wieku przyjęcia na studia, zachwycał zarówno profesorów, jak i kolegów swoją wirtuozerią rysunkową, a niebawem i malarską, wypracowując w kompozycjach własną stylistykę, doskonale korespondującą z akademicką hierarchią tematów. Dzięki otrzymanym medalom miał sposobność wyjazdu na zagraniczne sześcioletnie stypendium. Wybór Włoch jako kraju docelowego dalszego doskonalenia wiązał się niewątpliwie z uwielbieniem młodego artysty dla ideałów starożytnej sztuki grecko-rzymskiej. W obronę tych ideałów Siemiradzki żarliwie zaangażował się jeszcze jako student w towarzyskich dyskusjach z apologetą realistów i 'pieriedwiżników' – krytykiem Władimirem Stasowem. Niezaprzeczalnie, artystyczne wcielenie owych wartości gorąco pragnął ujrzeć w ich rzymskiej kolebce – w Italii. Ponadto, Półwysep Apeniński, jako kierunek wyjazdów stypendialnych, był wówczas wciąż najpopularniejszym wśród adeptów Akademii Petersburskiej, stąd styl jej studentów i absolwentów nie bez podstaw określano jako 'petersbursko-rzymski'. (…) Wyjątkowa wrażliwość Siemiradzkiego w postrzeganiu i przetwarzaniu motywów świata natury, współgrająca z dążeniem do kreacji najsubtelniejszych form piękna, i – romantyczna (w swym niemal naukowym empiryzmie) – dociekliwość metody opracowywania kształtów i wizji uczyniły z początkującego akademika artystę niezwykle świadomego i dążącego do rozwoju formalnego swej sztuki. Z drugiej strony nowatorskie zainteresowanie światłem, korespondujące z poszukiwaniami prekursorów polskiego impresjonizmu, oraz subiektywne dążenie do indywidualizacji postaci uchwyconych w naturalnym ruchu i w otoczeniu przyrody wraz z oddaniem ich złożonych stanów emocjonalnych, odseparowywały malarza od skonwencjonalizowanych wartości sztuki petersburskiego kręgu. Siemiradzki szybko dostrzegł skostniałą rutynę petersburskiej uczelni, a motywacją, zdradzaną jedynie rodzinie, by kontynuować rozpoczęte w Akademii Petersburskiej studia, była perspektywa uzyskania właśnie stypendium zagranicznego. O uczelni pisał rodzicom: '(…) jest to zakład z jakimiś przedpotopowymi prawidłami, ścieśniającymi swobodę uczących się w niej, tak że gdyby nie nadzieja być wysłanym z czasem za granicę na koszt skarbu, to bym wolał przebyć te dwa lata z tymże utrzymaniem we Włoszech lub innym kraju europejskim'. Wyswobodzeniem z akademickich okowów stanie się podróż świeżo upieczonego stypendysty po Europie, zwieńczona założeniem przezeń w 1873 roku samodzielnej pracowni w Rzymie" (Aneta Biały, Paulina Adamczyk, Monachijski tygiel, włoskie przestrzenie – rok z życia Henryka Siemiradzkiego: rysunki z pobytu w Monachium, pierwszej podróży do Włoch oraz szkice do obrazu Jawnogrzesznica w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, w: Sztuka Europy Wschodniej, Warszawa-Toruń 2016, t. IV, s. 55-56).

W drodze na stypendialny pobyt w Rzymie, Siemiradzki jesienią 1871 roku zatrzymał się w Monachium. W stolicy Bawarii był niejako „gościnnym", nieformalnym studentem – Siemiradzki podjął decyzję o nie zapisywaniu się do tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, a o kształceniu w systemie profesorskich konsultacji, przede wszystkim u profesora Karla Piloty'ego. Ścisłe kontakty z tamtejszą artystyczną Polonią w osobach braci Gierymskich, Józefa Chełmońskiego czy Stanisława Witkiewicza, jakie nawiązał Siemiradzki również wpłynęły na oblicze jego sztuki oraz osobistą definicję roli artysty. Praca w okresie monachijskim okraszona była wytężonym wysiłkiem, którego zwieńczeniem był pierwszy znaczący malarski sukces Henryka Siemiradzkiego – wystawiona w Kunstvereinie „Orgia rzymska" przyniosła malarzowi uznanie niemieckiej krytyki oraz towarzystwa polskiej kolonii artystycznej. Uposażony w owe pochwały Siemiradzki wyruszył ostatecznie w stronę Włoch. Jak wspominała po latach córka Siemiradzkiego: „[Siemiradzki] zobaczył Rzym i wszystko przestało dla niego istnieć. To był jego świat, jego powołanie jako artysty".

„Henryk Siemiradzki, pracując twórczo w Rzymie objawił swoją dwoistą naturę – z jednej strony realizował dogmatyczne założenia malarstwa akademickiego, z drugiej zaś pozwalał sobie na swobodny kontakt z barwą i światłem. Nawet ówczesna krytyka artystyczna dostrzegała, iż artysta balansował na granicy dwóch światów, wrażeniowego koloryzmu oraz konwencjonalnego akademizmu. Oceniano malarstwo Henryka Siemiradzkiego jako wybitne konstrukcje quasi-teatralne, choć nierzadko wyrażano swoje zdziwienie, że artysta utożsamiający się z historią i kulturą polską, która przecież w jego epoce nie istniała na mapach Europy, nie przyjmuje roli jaką pełnił chociażby Jan Matejko czy Józef Chełmoński. Siemiradzki mógł sięgnąć do repertuaru romantycznych alegorii, lecz zgodnie ze swoim artystycznym credo zdecydował się poruszać w repertuarze scen antycznych, 'machin' malarskich i antycznych sielanek. Siemiradzki niewątpliwie był wyznawcą reguł akademickiego malarstwa, ale ten rodowód nie kolidował w prowadzeniu przez niego doświadczeń niezgodnych z obowiązującym kanonem. Jak podsumowywał to historyk sztuki, znawca malarstwa XIX wieku, Waldemar Okoń, tematy uprawiane przez Siemiradzkiego nie doprowadziły do rewolucyjnych zmian w gatunku, a raczej utwierdziły artystę w przekonaniu, iż warto poruszać się po dobrze znanych drogach artystycznych. Tym samym Siemiradzkiego widzieć można jako przedstawiciela bardziej sztuki europejskiej, w której chciał zapisać się jako wybitny interpretator antyku, spełniający zarazem estetyczne potrzeby największych salonów sztuki i kolekcjonerów" (Paulina Adamczyk, Czym jest natura akademika? O malarstwie Henryka Siemiradzkiego, źródło: rynekisztuka.pl, dostęp: 23.09.2021).

Pokłosiem talentu i sławy Siemiradzkiego było przyznawanie mu kolejnych honorowych członkostw prestiżowych ośrodków artystycznych ówczesnej Europy: Akademii Sztuki w Berlinie, Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie, Akademii św. Łukasza w Rzymie, Académie des Beaux-Arts w Paryżu. Malarz zdobywał wyróżnienia na międzynarodowych wystawach sztuki: w Rzymie, Paryżu, Wiedniu, Berlinie i Petersburgu. W 1878 roku za obraz „Wazon czy kobieta" został odznaczony złotym medalem na Wystawie Powszechnej w Paryżu, a także francuską Legią Honorową. Podczas indywidualnej wystawy w rzymskiej Akademii św. Łukasza w 1876 roku otrzymał Order Corona d'Italia, a w 1898 roku król Włoch mianował go komandorem Orderu Św. Maurycego i Łazarza. Pomimo kosmopolitycznej postawy, Siemiradzki nigdy nie tracił zażyłości z Polską, którą wielokrotnie odwiedzał i obdarzał swoim przywiązaniem. Najbardziej znamiennym wydarzeniem tej rangi było ofiarowanie narodowi monumentalnego dzieła „Pochodnie Nerona" Muzeum Narodowemu w Krakowie; akt ten dokonany w 1879 roku podczas krakowskiego jubileuszu Józefa Ignacego Kraszewskiego stał u genezy utworzenia instytucji Muzeum Narodowego w Krakowie, pierwszego muzeum narodowego w Polsce. Chwile wyciszenia i odpoczynku Siemiradzki spędzał w swoim majątku w Strzałkowie. Tam też dokonał swego żywota, umierając w 1902 roku. Ostatecznym dowodem uznania dla talentu i zasług artysty stało się pochowanie go w kościele na krakowskiej Skałce, honorowej nekropolii zasłużonych dla narodowej kultury.



Henryk Siemiradzki, Noc w Aleksandrii, rysunek w szkicowniku, Muzeum Narodowe w Warszawie

Henryk Siemiradzki, Przybycie Kleopatry, 1892, rysunek w szkicowniku, Muzeum Narodowe w Krakowie

OSTATNIA KRÓLOWA POWRACA
ODKRYCIE NIEZNANEGO DZIEŁA HENRYKA SIEMIRADZKIEGO

Świat starożytnego Egiptu, Bliskiego Wschodu i wszelkiej maści przekazy na temat Orientu silnie inspirowały artystów doby XIX wieku i rozpalały wyobraźnię ówczesnych akademików. Literatura i malarstwo obfitowały w owe motywy, stając się jednym z elementów wielkiej machiny odkryć etnograficznych, archeologicznych i studiów nad różnorodnym kolorytem miejsc położonych z dala od zachodniej kultury. Jednym z czołowych admiratorów i biegłych znawców motywów orientalnych był Henryk Siemiradzki. Znacząca ilość płócien i rysunków została przez artystę poświęcona głównie motywom antycznym w redakcji grecko-rzymskiej, jednakże pewna część spuścizny malarza oraz prezentowane w katalogu dzieło dowodzą, iż Henryk Siemiradzki w zaskakujący sposób, nowatorski i spektakularny, koncentrował się również na malowaniu scen z historii/w scenografii starożytnego Wschodu. Na zainteresowanie artysty Egiptem, Bliskim Wschodem i Małą Azją niewątpliwie wpłynęły dwa czynniki: wykształcenie oraz tematyka dzieł. Mając za sobą doświadczenie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, instytucji kładącej nacisk w edukacji młodych artystów na pracę z materiałem źródłowym przy komponowaniu „wielkich" tematów historycznych, Siemiradzki chłonął ową metodykę pracy i jej merytoryczny zasób. Pracując natomiast w latach kolejnych nad scenami biblijnymi, scenami z życia pierwszych chrześcijan, malarz wyrobił w sobie świadomość, iż tworzenie historycznych „machin malarskich" nie opiera się jedynie na repertuarze motywów greckich lub rzymskich; wszak Biblia to tereny Egiptu czy Palestyny. Z czasem, gdy warsztat malarza ewoluował, a Siemiradzki poszukiwał nowych środków ikonograficznego wyrazu z jeszcze większa namiętnością kierował się w stronę wątków bliskowschodnich. W pracach tych starożytny Wschód obecny jest poprzez liczne przedmioty, wiernie odtwarzane przez artystę, co wtedy i dziś znajduje swoje potwierdzenie w badaniach archeologicznych. Ta analiza, a następnie malarska interpretacja owych rekwizytów i historycznej recepcji minionych cywilizacji uczyniła z Siemiradzkiego niedoścignionego „kompozytora" motywów; artysta łączył poszczególne elementy, formułując tym samym swój niepowtarzalny styl malarski i intelektualny.

Słowem rozwinięcia zjawiska należy zauważyć, iż orientalizm w polskim malarstwie posiadał wiele oblicz – od onirycznego i romantycznego, po erotyczny, batalistyczny i poniekąd baśniowy. Silna pozycja polskiego malarstwa orientalistycznego uprawianego wiernie przez wielu artystów akademickich jawi się jako sytuacja nieco paradoksalna, bowiem malowano i idealizowano motywy z krajów kolonialnych, podczas gdy Polska, pozbawiona ambicji kolonialnych, sama próbowała wywalczyć niepodległość państwową. Jednakże stosunek polskiej mentalności i polskich artystów do Wschodu uwarunkowany był przede wszystkim historycznie, gdy jeszcze w czasach nowożytnych Rzeczpospolita magnacka utrzymywała żywe kontakty z tamtymi regionami. To bliskie sąsiedztwo pozostawiło wiele śladów w polskiej kulturze i sztuce, głównie w rzemiośle artystycznym zdominowanym od czasów sarmackich przez wpływy wschodnie. W epoce romantyzmu Wschód był utożsamiany w dużej mierze z dawnymi kresami Rzeczpospolitej, które były terenem ścierania się kultury wschodniej z europejską, a ich historia i współczesne dzieje dostarczały wielu wolnościowych alegorii. Polskę i Europę orient zafascynował m.in. w momencie podboju Egiptu przez Napoleona w 1798 roku. Poczynione w tym okresie badania archeologiczne, złożone w 23-tomową publikację „Description de l'Égypte" zawierającą tysiące rycin dokumentujących wiedzę o zabytkach Egiptu, stały się dla pierwszych francuskich orientalistów, m.in. Jean'a-Léon'a Gérôme'a podstawą do kreowania nowej rzeczywistości etnograficznej na swoich płótnach. Innym wydarzeniem politycznym, które skupiło uwagę Europejczyków na Wschodzie, była walka Greków o niepodległość w latach 20. XIX wieku. Zainteresowanie Wschodem w Europie wywołały również wydarzenia w północno-zachodniej Afryce wiążące się z kolonizacją Maghrebu przez Francuzów. Następstwem intrygujących wydarzeń na Wschodzie były podróże w tamte strony arystokracji, dyplomatów, a przede wszystkim artystów, co pozwoliło wykształcić nowy typ kosmopolitycznego Europejczyka – orientalisty.

Zachowana spuścizna rysunkowa Henryka Siemiradzkiego pozwala zauważyć, iż artysta w przybliżonym okresie 1880-1890 w szczególny sposób zafascynowany był tematyką egipską, przede wszystkim postacią ostatniej królowej Egiptu, Kleopatrą. Owe szkice i studia kompozycyjne wskazują, iż malarz gruntowanie badał temat, planując stworzyć serię dzieł w tymże temacie. Ukoronowaniem owych ambicji i poszukiwań artystycznych było namalowanie przez Siemiradzkiego kompozycji „Kleopatra płynąca przez rzekę Cygnus na spotkanie z Markiem Antoniuszem" – dzieło, które do niedawna uchodziło za zaginione, istniejące jedynie na kartach listów pisanych przez malarza. Badania nad twórczością Henryka Siemiradzkiego towarzyszące „Korpusowi malarstwa Henryka Siemiradzkiego" pozwoliły na odkrycie i identyfikację dzieła prezentowanego w katalogu. Dzieła, którego wartość historyczna jest nie do przecenienia, dzieła o niespotykanym walorze artystycznym, które swoim statusem urasta do rangi cennego obrazu muzealnego. Jest także odzwierciedleniem symptomatycznych dla Siemiradzkiego praktyk artystycznych i intelektualnych.

Obraz ten inspirowany był przekazem Plutarcha z Cheronei: „Ponieważ zaś otrzymywała wiele listów od samego Antoniusza i od jego przyjaciół, zapraszających ją do przybycia, tak zlekceważyła i wyśmiała tego człowieka, że popłynęła w górę rzeki Kydnos na okręcie transportowym z rufą ozłoconą, z rozpiętymi żaglami purpurowymi, z wiosłami w srebrze, poruszanymi w takt aulosu zharmonizowanego z syryngą i kitarami. Sama ona spoczywała pod baldachimem przetykanym złotem, wystrojona niczym Afrodyta na obrazach, a chłopczyki jak te amorki na malowidłach stały z obu stron chłodząc powietrze wachlarzami. A jej służebne, wybornej piękności, w strojach Nereid i Charyt, rozmieszczone były to na przedzie okrętu, to u masztów. Cudowne zapachy rozchodziły się z mnóstwa kadzideł na brzegach. Ludzie znad rzeki zaraz towarzyszyli jej z obu stron, a ci z miasta wybiegli, żeby zobaczyć to widowisko. Tłum ulotnił się z rynku i w końcu Antoniusz zasiadający tam na mównicy pozostał sam, a po ludziach poszła mowa, że to Afrodyta w uroczystym pochodzie idzie do Dionizosa-Bakchusa ku szczęściu Azji" (Plutarch, Żywot Antoniusza, 26).

Motyw relacji czy sojuszu pomiędzy Kleopatrą a Markiem Antoniuszem należy do jednego z bardziej eksplorowanych tematów historycznych, silnie obecnych także w masowej wyobraźni. Historycy przekazują, iż zimą 41–40 roku p.n.e. Marek Antoniusz przebywał wraz z Kleopatrą w Aleksandrii. W wyniku konieczności udziału w wyprawie przeciwko Partom oraz zawarcia politycznego małżeństwa z siostrą Oktawiana Augusta, Marek Antoniusz opuścił Kleopatrę – królowa pozostała w Egipcie, urodziła Antoniuszowi bliźnięta Aleksandra Heliosa i Kleopatrę Selene. Kruchość sojuszu z Oktawianem Augustem sprawiła, że Antoniusz odesłał żonę do Rzymu, a do Antiochii wezwał Kleopatrę. Miłość do Kleopatry, a zarazem pilna potrzeba poparcia Egiptu w wojnie z Rzymem sprawiły, iż Kleopatra i Antoniusz zaczęli działać jako polityczny tandem, na skutek którego Egipt rozszerzył swoje granice. Po zwycięstwie nad Partami Antoniusz odbył triumf w Aleksandrii, a podczas uroczystości Kleopatra otrzymała tytuł królowej królów! We wrześniu 31 roku p.n.e. doszło do decydującego momentu w całej historii, gdy to w bitwie pod Akcjum pomiędzy wojskami Oktawiana i Antoniusza, wspieranego przez Kleopatrę, Antoniusz poniósł klęskę. Niespełna rok później Oktawian August wkroczył do Egiptu, a Marek Antoniusz popełnił samobójstwo. Kleopatra desperacko pragnęła bronić swojego królestwa, próbując układać się z wrogiem. Nie mogąc pogodzić się z niestabilnością sytuacji i perspektywą poniżenia, Kleopatra popełniła samobójstwo. Uważa się, że uczyniła to przez dopuszczenie do ukąszenia jadowitego węża lub przez spożycie trucizny. Motyw samobójstwa Kleopatry jest jednym z bardziej intrygujących motywów plastycznych i literackich, zaraz obok wydarzenia, które w 1892 roku na swoim płótnie uchwycił Henryk Siemiradzki.

14

WILHELM KOTARBIŃSKI
1849-1922

"Triumfator", po 1900

olej/płótno, 47 x 199 cm
sygnowany p.d.: 'Wilhelm | Kotarbinsky'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
porównaj: pocztówka z reprodukcją pracy „Triumfator" Wilhelma Kotarbińskiego i Eleny Adrianovnej Prahovej, wydawnictwo Rassvet, Kijów 1914

TRIUMPHUS POST VICTORIAM ZWYCIĘSKI WÓDZ Z HISTORIĄ MIŁOSNĄ W TLE

Wilhelm Kotarbiński, Elena Adrianowna Prakhowa, „Triumfator" ok. 1890-1900, kolekcja prywatna

Elena Adrianowna Prakhova, fot. atelier Władimira Wysockiego w Kijowie, lata 80. XIX w.

Bogate i niezmiernie interesujące œuvre Wilhelma Kotarbińskiego sprawia badaczom sztuki wiele trudności. Malarz do tej pory nie doczekał się swojej monografii, a w jego życiorysie wciąż pozostają zupełnie niezbadane obszary. Jego dzieła rozsiane po muzealnych kolekcjach i zdobiące prywatne zbiory stanowią jak dotąd najbardziej miarodajne źródło informacji o nim samym. Kotarbiński przejął od XIX-wiecznych akademików cały repertuar form, które około roku 1900, w czasie gdy artysta osiągnął apogeum sławy, były już właściwie zjawiskiem zupełnie anachronicznym. Wywodził się on z inteligenckiej rodziny, a naukę pobierał początkowo w Warszawie. Przełomowym momentem stał się dla niego wyjazd stypendialny do Rzymu, gdzie udał się dzięki pomocy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Już w 1872 roku przebywał w metropolii nad Tybrem, uczęszczając na zajęcia do Accademia di San Luca. Pobyt w Wiecznym Mieście był dla Kotarbińskiego spełnieniem marzeń. Nie dość, że mógł studiować malarstwo, to ten oszałamiający swoim ogromem ośrodek dostarczał mu licznych inspiracji. Trudno dziś jednoznacznie orzec, co wpłynęło na wybór artystycznej drogi i jego dalsze losy. Niewątpliwie mogła być to atmosfera miasta i bezpośredni kontakt z zabytkami kultury antycznej. Swój wkład w plastyczny i mentalny rozwój Kotarbińskiego mógł mieć również sam mistrz, Henryk Siemiradzki, którego to malarz miał poznać właśnie w Rzymie. Wyjeżdżając stamtąd w 1888 roku, twórca zdobył już sobie uznanie odbiorców i był pod przemożnym wpływem antyku, który pozostał w jego muzeum wyobraźni do końca życia.

Jego wielkoformatowe płótna przedstawiające przeróżne motywy zaczerpnięte w głównej mierze ze świata starożytnego podzielić można zasadniczo na dwie kategorie – sceny z historii antycznej i fantastyczne wizje o charakterze mitologicznym. Obok kompozycji inspirowanych antycznym Egiptem, Grecją czy Rzymem pojawiają się także i wykorzystujące motywy biblijne czy nawet folklor z terenów Ukrainy, co dalece wykracza poza ramy schematycznej sztuki akademizmu. Po wyjeździe z Rzymu w latach 90. XIX wieku, oprócz olejnych kompozycji sztalugowych czy malarstwa monumentalnego, zaczęły pojawiać się w twórczości Kotarbińskiego niewielkie prace wykonane w technice sepii i akwareli. Kompozycje te prędko zyskały popularność. Artysta powielał w nich swoje dawne projekty i zapewne tworzył również nowe przedstawienia. Z racji na duże zainteresowanie zaczęto na masową skalę reprodukować i wydawać sepiowe rysunki w formie pocztówek. Popularność ich była tak wielka, że publikacją zajmowały się wydawnictwa w całej Europie, chociażby w Sztokholmie, Sankt Petersburgu, a także w Warszawie. Wiele z tych kompozycji wiąże się z enigmatyczną historią, jak się zdaje, o zabarwieniu miłosnym. Rezydując głównie w Kijowie, Kotarbiński wykonywał liczne zlecenia dla zamożnej klienteli w innych, dużych miastach, takich jak Moskwa czy Petersburg. Właśnie w Petersburgu poznać miał córkę znanego w środowisku krytyka, archeologa i historyka sztuki, Adriana Prakhowa. Zachowała się archiwalna fotografia Eleny wykonana w jednym z kijowskich zakładów fotograficznych ukazująca ją jako młodą, kilkunastoletnią damę, z którą to niebawem miał nawiązać romans Kotarbiński. Domniemanych kochanków dzieliła różnica dwudziestu trzech lat, a w czasie ich spotkania malarz był już mężczyzną żonatym, co czyni ową sytuację niezwykle kontrowersyjną. Uczył on Elenę malarstwa w technice akwarelowej i wedle przekazów ofiarował jej wiele swych prac, które kobieta wykorzystywać miała w swoich haftach. Na wielu wzmiankowanych kompozycjach odnaleźć można dziś inicjały „EAP" (Elena Adrianowna Prakhowa) i „WK" (Wilhelm Kotarbiński), co świadczyć może dodatkowo o współautorstwie młodej adeptki sztuki, pomagającej swojemu mentorowi.

Wilhelm Kotarbiński, Pochód zwycięski po bitwie, po 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jedną z takich sygnowanych podwójnie scen wykonanych akwarelą i reprodukowanych na pocztówkach był właśnie wizerunek wodza niesionego w lektyce, opisywany w epoce jako „Triumfator". Trudno powiedzieć, czy owa sepiowa akwarela z procesją stanowiła punkt wyjścia dla Kotarbińskiego w olejnych scenach pochodów triumfalnych, czy też była pracą wtórną powstałą na podstawie jednej z takich, wcześniejszych kompozycji. Tak czy inaczej, poza wodza jest bardzo podobna do tej z obrazu prezentowanego w katalogu. Pracę olejną zaliczyć można do przedstawień zaczerpniętych z historii antycznej, ale nie należałoby dopatrywać się tutaj konkretnej postaci czy autentycznego wydarzenia. Raczej mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju konwencją czy figurą stylistyczną. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie przechowywany jest inny pochód o praktycznie analogicznych wymiarach. Kompozycja została tu jakby odwrócona. Tłum zmierza w odwrotnym kierunku niż na prezentowanej w katalogu pracy. Inne są także kostiumy, a wspaniała lektyka zastąpiona została tarczą, na której siedzi wywyższony wódz. Mniej jest w tej scenie reprezentacyjności i pompatycznego charakteru, który towarzyszy poprzedniemu triumfatorowi. Wydaje się, że na pracy ze zbiorów warszawskich mamy raczej do czynienia ze zwycięskim wodzem, który powraca na przysłowiowej tarczy. Scena z katalogu aukcyjnego natomiast ukazuje władcę, cesarza rzymskiego ze złotym laurem na skroniach. Kotarbiński wpisał się swoimi kompozycjami w utarty schemat przedstawień tego typu wydarzeń, choć uczynił to oczywiście w charakterystyczny dla siebie sposób. Bliskie, wręcz fotograficzne kadry sprawiają w obydwóch wzmiankowanych pracach olejnych wrażenie przypadkowości.

Kotarbiński szczególnie na późniejszym etapie swojej kariery, gdy osiadł już na stałe w Kijowie wykonywał liczne repliki autorskie swoich prac. Był malarzem wziętym w środowisku bogatej burżuazji, która dekorowała swoje mieszkania wymyślnymi scenami artysty. Jego dojrzałe prace, powstające po roku 1900 różnią się od tych z lat 80. czy 90. XIX wieku, bardziej dopracowanych i bogatych w detal. Są one akademickie w swojej strukturze, ale pod względem formy już w pewien sposób modernistyczne. Wraz z upływem czasu prymat rysunku i linii ulegały w kompozycjach Kotarbińskiego pod naporem wrażeniowych zalet barwy. Kolor stanowił jednakże istotny element i na początku jego kariery, będąc zdecydowanym wyznacznikiem całej jego twórczości. Już pod koniec XIX stulecia Henryk Piątkowski tak charakteryzował jego prace: „[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość" (Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne, Petersburg 1895, s. 204). Kompozycje Kotarbińskiego stawały się w kolejnych dekadach coraz bardziej ekspresyjne, a kontury rozmywały się. Biorąc pod uwagę specyficzną, przepełnioną fantastyką tematykę dzieł artysty określić można je mianem onirycznej fantasmagorii, w której ukazywane sceny zawieszone są gdzieś pomiędzy jawą, a spektakularnym snem o antycznej przeszłości.

15

WŁODZIMIERZ TETMAJER
1862-1923

Pejzaż wiejski z stadem bocianów, około 1900

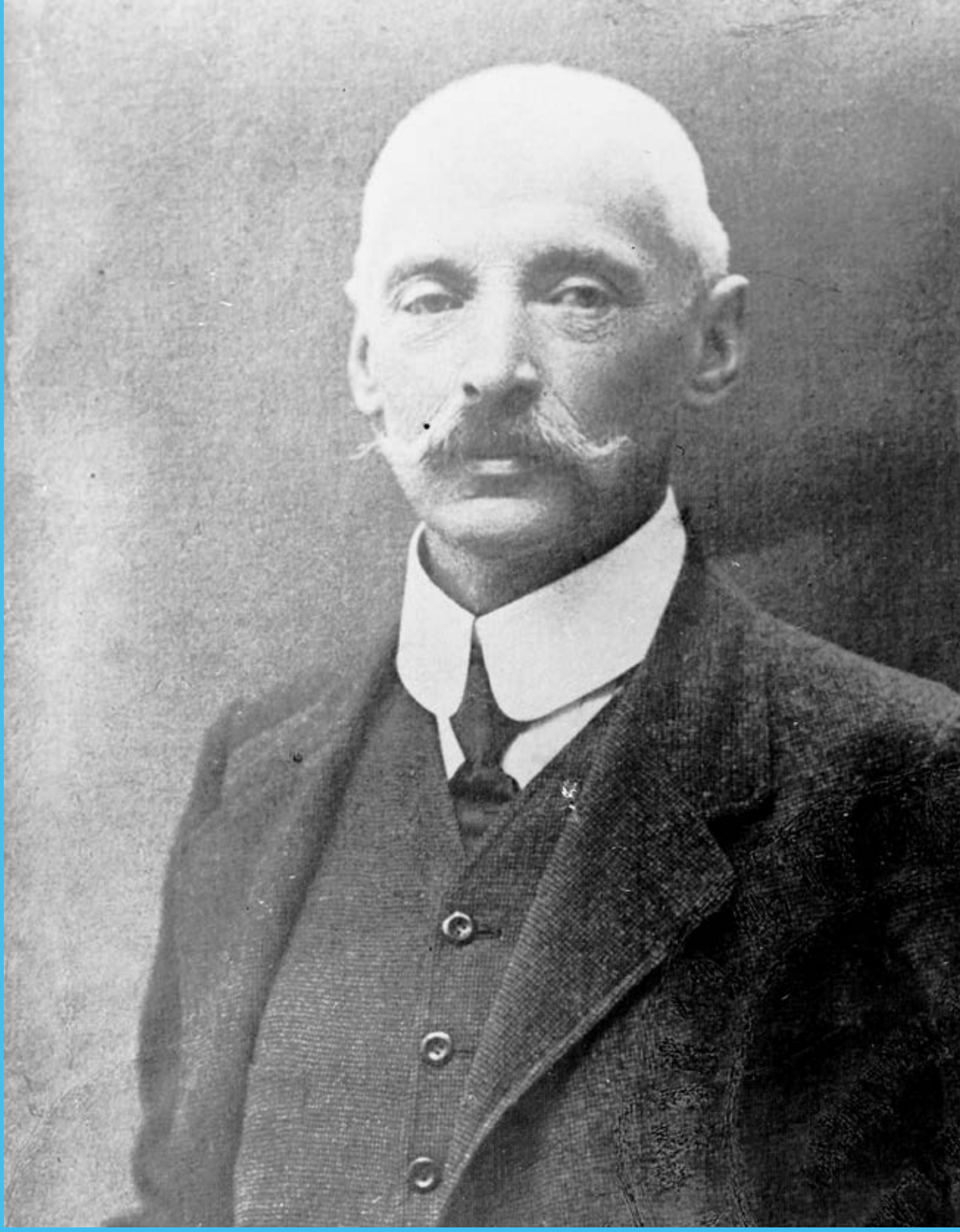
olej/płótno, 101 x 151 cm
sygnowany monogramem i znakiem autorskim p.d.: 'W.T.'
na odwrociu notatka konserwatorska

estymacja:
500 000 - 1 000 000 PLN
111 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
pocztówka z reprodukcją obrazu, wyd. Stella, Bochnia

1861	**W noc sylwestrową 1861 roku w Ludźmierzu 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 (1881-1882) oraz Monachium (1886).**
1889	Tetmajer wyjeżdża do Paryża i studiuje w Académie Colarossi.
1890	**11 sierpnia dochodzi do ślubu z córką bronowickiego gospodarza, Anną Mikołajczykówną. 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	Jedna 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 „Racławice”.
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

TETMAJER:
KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

pocztówka, na awersie reprodukcja obrazu Włodzimierza Tetmajera, wyd. Stella, Bochnia

Najważniejsze dzieła malarskie Włodzimierza Tetmajera powstają od około 1890 do 1914 roku. Po okresie studiów monachijskich, a przede wszystkim paryskich malarz wypracował charakterystyczną malarską poetykę płaskiej plamy barwnej. Tworząc dużego formatu dzieła, jak choćby „Krajobraz wiejski ze stadem bocianów", używał miękko modelowanej tkanki malarskiej, która służyła mu do komponowania wielopostaciowych scen folkloru lub rozległych małopolskich pejzaży. Popularne dzieła Tetmajera stały się na przełomie wieków malarstwem salonowym, a wkrótce zaczęły być przekładane przez krakowskich i małopolskich wydawców na szeroko funkcjonujące pocztówki.

W historiografii dotyczącej okresu Młodej Polski do tej pory kluczowym odczytaniem pozostaje „Modernizm" Wiesława Juszczaka (wyd. 1977 oraz 2004), w którym autor postrzega malarstwo polskiego modernizmu raczej jako kontynuację romantycznych tradycji niż otwarcie się na awangardowe eksperymenty. Jako najważniejsze manifesty Młodej Polski przytacza się teksty literackie zawierające dialektykę nowoczesności z tradycją. Tutaj przywołać należy przede wszystkim zapowiadające neoromantyczny symbolizm Zenona Miriama Przesmyckiego „Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej" („Świat" 1891) czy Artura Górskiego „Młodą Polskę" („Życie" 1898). Za ważką cezurę uchodzi przyjazd jesienią 1898 roku do Krakowa Stanisława Przybyszewskiego, pisarza i filozofa, wokół którego ukonstytuował się krąg dekadenckiej cyganerii.

Na tym tle gesty „performatywne" polskich artystek/artystów pozostają niedocenione. Czyż Julian Fałat, który w 1885 roku odbywa podróż do Japonii (awłaściwie dookoła świata) nie jest pierwszym, który podważa normatywną optykę malarską? Czy Podkowiński, który tnie nożem w warszawskiej „Zachęcie" swój „Szał uniesień" (1893, Muzeum Narodowe w Krakowie) nie zapowiada modernistycznego ikonoklazmu dzieła sztuki? Czy Patusch, Sichulski i Jarocki, którzy w 1904 roku wyjeżdżają na Huculszczyznę, do Tatarowa nad Prutem, nie są założycielami polskiego prymitywizmu?

Do tego należy dodać jedną kardynalną datę, tj. sierpień 1890 roku – czyli datę ślubu Włodzimierza Tetmajera z bronowicką dziewczyną Anną Mikołajczykówną. Gest ten, choć rozpoczął tzw. chłopomanię, w ramach której zaistniała seria ślubów krakowskich inteligentów i artystów z chłopkami, pozostał w Krakowie niezrozumiały. Tadeusz Boy-Żeleński stwierdzał, że małżeństwo „stanowiło przez szereg lat niewyczerpany przedmiot rozmów i dociekań krakowskiej sosjety". Sam Tetmajer pisał: „Wszyscy, cały Kraków odwrócił się ode mnie, mniejsza o to było, nie dbam o tę całą gromadę marnych filistrów. Ale co gorzej, szkodzą mi wszyscy na każdym kroku. Nie rozumiem, dlaczego fakt ten, dlatego że nie jest zupełnie przeciętnym, że zrobiłem coś takiego, czego nie robi zwykły filister, wywołuje taką zaciętą do mnie nienawiść całego starożytnego grodu. Z rodziną mam fatalne przejścia, bo ojciec znać mnie nie chce". Ich małżeństwo, choć wieloletnie i udane, stanowiło, można zaryzykować twierdzenie, fragment artystycznego programu Tetmajera.

Tetmajerowie od 1890 roku zamieszkali w Bronowicach Małych, najpierw w domostwie pobudowanym na gruncie ojca Anny, później w pofranciszkańskim dworku, gdzie artysta żył do śmierci w 1923 roku. Artysta porzucił konwencjonalne życie na rzecz wiejskiego eskapizmu i chęci, poprzez to, odnowy sztuki. W jego twórczości malarskiej na stale zagościł temat chłopskiego życia i rytuału, który miał sankcjonować moralne wartości związane z wizją rdzennie polskiej kultury.

16

WŁADYSŁAW WANKIE
1860-1925

Spotkanie pod lasem

olej/deska, 35 x 24,5 cm
sygnowany p.d.: 'Wł. Wankie'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

Prezentowana praca pochodzi z wczesnego okresu twórczości Władysława Wankiego. Malował wówczas przede wszystkim, popularne w malarstwie monachijskim, sentymentalne scenki rodzajowe stylizowane na epokę dyrektoriatu lub empire'u, utrzymane w jasnej, słonecznej tonacji barwnej. Ich bohaterkami były wytwornie ubrane damy ukazane w malowniczej scenerii parków lub ogrodów, wśród krzewów różanych i kwiatów. Te pełne wdzięku obrazy odznaczały się dużymi walorami kolorystycznymi i cieszyły się powodzeniem u niemieckich kolekcjonerów i „Kunsthändlerów" (stąd są dziś rzadkością na polskim rynku antykwarycznym). Władysław Wankie rozpoczął malarskie studia u Wojciecha Gersona w słynnej Klasie Rysunkowej. Następnie w Krakowie spędził rok w pracowni Jana Matejki. Przez kolejne dwadzieścia lat pracował w Monachium. Nie wiadomo nic o jego studiach w akademii, choć wydaje się niemal pewne, że je podjął. Nad Izarą związał się z polską kolonią artystyczną skupioną wokół Józefa Brandta. Wankie poza czynnym uprawianiem malarstwa przez całe życie zajmował się również krytyką i teorią sztuki. W latach monachijskich pisał do prasy krajowej teksty poświęcone niemieckiemu realizmowi i naturalizmowi tego czasu (publikowane m.in. w krakowskiej „Sztuce" oraz w „Tygodniku Ilustrowanym"). Po powrocie do Polski był współzałożycielem stowarzyszenia „Pro Arte".

17

FRANCISZEK EJSMOND
1894-1939

Rodzina przy stole

olej/deska, 22,5 x 17,5 cm
sygnowany p.d.: 'Fr. Ejsmond'
na odwrociu papierowa nalepka wytwórcy materiałów malarskich Winsor & Newton

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

Franciszek Ejsmond studiował początkowo w Warszawie. Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie przebywał w latach 1879-97. Kontakt z tym środowiskiem ugruntował jego podejście do plastyki i wyznaczył ścieżkę rozwoju w kolejnych latach. Monachium II. połowy XIX wieku, określane mianem „Aten nad Izarą", to z perspektywy polskiej krąg niezmiernie istotny. Obecność Polaków w tym mieście zaznaczyła się wyraźnie, a stworzona przez nich kolonia artystyczna skupiona była wokół postaci wybitnego malarza, Józefa Brandta. Zjawiska zachodzące w tym środowisku miały niemały wpływ na twórczość Ejsmonda, którego dzieła noszą wyczuwalne znamię malarstwa niemieckiego tego czasu. Jego prace operują nastrojowością, a najważniejszy staje się w nich właśnie Stimmung. Artysta poprzez tematykę mizerabilistyczną odwołuje się do ugruntowanych przez dekady przedstawień. Ulubione przez niego sceny ukazujące wnętrza wiejskich chat nawiązują poniekąd do XVII-wiecznej sztuki holenderskiej. Widać w nich skupienie na postaci ludzkiej oraz otaczającej ją rzeczywistości. Istotnym staje się tu również dialog prowadzony z dokonaniami Francuzów, a dokładniej z dziełami braci Le Nain. Ejsmond podobnie jak oni ukazuje stosunkowo biedną warstwę społeczną, która zachowuje mimo to wszelkie „cywilizowane" wartości – godność i ład moralny.

18

JANUARY SUCHODOLSKI

1797-1875

Pejzaż kaukaski z jeźdźcami, lata 40.-50. XIX w.

olej/płótno (dublowane), 35,5 x 47 cm
sygnowany l.d.: 'January Suchodolski'
na krośnie malarskim trudno czytelny stempel oraz numer

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2019
kolekcja prywatna, Polska

„(...) Naród, politycznie umarły, śpiewał wielki poemat tęsknoty i wskrzeszał w pieśni cały zastęp postaci. Ale mu nie dosyć na tym było; tęsknił te cienie ujrzeć w kształtach i kolorach, chciał widzieć swoich husarzy skrzydlatych, łanów, krakusów swych królów i hetmanów. Suchodolski zaczął mu ich malować, a naród poznał te postacie; były mu wiernie oddane, kochał je i twórcy ich był wdzięcznym".

„Pamiętnik współczesny", autor anonimowy, cyt. za: Malarstwo Polskie. Oświecenie – Klasycyzm – Romantyzm, zarys historyczny Stefan Kozakiewicz, Warszawa 1976, s. 78

January Suchodolski w swojej twórczości opisywał historię na sposób, którego nauczył się od swojego mistrza, sławnego Horace'a Verneta. Również u niego można znaleźć podejmowane chętnie przez Polaka tematy orientalne. To właśnie Suchodolski daje swoją twórczością początek trwałemu w polskim malarstwie zainteresowaniu światem stepów. Prezentowana praca należy do rzadko pojawiających się na polskim rynku antykwarycznym orientalnych scen Suchodolskiego.

Intersująca jest historia recepcji twórczości artysty. W drugiej połowie XIX wieku był lekceważony i złośliwie komentowano jego sztukę. Dostrzegano brak akademickiego wykształcenia malarza i zarzucano schematyczność ukazywanych postaci. Od końca XIX wieku twórczość Suchodolskiego zyskiwała jednak coraz większe uznanie, a obrazy eksponowano głównie na wystawach tematycznych: w 1891 w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, w 1896 na wystawie „Koń w malarstwie" w Salonie Krywulta w Warszawie, w 1904 na otwarciu warszawskiego Salonu Sztuki Stefana Kulikowskiego, w 1913 w Salonie Artystycznym Rychlinga na ekspozycji „Rok 1813", w 1914 ponownie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Również po pierwszej wojnie światowej obrazy malarza pojawiały się na różnych ekspozycjach, m.in. w 1929 na wystawie autoportretu w Krakowie, w 1933 na wystawie Konfraterni Artystów w Toruniu, w 1938 na wystawie w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w 1939 na Wystawie Polskiego Malarstwa Batalistycznego w Warszawie. Po drugiej wojnie światowej, w 1954 roku, pokazano „Śmierć Czarnieckiego" i „Obronę Częstochowy" na Wystawie Polskiego Malarstwa Historycznego i Batalistycznego w Krakowie, a w 1961 „Polowanie na jelenia" na wystawie „Malarstwo warszawskie XIX w." w Warszawie.

Prace Suchodolskiego znajdują się w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeach Okręgowych w Toruniu i Rzeszowie, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Mazowieckim w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu, Lwowskiej Galerii Obrazów we Lwowie, Ermitażu w Petersburgu oraz zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.

19

ALFRED WIERUSZ - KOWALSKI
1849-1915

Zimowe polowanie z chartami, po 1900

olej/płótno, 89 x 110 cm
na odwrociu napisy farbą na płótnie: 'alf | No 21'

estymacja:
220 000 - 300 000 PLN
49 000 - 67 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny AgraArt, Warszawa, październik 2018
kolekcja prywatna, Poznań

„Kowalski miał dwie olbrzymie pracownie, oprócz mieszkania. Malował konie, sanie, śnieg i wilki. W swej pracowni trzymał wtedy cztery żywe wilki w klatce, jako modele. Co tylko malował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter, było dużo życia".

wypowiedź Olgi Boznańskiej, październik 1938, w: Adolf Nowaczyński, U Olgi Boznańskiej w Paryżu, „Tygodnik Ilustrowany" 1938, nr 42, s. 80

Franz Seraph Hanfstaengl, Portret Alfreda Wierusz-Kowalskiego, około 1875

SZTAFAŻ EPOKI – MALARSTWO ALFREDA WIERUSZA-KOWALSKIEGO

Alfred Wierusz-Kowalski, urodzony w majątku Dębszczyzna w pobliżu Suwałk, pierwsze sześć lat życia 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; dziś wiemy, że odcisnęło to wielkie piętno na wyobraźni przyszłego malarza. Kowalski swoją edukację artystyczną rozpoczął w warszawskiej Klasie Rysunkowej, gdzie uczył się od 1865 pod kierunkiem Rafała Hadziewicza, Aleksandra Kamińskiego i Wojciecha Gersona. Studia kontynuował w akademii w Dreźnie, dokąd wyjechał w 1871 oraz w Pradze – w 1872. Wkrótce zapisał się do Akademii Monachijskiej (Malschule) i studiował pod kierunkiem Aleksandra Wagnera, a w 1874 przeniósł się do pracowni Józefa Brandta – artysta w prywatnej pracowni gromadził krąg uczniów, którzy w jego atelier prowadzili własne, swobodne prace rysunkowe i malarskie.

W kolejnych latach pozycja Wierusz-Kowalskiego na lokalnej scenie artystyczne zaczęła krzepnąć. Artysta aktywnie brał udział w życiu artystycznym, wiele wystawiał, stworzył styl malarski, 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 wystawiał 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.
Choć formalnie nie prowadził szkoły, do jego uczniów zalicza się Olgę Boznańską, Michała Wywiórskiego czy Henryka Weyssenhofa.
W 1890 roku dostąpił zaszczytu, bowiem mianowano go honorowym profesorem monachijskiej Akademii. Był najważniejszym polskim malarzem w Monachium, zaraz obok Józefa Brandta. Towarzyszyła mu aura polskiego szlachcica, zapalonego myśliwego, miłośnika koni i ziemiańskiego obyczaju. Swoje obrazy wykonywał z ogromną dbałością o szczegół i zrozumieniem portretowanych realiów. Widzów zachwycała precyzja detalu jego prac, żywiołowość i witalność scen, urokliwe efekty świetlne i soczysta kolorystyka odmalowanej polskiej przyrody. Malarz współpracował z niemieckimi i polskimi czasopismami oraz wydawnictwami, które reprodukowały jego prace, co znacząco przekładało się na popularność jego nazwiska. Obracał się w wysokich kręgach, co z kolei ułatwiało mu zdobywanie zamówień. Wierusz-Kowalski cieszył się przyjaźnią księcia i regenta Bawarii Luitpolda.

Bliżej 1900 roku popularność jego prac spadała – zmieniał się smak publiczności, a w sztuce rodziły się pierwsze awangardy. „W maju 1910 roku Alfred Wierusz-Kowalski każdego ranka z niepokojem obserwował zachmurzone niebo nad Monachium. Wiele lat po ukończeniu zdecydował się wystawić publicznie monumentalny (500 x 1000 cm) obraz, przedstawiający dramatyczną scenę napadu wilków na rodzinę jadącą saniami. Stary Ratusz, gdzie zorganizowano pokaz, odwiedzili członkowie rodziny panującej. Prinzregent Luitpold, książę Ludwig, księżniczka Gizela, którzy oglądali dzieło w obecności autora, nie szczędzili słów uznania. Cóż z tego, gdy, jak pisał artysta do syna: „na wystawie, parę osób tylko się widzi. Trzeba wprawdzie pecha, że ciemno, (...) deszcz leje od czasu pierwszego dnia, bez ustanku, zimno jak w grudniu tak, że człowiek sztywnieje i pomimo reklam i rozmaitych sposobów ściągania publiki pustki na Sali'". W ostatnich latach życia artystę coraz bardziej pochłaniały problemy związane z utrzymaniem majątku w Mikorzynie koło Konina, którzy malarz kupił w 1897 roku i chorobą żony.

Wierusz-Kowalski zmarł w trakcie I wojny światowej. Jego rodzina spuściznę z pracowni przewiozła do Polski, obrazy natomiast zostały sprzedane w monachijskim salonie Hugo Helbinga. Ukryte w kolekcjach muzealnych i prywatnych zaczęły na nowo przyciągać uwagę miłośników sztuki w drugiej połowie XX wieku wraz z badaniami polskiej historii sztuki nad szkołą monachijską. Wierusz-Kowalski bezsprzecznie uznawany jest za najważniejszego jej mistrza.

Twórczość Wierusza-Kowalskiego skupiona jest wokół paru kluczowych wątków. Publika wystaw i kolekcjonerzy znali i uwielbiali płótna z motywem samotnego wilka, zimowej sanny, konne zaprzęgi, nastrojowe portrety. Poprzez kompozycyjne repetycje malarza już w epoce spotykał się zarzutami epigonizmu i konwencjonalizacji własnego dzieła. Henryk Piątkowski notował: „I w jak dziwnej kolizji stanąć musi krytyka, z głosem opinii publicznej. (...) Krytyk (...) musi dojść do wniosku, iż Monachium zabiło w Kowalskim cechy najgodniejsze uznania w malarzu twórcy. Ogół za to, patrząc na świetne rezultaty rozwoju kariery tego artysty, musi wręcz przeciwnego być zdania" (Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne: szkice i noty, Petersburg 1895, s. 163). Pozorna sztampowość przynajmniej niektórych jego prac nie może przysłonić widzenia całego œuvre. Niezwykły realizm obserwacji, a wręcz reporterskość spojrzenia towarzyszyły mu przez całą twórczość. W nurcie XIX-wiecznej sztuki, która na potrzeby handlowe operowała popularnymi motywami, Wierusz-Kowalski również łączył ze sobą zjawiska uprawiania sztuki „wysokiej" z próbą odnalezienia się w rynkowej niszy. Choć np. motyw wilka nie był najczęściej eksplorowanym artystycznie przez malarza, to jednak ten najmocniej przebił się do świadomości estetycznej ówczesnych odbiorców sztuki.
Około 1900 roku, w momencie szczytowym europejskiego modernizmu i, wkrótce, wybuchu pierwszych awangard, zmienia się dzieło artysty. Eliza Ptaszyńska, monografistka twórczości Wierusza-Kowalskiego odnotowuje, że artysta pracuje szybciej i nieco bardziej spontanicznie, sumarycznie przedstawia tło, stosuje impastowe rozwiązania fakturalne, posługuje się nerwowym duktem pędzla – jego malarstwo podlega osobliwie rozumianej syntezie.

20

BOHDAN KLECZYŃSKI

1851-1916

Sanna, 1887

olej/płótno (dublowane), 76,8 x 121,3 cm
sygnowany, opisany i datowany l.d.: 'Bohdan Kleczynski Monachium 87'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjedoczone
dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, luty 2016
kolekcja prywatna, Polska

Prezentowany obraz pochodzi z monachijskiego okresu twórczości artysty i powstał na rok przed jego powrotem do kraju. Kleczyński znalazł się w Niemczech jeszcze na początku lat 70. XIX wieku, ale jego wyjazd nie miał związku ze sztuką. Przyszły malarz studiował w Heidelbergu ekonomię. Artystyczną edukację rozpoczął dopiero około 1876 roku w Warszawie, w klasie rysunkowej Wojciecha Gersona. Jego wczesne obrazy w 1877 roku pozytywnie ocenił Józef Ignacy Kraszewski. Zapewne za namową profesorów artysta kontynuował edukację we Florencji, by potem przenieść się do Monachium gdzie uczył się w pracowni Józefa Brandta. Ten nieformalny przywódca polskiej kolonii artystycznej nad Izarą wywarł na Kleczyńskiego przemożny wpływ – zarówno jeśli chodzi o podejmowane tematy jak też repertuar środków malarskich. Malarstwo Kleczyńskiego zdradza również pokrewieństwa z wczesną fazą twórczości Józefa Chełmońskiego i sztuką Alfreda Wierusza Kowalskiego. W Niemczech artysta malował, podobnie jak inni polscy „Monachijczycy", sceny rodzajowe: kuligi i sceny myśliwskie osadzone przeważnie na ukraińskich stepach. Swoje prace sprzedawał przede wszystkim zagranicą: w Anglii i Niemczech. Wystawiał jednak również w Polsce, m.in. w warszawskiej Zachęcie, Salonie Krywulta oraz w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie W 1888 roku artysta powrócił do kraju gdzie oddał się życiu gospodarskiemu (m.in. hodowla koni) oraz działalności politycznej. Niestety, w wyniku działań na froncie I wojny światowej, jego dorobek malarski z lat 1888-1920 jest właściwie nieznany.

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) poznajemy 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 luksem 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 Monachium z Maximilianeum, 1890-1905, pocztówka

21

RYSZARD OKNIŃSKI
1848-1925

"Targ w małym miasteczku", około 1880

olej/płótno, 63,5 x 105,3 cm
sygnowany p.d.: 'R. OKNIŃSKI'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 600 - 20 000 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1926 i 1934

LITERATURA:
Polska i jej lud w malarstwie wiek XIX i XX, Przewodnik 95, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1934, s. 23, nr 144
Wystawa pośmiertna prac ś.p. Ryszarda Oknińskiego, Przewodnik nr XV po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1926, s. 14, nr 144

Niemal rówieśnik takich malarzy jak Józef Chełmoński i Aleksander Gierymski, Ryszard Okniński należał do grupy polskich Monachijczyków. Swoją edukację rozpoczął w warszawskiej Klasie Rysunkowej, a potem studiował w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jako ilustrator współpracował z warszawskimi czasopismami „Kłosami" czy „Tygodnikiem Ilustrowanym". Podobnie jak inni malarze polscy w Monachium, używając poetyki realizmu, malował wiejskie kompozycje rodzajowe oraz sceny z powstania styczniowego. Prezentowany „Targ w małym miasteczku" to ciekawy przykład polskiego malarstwa realistycznego. Powszednia scena zyskała tutaj paradny charakter. Ulicę w miasteczku malarz zapełnił tłumem postaci, osiągając wrażenie gwaru i poruszenia. Prezentowane dzieło Oknińskiego jawnie dialoguje z „Zimą w małym miasteczku" Maksymiliana Gierymskiego (1872, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy małomiasteczkowymi widokami Chełmońskiego (np. „Sprawą u wójta", 1873, Muzeum Narodowe w Warszawie).

22 †

RAFAŁ MALCZEWSKI
1892-1965

Prom, z cyklu "Centralny Okręg Przemysłowy", 1938

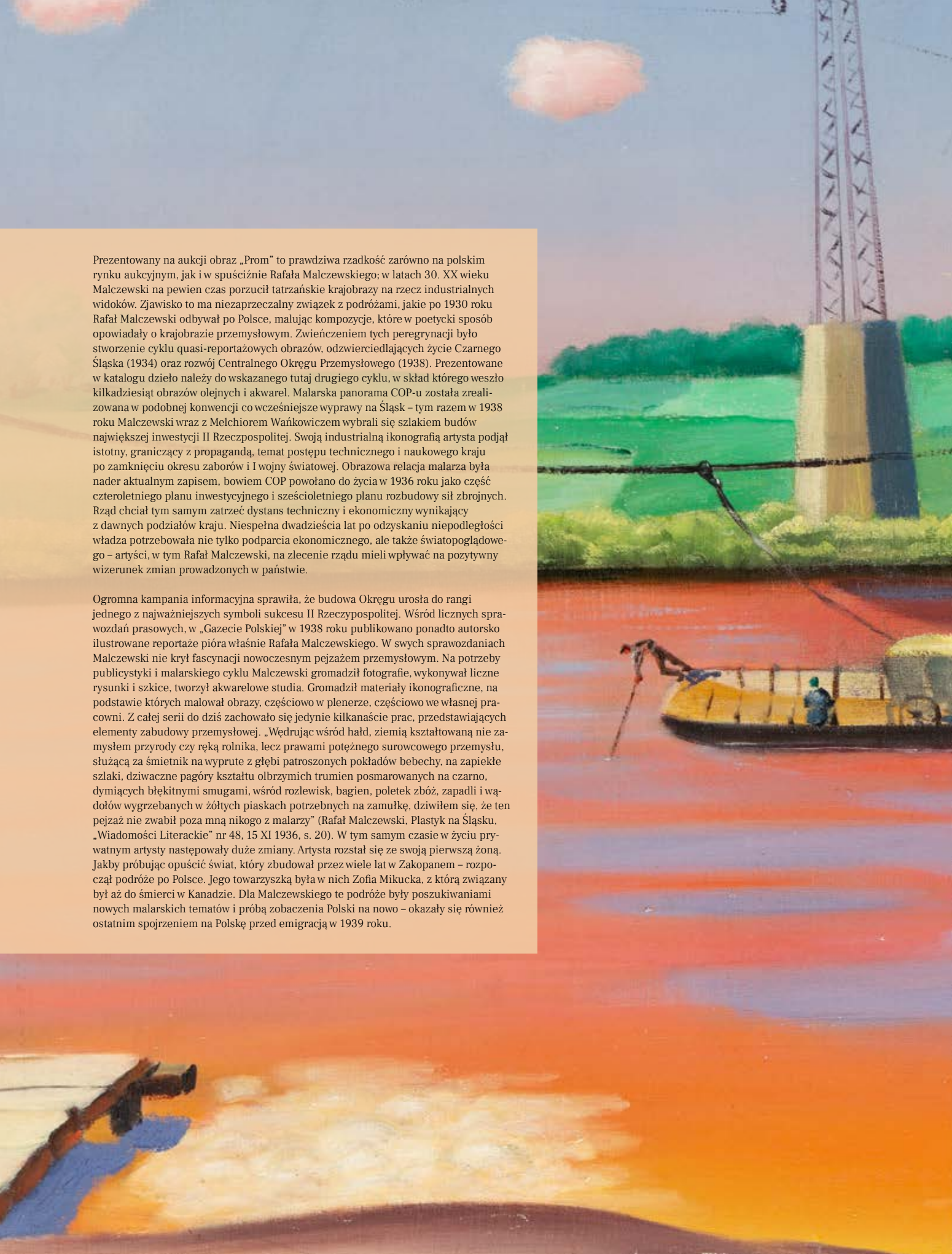
olej/płótno, 72,5 x 100 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski | - 38'
na odwrociu na środkowej listwie blejtramu stempel 'The Stretcher Company | 4590'
po lewej stronie u dołu słabo nieczytelna nalepka papierowa z Biura Krajowej Rady Narodowej
oraz na dolnej listwie oprawy pośrodku owalna nalepka z nowojorskiej galerii sztuki Art Lovers na Broadwayu

estymacja:
240 000 - 300 000 PLN
53 000 - 67 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
dom aukcyjny Desa Unicum, Warszawa, październik 2012
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa. Bractwo św. Łukasza, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Rożańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1938 (?)

LITERATURA:
Wystawa. Bractwo św. Łukasza, Tytus Czyżewski, Rafał Malczewski, Eugenia Rożańska, Jerzy Wolff, Stanisław Zalewski, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, grudzień 1938, poz. 59, s. 18 (jako „Prom"?)



Prezentowany na aukcji obraz „Prom" to prawdziwa rzadkość zarówno na polskim rynku aukcyjnym, jak i w spuściźnie Rafała Malczewskiego; w latach 30. XX wieku Malczewski na pewien czas porzucił tatrzańskie krajobrazy na rzecz industrialnych widoków. Zjawisko to ma niezaprzeczalny związek z podróżami, jakie po 1930 roku Rafał Malczewski odbywał po Polsce, malując kompozycje, które w poetycki sposób opowiadały o krajobrazie przemysłowym. Zwieńczeniem tych peregrynacji było stworzenie cyklu quasi-reportażowych obrazów, odzwierciedlających życie Czarnego Śląska (1934) oraz rozwój Centralnego Okręgu Przemysłowego (1938). Prezentowane w katalogu dzieło należy do wskazanego tutaj drugiego cyklu, w skład którego weszło kilkadziesiąt obrazów olejnych i akwarel. Malarska panorama COP-u została zrealizowana w podobnej konwencji co wcześniejsze wyprawy na Śląsk – tym razem w 1938 roku Malczewski wraz z Melchiorem Wańkowiczem wybrali się szlakiem budów największej inwestycji II Rzeczpospolitej. Swoją industrialną ikonografią artysta podjął istotny, graniczący z propagandą, temat postępu technicznego i naukowego kraju po zamknięciu okresu zaborów i I wojny światowej. Obrazowa relacja malarza była nader aktualnym zapisem, bowiem COP powołano do życia w 1936 roku jako część czteroletniego planu inwestycyjnego i sześcioletniego planu rozbudowy sił zbrojnych. Rząd chciał tym samym zatrzeć dystans techniczny i ekonomiczny wynikający z dawnych podziałów kraju. Niespełna dwadzieścia lat po odzyskaniu niepodległości władza potrzebowała nie tylko podparcia ekonomicznego, ale także światopoglądowego – artyści, w tym Rafał Malczewski, na zlecenie rządu mieli wpływać na pozytywny wizerunek zmian prowadzonych w państwie.

Ogromna kampania informacyjna sprawiła, że budowa Okręgu urosła do rangi jednego z najważniejszych symboli sukcesu II Rzeczypospolitej. Wśród licznych sprawozdań prasowych, w „Gazecie Polskiej" w 1938 roku publikowano ponadto autorsko ilustrowane reportaże pióra właśnie Rafała Malczewskiego. W swych sprawozdaniach Malczewski nie krył fascynacji nowoczesnym pejzażem przemysłowym. Na potrzeby publicystyki i malarskiego cyklu Malczewski gromadził fotografie, wykonywał liczne rysunki i szkice, tworzył akwarelowe studia. Gromadził materiały ikonograficzne, na podstawie których malował obrazy, częściowo w plenerze, częściowo we własnej pracowni. Z całej serii do dziś zachowało się jedynie kilkanaście prac, przedstawiających elementy zabudowy przemysłowej. „Wędrując wśród hałd, ziemią kształtowaną nie zamysłem przyrody czy ręką rolnika, lecz prawami potężnego surowcowego przemysłu, służącą za śmietnik na wyprute z głębi patroszonych pokładów bebechy, na zapiekłe szlaki, dziwaczne pagóry kształtu olbrzymich trumien posmarowanych na czarno, dymiących błękitnymi smugami, wśród rozlewisk, bagien, poletek zbóż, zapadli i wądołów wygrzebanych w żółtych piaskach potrzebnych na zamułkę, dziwiłem się, że ten pejzaż nie zwabił poza mną nikogo z malarzy" (Rafał Malczewski, Plastyk na Śląsku, „Wiadomości Literackie" nr 48, 15 XI 1936, s. 20). W tym samym czasie w życiu prywatnym artysty następowały duże zmiany. Artysta rozstał się ze swoją pierwszą żoną. Jakby próbując opuścić świat, który zbudował przez wiele lat w Zakopanem – rozpoczął podróże po Polsce. Jego towarzyszką była w nich Zofia Mikucka, z którą związany był aż do śmierci w Kanadzie. Dla Malczewskiego te podróże były poszukiwaniami nowych malarskich tematów i próbą zobaczenia Polski na nowo – okazały się również ostatnim spojrzeniem na Polskę przed emigracją w 1939 roku.

23 †

ZYGMUNT WALISZEWSKI

1897-1936

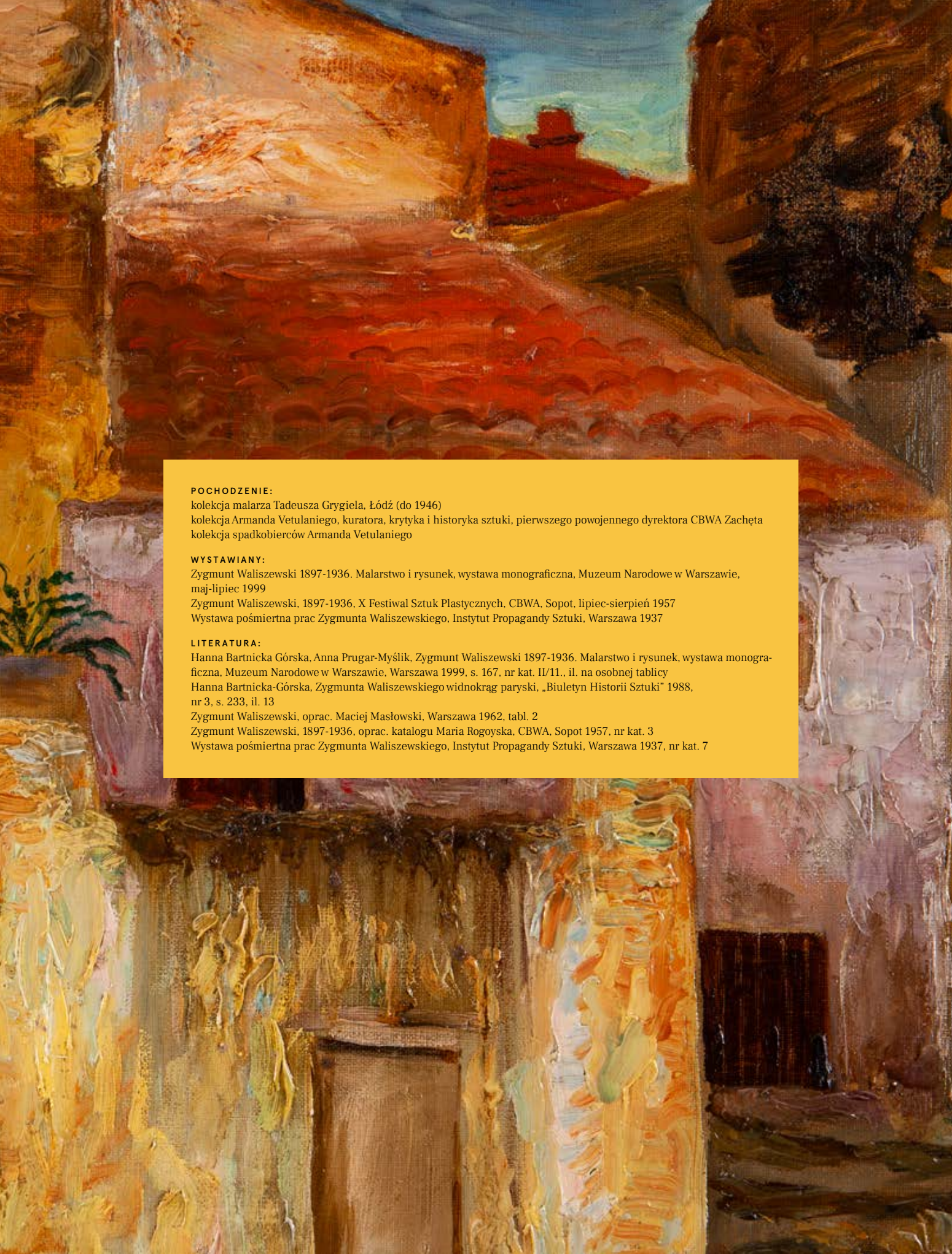
"Pejzaż z Cagnes (z dziewczyną)", 1925

olej/płótno, 58 x 72 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Z. Waliszewski | Cagnes s/mer 925'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem pracy, opis własnościowy ołówkiem
oraz nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 000 - 67 000 EUR

„W swej pracy był zaciekły do maniactwa. Raz wieczorem, na górskiej drodze pod Cagnes zauważyłem małe światełko. Gdy się zbliżyłem ujrzałem Waliszewskiego siedzącego na polowym stołku, przy sztalugach i malującego nocny pejzaż. Do sztalug przylepiony był płonący ogarek".

Tytus Czyżewski, Zygmunt Waliszewski, „Wiadomości Literackie" 1937, nr 47, s. 5



POCHODZENIE:
kolekcja malarza Tadeusza Grygiela, Łódź (do 1946)
kolekcja Armanda Vetulaniego, kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego powojennego dyrektora CBWA Zachęta
kolekcja spadkobierców Armanda Vetulaniego

WYSTAWIANY:
Zygmunt Waliszewski 1897-1936. Malarstwo i rysunek, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, maj-lipiec 1999
Zygmunt Waliszewski, 1897-1936, X Festiwal Sztuk Plastycznych, CBWA, Sopot, lipiec-sierpień 1957
Wystawa pośmiertna prac Zygmunta Waliszewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937

LITERATURA:
Hanna Bartnicka Górska, Anna Prugar-Myślik, Zygmunt Waliszewski 1897-1936. Malarstwo i rysunek, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 167, nr kat. II/11., il. na osobnej tablicy
Hanna Bartnicka-Górska, Zygmunta Waliszewskiego widnokrąg paryski, „Biuletyn Historii Sztuki" 1988, nr 3, s. 233, il. 13
Zygmunt Waliszewski, oprac. Maciej Masłowski, Warszawa 1962, tabl. 2
Zygmunt Waliszewski, 1897-1936, oprac. katalogu Maria Rogoyska, CBWA, Sopot 1957, nr kat. 3
Wystawa pośmiertna prac Zygmunta Waliszewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1937, nr kat. 7

1897 1 grudnia w Petersburgu na świat przychodzi Zygmunt Waliszewski.

1907 Rodzina Waliszewskich przenosi się do Tyfilisu (Tibilisi w Gruzji). Umiera ojciec przyszłego artysty, Włodzimierz.

1908 Waliszewscy przenoszą się Batumi. Zygmunt zaczyna pobierać lekcje na Kursach Malarstwa i Rysunku Nikołaja Sklifasowskiego, potem Borysa Fogla. Bardzo młody Zygmunt ma pierwszą wystawę swojej twórczości stworzoną przez nauczycieli pt. „Cudowne dziecko".

1911 Powrót do Tyfilisu. Zygmunt maluje portrety królów polskich.

1912 Związuje się z awangardowymi artystami futurystycznymi, Kiryłem i Ilią Zdaniewiczami. Styka się z malarstwem Niko Pirosmaniego.

1913 Ze względu na zły stan zdrowia pobyt w sanatorium w Patara-Tsemi. Uczy się w gimnazjum, którego nie ukończy.

1915 Siostra artysty Waleria bierze ślub z Kiryłem Zdaniewiczem. Zygmunt zgłasza się jako ochotnik do wojska. Walczy w 1. Kaukaskim Pułku Strzelców na terenie Litwy i Łotwy.

1917 Raniony na froncie. Przebywa w Moskwie, gdzie zapoznaje się ze zbiorami Siergieja Szczukina i Iwana Morozowa. Wraca do Tyfilisu.

1918–1919 Niepodległość Gruzji. Waliszewski uczestniczy w grupie futurystycznej „Uniwersytet 41". Maluje kurtynę dla Państwowego Teatru Opery w Tyfilisie. Dekoruje kawiarnię poetów gruzińskich „Kimirion".

1920 Przez Turcję i Grecję Waliszewski wyjeżdża do Polski.

1921 Podczas podróży choruje na tyfus. Trafia do krewnej w Warszawie, aż w końcu przenosi się do Krakowa, gdzie w Akademii Sztuk Pięknych zostaje „studentem nadzwyczajnym" Wojciecha Weissa. Waliszewski wkracza w krąg krakowskich twórców nowoczesnych, zawiera znajomość z Józefem Jaremą i Tytusem Czyżewskim. Jego nazwisko zostaje wymienione w jednodniówce futurystów „Nuż w bżuhu". Dekoruje klub futurystów „Gałka Muszkatołowa".

1922 Uczestniczy w „koncertach malarskich" we Lwowie.

1922–1923 Wyjeżdża z Janem Cybisem do Makowa Podhalańskiego. Przywożą prace inspirowane góralską sztuką ludową.

1923 Pierwsze objawy choroby Buergera. Zawiązuje się grupa studentów tzw. Komitet Paryski, których marzeniem jest wyjechać do Paryża. Jej uczestnicy zaczynają uczęszczać na zajęcia profesora Józefa Pankiewicza.

1924 1 września wyjazd kapistów do Paryża.

1925 Pankiewicz zostaje oficjalnie oddelegowany do pełnienia funkcji kierowniczej w paryskim oddziale Akademii. Kapiści, choć malują, oficjalnie nie wystawiają swoich prac.

1926–1927 Zaostrzenie się choroby. Waliszewski podlega leczeniu i jest operowany. Amputacja prawej nogi.

1929 Debiut na Salonie Jesiennym.

1930 Zamówienie na duży pejzaż do Ambasady Polskiej w Waszyngtonie. Amputacja drugiej nogi. Jeden z obrazów wystawiony w Instytucie Propagandy Sztuki otrzymuje nagrodę Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego.

1931 Wystawa w Hotelu Polonia w Warszawie. Wystawa kapistów w Galerie Moos w Genewie. Powrót do Polski do Krakowa i Krzeszowic. Otrzymał zamówienie, wraz z innymi artystami modernistami, na realizację plafonów na Wawelu. W Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie wystawa kapistów.

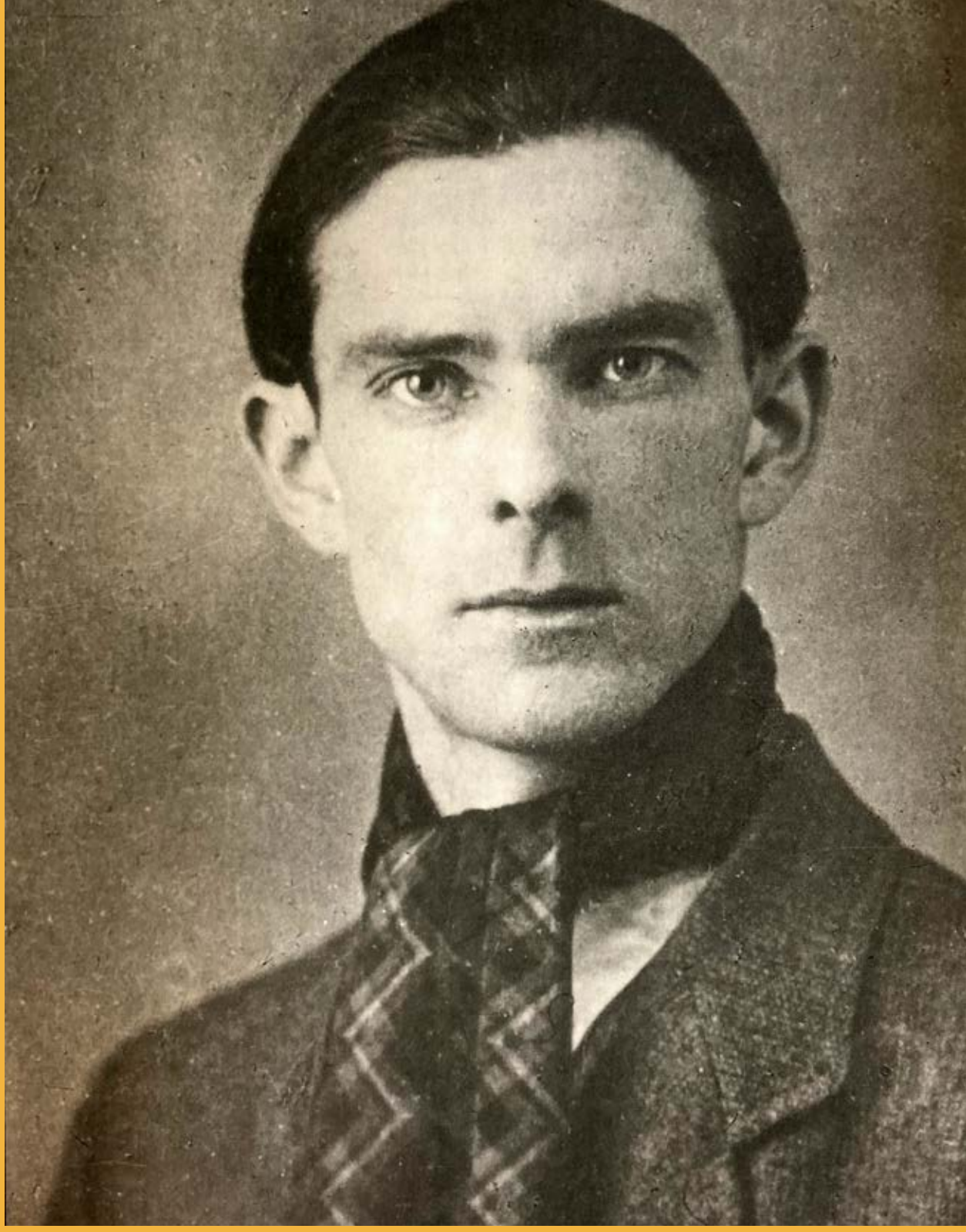
1932 Pozostaje w Szczyglinie, chcąc powrócić na stałe do Krakowa. Stara się o stypendium rządowe. Uczestniczy w wystawie malarzy polskich w Edynburgu.

1933 Mieszka w Warszawie, gdzie poddaje się kuracji dla uratowania rąk przed amputacją. Bierze ślub z pianistką Wandą Drohocką.

1934 Nagroda Prezydenta Warszawy. Pokaz prac Waliszewskiego w Pawilonie Polskim na Biennale w Wenecji. Przechodzi atak serca.

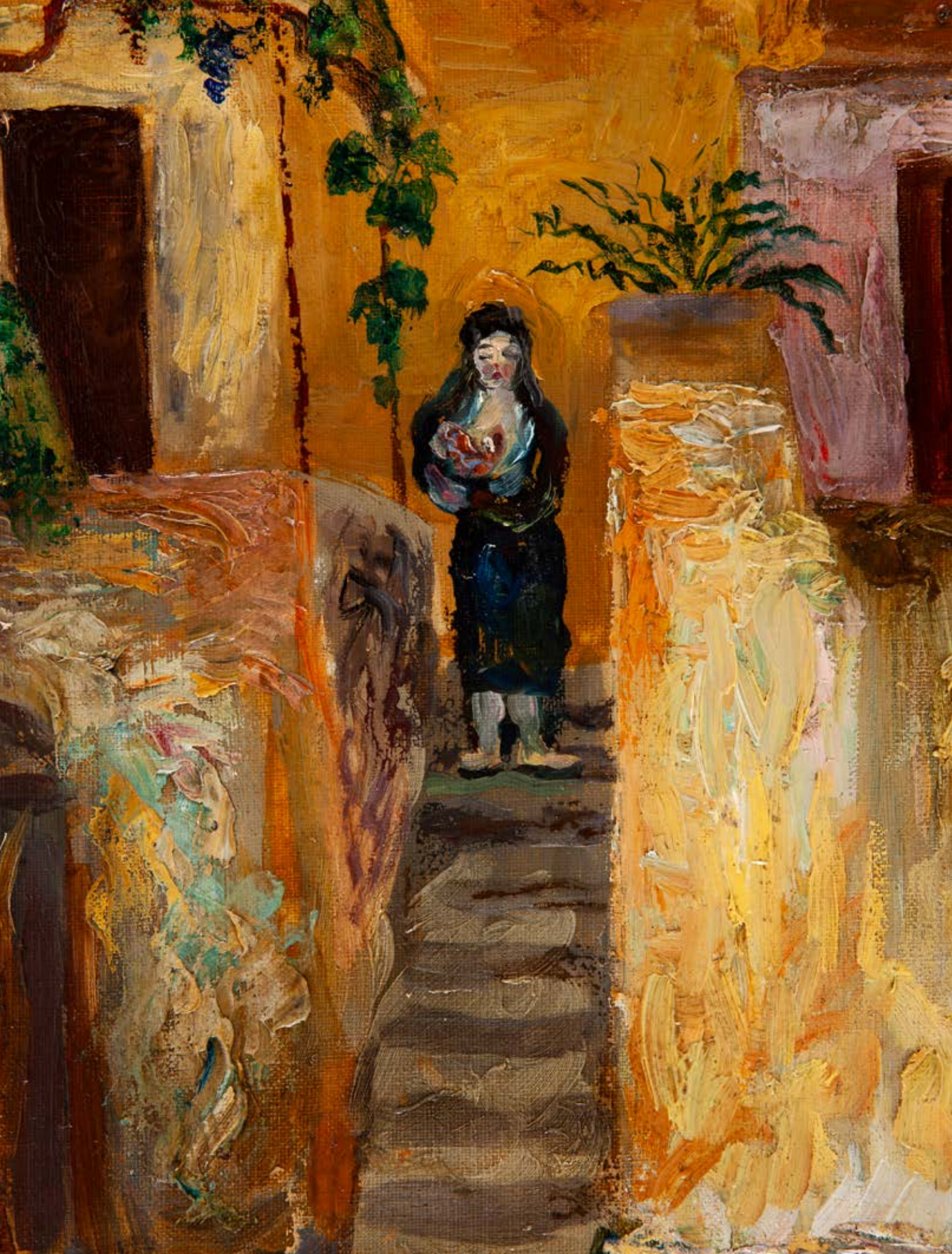
1935 Spędza dwa miesiące w kolonii artystycznej w Nowym Mieście nad Pilicą. Pracuje nad plafonem w Kurzej Stopce na Wawelu.

1936 W nocy z 4 na 5 października umiera nagle wskutek ataku serca. Pośmiertnie odznaczono go Krzyżem Oficerskim Orderu Polonia Resituta.



Zygmunt Waliszewski w Paryżu, około 1930

WALISZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Zdjęcie zbiorowe kapistów na tle dekoracji przygotowywanych w Paryżu na bal w Krakowie, 1925. Waliszewski w środkowym rzędzie pierwszy od lewej

Twórczość Waliszewskiego zwyczajowo dzieli się na cztery etapy, zgodnie z propozycją monografistki artysty Anny Prugar-Myślik. Prezentowany „Pejzaż z Cagnes" pochodzi z trzeciego, francuskiego etapu jego dzieła. Waliszewski razem z grupą studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zorientowanych na nowoczesne malarstwo o francuskim rodowodzie w 1924 współtworzył tzw. Komitet Paryski. Młodzi adepci sztuki pragnęli wyjechać nad Sekwanę, chcąc studiować malarstwo w kolekcjach muzealnych. Zachwycił się francuską sztuką nowoczesną i po latach pisał: „Podziwiam i kocham ich za piękne malarstwo (...). Francuzi tworząc najpoważniejszą plastykę potrafią się jednocześnie bawić podczas pracy i w tym leży wielkość ich rasy malarskiej" (Waleria Waliszewska, O Zygmuncie Waliszewskim, wspomnienia i listy, Kraków 1972, s. 19). O Van Goghu wyrażał się tymi słowy: „Chyba niemożliwe jest nie lubić Van Gogha? (...) Nie zostawił żadnego prawdziwie doskonałego obrazu, dobrego malarstwa, ale był i jest zawsze wielkim duchem, który (jak w Biblii) przyszedł na ziemię, aby wznieść święty ogień wśród ludzi i dlatego kocham go zawsze, bo on żyje wśród nas i w nas" (cyt. za: Hanna Bartnicka Górska, Teatr malarskiej wyobraźni, w: Hanna Bartnicka Górska, Anna Prugar-Myślik, Zygmunt Waliszewski 1897-1936. Malarstwo i rysunek, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 17). To jednak sztuka dawna oddziałała nań najsilniej. Podziwiał Leonarda, Rafaela, a w kolejnych latach w jego własnych obrazach odnajdujemy klarowne inspiracje sztuką kolorystów weneckich.

Malarstwo pejzażowe stało się ważnym działem jego twórczości, począwszy od pleneru kapistów w La Ciotat i Cagnes-sur-Mer latem 1925 roku. Inne miejsca, jakie to odwiedzili to Valence, Cap Martin i Awinion. Marta Chrzanowska-Foltzer stwierdza: „La Ciotat, Collioure, Sanary, Cagnes były dla wszystkich polskich artystów, niezależnie od środowiska artystycznego z jakiego przybywali ani też od wieku, miejscowościami, które trzeba było odwiedzić za wszelką cenę" (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie" – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2011, z. 1-2, s. 302). W twórczości Waliszewskiego – artysty impulsywnego – pod wpływem południowego słońca i klimatu następuje przemiana. Nasyca swoje kompozycje światłem, obdarza je ciepłem i oddaje w nich ziemistą barwę prowansalskiego krajobrazu. W prezentowanym „Pejzażu z Cagnes" osiągnął zaskakujące efekty. Teatralność przedstawienia bierze się tutaj z zestawienia ze sobą geometrycznych płaszczyzn, które działają jak kurtyny, stopniowo wiodąc wzrok widza w dal i ku górze. Kontrastowo oświe-tla scenę, eksponując aktorów swojego malarskiego dramatu: dziewczynę i psa. Wychodząc od pryncypiów kolorystycznych, Waliszewski osiąga drapieżną ekspresję obrazu i zbliża się do malarstwa realizmu magicznego, które właśnie w 1925 roku znajdzie swój manifest w postaci wystawy „Neue Sachlichkeit" w Kunsthalle Mannheim.

Komitet Paryski, Waliszewski drugi od lewej w środkowym rzędzie, 1924-25

24

TADEUSZ PRUSZKOWSKI
1888-1942

Pejzaż nadwiślański z widokiem na Kazimierz Dolny, 1925

olej/deska, 26 x 36 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Tadeusz (znak artysty) Pruszkowski | 1925' oraz ślad opisu i daty poniżej

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
4 900 - 6 700 EUR

Tadeusz Pruszkowski – malarz, pedagog i publicysta, zasłynął jako wybitny portrecista oraz utalentowany i popularny nauczyciel pokolenia studentów w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Wiodącym motywem w jego malarstwie był portret kobiecy, w którym rozwinął swój indywidulany styl. Oprócz portretów malował sceny historyczno-symboliczne, rzadziej niewielkich rozmiarów martwe natury i pejzaże. Przykładał dużą wagę do umiejętności warsztatowych oraz zaangażowania w problemy twórczości artystycznej. Wraz z uczniami wyjeżdżał na plenery początkowo do Sandomierza, a od 1923 roku do Kazimierzu nad Wisłą. Jego dom na Górze Zamkowej w Kazimierzu stał się centrum życia artystycznego i towarzyskiego. Przyczynił się w znaczniej mierze do spopularyzowania wśród warszawskich artystów nadwiślańskiego pejzażu. „Pejzaż nadwiślański z widokiem na Kazimierz Dolny" jest szkicowym, syntetycznym w formie pejzażem, zbudowanym poprzez mistrzowską, walorową gradację błękitów z akcentami zieleni i bieli.

25

WŁADYSŁAW KOCH
1904-1944

"Stary góral", 1931

olej/płótno, 80,5 x 64,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'W. KOCH | 1931'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa oraz nieczytelna nalepka z opisem pracy

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 000 - 13 400 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1931 (?)

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1931, Warszawa 1932, s. 22 (?)

Prace Władysława Kocha niezwykle rzadko pojawiają się na rynku sztuki. Artysta, który urodził się 26 sierpnia 1904 roku w Warszawie, zginął młodo w trakcie Powstania Warszawskiego, nie pozostawiając po sobie obszernej spuścizny. Koch w latach 1925-33 studiował na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych u Tadeusza Pruszkowskiego, ostatecznie uzyskując dyplom dopiero w 1939 roku. Był członkiem stowarzyszenia pod nazwą Szkoła Warszawska, założonego przez drugą generację uczniów Pruszkowskiego. Jej cele i założenia były podobne do tych, które przyświecały członkom Bractwa św. Łukasza. Artyści pragnęli tworzyć malarstwo oparte na solidnych i rzetelnym warsztacie malarskim. W swoim programie kładli jednak większy nacisk na zagadnienia kolorystyczne oraz swobodną, zabarwioną humorem tematykę dzieła. Prezentowany obraz wpisuje się w charakterystyczny rys twórczości artysty, który w latach 1931-32 przebywał w Ochotnicy blisko Nowego Targu. Tam malował typy góralskie oraz okoliczne pejzaże. Obraz jest wyrazem zainteresowanie folklorem artystów warszawskich lat 20. i 30. XX stulecia – jego barwnością, malowniczością i egzotyką. Szerzej, wpisał się jeszcze w powstałą w sztuce końca XIX wieku modę na ludowość. Artyści polscy odkryli wówczas zarówno huculszczyznę, jak i folklor podkrakowski oraz zakopiańszczyznę. Mimo czytelnych nawiązań do tradycji polskiego malarstwa realistycznego, ujęcie górala jest syntetyczne, a przestrzeń w obrazie została spłaszczona i gama kolorystyczna ograniczona. Centralną rolę w dziele odgrywają wystudiowane ręce modela, przedstawione w odróżnieniu od innych elementów kompozycji, w niezwykle precyzyjny sposób.

W. KOCH

26 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Akt kobiecy ("Buste nu"), 1930

olej/płótno, 55,3 x 46,3 cm
sygnowany p.g.: 'Kisling'

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
89 000 - 133 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Etienne'a Surjousa, Marsylia, ok. 1930
dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, maj 2006
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Jean Kisling, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. III, Paris 1995, nr 64, s. 377 (il.)

„(…) Dla p. M. Kislinga świat cały jest jedną plastyczną materią, złożoną z brył barwnych i światła. Malowanie w tych warunkach staje się źródłem niewyczerpanych rozkoszy. (…) Czasem (…) uderza go gorący ton karnacji, śpiewny rytm biodra nagiego, czy piersi kobiecej, głębia wilgotnej źrenicy. Wówczas wznosi się on do syntezy, dając w obrazie zawarte ujęcie kilku tylko tonacji barwnych zasadniczych, kształtu, wyrazu (…)".

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

Kisling

Artyści pierwszych awangard około 1900 roku ostatecznie zburzyli idealną wizję ciała ludzkiego, ukształtowaną jeszcze na wzorcach sztuki greckiej okresu klasycznego. Ich działania poprzedziły wystąpienia Édouarda Maneta czy post-impresjonistów. To jednak fowiści, kubiści czy ekspresjoniści celowo deformowali nagie sylwetki, tworząc z tematu aktu pole artystycznego eksperymentu i obszar wadzenia się z tradycją. Wielu z nich dokonywało malarskiego czy rzeźbiarskiego ikonoklazmu, aby wynaleźć nową harmonię i zbudować nowy kanon obrazowania ciała. Twórczość Kislinga, wyrosła na gruncie krakowskiej sztuki po 1900 roku, mimo eksperymentów kubistycznych artysty w drugiej dekadzie XX wieku, zachowała ściśle klasyczny pierwiastek. „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmienne, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską" – mówił artysta w wywiadzie dla „L'Art Vivant" 15 czerwca 1925 roku.

Twórczość Kislinga bywała jednak intepretowana różnorodnie. Raz podkreślano jego umiłowanie rysunku i harmonii, innym razem zauważono potęgę stosownych przezeń barw i określano go ekspresjonistą. „Kisling zastanawia ogromnym swoim natężeniem psychologicznym (…). Ekspresjonizm i jego derywaty cieszą już chociażby dlatego, że są naładowane istotnym życiem ludzkim. (…) Kisling wstrząsa w swoich płótnach właśnie intensywnością tego życia i zmusza do przeżywań". Słowa skreślone przez Anatola Łunczarskiego (wg Plastyka polska zagranicą. Łunaczarski o Kislingu, „Wiadomości Literackie" 1927, nr 37) wskazują inną drogę interpretacji dzieła malarza – już nie twórcy nowej rzeczowości czy nowego klasycyzmu, ale ekspresjonisty, który nasyca swoje tematy uczuciem i emocją, zniekształca formę, aby widz lepiej mógł w nich odczuć doznanie życia. Podobna wizja portretowego ekspresjonizmu czytelna jest w dziele przyjaciela malarza, Amedeo Modiglianiego, którego prace, bliskie formalnie sztuce prymitywnej, kładły w drugiej dekadzie stulecia podwaliny pod nowy, uniwersalny kanon obrazowania nagiego ciała - bliskiego obserwowanej rzeczywistości, ale zmienionego przez pasję artysty.

Zamieszkawszy w 1911 roku w Paryżu, Kisling szybko zyskał status jednego z wiodących twórców kręgu Szkoły Paryskiej. Malarz był istotną postacią tamtejszych sfer towarzyskich, rozpiętych między pracowniami i kawiarniami artystycznymi, co zjednało mu przydomek „księcia Montparnasse'u". Pierwsze akty w jego twórczości pojawiają się około 1914 roku. Już po I wojnie światowej wyklarował się w jego dziele typ dekoracyjnego aktu opartego o precyzję stylizowanego rysunku, konkretną formę i czystą, nasyconą barwę. Przestrzenna pracownia Kislinga przy Rue Joseph-Bara była dlań miejscem sesji malarskich. Artysta na jej ścianach zawiesił liczne fotografie przedstawiające kobiety różnych narodowości i w wielorakich strojach, które niewątpliwie służyły mu za warsztatową pomoc. W swoim malarstwie portretowym przedstawiał bliskich (w tym żonę Renée, poślubioną w 1917 roku) oraz zleceniodawczynie. Akty były domeną zapraszanych do pracowni i najmowanych do portretowania modelek. Piękności o migdałowatych oczach, wzorem Modiglianiego, stały się „znakiem firmowym" samego artysty, ale i całej kolonii artystycznej 14. dzielnicy.

Mojżesz Kisling w swoim atelier przy Rue Joseph-Bara 30

27 †

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

"Dziewczyna w czerwonym kaftaniku", 1963

olej/płótno, 89,5 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'Ebiche'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna i opis
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 000 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
Chevau-Legers Encheres, Wersal, grudzień 2008
kolekcja prywatna, Polska

Eugeniusz Eibisch wyjechał do Paryża w 1922 roku z ramienia macierzystej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie jako stypendysta rządu francuskiego. Malarz przebywał we Francji aż do 1939 roku i w tym czasie krystalizowała się jego twórczość na bazie nowoczesnych wzorów malarstwa postimpresjonizmu i Szkoły Paryskiej. Współcześni krytycy chwalili barwną harmonię jego dzieł. Eibisch posługujący się przełożoną na francuski formą nazwiska, Eibiche, w 1926 roku wszedł w kontakt z wpływowym marszandem Leopoldem Zborowskim. Tenże podpisał z artystą kontrakt na wyłączność, dzięki czemu Eibisch stał się ważnym nazwiskiem w kolekcjonerskim pejzażu Paryża. Drugim ważnym promotorem jego malarstwa stał się od 1930 roku słynny galerzysta Georges Bernheim. Doświadczenia plenerów na południu Francji w latach 30. rezonowały także w powojennym dziele Eibischa. Po II wojnie światowej, dzięki międzynarodowemu uznaniu, artysta często wyjeżdżał zagranicę, nadal przebywając i tworząc we Francji. „Dziewczyna w czerwonym kaftaniku" należy do Eibischowskiej rozległej serii portretów kobiecych we wnętrzu. Siedząca w fotelu modelka na tle zielonej kurtyny stała się tylko pretekstem do „rozegrania obrazu po malarsku", posługują się słowami Jana Cybisa. Eibisch pokrył powierzchnię podobrazia skrzącą się tkanką malarską, niemal zupełnie rozmywając kontury postaci i przedmiotu. Artysta jednak nigdy nie przekroczył granicy abstrakcji, a pryncypium natury było dla niego i kolorystów jego pokolenia naczelnym twórczym imperatywem.

28 †

MELA MUTER
1876-1967

Macierzyństwo w wnętrzu (recto) / Macierzyństwo na tle wiejskiego pejzażu (verso), lata 40. XX w.

olej/płótno, 99 x 85 cm

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
179 000 - 267 000 EUR

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

„W sztuce trzeba być małomównym, nie należy przedstawiać wszystkich szczegółów, a koncentrować się jedynie na rzeczach istotnych. (...) To, co fascynuje np. u Rembrandta, to właśnie to, że wszystkie drugorzędne szczegóły pozostają świadomie w cieniu, aby najistotniejsze mogły skupić na sobie najwięcej światła".

Mela Muter, En marge de ma painture, rękopis w kolekcji Nawrockich, cyt. za: Mela Muter (Maria Melania Mutermilch) (1876-1967). Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 36

Mela Muter należała do pierwszych profesjonalnych artystek w dziejach sztuki polskiej. Jej wyjazd do Paryża w 1901 roku stanowi ważną cezurę w dziejach polskiej kolonii artystycznej nad Sekwaną – była pierwszą z heroin międzynarodowej bohemy artystycznej, która wykształciła się na lewym brzegu Sekwany z początkiem XX stulecia.
Od 1899 roku kształciła się w ramach kursów rysunkowych prowadzonych przez malarza Miłosza Kotarbińskiego w Warszawie. Wczesna twórczość Muter wiąże się z nurtem symbolizmu, popularnym w sztuce polskiej przełomu wieków. Wyjazd do Paryża w 1901 roku pozwolił jej zaznajomić się z najbardziej nowoczesnymi dokonaniami sztuki tamtych czasów i wkrótce dołączyć do artystycznej awangardy.

Temat macierzyństwa powracał w dziele malarki wielokrotnie. Jego kariera rozpoczyna się wraz z bretońskim epizodem autorki i kompozycją „Smutny kraj" (1906, kolekcja prywatna). Niejednokrotnie Muter podkreślała w wizerunkach matki i dziecka mizerabilistyczny wyraz ich egzystencji. Niezależnie od tego często eksponowała czułość pomiędzy nimi. Malarstwo o takiej tematyce prawdopodobnie było dla niej sposobem kompensacji problemów rodzinnych. Za mąż wyszła w 1899 roku za znacznie starszego krytyka sztuki i działacza socjalistycznego, Michała Mutermilcha. Ich syn Andrzej urodził się rok później. W trakcie Wielkiej Wojny wyjechał z matką do Szwajcarii, gdzie wykryto u niego gruźlicę kości. Pod koniec wojny Muter poznała kolegę syna, socjalistycznego polityka Raymonda Lefebvre'a. Ich znajomość przerodziła się w drugą miłość życia artystki. W kolejnych latach Lefebvre zmuszony był parokrotnie wyjeżdżać na leczenie. Muter opiekowała się nim jak własnym synem, u którego choroba postępowała w równym tempie. Ze swoim mężem rozwiodła się w oficjalnie w 1919 roku, chcąc związać się z Raymondem. Ten jako delegat partii socjalistycznej we Francji wyjechał w 1920 roku na kongres III Międzynarodówki w Moskwie. Z Rosji nigdy nie powrócił: statek, którym płynął, zatonął na Morzu Białym w pobliżu Murmańska, być może na skutek sabotażu. Muter próbowała ukoić żal spowodowany śmiercią ukochanego, poświęcając się dobroczynności. W 1923 roku dokonała konwersji na katolicyzm, a tematyka chrześcijańska coraz częściej pojawiała się w jej dziele. W 1924 roku seria dramatycznych wydarzeń w jej życiu znajduje fatalny finał: 24-letni syn Andrzej zmarł nagle podczas kąpieli. 48-letnia wówczas artystka w kolejnych latach poświęciła się intensywnej pracy.

Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wykładała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W tym samym czasie Muter opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich: „Kuchnię malarską" („La cousine de la peinture") i powieść historyczną „Patriota". W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla œuvre Muter motyw macierzyństwa. Mimo że tworzone w ukryciu, znakomita część jej prac z tego okresu ma zarówno monumentalne rozmiary (dzieła dochodzące do 1,5 metra wysokości) i równie imponujący wyraz artystyczny. Prezentowane macierzyństwo ciekawie dialoguje między stronami: jedno jest intymne i skryte we wnętrzu, drugie ma uroczysty i radosny charakter, a wielopostaciowa scena została wpisana w rodzajową scenę w prowansalskiej zagrodzie. „Macierzyństwo na tle wiejskiego pejzażu" jest wręcz fantazją na temat arkadii. Za rozbudowaną grupą matki i dzieci malarka umieściła mężczyznę prowadzącego krowy oraz pasterza grającego na fujarce pilnującego owiec. Ta niezwykła praca kontynuuje serię „macierzyństw" rozpoczętą w pierwszej dekadzie XX stulecia. Rozpatrując je w kontekście biografii artystki obrazy te byłyby silnie osobistymi wizualizacjami straty. Jeśli choć trochę tak było to stanowiły przy tym, przede wszystkim, pretekst do wypowiedzenia się na tematy ogólnoludzkie i humanistyczne.

Mela Muter z ojcem, siostrą, mężem i synem, przed 1907
źródło : Archiwum Emigracji, Toruń

29 †

MELA MUTER

1876-1967

Port w Saint-Tropez, około 1921

olej/płótno, 50 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
na odwrociu opisany: 'St. TROPEZ | (...) St. RAPHAEL | (...)' oraz stempel celny
na krośnie malarskim papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii
nalepka z numerem: '24' oraz opisany: 'Ant'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
56 000 - 78 000 EUR

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

„Port zachwycił mnie od pierwszego wejrzenia. Od razu poczułam, że będzie mi się tu dobrze i efektywnie pracowało. A to dlatego, że St. Tropez było w 1921 r. jeszcze czyste, nietknięte, nieskażone kutrami, barami i dancingami, było czarującym portem rybaków, którzy skoro wieczór nadchodził odjeżdżali na swych jasnych tartanach o białych lub jasno błękitnych żaglach, ochoczo, wzajemnie się nawołując ze swym akcentem o zapachu czosnku".

Mela Muter, Saint Tropez, 1921, rękopis w kolekcji Nawrockich, cyt. za: Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 122

„Obecność awangardy na południu Francji obserwowana od końca XIX w. – zauważa Marta Chrzanowska-Foltzer – zapoczątkowana przez podróże artystyczne Vincenta van Gogha (1853–1890) i Paula Gauguina (1848–1903), a najlepiej zobrazowana przez samego Paula Cézanne'a (1839–1906), 'którego nazwisko równało się dla wielu pokoleń artystów z rozwojem sztuki XX wieku' i którego rolę dla polskiej sztuki współczesnej znamy, była czynnikiem decydującym przy wyborze kierunku podróży przez artystów francuskich, lecz także i polskich. Nurty takie jak fowizm, kubizm otwierały nowe horyzonty, dostarczały nowych środków wyrazu, łącząc się w pewnym momencie na stałe z nazwami miejscowości takich jak Cassis, l'Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint Tropez lub Céret, które stawały się ośrodkami sztuki, miejscami 'zawładniętymi' przez malarstwo" (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie" – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty" 2011, z. 1-2, s. 297).

Muter, początkowo eksplorując Bretanię, na Południe dotrze dopiero w 1921, kiedy to na zaproszenie pisarza Henri'ego Barbusse'a wyjeżdża do Trayas na Lazurowym Wybrzeżu i maluje cykl „Czerwone skały". Przy okazji odwiedza Saint-Tropez, gdzie zatrzyma się na wakacyjny pobyt wraz z synem Andrzejem. Jak pisała sama artystka, cicha nadmorska miejscowość spodobała jej się ze względu na malowniczy port rybacki. Obserwując obyczaje rybaków już przed I wojną światową w Bretanii, tu znalazła się w nowej, barwnej scenerii. Z tego czasu pochodzi bogaty kolorystycznie „Port rybacki w Saint-Tropez" z kolekcji Nawrockich. Prezentowana praca jest nieco odmienna w malarskiej koncepcji. Artystka uspokoiła paletę i całość kompozycji oparła na współgraniu różnokształtnych form kadłubów i żagli łodzi rybackich oraz architektury nabrzeża w tle. Przez zastosowanie rygoru geometrycznej stylizacji artystka zyskała tutaj wyraz bliski nieco późniejszym pracom z czasu kontaktu z kubistą Albertem Gleizesem.

30 †

MELA MUTER
1876-1967

"Portret kobiety", około 1919-1920

olej/płótno, 44,2 x 37 cm
sygnowany l.g.: 'Muter'
na odwrociu stempel celny
na krośnie malarskim papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
56 000 - 78 000 EUR

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

„Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzanej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest 'zbrzydzony'. Godzi go z portretem niezawodnie podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy. Mocno zbudowane rysunkiem, kładzione silnymi, chropowatymi płaszczyznami farby w kolorze najczęściej niebieskim, opartym o żółte tony akcesoriów, pomyślane jako kompozycja barw i płaszczyzn, portrety te są dzisiaj arcydziełami sztuki malarskiej".

Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski - Mela Muter, „Głos Prawdy" 1929, nr 6, s. 3

Muker

31

ROMAN KRAMSZTYK
1885-1942

"Akt na tle czerwonej draperii", 1934

olej/płótno, 129 x 88,6 cm
sygnowany monogramem i datowany na odwrociu: 'R.K. 34'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 000 - 67 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Unicum, 1993
dom aukcyjny Agra Art, październik 1995
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, nr kat. 171, s. 238
Roman Kramsztyk (1885 - 1942), katalog wystawy monograficznej, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, nr kat. 158, s. 205 (il.)

„Zamiłowanie do materii, żywiołowość talentu portrecisty, dla którego piękne ciało kobiece nie ma tajemnic, czynią z Kramsztyka jednego z najbardziej reprezentatywnych realistów współczesnego malarstwa (...)".

Edward Woroniecki, L'art Polonais À Paris, Expositions: De M.r. Kramsztyk Chez Druet (...), „La Pologne Politique, Économique, Littéraire Et Artistique" 1929, Półr. I, s. 19-21

Roman Kramsztyk znalazł się w Paryżu w 1910 i dlatego zalicza się go – razem z Eugeniuszem Zakiem i Melą Muter – do pierwszego pokolenia „polskiej" Szkoły Paryskiej. Sytuacja artysty jest jednak kłopotliwa: początkowo dzielił bowiem swoje życie między Polskę a Francję. W 1914 opuścił Paryż – jak wtedy sądził, na zawsze. Wrócił tam jednak w 1924. Nie przeszkadzało mu to nadal utrzymywać studio w Warszawie (studio – dodajmy – bardzo eleganckie, bo mieszczące się w ścisłym centrum, na ul. Boduena 4, w bezpośrednim sąsiedztwie pierwszego polskiego wieżowca Prudential). Kariera malarza rozwijała się dwutorowo. Jego modele rekrutowali się zazwyczaj ze sfer inteligenckich i artystycznych Paryża i Warszawy, w tych miastach pisała o nim krytyka, niekiedy mocno spolaryzowana. Twórcą pierwszoplanowym stał się jednak przede wszystkim w stolicy Polski. Nie zaszkodziła mu nawet antysemicka kampania, prowadzona przez endeckich publicystów, którzy na łamach „ABC" i „Prosto z Mostu" konsekwentnie zarzucali jego sztuce „żydowskość", „brud", „prymitywizm", i „kolorystyczne szarady".

Mimo tych głosów powiedzieć można, że kariera Kramsztyka toczyła się od samego początku pomyślnie. Uchodził bowiem za cudowne dziecko już w latach swojej edukacji warszawskiej. Reputację tę utrzymał na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (gdzie uczył się u Mehoffera w latach 1903-04) oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W czasie swojego pierwszego, czteroletniego pobytu w Paryżu niewiele wystawiał. Jego prawdziwym debiutem była słynna I Wystawa Ekspresjonistów Polskich (krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, 1917). Oprócz towarzyskich sympatii do formistów twórca niewiele miał jednak wspólnego z awangardową gorączką. W warszawskiej Zachęcie, w TPSP we Lwowie, Krakowie i Poznaniu oraz na salonach paryskich (Jesiennym i Tuileries) prezentował brawurowo malowane portrety, odważne niekiedy akty, martwe natury i pejzaże z południa Francji. Choć w kolejnych latach stał się jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich klasycystów (był założycielem grupy „Rytm"), nadal obracał się w kręgach eksperymentatorów. Ten fakt można jednak wytłumaczyć w dużej mierze wpływem jego żony, Bronisławy, siostry Louisa Marcoussisa, kubisty związanego z Paryżem.

Mieczysław Wallis słusznie nazwał Romana Kramsztyka „malarzem charakteru, powabu i wdzięku, portrecistą ciekawych mężczyzn – portrecistą pięknych kobiet" (Mieczysław Wallis, humanizm Kramsztyka, „Wiadomości Literackie" 1936, nr 20, s. 8). Postać ludzka zawładnęła w pełni wyobraźnią Kramsztyka, dlatego też krytyka artystyczna wielokrotnie zauważała w jego œuvre stylistyczną i treściową łączność ze sztuką dojrzałego renesansu. W prezentowanym akcie zwraca jednak uwagę powinowactwo życia artysty ze sztuką, którą tworzył. Znany był jako smakosz życia, wielbiciel kobiecego piękna i pasjonat muzyki, co w pełni obrazuje prezentowana plastyczna wizja kobiecego ciała. W aktach i portretach Kramsztyka postać ludzka często zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Malarz sytuował tutaj modelkę na tle pracownianej draperii, eksponując jej ciało, które zyskuje monumentalność antycznego posągu Wenus.

O dziełach twórcy wymownie pisał w 1937 krytyk Konrad Winkler: „Kramsztyk nie usiłuje epatować widza niezwykłością malarskich pomysłów. Idzie do swego celu, wsłuchany w głos swego plastycznego instynktu, a jedynym jego korektorem jest smak artystyczny, wyrobiony w długoletnim obcowaniu z malarstwem dawnych mistrzów i współczesną sztuką francuską. Solidność sztuki Kramsztyka, a zarazem jego pełna swady malarskiej swoboda w traktowaniu problemów sztuki nowoczesnej, przejawia się przede wszystkim w organiczności materialnej jego malowideł. Wychodząc z przedmiotu nasyconego barwą, z jego materii – sprowadza malarz ogólną kolorystykę obrazu do zasadniczego kamertonu, ale nie przez dodanie jakiegoś 'barwnego' sosu, tylko za pomocą modulacji poszczególnych tonów i uzgodnienia ich wzajemnych stosunków na płótnie. Nic się tutaj nie 'wygrywa', nie gasi sąsiednich barw – dając mimo to powierzchnię nasyconą światłem i kolorem o szlachetnym połysku emalii".

Artysta malarz Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, listopad 1932

32

TYTUS CZYŻEWSKI

1880-1945

"Odaliska", po 1930

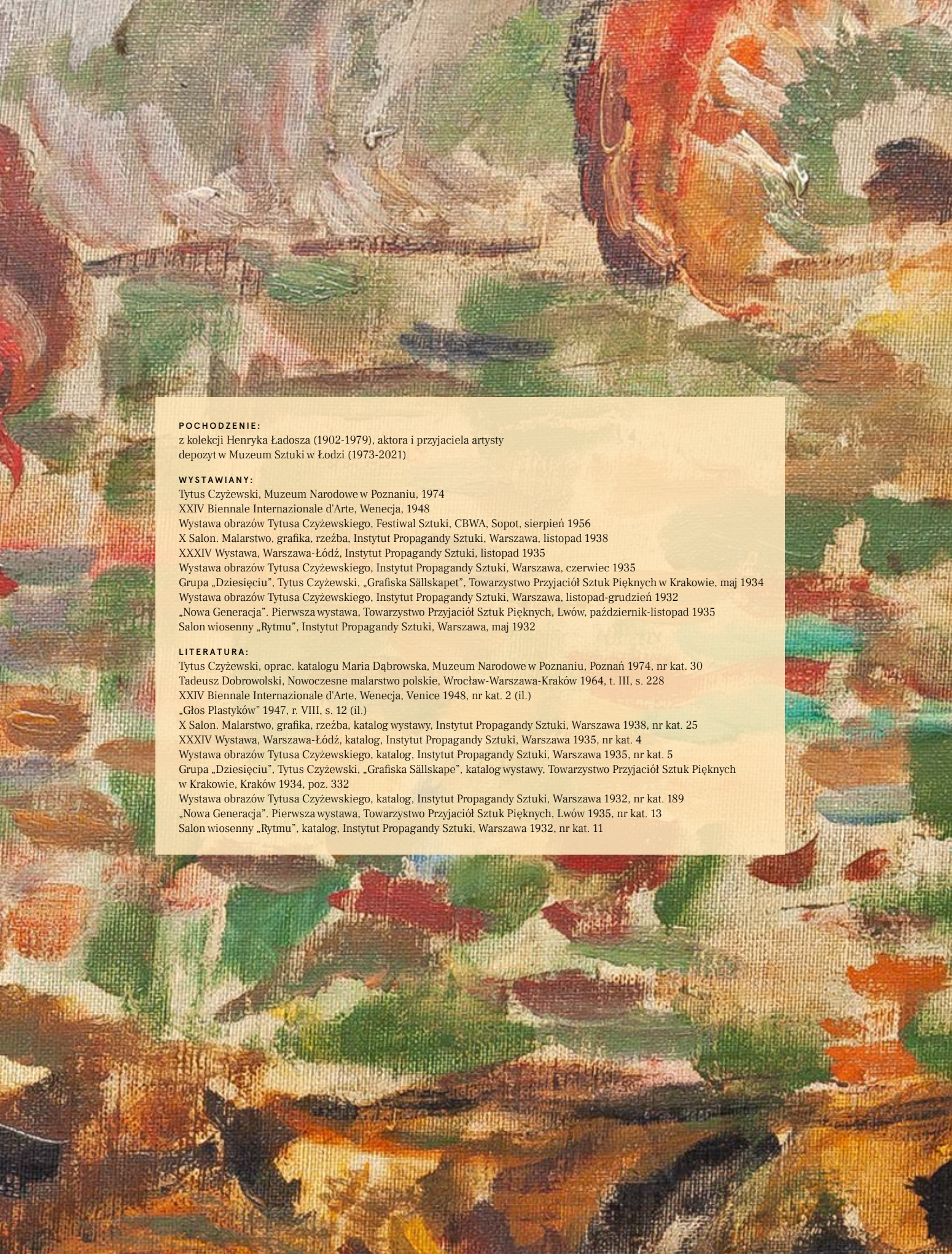
olej/płótno, 82 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Tytus Czyżewski'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Instytutu Propagandy Sztuki, Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz stempel producenta materiałów malarskich

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
222 000 - 333 000 EUR

„Jestem zdania, że w sztuce jak i w każdej i wielkiej a twórczej pracy zasadniczym elementem jest emocja".

Tytus Czyżewski

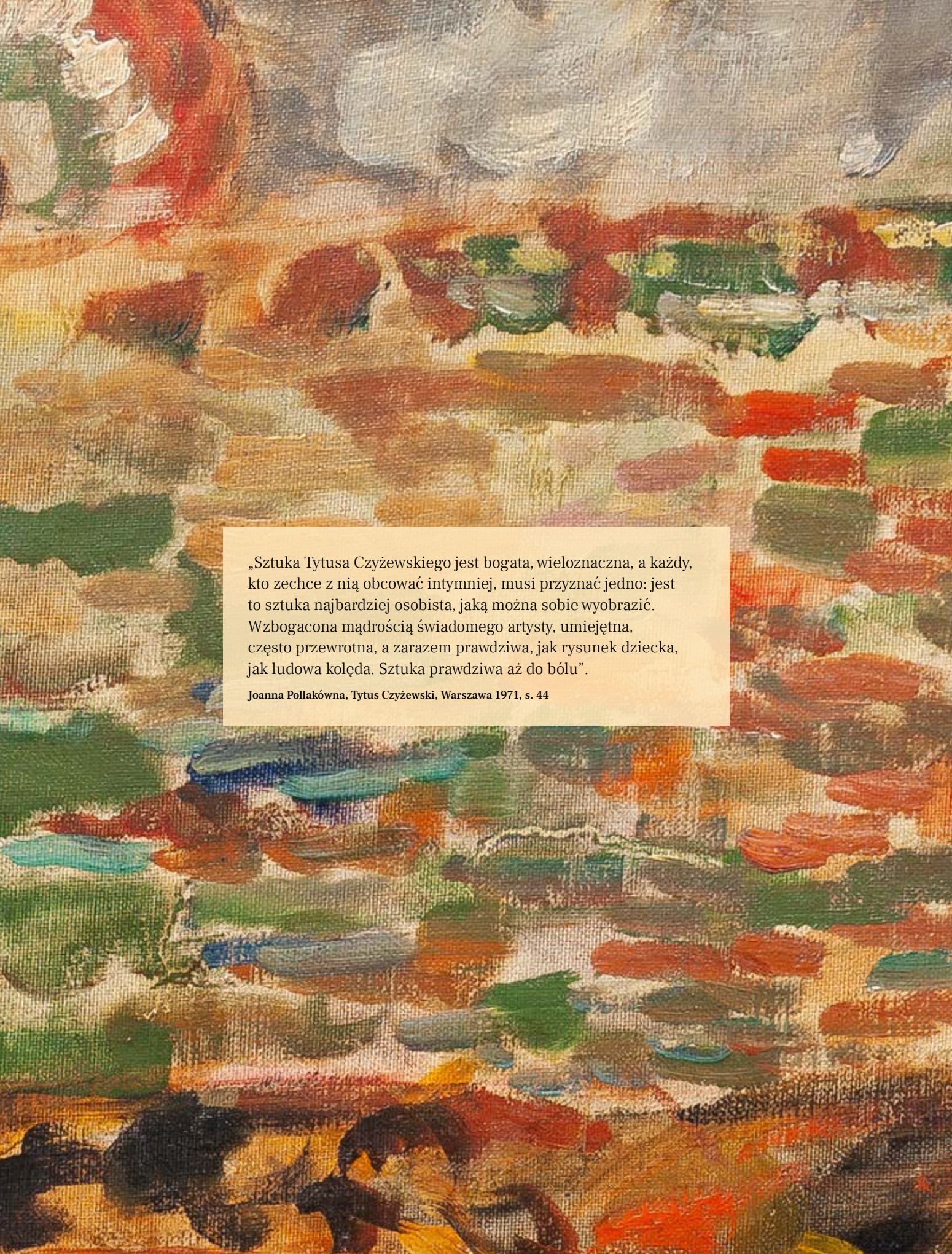
Tytus
Czyżewski



POCHODZENIE:
z kolekcji Henryka Ładosza (1902-1979), aktora i przyjaciela artysty
depozyt w Muzeum Sztuki w Łodzi (1973-2021)

WYSTAWIANY:
Tytus Czyżewski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1974
XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Wenecja, 1948
Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, Festiwal Sztuki, CBWA, Sopot, sierpień 1956
X Salon. Malarstwo, grafika, rzeźba, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, listopad 1938
XXXIV Wystawa, Warszawa-Łódź, Instytut Propagandy Sztuki, listopad 1935
Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, czerwiec 1935
Grupa „Dziesięciu", Tytus Czyżewski, „Grafiska Sällskapet", Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, maj 1934
Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, listopad-grudzień 1932
„Nowa Generacja". Pierwsza wystawa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów, październik-listopad 1935
Salon wiosenny „Rytmu", Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, maj 1932

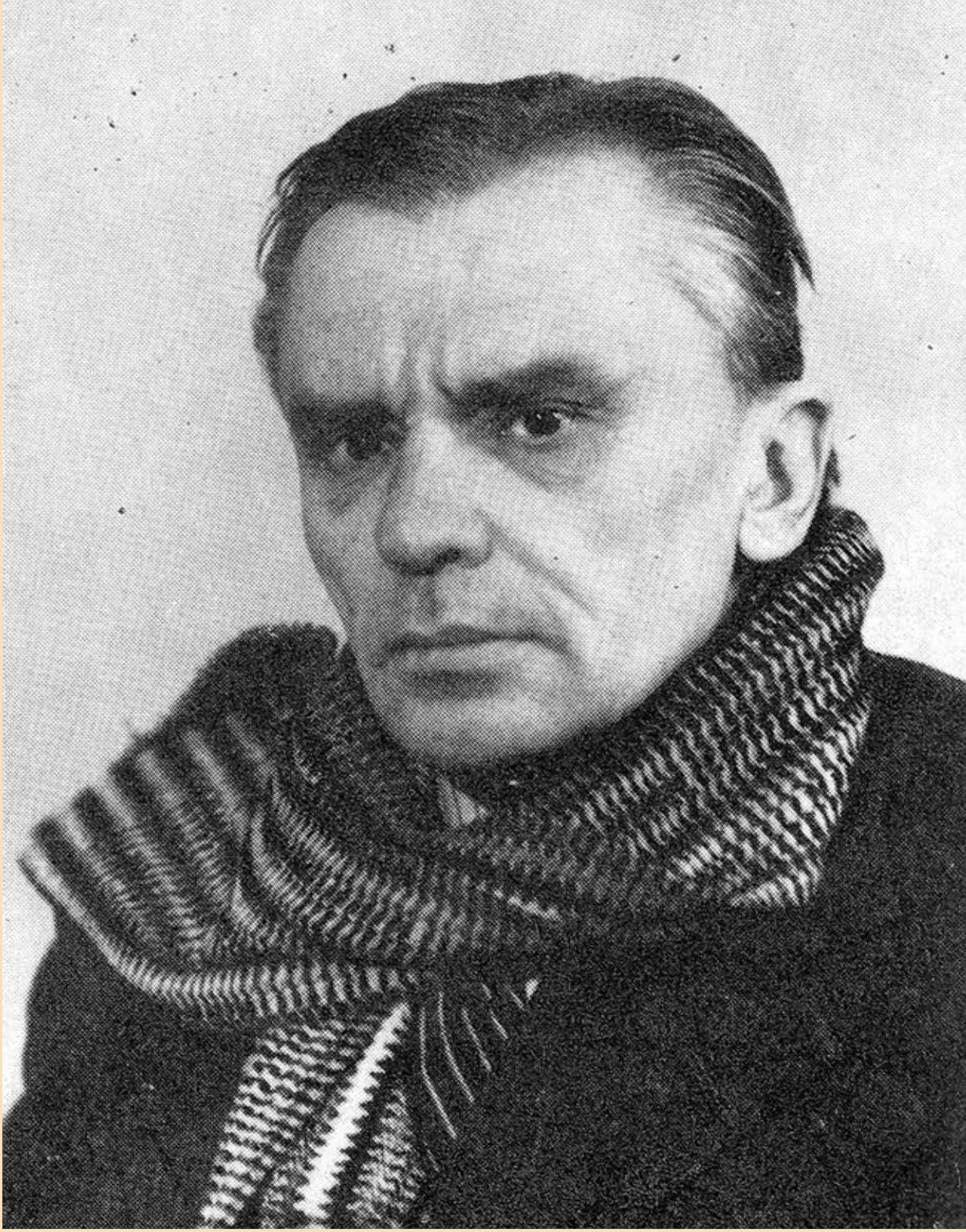
LITERATURA:
Tytus Czyżewski, oprac. katalogu Maria Dąbrowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1974, nr kat. 30
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, t. III, s. 228
XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Wenecja, Venice 1948, nr kat. 2 (il.)
„Głos Plastyków" 1947, r. VIII, s. 12 (il.)
X Salon. Malarstwo, grafika, rzeźba, katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1938, nr kat. 25
XXXIV Wystawa, Warszawa-Łódź, katalog, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, nr kat. 4
Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, katalog, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1935, nr kat. 5
Grupa „Dziesięciu", Tytus Czyżewski, „Grafiska Sällskape", katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1934, poz. 332
Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, katalog, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1932, nr kat. 189
„Nowa Generacja". Pierwsza wystawa, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów 1935, nr kat. 13
Salon wiosenny „Rytmu", katalog, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1932, nr kat. 11



„Sztuka Tytusa Czyżewskiego jest bogata, wieloznaczna, a każdy, kto zechce z nią obcować intymniej, musi przyznać jedno: jest to sztuka najbardziej osobista, jaką można sobie wyobrazić. Wzbogacona mądrością świadomego artysty, umiejętna, często przewrotna, a zarazem prawdziwa, jak rysunek dziecka, jak ludowa kolęda. Sztuka prawdziwa aż do bólu”.

Joanna Pollakówna, Tytus Czyżewski, Warszawa 1971, s. 44

1880	28 grudnia, w rodzinie właściciela majątku ziemskiego, przychodzi na świat Tytus Czyżewski.
1902	Młody adept sztuki rozpoczyna studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.
1906	Debiut artysty w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.
1907	Po ukończonych studiach zostaje nauczycielem rysunku w gimnazjum w Krakowie.
1908	**Pierwszy wyjazd do Paryża. Okres fascynacji Cézanne'em.**
1910–1911	Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.
1911–1913	**Uczestniczy w Wystawach Niezależnych, które są manifestem młodego pokolenia modernistów.**
1914	Po wybuchu wojny wyjeżdża do Wiednia.
1917	**Wystawa Ekspresjonistów Polskich – ugrupowania założonego przez Czyżewskiego i braci Pronaszków – inicjuje polską awangardę artystyczną. Artysta prezentuje tzw. obrazy wielopłaszczyznowe.**
1918	Pracując nadal jako nauczyciel rysunku, angażuje się w działania awangardy. Wstawy w Krakowie i Lwowie. Jest współzałożycielem futurystycznego klubu „Gałka Muszkatołowa".
1919	Czyżewski z Leonem Chwistkiem wydaje pierwszy numer czasopisma „Formiści". Formiści wystawiają z poznańskim „Buntem".
1920	**Ukazuje się pierwszym tomik poezji Czyżewskiego „Zielone Oko. Elektryczne Wizje", który sam ilustruje. Powstaje najbardziej rozpoznawalne dzieło malarza „Akt z kotem" (1920, Muzeum Narodowe w Warszawie).**
1921	W krakowskim teatrze Bagatela wystawiona zostaje sztuka Czyżewskiego „Osioł i słońce w metamorfozie".
1922	**Wystawa „Jeune Pologne" w Galerie Crillon w Paryżu. Współpracuje z czasopismem „Zwrotnica" Tadeusza Peipera. Rozpad grupy Formistów. Czyżewski wyjeżdża do Paryża.**
1925	W Paryżu ukazują się „Pastorałki" Czyżewskiego ilustrowane drzeworytami Tadeusza Makowskiego.
1928	Czyżewski był aktywny jako krytyk i historyk sztuki nowoczesnej. Publikuje w Warszawie monografię o Władysławie Ślewińskim.
1929	Podróż do Hiszpanii.
1930	**Osiada w Warszawie. Zaczyna się kolorystyczny rozdział jego twórczości.**
1931	Pierwsze wystawy w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. W latach 30. będzie tam wystawiać parokrotne.
1934	Dołącza do rady czasopisma „Głos Plastyków", które propaguje koloryzm.
1937	Wyjazd do Paryża.
1944	Przenosi się z Warszawy do Krakowa.
1945	**Artysta zmarł w Krakowie 6 grudnia.**
1948	W Pawilonie Polskim podczas Biennale w Wenecji odbywa się pokaz malarstwa Jana Cybisa i Tytusa Czyżewskiego.

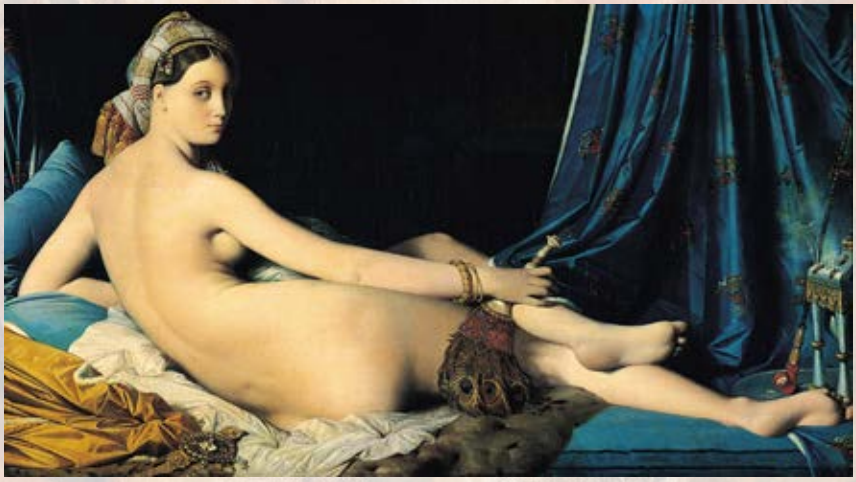


Tytus Czyżewski, fotografia portretowa

CZYŻEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Rafael, Wenus z Urbino, 1538, Galeria Uffizi, Florencja

AKT JAKO POLIGON DOŚWIADCZALNY: NOWOCZESNOŚC TYTUSA CZYŻEWSKIEGO



Jean-Auguste-Dominique Ingres, Wielka odaliska, 1814, Luwr, Paryż

Édouard Manet, Olimpia, 1863, Musée d'Orsay, Paryż

W artykule „Definicja neotradycjonizmu" z 1890 roku Maurice Denis pisze o tym, iż należy „pamiętać, że obraz, zanim stanie się koniem bitewnym, nagą kobietą lub jakąkolwiek inną anegdotą, jest przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku" (Maurice Denis, Definicja neotradycjonizmu, przeł. i kom. Hanna Morawska, w: Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa, wyd. 3, wyb. i oprac. Elżbieta Grabska, Hanna Morawska, Warszawa 1977, s. 74). Zapewne nieprzypadkowo w słynnej definicji artysta odwołuje się do dwóch istotnych działów malarstwa akademickiego: historycznego malarstwa batalistycznego reprezentowanego w przytoczonym zdaniu przez konia bitewnego oraz praktyki aktu, która leży u podstaw akademizmu w ogóle. Wedle owej doktryny możliwe jest określenie prawdy o sztuce i zmierzenie za jej pomocą mistrzostwa dzieła. Prawda łączy się z pojęciem piękna, za którego ideał uważano w epoce nowożytnej dzieła Starożytnych. Renesansowy kanon zakładał, że sztuka powinna naśladować naturę, lecz w kręgu Akademii natura ta miała być odarta z wszelkich niedoskonałości. To właśnie za pośrednictwem renesansu nowożytna Europa odziedziczyła grecki obraz ciała wyklarowany w V wieku p.n.e. – uosabiający idealne piękno i harmonię świata w miniaturze za sprawą konstrukcji opartej na logicznych, mechanicystycznych wręcz zasadach. Malarstwo historyczne, które przez André Félibiena w jego akademickiej hierarchii tematów stawiane jest najwyżej, w istocie oparte zostało na prymacie ludzkiej figury.

Tworząc w pracowni Thomasa Couture'a, Édouard Manet miał powiedzieć: „(...) akt, jak słyszałem, jest pierwszym i ostatnim słowem sztuki". Nabrawszy szczególnego znaczenia u progu „długiego stulecia", stał się w pracowni Jaquesa-Louisa Davida rudymentem kształcenia, a później osią salonowych, XIX-wiecznych machin. Ekscentryczne redakcje żeńskiego aktu zajmą centralne miejsce w twórczości niepokornego klasycysty, Jeana-Auguste'a-Dominique'a Ingresa, podziwianego przez następne pokolenia artystów za formalną doskonałość. Ingres kodyfikuje wręcz model gładkiego ciała bez skazy, potem powtarzany przez cały wiek XIX, a znajdujący swój doskonały wyraz choćby w słynnej cesarskiej Cabanelowskiej Wenus z Salonu 1863 (Alexandre Cabanel, Narodziny Wenus, 1863, Musée d'Orsay, Paryż). W tym samym roku Manet wystawia na Salonie Odrzuconych „Śniadanie na trawie", a także maluje „Olimpię", która nie zostanie przez niego wystawiona. Obydwa obrazy stanowią dzisiaj kamienie milowe w narracji o sztuce nowoczesnej. Pierwsi artyści awangardy, chcąc wyzwolić się z okowów tradycji, musieli ustosunkować się do niej w swojej twórczości. „Panny z Avignon" Pabla Picassa (1907, Museum of Modern Art, Nowy Jork), które nieodwołalnie zostały wpisane przez Alfreda Barra w narrację o narodzinach sztuki awangardowej (wystawa „Cubism and Abstract Art", Museum of Modern Art, Nowy Jork, 1936) stanowiły niezwykły przełom w obrazowaniu aktu. Niewątpliwie Picasso jest pierwszym malarzem w dziejach, który nagie ciało tak radykalnie odziera z klasycznych wartości, przydając mu wysoce ekspresyjny wymiar.

Francisco Goya, Maja naga, 1795-1800, Prado, Madryt

Tytus Czyżewski, Akt z kotem, 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie

Temat aktu w sztuce kręgu formizmu zajmuje miejsce niejako centralne. Małgorzata Geron, monografistka kierunku (tejże, Formiści. Twórczość i programy artystyczne, Toruń 2015), w wyborze tematów podejmowanych przez członków ugrupowania wymienia go jako pierwszy, wspólny im wszystkim. W założycielskim dla polskiej awangardy dokumencie, a więc katalogu I Wystawy Ekspresjonistów Polskich obok cytatów Alberta Gleizesa czy Jeana Metzingera możemy odnaleźć następujące słowa Ingresa: „Posyłam was do Louwru [Luwru], byście się nauczyli na antykach patrzeć na naturę, bo one same są naturą: należy się nimi żywić, karmić [...]. Figury starożytne są piękne, bo są podobne do natury. A natura będzie zawsze piękną, ilekroć podobną będzie do pięknych antyków".

Cytowane w „burzycielskiej" publikacji zdanie Ingresa może dziwić, lecz wyraźnie wskazuje na dychotomiczy charakter polskiego ekspresjonizmu – z jednej strony postępowego, czerpiącego formalnie i ideowo z dokonań awangardy zachodniej, będącego fuzją kubizmu, futuryzmu czy ekspresjonizmu w jego niemieckiej odmianie, a z drugiej nieodżegnującego się od bagażu tradycji, klasycznych wartości w sztuce. To właśnie prowadziło do poszukiwania, czego Ingresowskie słowa dowodzą, doskonałej formy. Mogła się zjawić w dialogu prowadzonym ze sztuką dawnych mistrzów lub też w trakcie eksplorowania estetycznych obszarów religijnej sztuki ludowej.

Temat aktu w twórczości Tytusa Czyżewskiego znajduje swoją doskonałą realizację w formistycznym „Akcie z kotem" (1920, Muzeum Narodowe w Warszawie), w którym wyczuwalne są echa klasycznej tradycji, np. malarstwa weneckiego XVI wieku. Czyżewski w centrum kompozycji „Aktu z kotem" sytuuje nagie kobiece ciało namalowane w sposób płaski, odrzucający anatomiczną poprawność. Sylwetka jest sumą elementów widzianych z różnych perspektyw: tułów przedstawiono frontalnie, nogi bliżej korpusu ujęte zostały en trois quarts, aby u stóp widziane były już z boku. Lejąca się prawa ręka oraz szyja zostały przesłonięte przez tło. Owa szyja, nienaturalnie wydłużona

Tytus Czyżewski, Odaliska, po 1930

i wykręcona, wyziera powyżej korpusu zza parawanowej, ornamentalnej struktury. Głowa, namalowana w prymitywizujący sposób, przywodzi na myśli równoległe dadaistyczne eksperymenty za sprawą brikolażowej estetyki.

W „Odalisce", której tytuł nie na darmo kojarzyć ma się z Ingresem, Czyżewski jest już artystą odmienionym przez doświadczenia paryskie i zwraca się w stronę koloryzmu lansowanego przez grupę kapistów. Chociaż podąża podobną drogą, jego język jest zupełnie osobisty. Cały czas jednak nie braknie jego dziełu naiwnej poetyki, wizualnej drapieżności, groteski i humoru. W „Odalisce" bujne ciało modelki artysta dumnie lokował na kanapie pokrytej kolorowym wzorem. Zamiłowanie do ornamentalności przedstawienia łączy go tutaj z „odaliskami" pędzla Henri'ego Matisse'a. Zupełnie nagie ciało dziewczyny dialoguje w jawny sposób z pozą zastosowaną przez Goyę w dwóch wersjach „Mai", co tłumaczyć można podziwem podróżującego do Hiszpanii Czyżewskiego dla tamtejszej kultury i sztuki. Temat jednak jest tu jednak tylko pretekstem dla użycia rozwiązań czysto malarskich. Linia ciała modelki tworzy wijącą się arabeskową formę, którą dookreślają dwie prostokątne płaszczyzny wnętrza. Czyżewski użył dywizjonistycznej techniki i zdecydowanej kolorystyki opartej na kontrastach barwnych. Choć całość utrzymana jest w ciepłych tonach żółcieni to wizualnej wyrazistości dodaje zestawienie błękitu i żółcieni właśnie, a najwięcej – czerwieni z zielenią.

Prace Czyżewskiego z tego okresu są wyjątkowo wiernym ekwiwalentem jego przemyśleń na temat malarstwa. Twórca pisał: „Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza" (Tytus Czyżewski, wstęp do: Wystawa malarska grupy KP, Warszawa 1931).

katalog Pittori Polacchi alla XXIVa Biennale, okładka i reprodukcja obrazu Tytusa Czyżewskiego „Odaliska"

W 1948 roku po sześcioletniej przerwie spowodowanej wojną inaugurowano 14. Biennale w Wenecji. Ciesząca się dużą popularnością ekspozycja stanowiła rodzaj rekapitulacji kanonu sztuki nowoczesnej. Przygotowano wystawy impresjonistów, artystów awangardy, odbyła się retrospektywa Pabla Picassa, a Peggy Guggenheim udostępniła na ten czas swój zbiór sztuki modernistycznej, który z czasem znalazł stałe pomieszczenie w Wenecji.

Za kształt polskiej ekspozycji podczas tej imprezy odpowiadał Józef Jarema, malarz kapista, artysta osiadły we Włoszech, który przybył tam podczas wojny z Armią Andersa. Współpracował z nim Eugeniusz Markowski, szef Polskiej Agencji Prasowej przy ambasadzie polskiej w Rzymie. Początkowo planowano urządzić przekrojową ekspozycję sztuki polskiej od romantyzmu do abstrakcjonizmu. Ta propozycja spotkała się z kontrą ze strony Ministerstwa Kultury i Sztuki, które przy udziale Zarządu Związku Polskich Artystów Plastyków zaproponowało wystawę zmarłego pod koniec wojny Tytusa Czyżewskiego i profesora Xawerego Dunikowskiego – dwóch wybitnych twórców, malarza i rzeźbiarza. Dunikowski odmówił udziału w imprezie i wtedy pojawiła się kandydatura Eugeniusza Eibischa (który również zrezygnował) i Jana Cybisa. Choć zdecydowano się na pokaz dzieł malarskich, to do Wenecji zabrano również pojedyncze rzeźby Dunikowskiego, Kuny i Pugeta – z których pokazu ostatecznie zrezygnowano ze względu na problemy logistyczne. Komisarzem ekspozycji w Pawilonie Polskim miał zostać historyk sztuki Maciej Masłowski, ostatecznie kształt całości nadał Józef Jarema, współpracując ze Stanisławem Płońskim.

Cybis w tym czasie umacniał swoją pozycję w krajobrazie polskiej sztuki. Już przed wojną był redaktorem „Głosu Plastyków", czasopisma promującego koloryzm, a w 1948 roku został profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Cybis otrzymał stypendium na pobyt w Włoszech, w czasie kiedy odbywało się Biennale. Dzięki temu mógł spotkać się z dawnym kolegą z pracowni Pankiewicza, Jaremą, którego bezprzedmiotowe malarstwo wpłynęło na przemianę w sztuce samego Cybisa (zobacz: Jan Wiktor Sienkiewicz, Józef Jarema – Art Club i XXIV Biennale di Venezia, w: „Pamiętnik Sztuk Pięknych" 2015, t. 9, Sztuka Polska 1945–1970).

Wybór Czyżewskiego jako absolutnego trzonu wystawy na Biennale nie może zaskakiwać. Herold polskiego modernizmu, twórca grupy Ekspresjonistów Polskich, w latach 20. i 30. wielokrotnie wystawiał w Polsce i poza granicami kraju. Jego malarstwo było jednym z najważniejszych dokonań nurtu kolorystycznego lat 30., który po wojnie odnalazł swoją naturalną kontynuację wśród młodszych twórców. Na Biennale zaprezentowano kanon polskiej sztuki nowoczesnej oparty na „polskim koloryzmie".

Na XXIV Biennale w Wenecji GAZETA POLSKA (Paryż) 26.X.48.

200 tysięcy osób oglądało obrazy malarzy polskich

(KORESPONDENCJA WŁASNA „GAZETY POLSKIEJ")

wycinek prasowy z „Gazety Polskiej", 26 października 1948

Pawilon Polski w Wenecji, fotografia współczesna

33 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Martwa natura z owocami i bukietem kwiatów, 1918

olej/płótno, 60 x 81 cm
sygnowany i datowany l.g.: '1918 | W. Terlikowski'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Marek, Paryż
kolekcja Wojciecha i Ewy Fibaków (zakup 1987)
dom aukcyjny Polswiss Art, marzec 2008
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Polski Paryż – École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem. Od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Galerie La Boetie, Paryż, 1921

LITERATURA:
Słownik malarzy polskich, t. II, Warszawa 2001, s. 363 (il.)
Polski Paryż – École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem. Od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 69 (il.)
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 54 (il.)
C. Merlot, L'Art polonaise a Paris. L'Exposition des œuvre de W.Terlikowski, „La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique" 1921, s. 100-101

W 1921 roku, w artykule zamieszczonym na łamach „L'Aquadémie", znany paryski krytyk Lucien Aressy pisał: „Terlikowski to magik", należałoby dodać „magik ze szpachlą". Włodzimierz Terlikowski to artysta, którego œuvre jest nam dziś bardzo dobrze znane. Inaczej rzecz ma się z jego życiorysem, pełnym luk i niedopowiedzeń. Malarz sam wykreował swój własny mit, który przez lata pielęgnował i wyolbrzymiał wedle własnych upodobań. Jego drogi (twórcza i życiowa) obrosły grubą warstwą legendy i przykryte zostały piętrzącą się stertą domysłów, wśród których trudno już dziś oddzielić prawdę od fałszu. Głównym źródłem informacji o twórcy pozostają zatem jego obrazy. Stają się one niemymi, choć jednocześnie nasyconymi treścią, świadkami historii jego życia. Spośród barw i migoczących świateł wyłania się przed nami świat widziany oczyma Terlikowskiego. Musimy patrzeć na niego tak jak na jego biografię w sposób, jaki narzuca nam sam autor.

O Terlikowskim i jego sztuce pisano już w jego epoce. Rozbudowane eseje poświęcili mu Jan Topass (1930) i Arsène Alexandre (1927 i 1934). W czasach współczesnych opracowania jego bogatej twórczości podjął się w wydanej w 1998 publikacji Bennard Bloch Perlman. Wzmianki o Terlikowskim pojawiają się we wszystkich zbiorach poruszających kwestie związane ze środowiskiem École de Paris. Nie są to jednak rozbudowane wywody, a sama przynależność artysty do tego środowiska jest, jak twierdzi Anna Wierzbicka, prawdę mówiąc kontrowersyjna (Anna Wierzbicka, École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość, Warszawa 2004, s. 35). Zróżnicowany i wciąż w pełni niesprecyzowany krąg paryskiej bohemy artystycznej określony został przez krytyka Waldemara George'a jako „domek z kart zbudowany na Montparnassie" (Waldemar George, Ecole française ou Ecole de Paris, „Formes" 1931, nr 16 s. 92-93). Terlikowski włączony został w jego orbitę dzięki znajomości z Kislingiem, Foujitą i Soutine'em, czyli przez kontakty towarzyskie utrzymywane w Paryżu. Ze względu na rok urodzenia artysta należał z kolei do nieco wcześniejszej, starszej generacji twórców.

Wśród rozproszonych tu i ówdzie informacji odnaleźć możemy też fakty, które łączone z hipotezami tworzą rozbudowany obraz życia Włodzimierza Terlikowskiego. Urodził się on w Poraju, niewielkiej wsi położonej na południe od Łodzi w 1873 roku. Jego ojciec pracował tam jako urzędnik kolejowy, toteż przyszły malarz spędził dzieciństwo na torach i wokół dworca. Być może to właśnie pchnęło go później w daleki świat i rozpaliło niegasnącą żądzę podróży. Jak wynika z różnych relacji, jako młodzieniec przebywać miał w Warszawie i w Krakowie, u stryja – paulina w klasztorze na Skałce. Udać miał się też w podróż do Niemiec, gdzie pracował w okolicach Monachium jako woltyżer w cyrku. To zapewne tam zetknął się ze środowiskiem mimów, aktorów i klaunów, których później namiętnie malował. Z Bawarii ruszył najprawdopodobniej w dalszą drogę, do Francji.

Jeśli brać pod uwagę relację Jana Lorentowicza i opisywane przez niego spotkanie z szesnastoletnim wówczas Terlikowskim przy Rue de la Glacière w mieszkaniu Stanisława Kocha, innego Polaka przebywającego we Francji, to gdzieś około 1889 znajdować się musiał przyszły artysta w Paryżu (Jan Lorentowicz, W złoconej klatce, w: Spojrzenie wstecz, Warszawa 1935, s. 248). Przypuszczać zatem należy, że był to jego pierwszy pobyt w metropolii nad Sekwaną, która wiele lat później miała się stać jego domem. Znajdował się tam pod opieką wspomnianego już Lorentowicza. Różne źródła odmiennie odtwarzają ten młodzieńczy okres życia Terlikowskiego. Jedno jest jednak pewne: Paryż przyciągał jak magnes i przyciągnął również Terlikowskiego. Jak pisał około 1900 Wojciech Weiss w jednym z listów do rodziców: „Drogi całego świata schodzą się w Paryżu (...)" (Paryż i artyści polscy wokół E.-A. Bourdelle'a 1900-1918, katalog wystawy, oprac. Elżbieta Grabska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 14).

34 †

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Place de Clichy w Paryżu, 1919

olej/płótno, 54 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: '19 | W. Terlikowski'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
4 900 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:
zakup w Galerii Marek, Warszawa, 2001
kolekcja prywatna, Warszawa

„Paryż jest wielką światową skarbnicą sztuki i zarazem najpotężniejszym – po renesansowych – jej ogniskiem (...) Jako ognisko wiecznie rozżarzonego szału poczynań, wiecznej pracy i zdobywania, jako mennica nieomylnych wartości kultury – Paryż zostaje zawsze jedynym. Ani to raj, ani to piekło sztuki, bo pierwsze podobno śni pod włoskim słońcem, a drugie jest po troszę wszędzie – ale na pewno jej czyściec. Tu się dusze hartuje lub łamie ostatecznie, tu próba charakteru, twórczość tu się w pracy mocuje, indywidualność staje oko w oko z tradycją. Stąd wędrówka do Paryża nie ustanie nigdy i zawsze istnieć będzie 'kolonia Paryska'".

Antoni Potocki, Kolonia paryska, „Sztuka" 1904, nr 8-9, s. 393, 394

35 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Kobieta w kapelusiku ("Woman in Embroidered Bolero"), około 1948-1950

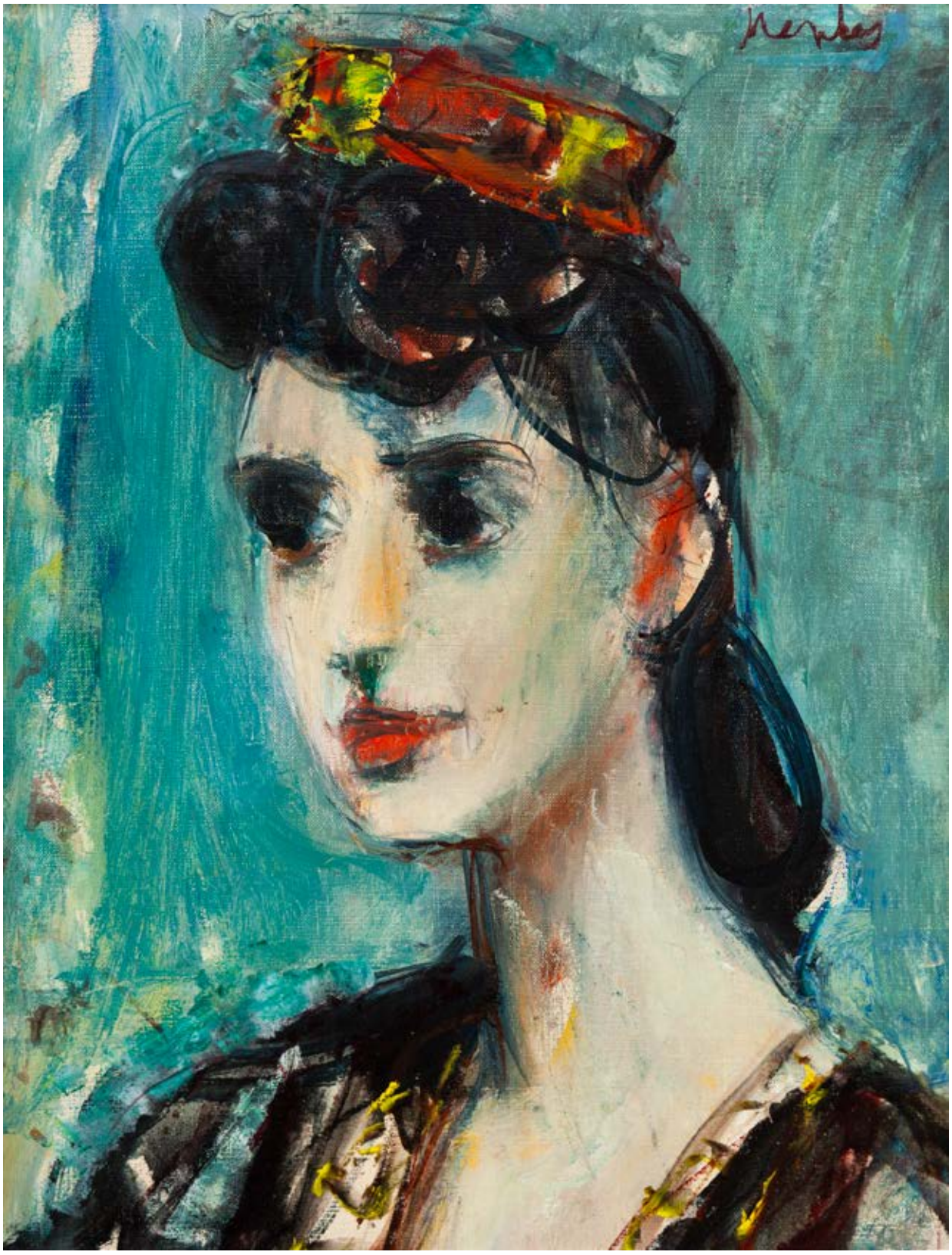
olej/płótno, 49 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na odwrociu papierowa nalepka Hirshorn Museum and Sculpture Garden
nalepka aukcyjna oraz numer inwentarzowy

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 600 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Josepha H. Hirshhorna (1899-1981)
Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Waszyngton, Stany Zjednczone (dar Hirshhorna 1966)
dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, czerwiec 1997
DESA Unicum, maj 2016
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, poz. 14 (il.)

W 1947 roku artysta o swojej twórczości mówił tymi słowy: „(…) Zawsze wierzyłem w to, że jedynie harmonia między abstrakcyjnymi wartościami języka plastycznego oraz wewnętrzny i bezpośredni kontakt z życiem i naturą (jak też osobisty stosunek do życia) mogą tylko prowadzić artystę do stworzenia dzieła sztuki. Bez tej harmonii jedynie laboratoryjne eksperymenty lub sentymentalna ilustracja jest rezultatem. To zawsze było prawdą, a w naszych czasach jest jeszcze bardziej oczywiste. Dokładnie ten przekład życia i natury na język sztuki, który on uważa za najbardziej istotny, wyznacza osobisty styl artysty. Czystość i bezpośredniość tego języka jest miarą, według której można dopiero ocenić dzieło sztuki (…)". Sztuka Menkesa współformowała oblicze nowoczesnej figuracji amerykańskiej po 1945 roku, razem ze szkołą nowojorską, ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego przedstawieniowej odmianie. Arthur Miller, znany dramaturg i krytyk, pisał w 1949 roku w artykule „Menkes swoją wystawą zdobywa owacyjne przyjęcie": „Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Paryżanin, z natchnienia Amerykanin – Menkes wydaje się jednym z nielicznych artystów, którzy potrafią być w pełni 'modern' bez odrzucania piękności światła, koloru, faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta. Jest wspaniałym malarzem" (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki" 1996, nr 1-2, s. 28). Nazywany „cudownym kolorystą", stworzył w dojrzałych latach „kaligraficzny" styl – wprowadził do swojej palety zdecydowaną kolorystykę, bazując na czerniach, czerwieniach i błękicie, a do obserwowanej wzrokowo rzeczywistości podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny.



36 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Wnętrze z bukietem kwiatów na tle niebieskiej zasłony

olej/płótno, 73 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Mondzain'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 000 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, maj 2018
kolekcja prywatna, Polska

„Jego martwe natury, z owocami i kwiatami, dobrze zakomponowane, utrzymane w barwach lokalnych, posiadają blask emalii z Limoges".

Waldemar George, Wstęp do wystawy, „Exposition Simon Mondzain, Du 16 Au 30 Avril 1926", Paryż 1926, s. 1-4

Istotnym elementem w formacji artystycznej Szymona Mondzaina stało się spotkanie z profesorem Józefem Pankiewiczem, który był w sztuce polskiej jednym z głównych promotorów nowoczesnych tendencji francuskich. Przez wiele lat przebywał we Francji, wielokrotnie studiował zabytki Luwru oraz utrzymywał kontakty z tamtejszymi twórcami. Jego znakomitym przyjacielem był francuski postimpresjonista Pierre Bonnard. Pankiewicz na początku XX stulecia propagował malarstwo oparte na prymacie koloru i światła. Mondzain w latach 1909-12 studiował u profesora w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W tym czasie przyjaźnił się z Mojżeszem Kislingiem, Janem Zawadowskim i Janem Hrynkowskim. W 1909 po raz pierwszy wyjechał do Paryża. Powrócił tam w 1911-12, aby osiąść w mieście na stałe.

Twórca szybko wkroczył w orbitę międzynarodowego środowiska artystycznego i przedstawicieli awangardy. Zamieszkał przy rue le Goff w lewobrzeżnej części Paryża i zaprzyjaźnił z André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem. Kilka lat wcześniej stali się oni sprawcami fowistycznego przewrotu w malarstwie. Wkrótce Mondzain zaczął obracać się w kręgu kubistów: Guillaume'a Apollinaire'a, Pabla Picassa, Georgesa Braque'a. Jednocześnie studiował dzieła dawnych mistrzów w Luwrze, poszukując klasycznego pierwiastka w sztuce. W 1913 śladem wielu współczesnych wyjechał do Bretanii, a rok później – do Hiszpanii. Podróże były istotnym impulsem artystycznym w dalszej części jego życia. Po wybuchu Wielkiej Wojny Mondzain wstąpił do Legii Cudzoziemskiej, podobnie jak Mojżesz Kisling, Ludwik Markus, Xawery Dunikowski czy Jan Lambert-Rucki. Do 2. Oddziału Cudzoziemskiego dołączył wiosną 1915. W 1917 został raniony i poddany w Paryżu rekonwalescencji. Podczas służby frontowej nie przestał tworzyć, a jego obrazy i rysunki stanowią przejmujące świadectwa doznania wojny.

Począwszy od lat 1920, u Mondzaina można zaobserwować odwrót od ekspresjonizmu i coraz silniejsze tendencje klasycystyczne. W pracach z tego czasu z całą mocą wybrzmiał dojrzały styl autora – oparty na logicznej konstrukcji, precyzyjny w rysunku, z subtelnie zestrojoną kolorystyką. Swoistą cechą dzieł malarza jest graficzna dokładność. Zespół martwych natur jego autorstwa cechuje delikatny, wysublimowany, niejednokrotnie chłodny koloryt, a zgeometryzowana formuła malarska przybliża nas do myślenia o jego twórczości w perspektywie doświadczenia kubizmu.

Mondzain.

37 †

RAJMUND KANELBA
1897-1960

Martwa natura z kwiatami w wazonie, 1934

olej/płótno, 64 x 54 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Kanelba | 1934'
na odwrociu nieczytelny stempel: '1 GAT[...] | 18 Rue de la [...] | PARI'
nalepka z napisem: '100' oraz napis tuszem: '100 [w kółku]'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, grudzień 2015
kolekcja prywatna, Polska

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

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

Rajmund Kanelba kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u ważnych przedstawicieli polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. W 1926 roku wyjechał na stałe do Paryża. Ponoć artysta znalazł się w stolicy Francji, zachęcony słowami swego mistrza i przyjaciela, Eugeniusza Zaka. Nad Sekwaną malarz nawiązał kontakt z osiadłym w mieście, lecz związanym również z Warszawą Romanem Kramsztykiem i w niedługim czasie wszedł w środowisko Montparnasse'u. Kanelba ugruntował swoją pozycję jako świetny portrecista zarówno dzieci, jak i dorosłych – przede wszystkim kobiet. Stosował ciekawe rozwiązania fakturowe; posługiwał się głównie techniką olejną, czasem gwaszem i akwarelą. Kolorystyka jego prac jest harmonijna, stonowana, rozegrana zazwyczaj w wąskiej, wyszukanej gamie barwnej przygaszonych błękitów, szarości i zieleni.

Współcześni autorowi krytycy sztuki wskazują na nieprzeciętny talent w dziedzinie koloru oraz na jego zmysł kompozycyjny. O kolorycie obrazów artysty tak pisał Chil Aronson: „Kanelba wyczuwa twórczość Maneta i Cézanne'a silniej niż którykolwiek z młodych malarzy. Z prawdziwym talentem związane jest wykształcenie. W jego płótnach forma i kolor są zrównoważone, rysunek jest precyzyjny i giętki, kolor subtelny i powściągliwy, kompozycja szlachetna i pełna siły. Stałe dążenie do doskonałości i nieustanne poszukiwania artysty znajdują potwierdzenie w najnowszych jego dziełach, w których ujawnił swe zdolności kolorystyczne. Przejawiają się one w stosowaniu barw wyrazistych, choć przytłumionych, delikatnych, o wykwintnym walorze" (Chil Aronson, Art polonais moderne, Paris 1929, s. 17).

38

HENRYK EPSTEIN
1891-1944

Martwa natura z kwiatami, owocami i dzbankiem, lata 20. XX w.

olej/płótno, 54 x 73 cm
sygnowany l.g.: 'H. Epstein'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

W latach 20. Epstein zamieszkał w La Ruche. Przyjaźnił się z Modiglianim (po śmierci malarza, wyniszczonego gruźlicą i alkoholem, zaangażuje się w ruch na rzecz trzeźwości), Soutine'em, Chagallem, Utrillem. Modelki pożyczał od Krémegne'a. Od 1921 wystawiał w towarzystwie przyjaciół z Ula, m.in. na Salonach Jesiennym, Niezależnych i Tuilleries. Włączał się zarówno w ruch na rzecz odrodzenia sztuki żydowskiej, jak i w środowiska polonijne. Być może wymuszone życie we wspólnocie artystów wpłynęło na ukształtowanie się osobowości twórcy. Zasłynął z tego, że nie pozwalał oglądać się przy pracy i niechętnie o niej opowiadał. Unikał alkoholu. Pod koniec lat 20. uciekł z Ula. Często jeździł na plenery do Bretanii (m.in. do Quiberon i Concarneau). Kiedy tylko zarobił większe pieniądze, kupił niewielką farmę w Epernon, w połowie drogi między Paryżem a Chartres. Na początku na Henryka Epsteina oddziaływały postimpresjonizm i malarstwo Gauguina i Cézanne'a (polska prasa pisała, że „pierwsze płótna Epsteina, zaraz po przybyciu do Paryża, były cierpkie"). W latach 20. autor wszedł w krąg fowizmu i ekspresjonizmu i właśnie na tym gruncie ukształtował swój indywidualny styl. Jego rozwój przerwał wybuch drugiej wojny światowej.

H. Epstein

39

HENRYK EPSTEIN
1891-1944

"Port rybacki w Concarneau" ("Pêcheurs a Concarneau"), 1931

olej/płótno, 52 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'
opisany na odwrociu pismem odręcznym: 'Pecheurs a | Concarneau 1931 | 3'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem piórem oraz numery inwentarzowe

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 600 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, marzec 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 września – 31 grudnia 2015

LITERATURA:
Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, nr kat. 68, s. 136 (il.)

Henryk Epstein był artystą związanym przez całe życie z międzynarodowym środowiskiem École de Paris. Do Paryża po raz pierwszy przybył w 1912 roku. Nie mógł jednak pozostać w stolicy Francji długo, został bowiem wezwany do służby wojskowej. Kolejny raz przyjechał do Paryża około rok później. Zapisał się do Académie de la Grande Chaumière, prywatnej akademii na Montparnassie. Szybko trafił pod jeden z najważniejszych adresów artystycznego świata – do La Ruche (Ul) przy Passage de Dantzig. Charakterystyczne pod względem architektonicznym założenie, w całości przeznaczone na artystyczne pracownie, zostało stworzone dla młodych artystów przybywających do Paryża przez filantropa i rzeźbiarza, Alfreda Bouchera. Tam po raz pierwszy Epstein miał okazję konfrontować się ze wszystkimi nowinkami ze świata sztuki.

Na przestrzeni malarskiej kariery uwidacznia się głęboka fascynacja Epsteina francuskim pejzażem i prowincją. Zakochany we francuskiej wsi, osiadł na stałe pod koniec lat 30. XX wieku w Épernon (Eure-et-Loir). Z zamiłowaniem malował pejzaże Owernii, Korsyki, okolic Paryża, Prowansji czy Bretanii. Czasami jego krajobrazy ukazują umiejętność geometryzowania, zbliżając się formalnie do malarstwa Cézanne'a, innym razem przypominają pejzaże Maurice'a Vlamincka. W efekcie, w większości kompozycji pejzażowych artysty, mamy do czynienia z wyrafinowanym połączeniem Cézanne'owskich form i brył z rozwiązaniami znanymi z malarstwa fowistów.

Tematyka pejzażu bretońskiego i motyw rybackich portów zdominowała malarstwo Epsteina na początku lat trzydziestych. Artysta dążył w nich z jednej strony do zapisu pracy i życia ludności Bretanii, z drugiej natomiast pokazywał się w nich jako wytrawny kolorysta. Chętnie dokonywał kontrastowych zestawień barw ciepłych oraz zimnych. W „Porcie rybackim w Concarneau" zaznaczone ciepłymi kolorami sylwetki rybaków oraz łodzi graniczą z błękitem morza i pogodnego nieba. Epstein stworzył obszerne œuvre dzieł zarówno olejnych jak i akwarel, które stanowią zapis zwyczajów i codzienności rybaków. Ich sylwety bezbłędnie dopełniały specyfikę bretońskiego krajobrazu, chętnie ujmowaną w dziełach malarskich przez twórców kręgu Szkoły Paryskiej.

40 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Okolice Tulonu", 1927

olej/płótno (dublowane), 54 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'
na odwrociu papierowa nalepka z autorskim opisaniem obrazu oraz ślady drugiej nalepki

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013

LITERATURA:
Henri Hayden, Mistrzowie École de Paris, Warszawa 2013, s. 64, kat. poz. 43 (il.)

„W tym czasie również dla Henryka Haydena (1883–1970), wybitnego kubisty, praca na południu Francji stała się etapem na drodze ku realizmowi, kiedy to możliwości rozwoju kubizmu wydały mu się definitywnie wyczerpane. To właśnie na południu próbował odzyskać wrażliwość oka. Asymilował lekcję natury, mając w pamięci dorobek Cézanne'a".

Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie" - polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia - Szkice - Dokumenty" 2011, z. 1-2, s. 301

Hayden

41

FRANCISZEK EJSMOND

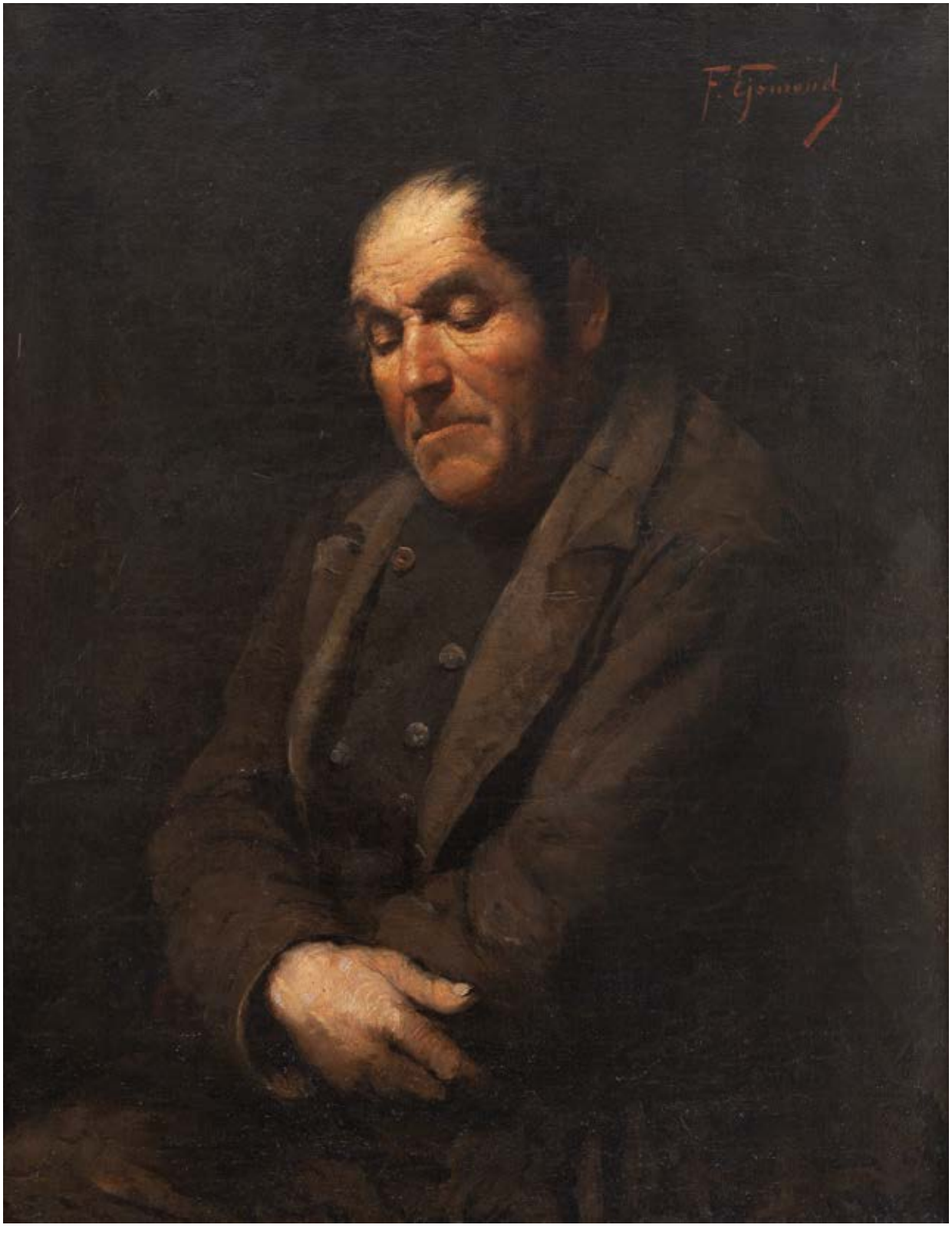
1894-1939

Portret mężczyzny

olej/płótno (dublowane), 88 x 70 cm
sygnowany p.g.: 'F. Ejsmond'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 000 - 13 400 EUR

Franciszek Ejsmond uczył się początkowo w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, gdzie był uczniem między innymi Aleksandra Kamińskiego. W 1879 roku wyjechał do Monachium i do 1886 roku kontynuował studia w tamtejszej Akademii pod kierunkiem Gyula Benczúra oraz Alexandra Wagnera. Podczas kilkunastoletniego pobytu w stolicy Bawarii, zdobył uznanie publiczności oraz handlarzy dzieł sztuki. Jego obrazy nabywane były przez kolekcjonerów z Anglii, Rosji czy Stanów Zjednoczonych. W dorobku artystycznym Ejsmonda dominują sceny rodzajowe z życia wsi i małych miasteczek. Do najbardziej popularnych należały idealizowane scenki rozgrywające się we wnętrzach chłopskich chat, z niewielką liczbą postaci, przedstawione wśród repertuaru wiejskich sprzętów, narzędzi i ubiorów. Zabarwione sentymentalnym nastrojem sceny, były apoteozą życia rodzinnego. Rzadziej sięgał artysta do martwej natury czy portretu. W „Portrecie mężczyzny" przedstawił w ujęciu półpostaciowym zadumanego mężczyznę w średnim wieku. Intensywnym światłem zaakcentował rysy i mimikę twarzy. Wizerunek przepełniony jest klimatem intymności czy prywatności, bliskich opisanym wyżej domowym scenom dnia codziennego.


F. Gonnard

42

KAZIMIERZ MIRECKI
1830-1911

Jan Długosz nad księgą, 1866

olej/płótno, 79 x 63 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'K. Mirecki | w Krakowie | 1866'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 000 - 22 000 EUR

Kazimierz Mirecki pochodził z muzycznej rodziny. Jego ojcem był Franciszek Mirecki, kompozytor i dyrygent. Również jego brat Stanisław był pianistą i kompozytorem. Początkowo rysunku i malarstwa uczył się pod kierunkiem Wojciecha Kornelego Stattlera w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Następnie w latach 1854-55 wyjechał na stypendium do Wenecji. Przed rokiem 1866 pobierał również nauki w Brukseli u Jean-Francois Portaelsa. W kolejnych latach odbył wiele podróży do artystycznych stolic Europy, w tym do Monachium, Mediolanu, Genui czy Florencji.

W dojrzałem okresie swojej twórczości malował głównie obrazy o tematyce historyczno-rodzajowej, kompozycje o tematyce religijnej, oraz krajobrazy i widoki zabytków i wnętrz. W obrazach historycznych najczęściej podejmował tematykę związaną z dziejami Polski XVI i XVII stulecia, często przedstawiając sceny z dworu ostatnich Jagiellonów. Chętnie obrazował wzniosłe momenty z historii Rzeczpospolitej oraz zasłużonych Polaków.

Prezentowany obraz „Jan Długosz w komnacie" jest stosunkowo wczesnym obrazem artysty, jednak dojrzałym i wskazującym na twórcze zainteresowania Mireckiego. Dzieło przedstawia postać kronikarza w sposób charakterystyczny dla malarstwa historycznego. W pionowo zorientowanej kompozycji artysta ujął tego najwybitniejszego średniowiecznego polskiego historyka, siedzącego w fotelu, zamyślonego z piórem w dłoni i otwartą księgą na kolanach. Wokół myśliciela, na stole i na ziemi w nieładzie porozrzucane są pisma, księgi i papiery oraz inne artefakty, takie jak globus czy lutnia, odnoszące się bezpośrednio do profesji tej historycznej postaci. W obrazie uwydatnia się umiejętność i finezja artysty w odtwarzaniu detalu, szczególnie obecna w sposobie malowania tkanin, ksiąg oraz globusa znajdujących się na stole obok dziejopisarza.

43

STANISŁAW LENTZ

1861-1920

"Portret Pani G.", 1913

olej/płótno, 145,5 x 105 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'St. Lentz 913'

estymacja:
110 000 - 150 000 PLN
25 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Unicum, marzec 1991
kolekcja Art-B
dom aukcyjny Agra Art, grudzień 1992
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Stanisław Lentz 1861-1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1976
Salon 1913, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, grudzień 1913 – styczeń 1914

LITERATURA:
Stanisław Lentz 1861-1920, katalog wystawy, red. Lija Skalska-Miecik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1976, s. 137 (il.), nr kat. I/65
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław [i in.] 1969, s. 191
Salon 1913, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1913, nr kat. 154

Stanisław Lentz był malarzem doskonale wykształconym, zarówno na gruncie polskim jak i zagranicznym. Studia w murach krakowskich i warszawskich uczelni artystycznych dały mu silną bazę, którą skrupulatnie uzupełnił i poszerzył najpierw w Monachium, a następnie w Paryżu. Po powrocie do Warszawy Lentz obok malarstwa zajmował się głównie tworzeniem ilustracji, współpracując z wieloma czasopismami. Jednakże już wtedy wyraźną dominantą w jego œuvre stał się portret. Lata nauki w europejskich akademiach zdecydowanie zaważyły na sztuce artysty. Lentz stał się wziętym i uznanym portrecistą swojej epoki. Dzięki znakomitemu rysunkowi i dobrej znajomości anatomii tworzył wizerunki pełne realizmu, którym nie brakowało także szeroko rozbudowanej sfery psychologicznej modela. Salonowe malarstwo portretowe twórcy należy rozpatrywać w kontekście sztuki reprezentacyjnej. Tworzone na zamówienie bogatych mieszczan i arystokracji portrety stanowiły kompozycje dopracowane w każdym detalu. Mówiły one wiele o ukazywanej osobie, choć malarz niewątpliwie często nie stronił w nich od pewnego rodzaju idealizacji. Co ciekawe, owe dzieła stoją w zupełnej opozycji do równolegle powstających prac o tematyce robotniczej podejmujących wątek losu niższych warstw społecznych. Prezentowane w katalogu płótno reprezentuje jednak zdecydowanie wiodący nurt w twórczości Lentza. Ukazana na nim wytworna dama w białej sukni to Zofia z Karnkowskich Goldstandowa. Sportretowana została ona w 1913 roku, będąc wówczas żoną Leona Feliksa Goldstanda, znanego w środowisku warszawskim dyplomaty i bankiera. Rodzina ta zajmowała pośród miejscowej socjety wysokie miejsce. Goldstandowie byli m.in. właścicielami dóbr zaborowskich leżących pod Warszawą i fundatorami monumentalnej kamienicy wzniesionej w mieście w latach 1912-16, przy ówczesnym Placu Zielonym. O ich statusie i majętności świadczyć może fakt, iż w tym czasie budynek był jedną z najwyższych kamienic w Warszawie.

44

WŁADYSŁAW ROSSOWSKI

1857-1923

Spalenie na stosie Katarzyny Weiglowej w 1539 roku w Krakowie, 1883

olej/płótno, 137 x 72 cm
sygnowany l.d.: 'W Rossowski.' oraz opisany i datowany: 'Kraków r. 883'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 000 - 13 400 EUR

„(...) był Matejko osią sztuki polskiej przez lat blisko trzydzieści. Stąd i krytyka artystyczna i myśl estetyczna tych lat kształtowały się w orbicie jego twórczości. Bo chociaż nie wszyscy, a przynajmniej nie zawsze (...) odnosili się do Matejki przychylnie, to w każdym razie musieli się z nim liczyć, co więcej zaś, musieli z czasem ulec sugestii jego malarstwa".

Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. II, Wrocław-Kraków 1960, s. 14

NA CELOWNIKU HISTORII – HERETYCZKA?

Prezentowane na aukcji dzieło Władysława Rossowskiego to niezwykle wartościowa kompozycja, traktująca o ciekawym, a zapominany epizodzie polskiej historii nowożytnej. Rossowski, przedstawiając na płótnie spalenie na stosie Katarzyny Weiglowej, wydarzenie z 1539 roku, nawiązał nie tylko do najlepszej spuścizny sztuki w matejkowskiej redakcji, ale także sprowokował do historiozoficznej refleksji.

XVI-wieczna Rzeczpospolita pod panowaniem ostatnich Jagiellonów jawiła się jako państwo dynamicznego rozwoju politycznego, kulturowego i światopoglądowego. Na historycznym horyzoncie można określić ją jako wyróżniającą się także tolerancją wyznaniową i etniczną. Stabilna koegzystencja katolików, żydów, protestantów, różnowierców pozornie nie miała wywoływać radyklanych reakcji wiernych i ówczesnych władz. Tym nie mniej w kwietniu 1539 roku w Krakowie doszło do znamiennego dla ówczesnej historii miasta wydarzenia, gdy to Katarzyna Weiglowa została spalona na stosie. Po wcześniejszym dokonaniu aktu apostazji i przejścia na judaizm, zaprzeczyła dogmatowi o Trójcy Świętej. Przed śmiercią Weiglowa kilkukrotnie stawała przed sądem biskupim; organ ten z inicjatywy ówczesnego biskupa krakowskiego Piotra Gamrata wydał nie tylko wyrok spalenia, ale także wcześniej obciążył kobietę dziesięcioletnią karą więzienia pod zarzutem szerzenia herezji, a dokładnie: wyznawania unitarianizmu. Egzekucja Katarzyny Weiglowej odbyła się, gdy kobieta liczyła już sobie niemalże 80 lat. Próbując dokonać analizy owej sytuacji, należy zauważyć, iż postać Katarzyny Weiglowej uznać można hipotetycznie za „pokazową" ofiarę systemu rewizji moralności i religijności, gdy to zaawanasowana wiekiem i samotna kobieta została opuszczona przez swoją protestancką wspólnotę religijną, stając się o wiele łatwiejszym celem represji aniżeli silniejsze, sformalizowane wspólnoty.

Władysław Rossowski przedstawił na płótnie ową sceną niespełna trzy dekady po tym, gdy jego mistrz i nauczyciel – Jan Matejko – po raz pierwszy uchwycił ową historię językiem plastycznym. W 1856 roku Jan Matejko ukazał na akwareli „Spalenie mieszczki krakowskiej Katarzyny Malcherowej" (dzieło jest dziś częścią zbiorów Lwowskiej Narodowej Galerii Obrazów). Repetycję tematu przez Rossowskiego można uznać zatem jako próbę kontynuacji nauki, teorii sztuki i historii zapoczątkowanej w polskiej sztuce przez Jana Matejkę. To także plastyczne mierzenie się z konwencjami estetycznymi i moralnymi XIX wieku. Należy zwrócić bowiem uwagę, iż źródło wskazują, iż spalona na stosie kobieta była w momencie egzekucji w bardzo podeszłym wieku, jednakże przedstawienie z 1883 roku ukazuje Katarzynę Weiglową jako młodą dziewczynę o zmysłowo upozowanym ciele. Na oczach widza dokonuje się zatem przewrotna gra interpretacyjna, w której malarz „opowiada" historię w najwyższym tego słowa znaczeniu, a zarazem daje sobie alibi do tego, by studiować piękno kobiecego aktu. Malarstwo historyczne doby XIX wieku, wszelkie „wysokie" tematy tego okresu w sztuce oprócz znaczącego ładunku intelektualnego niosły za sobą szczególny rodzaju glejtu, usprawiedliwienia, by na płótnach miejsce znajdywało nagie ciało, szczególnie kobiece. Sceny męczeństw lub sceny mitologiczne stanowiły ku temu doskonały pretekst.

Malarstwo Władysława Rossowskiego uznać zatem można za niezwykle ciekawą i udaną emanację ducha epoki. Wykształcony w murach Szkoły Sztuk Pięknych pod okiem Jana Matejki oraz na Akademii Sztuk Pięknych w Monachium zdobył całe spektrum wiedzy na temat właściwości intrygującego tematu i warsztatu malarskiego. Wykorzystywał to także w latach 1885-92, gdy pełnił funkcję profesora rysunku i malarstwa na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie. Twórczość Rossowskiego zdominowana była przez rzeczone kompozycje historyczne, nawiązujące do najważniejszych wydarzeń dziejów Polski i Litwy.
Na zamówienie krakowskiego zakonu franciszkanów stworzył cykl obrazów poświęconych historii tego zakonu oraz namalował ikonostas cerkwi Podwyższenia Krzyża Świętego w Krakowie według kartonów Jana Matejki. Swoje dzieła malarz wystawiał w najważniejszych ówczesnych instytucjach artystycznych: Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Krakowie, Salonie Aleksandra Krywulta, Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Dziś jego obrazy znajdują się w kolekcjach muzealnych, w m.in. Muzeum Narodowym w Krakowie.

45

J. KONARSKI

XIX/XX w.

W drodze

olej/płótno, 80 x 111 cm
sygnowany p.d.: 'J. Konarski'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
18 000 - 22 000 EUR

Artysta, którego pełne imię i nazwisko pozostaje nieznane dla historyków sztuki, związany był zapewne z kręgiem artystów polskich w Monachium. Powszechnie uważa się go za naśladowcę malarstwa Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Przez całą karierę malował sceny rodzajowe z życia polskiej wsi. Wspólnym motywem niemal wszystkich jego kompozycji był koń nierozerwalnie połączony z człowiekiem, dorożki, wiejskie furmanki, załadowane dobytkiem wozy oraz wiejski krajobraz. Większość jego obrazów zbudowana jest wokół powtarzającego się pomysłu anegdotycznego – rozpędzonego zaprzęgu, dorożki lub brawurowej sanny – najczęściej przedstawionego w pogodnym nastroju. Artysta wykazywał się w nich warsztatową sprawnością, umiejętnością oddania silnych skrótów perspektywicznych, perspektywy powietrznej, atmosfery i pory roku, jak też nastroju wiejskiej zabawy i niewyszukanego humoru. W takim charakterze utrzymana jest prezentowana praca „W drodze", która jest świadectwem umiejętności artysty w operowaniu kolorem, światłem oraz oddania dynamiki i charakteru tematu. Centrum kompozycji wyznacza wóz, zaprzęgnięty w parę koni. Stonowana gama barwna, oddająca charakterystykę pory roku i dnia, ożywiona jest kilkoma akcentami barwnymi w strojach wieśniaków. Krajobraz został przedstawiony z realistycznym zacięciem i ścisłością, a cała scena zatopiona jest w przygasającym świetle zimowego zmierzchu. Panujący półmrok ożywiony został refleksami zachodzącego słońca na połaciach topiącego się śniegu.

46

MARIAN TRZEBIŃSKI
1871-1942

Chata, 1909

olej/płótno, 42 x 56,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'MTrzebiński, 909'

estymacja:
7 000 - 9 000 PLN
1 600 - 2 000 EUR

Twórczość Mariana Trzebińskiego kojarzona jest przede wszystkim z malarskimi i graficznymi widokami miejskiej architektury. Jego akwarele były cenione i poszukiwane przez koneserów i chętnie reprodukowane w prasie. Prezentowana praca w interesujący sposób poszerza naszą wiedzę na temat zainteresowań malarza. Jest to pięknie malowany „portret" mało spektakularnej, wernakularnej architektury. Przedstawia zwykły wiejski dom, w którym pozornie nic nie może zainteresować wprawnego weducisty. Jest jednak inaczej. Trzebiński, obierając sobie tę chatę za obiekt zainteresowania, zachował się jak malarz martwych natur. Zajmuje go tu nie tylko kształt przedmiotu, lecz również jego kondycja, która nam może przypominać o przemijaniu. Marian Trzebiński artystyczną edukację odebrał w Warszawie, w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Stamtąd przeniósł się do Monachium, by odbyć studia m.in. u Antona Ažbego. Wreszcie dopełnił naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Leona Wyczółkowskiego i Teodora Axentowicza. W latach 20. malarz zaangażował się w tworzenie Muzeum Lubelskiego, którego był kustoszem. Poza interesującą twórczością Trzebiński pozostawił po sobie interesujący dziennik pt.: „Pamiętnik malarza" – wydany pod koniec lat 50. w opracowaniu Macieja Masłowskiego.

47

ALEKSANDER KOTSIS
1836-1877

"Spotkanie z lirnikiem", około 1862

olej/płótno (dublowane), 41,5 x 52,5 cm
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, czerwiec 2002
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Aleksander Kotsis (1836-1877). Odcienie realizmu, 5 marca – 11 lipca 2021, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kamienica Szołayskich im. Feliksa Jasieńskiego

LITERATURA:
Aleksander Kotsis (1836-1877). Odcienie realizmu, red. Aleksandra Krypczyk- De Barra, Kraków 2021, nr kat. 12, s. 113 (il.)
Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s.37, nr 11, repr. 1 (analogiczna kompozycja)

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 Izydor 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. Prezentowane „Spotkanie z lirnikiem" to urokliwy przykład rodzajowej kompozycji autorstwa Kotsisa, w której podejmuje charakterystyczny dla siebie temat folkloru. O zmierzchu przechadzająca się na łonie natury para natrafia na starca – lirnika, który zapewne snuje swoją melancholiną pieśń. Realistyczny sposób obserwacji rzeczywistości łączy się tutaj z bliskim romantyzmowi klimatem.

48 †

STANISŁAW GAŁEK

1876-1961

Dziewczyna zbierająca krokusy

olej/płótno, 50,5 x 70 cm
sygnowany l.d.: 'ST. GAŁEK'
na odwrociu papierowa karta z dedykacją

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wielkopolska

To urokliwe studium pejzażowe z rzadkim w twórczości malarza sztafażem – – dziewczyną zbierającą krokusy zawiera w sobie wszystkie elementy kojarzone z dziełem Gałka. Jego sceny tatrzańskie cieszyły się dużą popularnością jeszcze po drugiej wojnie światowej, a artysta przeszedł do kanonu malarstwa „pod Tatrami". Swoją edukację rozpoczął w Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Zakopanem. Od 1899 roku przeniósł się krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, a wkrótce studiował także w Kunstgewerbeschule w Monachium oraz École Nationale des Beaux-Arts w Paryżu. Artysta osiadł w Zakopanem na stałe, gdzie włączył się w społeczność inteligentów-przybyszów do Zakopanego. Polana z krokusami, temat charakterystyczny dla wiosennego, tatrzańskiego pejzażu w ogóle, pojawia się w malarstwie naczelnego popularyzatora Podhala, Stanisława Witkiewicza w 1897 roku (Krokusy, Muzeum Narodowe w Krakowie). Zaprzątał również wyobraźnie innego pejzażysty Tatr, Maksa Hanemana, a u Gałka najczęściej pojawia się w połączeniu z widokiem roztopów („Pierwsze krokusy"). Obrazy tego typu najczęściej niedatowane (wyjątek z 1911 roku, kolekcja prywatna) tworzył przez całą karierę (liczne prace w kolekcjach prywatnych).

49

WOJCIECH WEISS
1875-1950

Pejzaż z Kalwarii Zebrzydowskiej, około 1920

olej/płótno, 60 x 40,7 cm
sygnowany monogramem wiązanym l.d.: 'WW'
na krośnie malarskim nalepka wystawowa Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka" w Krakowie
dwie fragmentarycznie zachowane papierowe nalepki wystawowe oraz pieczęć z numerem: '40'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, (data nieznana)

Prezentowany „Pejzaż z Kalwarii Zebrzydowskiej" Wojciecha Weissa pochodzi z okresu dojrzałej twórczości artysty, w którym Weiss uchodził za malarza zmysłowego piękna natury, kolorystę, odtwórcę bujnego piękna ciał modelek, a jego sztuka odznaczała się poczuciem harmonii, „radosną" wizją świata oraz akademickim estetyzmem. Kompozycja przedstawia krajobraz z okolic domu artysty w Kalwarii, który kupił wspólnie z ojcem w 1905 roku. Od tego czasu, przez kilkadziesiąt lat, dom w Kalwarii, wraz z malowniczym sadem i okolicznymi porosłymi lasami wzgórzami, stał się dla Weissa rodzinną Arkadią oraz tematem niezliczonych obrazów. Były to przepełnione słonecznym blaskiem, barwne kompozycje, zyskujące silny wyraz emocjonalny i dekoracyjny. „Pejzaż z Kalwarii Zebrzydowskiej" przedstawia porośnięty zagajnikiem pagórek. Obraz namalowany jest w charakterystycznej dla dojrzałych pejzaży Weissa, nieco szkicowej konwencji, i zachwyca gradacją tonów zieleni i błękitów kładzionych swobodnymi pociągnięciami pędzla. Z przedstawionej natury emanuje spokój i zachwyt nad pięknem przyrody.

50

WOJCIECH WEISS

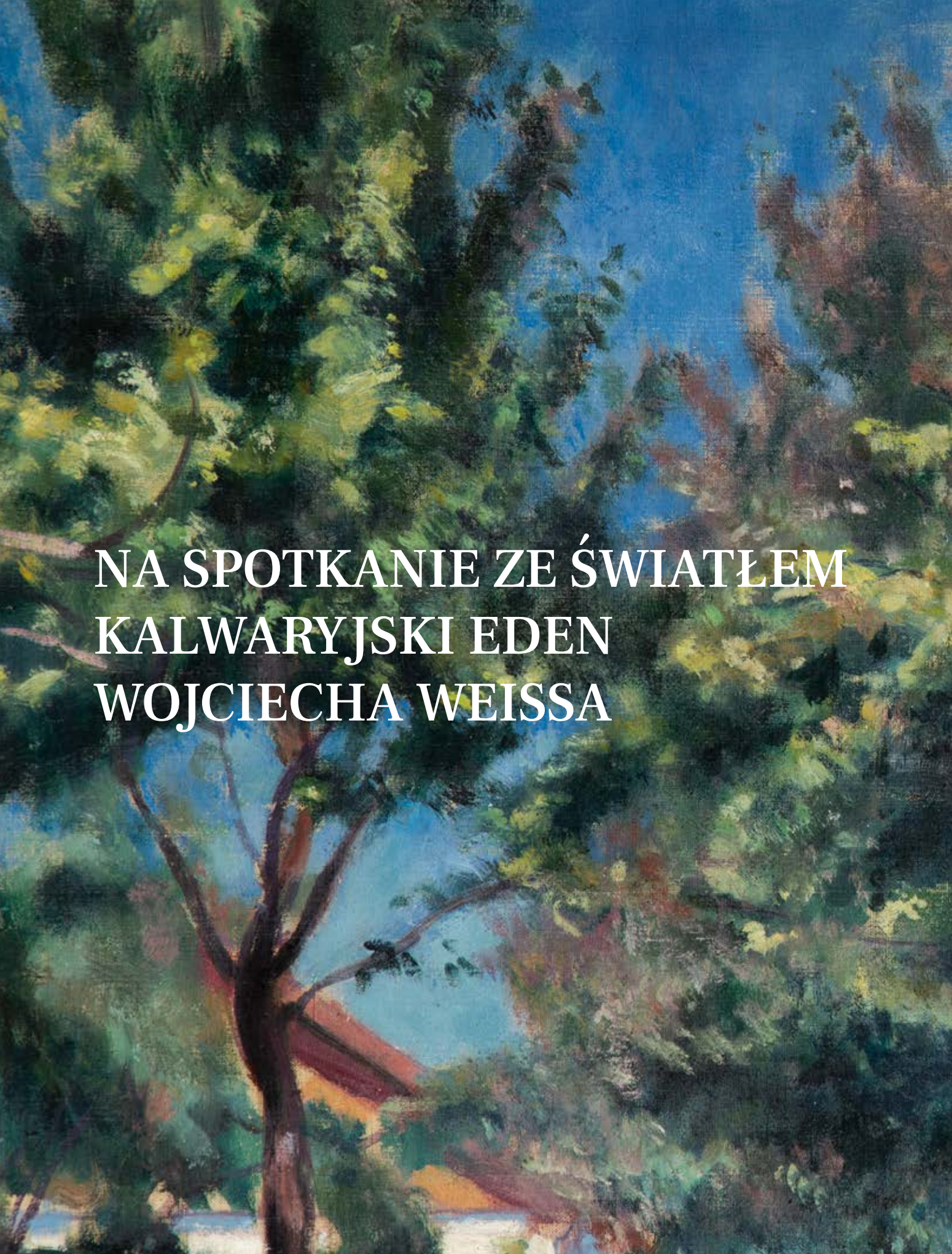
1875-1950

Sad przy domu artysty w Kalwarii Zebrzydowskiej, około 1917

olej/płótno, 61 x 80 cm
sygnowany monogramem wiązanym p.d.: 'WW'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska



NA SPOTKANIE ZE ŚWIATŁEM KALWARYJSKI EDEN WOJCIECHA WEISSA

Wojciech Weiss to jeden z najwybitniejszych polskich artystów doby modernizmu. Jego zróżnicowane i ewoluujące na przestrzeni kolejnych dekad œuvre tworzy dziś barwną i niesamowicie intrygującą mozaikę stylów i coraz to nowych sposobów widzenia rzeczywistości. Odkąd w 1905 roku Weiss wraz z rodzicami kupił niewielki dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, miejsce to stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów malarskich. Ta mała, urokliwa miejscowość położona wśród malowniczych wzgórz Małopolski dostarczała artyście inspiracji i skierowała na nowe tory jego plastyczną działalność. Zmieniał się wówczas diametralnie styl Weissa. Formy zaczęły się uspokajać, a barwy stały się jasne i promienne. Pejzaż wyrażał już przede wszystkim afirmację życia, a nie pesymizm i dekadentyzm obecne jeszcze wcześniej w krajobrazach tworzonych w podkarpackim Strzyżowie. W niepamięć odchodziła atmosfera fin de siècle'u, którą przesycone były prace Weissa komponowane pod wpływem paryskich doświadczeń. Wielkimi krokami zbliżał się w twórczości Mistrza tzw. okres biały, w którym, podobnie jak i później, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, pejzaże z Kalwarii i okolic odgrywały znaczącą rolę. Jak pisała w folderze „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa" wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka, twórca „w kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy. Dużo malował również na polach kalwaryjskich, gdzie jako punkt wiążący kompozycję pojawiała się nieustannie sylwetka klasztoru (...) Często wyruszał na plener malarski do samego sanktuarium i na kalwaryjskie dróżki, by malować już nie tylko pejzaż, ale i pielgrzymów modlących się przy stacjach Męki Pańskiej". Weiss stworzył podczas tamtejszych plenerów wiele szkiców, często spontanicznych i malowanych prosto z natury, bez przygotowania. Najlepiej potwierdzają to akwarele o zamaszystych, dynamicznych pociągnięciach pędzla, na których nie znajdujemy ołówkowego szkicu. Co oczywiste, pojawiają się także liczne kompozycje olejne.

Tuż po wybuchu I wojny światowej Weiss coraz więcej czasu spędza z rodziną w Kalwarii Zebrzydowskiej. Z dala od zgiełku miasta i niepokojących informacji z frontu kontempluje otaczającą go przyrodę. Ta życiowa sielanka, niepozbawiona wprawdzie egzystencjalnych rozterek, trwać będzie dalej w latach 20., kiedy na świat przyjdą dzieci artysty i kiedy razem z Aneri zamieszkają w swojej willi przy ul. Krupniczej w Krakowie. Jednak jeszcze wcześniej, na początku drugiej dekady nastąpią bardzo interesujące przemiany w strukturze obrazów mistrza. Na rok 1912 zwykło datować się koniec tzw. okresu białego. Choć jest to data stosunkowo umowna, niewątpliwie zmienia się wówczas paleta barwna Weissa. Kolory stają się żywsze, bardziej soczyste i wyostrzone. Malarz operuje w mistrzowski sposób światłem, chłonie jego ulotne zjawiska i zatrzymuje w obrębie kompozycji. Jawi się jako świadomy impresjonista, który nie stroni także od wzorców klasycznych. Tak też zresztą interpretowano jego dorobek w latach 20. – „Impresjonizm, realizm, klasycyzm starych mistrzów! W tych trzech źródłach skąpana, wyrosła sztuka Weissa – jak owoc pęczniejący w słońcu, czerpiący soki ze ziemi. Kolor rządzi tem malarstwem – stwarza formę. Patrząc na obrazy Weissa czuje się, jak kolor i forma to pojęcie ze sobą złączone, nierozerwalne, jak jedno drugie zaślubia" (Stanisław Świerz, Wojciech Weiss, w: „Sztuki Piękne" 1925-1926, r. II, s. 147-148). Wiele pejzaży artysty ukazujących ogród i sad kalwaryjski datowanych jest, podobnie jak prezentowana w katalogu praca, na rok 1917. Te przestrzenie stają się wówczas jego ulubionym plenerem, w którym pojawia się często postać jego wybranki. W latach późniejszych dołączą do niej rzecz jasna i dzieci artysty. Sad na płótnach Weissa zdaje się funkcjonować niczym mityczna Arkadia czy biblijny Eden wolny od trosk i pełen radości. Sad jest tam niczym średniowieczny hortus conclusus, do którego nie ma dostępu żadne zło z zewnątrz. Sad stanowi sferę sacrum, w mitologii artysty najświętszą z możliwych.

51

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Pejzaż tatrzański

olej/tektura, 47 x 68,7 cm
sygnowany l.d.: 'StKamocki'
opisany na odwrociu numerem: '75'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 000 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Kamocki uczył się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego oraz Jana Stanisławskiego. Wyrastał z tradycji malarstwa młodopolskiego, w której tatrzańskie pejzaże malowane przez Wyczółkowskiego, Witkiewicza czy Stanisławskiego stworzyły „swoistą epopeję, będącą też malarskim ekwiwalentem poezji Kasprowicza czy Tetmajera" (Urszula Kozakowska-Zaucha, Kraków 1900, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2018, s. 133). Spośród uczniów Stanisławskiego wyłoniła się grupa pejzażystów tatrzańskich, która kontynuowała malarską spuściznę mistrza. Wśród nich byli między innymi Stanisław Kamocki, Stefan Filipkiewicz czy Henryk Szczygliński. Prezentowany obraz, pochodzi prawdopodobnie z późniejszego okresu twórczości, kiedy Kamocki oddala się w swoim malarstwie od wpływu mistrza, tworząc własny, indywidulany styl malarstwa krajobrazowego. Artysta zaczął spłaszczać przestrzeń i syntetyzować formy, chętnie sięgając po ciekawe efekty fakturalne.

52

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Zwieziony owies", 1943

olej/tektura, 35 x 50 cm
opisany na odwrociu: 'S. KAMOCKI | "ZWIEZIONY OWIES" | ZAKOPANE | 13 WRZESIEŃ 1943 | (nieczytelnie) 30 32'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 000 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja Armanda Vetulaniego, kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego powojennego dyrektora CBWA Zachęta (zakup po wystawie w 1951 roku)
kolekcja spadkobierców Armanda Vetulaniego

WYSTAWIANY:
Wystawa prac malarskich Stanisława Kamockiego, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa, 30 marca – 12 kwietnia 1951

LITERATURA:
Wystawa prac malarskich Stanisława Kamockiego, katalog wystawy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1951, nr kat. 30

Stanisław Kamocki uznawany jest za najzdolniejszego ucznia Jana Stanisławskiego. Kontynuował wypracowaną przez swojego nauczyciela formułę malarstwa pejzażowego, pozbawionego postaci ludzkich, uwikłanych w anegdotyczne zdarzenia. Z jego obrazów przebija umiłowanie przyrody, wrażliwość i uczuciowy stosunek do krajobrazu wsi polskiej. Głównym tematem jego kompozycji pejzażowych na przestrzeni całej malarskiej kariery były: łany zboża, stogi siana, drzewa, zagony ziemniaków, chałupy i dworki, obserwowane w różnych porach roku. W późniejszym okresie twórczości malował przeważnie na tekturze i farbę kładł szybkimi pociągnięciami, pobieżnie, nadając obrazom matową powierzchnię. Eligiusz Niewiadomski pisał: „Maluje krajobraz okolic Krakowa – 'Zboża', 'Kopy', 'Ziemniaki', mury Tyńca, kiedy indziej cerkiewki wschodniej małopolski, albo Tatrzańskie hale usypane głazami. Szuka uporczywie efektów słonecznych, maluje szeroko, energicznie" (Eligiusz Niewiadomski, Malarstwo Polskie XIX i XX wieku, Warszawa 1926 s. 262).

53

ABRAHAM NEUMANN
1873-1942

Wioska w śniegu

olej/płótno, 70 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'A. Neumann'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Katowice

„W szarości śniegowej Neuman dochodzi do niezwykłej wirtuozerii, która mu pozwala wypowiadać się w zupełności kilkoma walorami".

Henryk Piątkowski, Wystawa Abrahama Neumana, w: „Kurier Warszawski" 1911, nr 285, s. 4-5

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

Tatry zajmują w twórczości Abrahama Neumana wyjątkowe miejsce. Artysta wyprawiał się tutaj jako student krakowskiej akademii, by potem związać się z tymi stronami na całe lata. Przed długimi wojażami, podczas których odwiedził Wiedeń, Stany Zjednoczone czy Palestynę, przez pięć lat (1908-13) mieszkał w Zakopanem. Po powrocie do Polski zamieszkał zaś w Nowym Targu. Prezentowana praca pochodzi zapewne z wczesnego okresu twórczości, w którym autor najchętniej przedstawiał właśnie Tatry i podkrakowskie wsie. Zwraca tu uwagę wąska gama barwna i pasowość kompozycji, bliska w ascetyzmie sztuce japońskiego dzeworytu.

54

TADEUSZ POPIEL

1863-1913

Poranek

olej/płótno, 95 x 160 cm
sygnowany p.d.: 'T. Popiel'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Czechy

Tadeusz Popiel zapisał się w polskiej historii sztuki nie tylko jako twórca kameralnego malarstwa sztalugowego, lecz również malarz kompozycji monumentalnych – zarówno ściennych, jak i witrażowych. Popiel współtworzył także wielkoformatowe panoramy, z których najważniejszą była „Panorama Racławicka". Artysta malował tam partie krajobrazowe, skupiając się na sylwetkach drzew i wiejskich chałupach. Te elementy uważnie traktował także i w mniejszych kompozycjach olejnych, czego przykładem jest prezentowana w katalogu praca. Pokaźnych rozmiarów płótno przedstawia wiejską dziewczynę na tle rozbudowanego pejzażu. Jej postać stanowi tu jedyny element ludzkiego sztafażu, który staje się jednakże bardzo istotny. Zespojenie człowieka z naturą jest tutaj aż nad wyraz widoczne. Omawianą kompozycję należałoby rozpatrywać w nawiązaniu do innych prac Popiela będących mniejszymi replikami tegoż motywu. „Poranek" to podobna scena autorstwa Popiela ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, znana dzisiaj również z archiwalnych pocztówek. W zbiorach prywatnych znajduje się jeszcze inna wersja funkcjonująca pod analogicznym tytułem.
We wszystkich przedstawieniach zaobserwować możemy sylwetkę chłopki w charakterystycznej, nieco wygiętej w tył pozie z ręką umieszczoną za głową. Tytuły, jak również i nastrojowe niebo z bladoróżowymi tonami nad horyzontem bezsprzecznie wskazują na porę dnia. Artysta ukazuje tu zawsze moment na chwilę przed wschodem słońca. Modelki wstają i budzą się wraz z nim, gotowe do pracy. W kompozycjach tych szczególnie widoczne jest zauroczenie malarza polską wsią. Popiel poprzez dobór pory dnia i wkomponowanie w nią postaci ludzkiej wyraził bardzo istotne i silnie eksplorowane przez artystów-chłopomanów zagadnienia. Człowiek staje się tutaj integralną częścią świata przyrody. Jego życie determinowane jest poprzez zmieniające się pory roku i upływający w ciągu doby czas. Na przełomie XIX i XX stulecia malarze chętnie podejmowali wyprawy na łono natury, osobiście badając wiejskie przestrzenie. Ci gorliwsi nawet się tam osiedlali. Także i Tadeusz Popiel pod koniec życia zamieszkał w podkrakowskich Swoszowicach.

55

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

Pejzaż nadwodny z bawołami i czaplą, 1914

olej/płótno, 80 x 105,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Tadeusz Ajdukiewicz | 1914'

estymacja:
26 000 - 35 000 PLN
5 800 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Bukareszt

Dzieła Tadeusza Ajdukiewicza, współcześnie nieco zapomniane, w swojej epoce cieszyły się popularnością na międzynarodowym rynku sztuki. Ajdukiewicz wywodził się z krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie od 1868 roku kształcił się w pracowni Władysława Łuszczkiewicza, historyka sztuki i prekursora historyzmu w polskim malarstwie. Tam otrzymał stypendium, co pozwoliło mu wyjechać z Wojciechem Kossakiem do Wiednia. Następnie obaj malarze przenieśli się do Monachium – Ajdukiewicz rozwijał swoje umiejętności w pracowni Józefa Brandta, co miało niewątpliwy wpływ na profil jego dojrzałej twórczości. Po zakończeniu studiów artysta zajmował się głównie malarstwem portretowym. Tworzone na zamówienie obrazy powstawały wtedy zwykle dla polskich dworów kresowych. Sytuacja ta zmieniła się diametralnie w 1877 roku, kiedy to Ajdukiewicz wyjechał do Paryża, skąd wyruszył w podróż artystyczną na Bliski Wschód. To właśnie wtedy artysta uległ urokowi orientalnych pejzaży i całej kultury wschodniej. Echa wrażeń, których malarz doświadczył podczas tej dalekiej podróży, pobrzmiewają w dziełach o tematyce orientalnej, które przewijają się przez cały okres twórczości Tadeusza Ajdukiewicza. W 1882 Ajdukiewicz przeniósł się do Wiednia na stałe i przejął pracownię po słynnym malarzu Hansie Makarcie. Był to okres artystycznej i finansowej prosperity. Polak cieszył się bowiem względami dworu habsburskiego i austriackich możnych. W następnych dekadach portretował arystokrację oraz realizował zamówienia rządowe m.in. w Anglii, Bułgarii, Rumunii (mianowano go nadwornym malarzem Karola I) czy Turcji. Na zlecenie rumuńskiego Ministerstwa Wojny opracował album poświęcony umundurowaniu wojsk. Od 1904 mieszkał pod Bukaresztem i pracował jako malarz tamtejszego dworu. Z tego też okresu pochodzi prezentowany w katalogu pejzaż nadwodny z bawołami i czaplą. Dzieło odznacza się urokliwym zakomponowaniem tematu, którego pogodny nastrój został obudowany doskonałym warsztatem malarskim uwrażliwionym na światło i soczystość barw. Pejzażem tym Ajdukiewicz udowadnia, że potrafi poruszać się w wielu gatunkach malarskich, a wczucie się w harmonijność i koloryzm pejzażu pozwala na osiągnięcie finezji równej scenom orientalnym i dworskim portretom.

56

STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Pejzaż z Pogórza

olej/płótno, 110 x 164 cm
sygnowany l.d.: 'Stefan Filipkiewicz'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 - 7 800 EUR

„Filipkiewicz to jeden z najwybitniejszych współczesnych pejzażystów, artysta szczery, o oryginalnym, swoim kącie patrzenia na świat (...). W wykonaniu czuje się śmiałość, samodzielność i ten specjalny czar, jaki artysta umie nieuchwytnie zaklinać w swoje widoki, będące nie 'wykrawkami' natury, lecz naturą samą (...)".

Artur Schroeder, Wystawa Filipkiewicza, „Tygodnik Ilustrowany" 1914, nr 17

57

WOJCIECH GERSON
1831-1901

"Młociny", około 1851-1853

olej/tektura, 24 x 33 cm
na odwrociu opis ręką Marii Gerson-Dąbrowskiej, córki artysty: 'Wojciech Gerson | Młociny.'
na tekturowym zaplecku opisany przez Armanda Vetulaniego: '1853. r. | Wojciech Gerson | "Młociny" | ol / tekt 22 x 29 | r. 1853 | WŁ. A. VETULANI. | W-wa, Krucza 3 m 8'
oraz papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:
ze zbiorów Jadwigi Bobińskiej (1862-1940), córki malarza
kolekcja malarza Stanisława Dybowskiego, Warszawa (do 1954)
kolekcja Armanda Vetulaniego, kuratora, krytyka i historyka sztuki, pierwszego powojennego dyrektora CBWA Zachęta
kolekcja spadkobierców Armanda Vetulaniego

WYSTAWIANY:
Wojciech Gerson 1831-1901, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1978
Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum 1862-1962, Muzeum Narodowe w Warszawie, maj-wrzesień 1962
Wystawa zbiorowa Wojciecha Gersona, Muzeum Miejskie, Bydgoszcz, styczeń-luty 1939

LITERATURA:
Wojciech Gerson 1831-1901, katalog wystawy, red. Janina Zielińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, nr kat. 7, s. 46
Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku. Katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum 1862-1962, t. II, Warszawa 1962, nr kat. 994, s. 344
Wystawa zbiorowa Wojciecha Gersona, wstęp Marian Gumowski, Muzeum Miejskie, Bydgoszcz nr kat. 21, s. 9 (lub nr kat. 28, s. 10)

Kariera Wojciecha Gersona była nieodłącznie związana z Warszawą. Tutaj, przy ulicy Żelaznej, artysta przyszedł na świat w 1831 roku jako syn Wojciecha, przedsiębiorcy i powstańca listopadowego. Gerson dorastał w domu rodziców na Mokotowie wychowywany w duchu kultury mieszczańskiej biedermeieru doby Królestwa Kongresowego. Od 1844 roku studiował w Oddziale Architektury tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych działającej przy Gimnazjum Realnym. Od 1845 roku rozpoczął edukację z zakresu malarstwa w tejże szkole. Jego nauczycielami byli Jan Feliks Piwarski, Christian Breslauer i Marcin Zaleski. Wtedy też nawiązał artystyczne przyjaźnie z innymi studentami: Franciszkiem Kostrzewskim, Józefem Szermentowskim i Henrykiem Pillatim. Od 1847 roku w tym kręgu pojawił się Marcin Olszyński, amatorski rysownik i malarz, a przede wszystkim fotograf i dziennikarz. Owa malarsko-artystyczna grupa, nazywana później „grupą Olszyńskiego", w istocie stanowiła pierwszą w dziejach polskiej sztuki cyganerię i awangardę realizmu. Sceny z życia towarzyskiego warszawskiej bohemy dziennikarz zebrał w tzw. „Albumach Olszyńskiego". Artyści tego kręgu wierzyli, że wraz z ich działalnością rozpoczyna się okres rodzimej, narodowej twórczości.

Owo hasło realizowało się w programie „podróży piechotnych" – pieszych wypraw po kraju, podczas których w technikach malarskich i rysunkowych rejestrowali polski pejzaż i zabytki. Ich działania zbiegały się z „nurtem starożytniczym" – kulturowym fenomenem polegającym na zainteresowaniu, opisywaniu i ochronie pamiątek przeszłości. Wędrówki artysty, m.in. na Kielecczyznę, Kujawy, Mazowsze, do Małopolski były symptomem rozwoju turystyki, lecz w równym stopniu należy poczytywać je za gest patriotyczny. Prezentowane „Młociny" to zapis z nieodległej od Warszawy wycieczki, do wsi słynnej jako miejsce osiedlania się mieszkańców miasta oraz ważnego letniska. W drobiazgowy sposób, delikatnymi uderzeniami pędzla Gerson opracował połać łąki i kurtynę lasu, osiągając efekt skrzenia się światła na przedstawianych elementach natury. Artysta zbliża się tutaj do luministycznego malarstwa swojego kolegi Józefa Szermentowskiego oraz francuskich malarzy Barbizończyków.

58 †

ALFONS KARPIŃSKI
1875-1961

Martwa natura z kaczeńcami i porcelaną

olej/tektura, 78,8 x 60 cm
sygnowany p.śr.: 'a. Karpiński'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 8 900 EUR

„(...) Karpiński lubił i lubi malować kwiaty. Odczuwa ich miękkość, kruchość ich łodyg, delikatność płatków i niemal ich woń. Te kwiaty są też w jego twórczości stroną nie poślednią. Jest jeden obraz Karpińskiego przedstawiający wykwintne wnętrze. Na stoliku mahoniowym w ładnym wazonie duży bukiet kwiatów, zdaje się świeżo zerwanych. Jest ich wiele i nie tylko jednego gatunku. Każdy odrębnem żyje życiem, inną ma formę a wszystkie tworzą doskonałą harmonję barwną, świetnie się uzupełniają i pod względem malarskiego wyrazu stawiają ten obraz w rzędzie naprawdę niepoślednich dzieł".

Artur Schroeder, Alfons Karpiński, w: „Sztuki Piękne" 1927-1928, r. IV, s. 304

a. Kazimierski

59 †

ALFONS KARPIŃSKI
1875-1961

Lido, około 1907

olej/tektura, 49 x 69,5 cm
sygnowany p.d.: 'a. Karpiński'
na odwrociu sygnowany ołówkiem

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wielkopolska

„Artystycznym odkryciem dla mnie była sztuka Chardina, Courbeta, Daumiera, Maneta, Degasa i Toulouse-Lautreca, właściwie cała tak bogata sztuka francuska, z której można było czerpać doświadczenie, i przetwarzać na swoją własną sztukę (...)" (Alfons Karpiński, Wspomnienia, maszynopis w IS PAN w Warszawie, s. 15). We wczesnych pracach (w może i właściwie przez całą karierę?) inspiracja nowoczesnym malarstwem francuskim jest szczególnie widoczna. Artysta spłaszcza przestrzeń, ogniskuje się na plamie barwnej, poszukuje klimatu, odzierając przedstawienia z detalu. Tego rodzaju zabiegi doprowadzone zostają do maksimum w widokach z weneckiego lido, które tworzą zespół paru prac z okresu podróży Karpińskiego do Wiednia, i przy okazji do Wenecji. Artysta posługuje się tutaj ledwie paroma tonami barwnymi, wykorzystując kolor podobrazia. Używa ugru, bieli i błękitu, tworząc zamiast realistycznego widoku zapis ulotnej chwili.

60

ZEFIRYN ĆWIKLIŃSKI

1871-1930

Krajobraz z Via Appia w Rzymie, około 1898-1899

olej/płótno, 119,5 x 82,5 cm
sygnowany l.d.: 'Z. ĆWIKLIŃSKI' oraz opisany p.d.: 'RZYM. VIA APPIA'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wielkopolska

Wywodzący się ze Lwowa Zefiryn Ćwikliński należy do małych mistrzów malarstwa pejzażowego. Artysta początkowo studiował filozofię we Lwowie, aby później kształcić się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1887-89). Dzięki stypendium studiował również w wiedeńskiej Akademii (1893), a ostatecznie funkcjonował jako nauczyciel rysunku w Brodach i Jarosławiu. W 1898 roku odbył półtoraroczny pobyt we Włoszech i Dalmacji, gdzie uprawiał malarstwo pejzażowe. Od tego czasu specjalizował się w nim i wykonywał studia w okolicach Lwowa, a następnie osiadł w Zakopanem (1908) i został malarzem Tatr. Prezentowana praca to urokliwy krajobraz z Via Appia w Rzymie. Posłużył się syntetyczną plamą barwną, osiągając silnie luministyczne efekty. Podobne redakcje śródziemnomorskich krajobrazów z piniami i cyprysami są znane z dzieł innych mistrzów pejzażu, którzy docierali do Włoch, przede wszystkimi Aleksandra Gierymskiego i Iwana Trusza.

61

WINCENTY WODZINOWSKI

1866-1940

Śmiejąca się, 1893

olej/płótno, 51,5 x 65 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'W. Wodzinowski 93'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 000 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wielkopolska

Wodzinowski przeszedł do polskiej historii sztuki jako malarz podkrakowskiej wsi i wesołych dziewczyn wiejskich. Edukację odebrał w warszawskiej Klasie Rysunkowej (1880-81), krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1881-89) oraz monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych (1889-92). Już na wczesnym etapie kariery zaprzyjaźnił się Ignacym Korwin-Milewskim, który nabywał jego dzieła. Od 1896 roku pracował również jako wykładowca na Wyższych Kursach dla Kobiet im. Adriana Baranieckiego w Krakowie. Od wczesnego etapu kariery stał się Wodzinowski malarzem znanym i cenionym, a jego prace weszły do popularnej ikonosfery (przede wszystkim „Na swojską nutę", 1889, Muzeum Narodowe w Krakowie). Prezentowane dzieło to przykład wczesnego malarstwa artysty, w którym wchodzi w dialog z Aleksandrem Gierymskim. „Śmiejąca się" stanowi rodzaj parafrazy tworzonej w 1893 roku w Bronowicach „Trumny chłopskiej" (Muzeum Narodowe w Warszawie). Gierymski, przybywszy do Krakowa, wszedł w artystyczny dialog z młodszymi kolegami, Ludwikiem de Laveaux oraz Włodzimierzem Tetmajerem, u którego właśnie w Bronowicach gościł.

62

FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

Dziecko śpiące w kołysce

olej/tektura, 93 x 69 cm
sygnowany l.g.: 'FPautsch'
na odwrociu numer ołówkiem kopiowym: '15'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 000 - 5 400 EUR

Fryderyk Pautsch będąc czołowym reprezentantem nurtu folklorystycznego, stworzył indywidulany język plastyczny. Jego twórczość wyrastała z tradycji malarstwa młodopolskiego, fascynacji barwnością życia, tradycjami i przestrzenią polskiej wsi, Huculszczyzny i Podhala. Ludowość ta jednak została przez artystę wprzęgnięta około 1900 roku w poszukiwania własnego, ekspresyjnego wyrazu w sztuce.

Obraz „Dziecko śpiące w kołysce" ukazujący starszą kobietą w ludowym stroju nad kołyską odwołuje się do rozbudowanej serii przedstawień macierzyństwa, symbolu głęboko zakorzenionego w wyobraźni polskich modernistów. Rodzajowy motyw artysta napełnił zintensyfikowaną ekspresją, poddając go silnej deformacji. Formy osadzone w spłaszczonej przestrzeni obrazowej zostały zbudowane grubymi impastami, tworzącymi bogate efekty fakturowe. Artysta zmonumentalizował postać kobiety nachylającej się nad kołyską i nadał jej ekspresyjnie przerysowane rysy fizjonomiczne. Praca Pautscha sytuuje się na pograniczu realizmu i ekspresjonizmu i przez to wyróżnia się swą stylistyką w panoramie młodopolskiej sztuki symbolistycznej. W warstwie znaczeniowej podejmuje uniwersalne treści: artysta zestawia narodziny ze starością, odnosząc się do poddania ludzkiej egzystencji rytmowi przyrody.

63

PIOTR HIPOLIT KRASNODĘBSKI

1876-1928

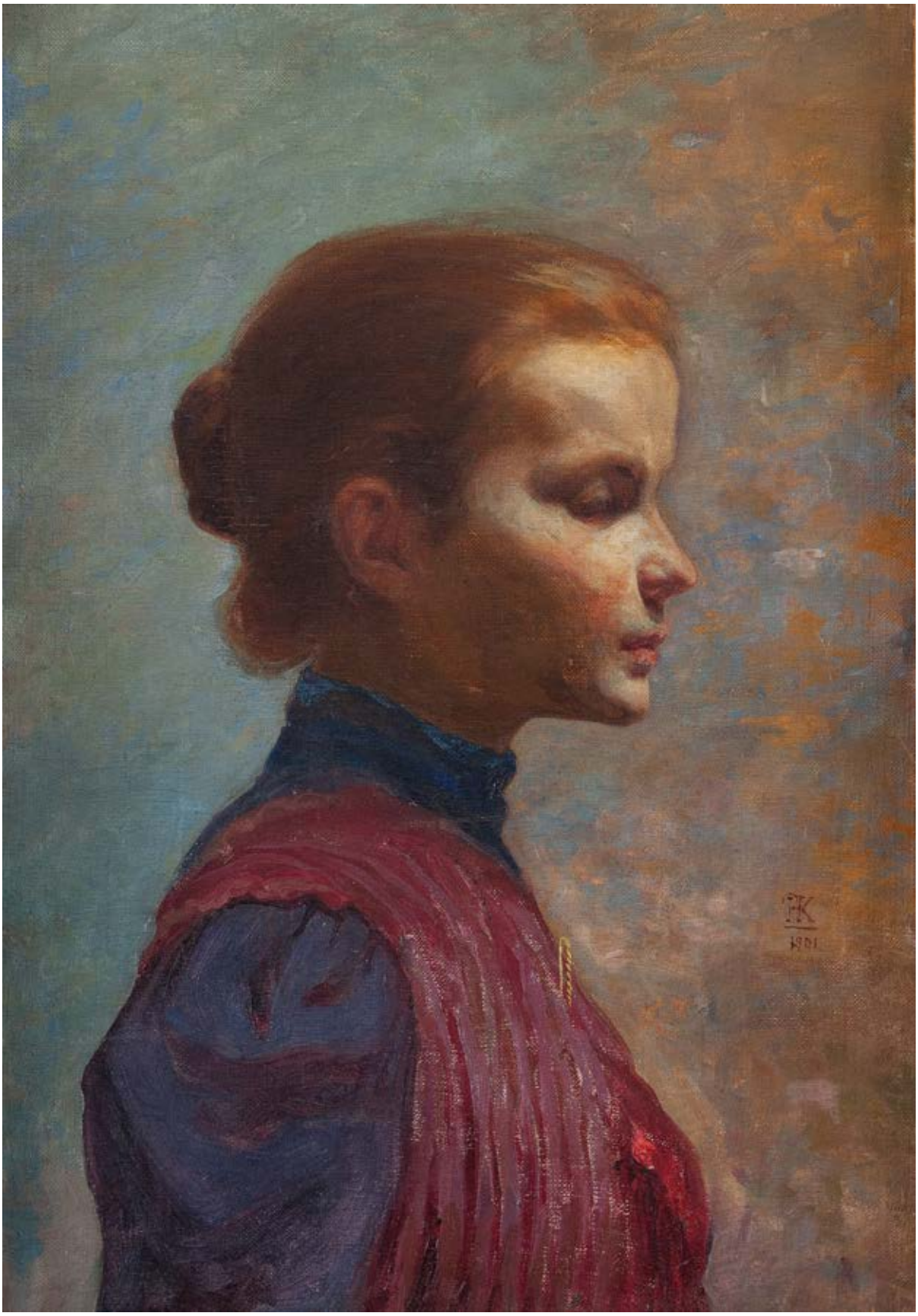
Portret dziewczyny, 1901

olej/płótno naklejone na sklejkę, 56,5 x 39,5 cm
sygnowany monogramem i datowany wewnątrz kompozycji: 'PHK | 1901'
na odwrociu ramy nalepka Artystycznej Wytwórni Ram F. Burdyńskiego w Warszawie

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po malarzu Piotrze Hipolicie Krasnodębskim

Krasnodębski, artysta urodzony w 1876 roku edukację artystyczną zdobywał początkowo w pracowni Jana Owidzkiego, a następnie w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Od 1898 roku uczył się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Jana Stanisławskiego, Jacka Malczewskiego oraz Leona Wyczółkowskiego. Ukończył studia z odznaczeniem i nagrodą rządową. Zaraz potem udał się w długą podróż po Europie. W pierwszym okresie twórczości, w malarstwie Krasnodębskiego ujawniała się wyraźna inspiracja twórczością Jacka Malczewskiego. Szczególnie wyraźna była w wykonywanych wówczas studiach głów oraz portretach. W kolejnych latach twórczości skoncentrował się na finezyjnie malowanych martwych naturach oraz pejzażach, w których uwidaczniała się jego szczególna wrażliwość na problem światła w obrazie. „Portret dziewczyny" przedstawia młodą dziewczynę ujętą z profilu, ubraną w granatowo-bordową sukienkę, której kolorystyka koreluje z błękitno-pomarańczowym niedookreślonym tłem. Artysta skoncentrował swoją uwagę na zafrasowanej twarzy z przymkniętymi oczami, akcentując rysy i mimikę twarzy intensywnym światłem padającym z prawej strony kompozycji. Melancholijny wyraz, jaki nadał artysta modelce był charakterystyczny dla przedstawień portretowych przełomu wieków.


1901

64 †

WŁODZIMIERZ BARTOSZEWICZ

1899-1983

"Pod krzyżem", 1931

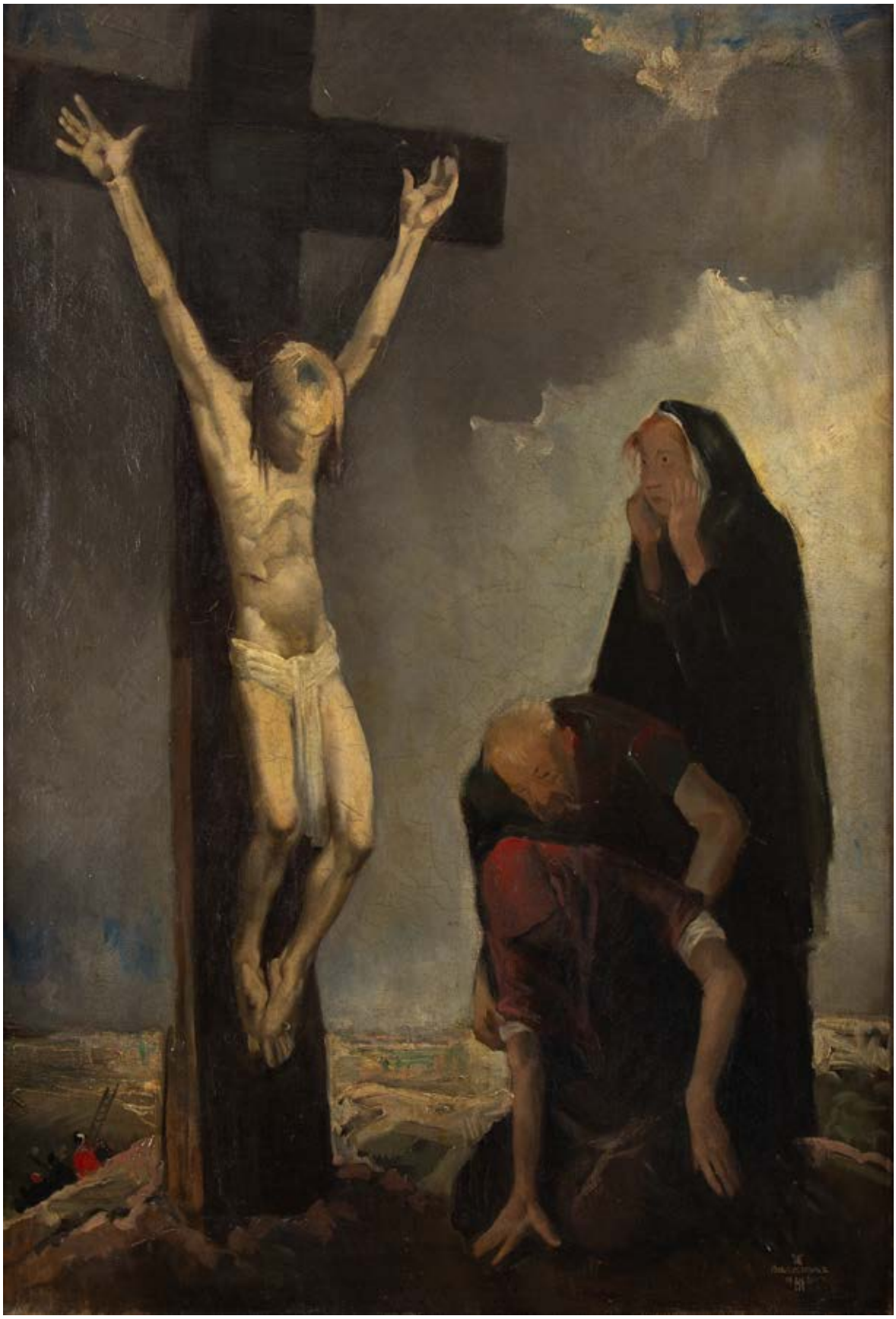
olej/płótno, 100 x 69 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'W | Bartoszewicz | 19 III 31'
na krośnie malarskim papierowa nalepka The Art Exhibitions Bureau w Londynie oraz firmy Jamesa Bourleta

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 200 - 15 600 EUR

WYSTAWIANY:
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, Grupa Czwarta, Muzeum Narodowe w Warszawie, wrzesień-październik 1978
Wystawa Związku Zawodowych Artystów Plastyków, Sztokholm, marzec 1939, New Burlington Galleries, Londyn, maj 1939 (?)
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1931

LITERATURA:
Malarze z kręgu Tadeusza Pruszkowskiego. Bractwo św. Łukasza, Szkoła Warszawska, Loża Wolnomalarska, Grupa Czwarta, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1978, s. 38
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1931, Warszawa 1932, s. 18
„Sztuki Piękne" 1931, r. 7, s. 233 (il.)

Artysta rozpoczął studia malarskie na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1923 roku, gdzie studiował pod kierunkiem Miłosza Kotarbińskiego, Władysława Skoczylasa oraz Tadeusza Pruszkowskiego. Studia ukończył w 1930 roku, a rok wcześniej został prezesem powołanej do życia przez uczniów Pruszkowskiego „Szkoły Warszawskiej". Na ukształtowanie się postawy artystycznej Bartoszewicza duży wpływ miała propagowana przez Pruszkowskiego idea „umiarkowanego realizmu". W malarstwie Bartoszewicza bardzo wyraźnie uwidacznia się wpływ mistrza, który postulował stworzenie polskiej szkoły malarstwa w oparciu o historyczną stylizację, przetwarzanie i łączenie konwencji ze sztuki dawnych epok. Była to formuła swoistego eklektycznego realizmu, który sięgał zarówno do wzorów XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego, hiszpańskiego i włoskiego, jak i do wczesnorenesansowych sposobów obrazowania. Na pierwszy plan Pruszkowski wysuwał solidne podstawy rzetelnie opanowanego warsztatu artystycznego. W obrazie „Pod krzyżem" bardzo wyraźnie uwidacznia się z jednej strony kontekst muzealny, z drugiej zaś chęć kreowania osobistej wizji artystycznej.



65 †

ANTONI MICHALAK
1899-1975

"Stygmatyzacja", około 1924

olej/płótno (dublowane), 49,5 x 32,5 cm
na odwrociu pieczęć: 'ANOTNI | MICHALAK | FECIT'
oraz pieczęć spuścizny artysty z podpisem potwierdzającym autentyczność
na ramie papierowa nalepka wystawowa Muzeum Lubelskiego w Lublinie

estymacja:
14 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
własność rodziny artysty

WYSTAWIANY:
Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo, Muzeum Lubelskie w Lublinie, 20 stycznia – 2 kwietnia 2018
Mistyczny świat Antoniego Michalaka, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 22 maja – 9 sierpnia 2005

LITERATURA:
Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – malarstwo, katalog wystawy, red. Bożena Kasperowicz, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2018, s. 94 (il.), nr kat. 86
Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, oprac. Waldemar Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 110 (il.), nr kat. 31

Prezentowane, wczesne studium „'Stygmatyzacja św. Franciszka'" nawiązuje do klasycyzującej kompozycji Michalaka z 1927 roku. „Stygmatyzacja św. Franciszka" (1927) – zauważa Irena Kossowska – dobitnie świadczy o fascynacji Michalaka sztuką Jusepe de Ribery. Kreując 'przestrzeń mistycznego przeżycia' artysta połączył tu zasady dramatycznego barokowego luminizmu ze schematem pejzażowym o piętnastowiecznej genealogii". Michalak odnosi się do wydarzenia z żywotu św. Franciszka, które miało miejsce we wrześniu 1224 roku na Monte della Verna nieopodal Arezzo. Na tle skrótowo potraktowanego pejzażu, utrzymanego w szarościach z nielicznymi akcentami barwy, artysta umieścił ciemną postać świętego, który z wyciągniętymi rękami zwraca się ku Serafinowi o sześciu skrzydłach, przybitemu do krzyża. Nastrój mistycznego uniesienia ewokuje hieratyczna kompozycja, kontrast czerni i bieli oraz dramatyczne czerwone tony w górnej partii obrazu.

66

STANISŁAW EJSMOND

1894-1939

"Storczyki"

olej/tektura, 45 x 51 cm
sygnowany l.d.: 'S. EJSMOND'
opisany na odwrociu: 'Stwierdzenie autentyczności | tego obrazu 25/ IX 1936 | Stanisław Ejsmond'
i papierowa nalepka wystawowa z Salonu Obrazów Juljan Burof w Warszawie
poniżej pieczęć tego salonu oraz wtórny opis ołówkiem

estymacja:
14 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 500 EUR

Stanisław Ejsmond był synem malarza Franciszka Ejsmonda, który był również jego wyłącznym nauczycielem. Debiutował w 1910 roku w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Przez kolejne lata brał udział w wielu wystawach oraz pełnił wpływowe funkcje w ramach Towarzystwa: kilkukrotnie zasiadał w sądach konkursowych, pełnił rolę członka komitetu, gospodarza wystaw, zaś w 1939 roku został powołany na stanowisko wiceprezesa. Główny motyw jego twórczości stanowiły martwe natury, najczęściej kwiatowe, odznaczające się zaletami kolorystycznymi i dekoracyjnymi. Wziął udział w 1932 roku w wystawie „Kwiaty w Naturze i Sztuce" przy ulicy Bagatela w Warszawie. „Storczyki" sytuują się na granicy między martwą naturą a studium roślinności. W kompozycji uwidacznia się kontemplacyjny stosunek artysty do natury. Zastanawia ciekawe kadrowanie, w którym kwiaty wypełniają niemalże całą przestrzeń obrazu, tworząc efekt wycinkowości kompozycji bliski japońskim drzeworytom ukiyo-e.

S. EDSMOND.

67

STANISŁAW KAMOCKI
1875-1944

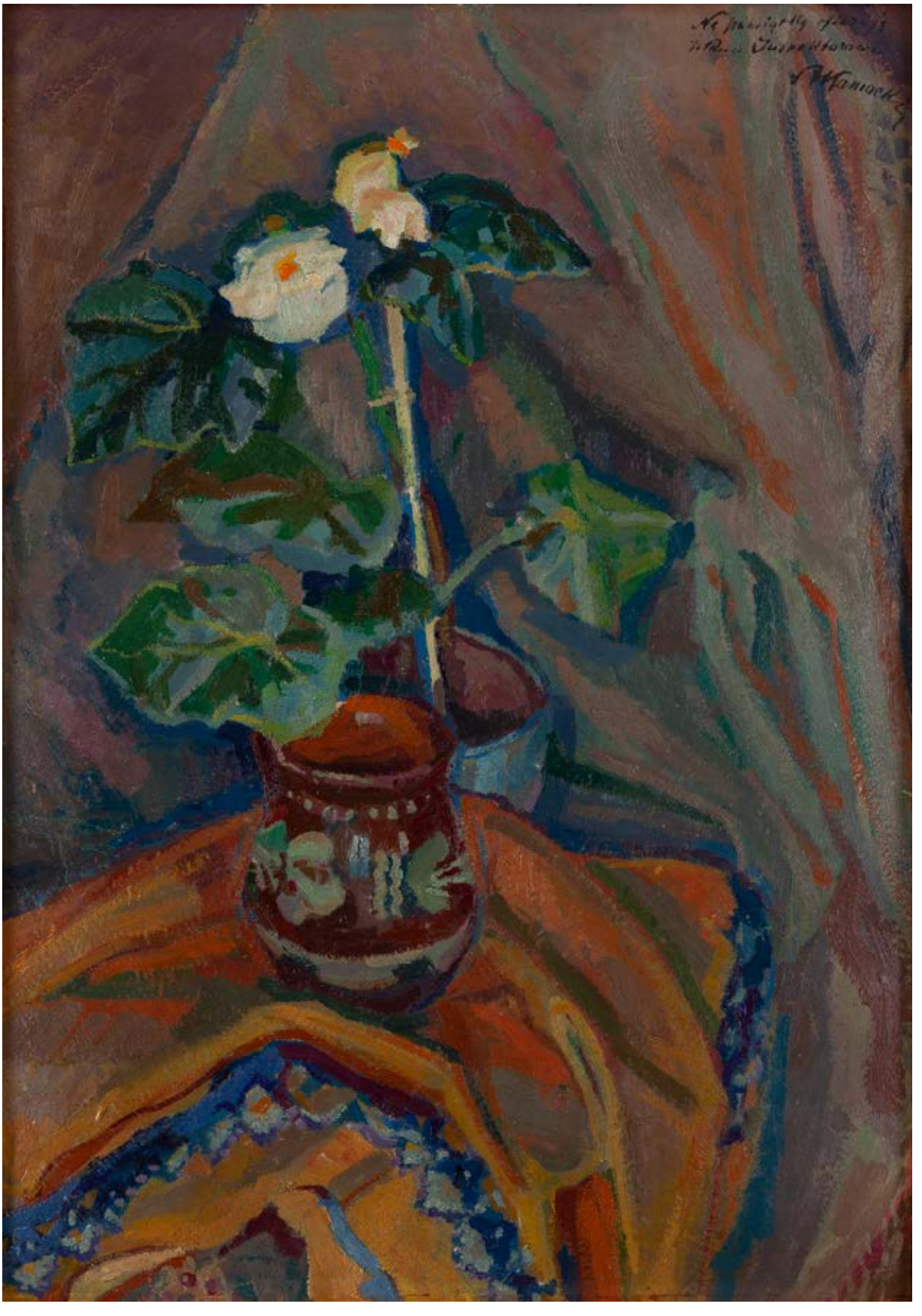
Martwa natura z begonią

olej/tektura, 66 x 46,5 cm
sygnowany i dedykacja p.g.: 'Na pamiątkę ofiaruję WPanu (...) | SKamocki'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 700 EUR

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

Antoni Chołoniewski (Stosław), Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat" 1909, nr 11



68 †

HANNA RUDZKA-CYBISOWA

1897-1988

Dachy Paryża, 1930

olej/płótno (dublowane), 30 x 31 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Paris | H. Rudzka Cybisowa 1930'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, czerwiec 2006
kolekcja prywatna, Warszawa

Twórczość Hanny Rudzkiej-Cybisowej uważana jest, obok malarstwa Jana Cybisa, za jedną z czołowych i najbardziej typowych dla nurtu kolorystycznego. Środkiem kształtowania malarstwa Hanny Rudzkiej-Cybisowej była przez całą karierę barwa. Od wczesnych studenckich kompozycji widać wyraźne zarysowujące się dążenie artystki do kolorystycznego ujęcia motywu, z pominięciem szczegółowości i realizmu przedstawienia. Była jedną ze współzałożycielek Komitetu Paryskiego. Członkowie grupy zwanej potocznie „kapistami" wyjechali do Paryża 1 września 1924 roku. Pobyt, który początkowo miał trwać trzy miesiące, trwał 7 lat. Ich pracownia mieściła się przy Impasse du Rouet. Chociaż początki jej twórczości można wiązać z doświadczeniem impresjonizmu, artystka zerwała z utrwalaniem zmienności wrażeń barwnych i świetlnych. Odeszła od momentalności na rzecz stałości i trwałości w przedstawieniu danego motywu. Jej obrazy nie stanowiły dokumentu, były malarskimi przeżyciami, grą stosunków i działań plastycznych. W „Dachach Paryża" uwidacznia się charakterystyczne traktowanie motywu przez artystkę – przedmioty nie ulegają deformacji, zostają jedynie ujęte przez działanie czynników czysto malarskich. W swoim kodeksie piktorialnym artystka zanotowała: „Życie obrazu jest zależne od transponowania w jedności elementów koloru i formy. Forma to nie jest kształt przedmiotu, a użyciem kształtu przedmiotu do gry form. Kolor jest istotą obrazu – działa inaczej wobec tła – a zadaniem dla niej najważniejszym jest sprowadzenie wielowymiarowej przyrody do dwuwymiaru obrazu (transpozycja)" (Helena Blum, Hanna Rudzka-Cybisowa, Warszawa 1975, s. 26).

69

MARIAN WAWRZENIECKI
1863-1943

"Przełom" z cyklu "Nasze bogi słowiańskie", przed/lub 1909

olej/płótno, 48,5 x 58,5 cm
sygnowany monogramem i znakiemu autorskim wewnątrz przedstawienia: 'MW'
na krośnie malarskim i odwrociu opisany autorsko
na krośnie malarskim fragment papierowej nalepki wystawowej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:
14 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 500 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1909

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1909, Warszawa 1910, s. 19

Marian Wawrzeniecki artystyczną edukację odebrał początkowo w warszawskiej klasie rysunkowej Wojciecha Gersona, a następnie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych (1881-84), gdzie jego nauczycielami byli Leopold Löffler i Władysław Łuszczkiewicz. W tym samym roku, w którym ukończył nauki w Krakowie, wyjechał do Monachium. W 1885 roku odwiedził Paryż. W 1886 roku wznowił naukę w krakowskiej Szkole, którą opuścił rok później. W 1890 roku ponownie studiował w Monachium. Następnie do 1892 roku podróżował po Włoszech. Wawrzeniecki opracował indywidulany język malarski. Operował płaską plamą barwną, poddając swoje obrazy daleko idącej stylizacji. Historia sztuki dopatruje się w jego malarstwie wpływów francuskiego i niemieckiego symbolizmu, twórczości Gustave'a Moreau i Arnolda Bocklina. Jednak zainspirowany malarstwem mistrzów europejskiego symbolizmu wytworzył osobisty styl, w którym zrezygnował z tradycyjnej przestrzenności, operując uproszczonymi formami, opartymi na płaskiej, matowej, nasyconej plamie barwnej. W swoich pozbawionych przestrzeni płótnach o wystylizowanych formach najczęściej podejmował tematykę pogańsko-słowiańskich korzeni polskiej kultury. Jak pisze Maria Janion w „Niesamowitej słowiańszczyźnie": „Może, postępując za niektórymi romantykami, należy przypuścić, że wiele plemion słowiańskich zostało drogą podboju 'źle ochrzczonych' i oderwanych siłą od swej dawnej kultury. W tym trzeba szukać ważnych przyczyn jakiegoś pęknięcia, jakiegoś poniżenia, jakiejś ułomności odczuwanej przez wieki".

70 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Martwa natura z chałką ("Nature morte jaune"), 1955

olej/płótno, 38 x 55 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 55'
na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa z opisem

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:
zakup od Josette Hayden, Paryż, luty 2003
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września – 31 grudnia 2013

LITERATURA:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 106 (il.), s. 174 (il.)

Powojenny okres w twórczości Henryka Haydena definitywnie odróżnia się od jego wcześniejszych dokonań na polu malarstwa. Daleko idąca synteza form nigdy jednak nie przekroczyła w jego artystycznym œuvre granicy figuracji. Malarz na zawsze pozostał wierny strukturom przedmiotów, które z czasem podporządkował tylko barwie. Genezy owych stylistycznych uproszczeń doszukiwać należałoby się zapewne gdzieś na początku drogi twórczej Haydena, kiedy to jako zdeterminowany do zmian buntownik wkraczał na drogi kubizmu. Martwe natury powstające od lat 50. XX wieku są z jednej strony kontynuacją zdobytych przed wojną doświadczeń, a z drugiej wpisują się w odrębny i zupełnie innowacyjny etap jego działalności. Przedmioty stają się w tych kompozycjach symbolami. Artysta sprowadza kształty do prostych, jednoznacznych form. Rysunek zdaje się tutaj wręcz nieporadny, niedbały, nawet prymitywizujący. Główną rolę odgrywa barwa – to ona staje się nośnikiem emocji. Pomimo dalece awangardowego charakteru w tych późnych pracach Haydena doszukiwać się można pewnych analogii ze sztuką dawnych mistrzów. Pomimo że porównanie to może wydawać się wręcz obrazoburczym, to przyznać należy, iż szczególnie martwe natury malarza implikują w sobie intymność ujęcia, symbolikę i nastrój właściwy przedstawieniom XVII-wiecznych Holendrów. Następuje tu zatem fascynująca fuzja tradycji i innowacji, które przenikają się, wzajemnie, uzupełniając i dopowiadając treść.

Hayden
55

verso

71 †

WACŁAW TARANCZEWSKI

1903-1987

"Akt pod lustrem" (recto) / Portret dziewczyny we wnętrzu (verso), po 1937

olej/płótno, 79 x 98 cm

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 700 - 8 900 EUR

LITERATURA:
porównaj: Zdzisław Kępiński, Wacław Taranczewski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958, s. 39 oraz nr kat. 87 (il.)

recto

Taranczewski wielokrotnie sięgał po temat aktu kobiecego, tworząc jego kompozycyjne warianty, kolorystyczne wersje i stylistyczne parafrazy. W „Akcie pod lustrem" uwidacznia się wpływ, jaki na kształtowanie postawy twórczej Taranczewskiego wywarł francuski postimpresjonizm, sztuka Bonnarda i Matisse'a. Obraz oddziałuje kolorem kładzionym swobodnie i soczyście. Pochodzi z okresu, w którym artysta chętnie badał i eksplorował ekspresyjne możliwości barwnych zestawień. Formy malowane są płasko, kompozycja utrzymana jest w odcieniach barw ziemnych, ugrowych oraz fioletów i czerwieni. Ciemna sylweta kobiety wyróżniona jest z draperii, na której leży, miękkim kontrastem walorowym.

Powstało kilka wersji olejnych tego tematu. Autor wstępu do monograficznej wystawy Taranczewskiego w Poznaniu w 1958 roku, historyk sztuki szczególnie oddany sztuce koloryzmu, Zdzisław Kępiński pisał: „Przedstawiając ścianę z wiszącym pośrodku barokowym lustrem i tapczanem, artysta zachował jej ścisłą symetrię, w której leżący i trochę w proporcjach umniejszony akt nabrał wyrazu jakieś zmysłowo-rytualnej parady. Arrangement dekoracyjne ściany, nie stonowane żadnym skrótem perspektywicznym i nie zdegradowane żadnym planem pośrednim, tworzy z tego widoku autentycznego zjawisko nierealne i wręcz wyzywające poczucie rzeczywistości. Napięta sztywność układu wzmaga wrażenie jakieś groteskowej maszynki dekoracyjnej czy marionetkowego teatrzyku na temat orientalnego przepychu" (Zdzisław Kępiński, Wacław Taranczewski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1958, s. 39).

72 †

WACŁAW TARANCZEWSKI

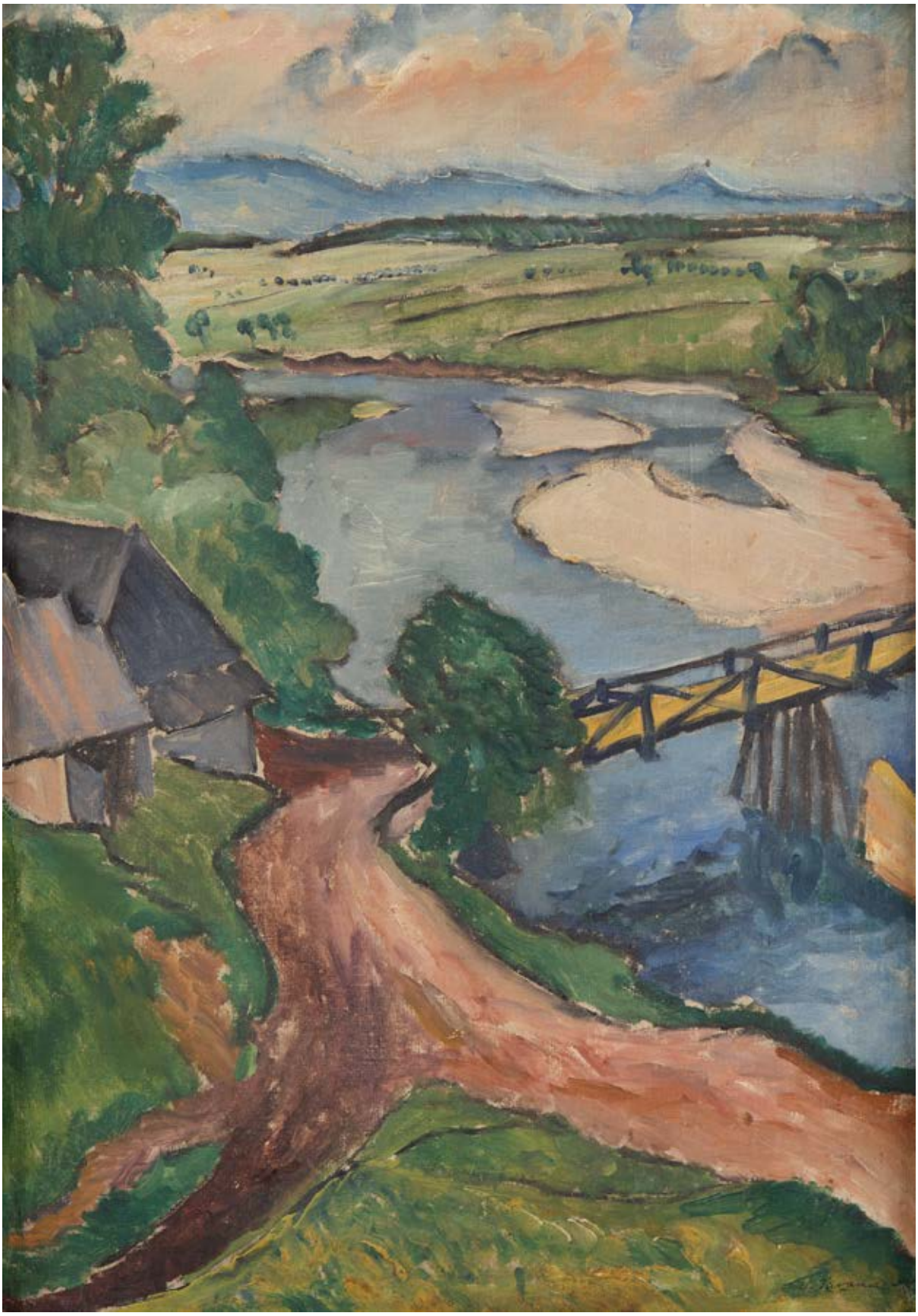
1903-1987

Pejzaż z mostem

olej/płótno, 72,5 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'W. Taranczewski'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 500 - 6 700 EUR

W malarstwie Taranczewskiego bardzo wyraźnie zarysowywała się skłonność do podkreślania charakteru sylwety każdego z wprowadzanych w obręb kompozycji przedmiotów oraz umiejętność łączenia ich w spójną całość. Na zainteresowanie się koloryzmem Taranczewskiego wpłynęło spotkanie z twórczością Tytusa Czyżewskiego, który wrócił z Paryża w 1929 roku. Od tego czasu formy na jego obrazach zaczęły być budowane kolorem, który stał się naczelną wartością w jego malarstwie. Zachowywał przy tym swobodę i lekkość kompozycji. Taranczewski często sięgał po te same motywy, ujawniając i odkrywając szereg wariantów, poddając je wielokrotnym próbom wydobycia wielości postaci i bogactwa kryjącego się w jednym temacie.
Formy w obrazach Taranczewskiego są zazwyczaj uproszczone i nieco kubistyczne w swoim charakterze. W kompozycjach pejzażowych odchodził Taranczewski od prawdy i weryzmu przedstawienia. Prezentowany pejzaż jest stosunkowo wczesną pracą artysty. Jego struktura, sposób malowania oraz harmonijna kolorystyka noszą w sobie znamiona fascynacji Cézanne'em. Pejzaże, zwłaszcza w dojrzałej twórczości artysty, zbudowane są w dużej mierze kolorem, w czym upodabniał się Taranczewski do malarstwa kapistów, precyzyjnie: w skłonność do impresjonistycznego dywizjonizmu.



73 †

JAKUB ZUCKER
1900-1981

"Kutry w porcie"

olej/płótno, 50 x 60,5 cm
na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 132 (il.)

Jakub Zucker w pierwszą podróż do Włoch udał się już w latach 30. XX wieku. Kraj ten ze swoim przesiąkniętym światłem krajobrazem okazał się dla jego dojrzałej twórczości najważniejszym obszarem inspiracji. Joanna Tarnawska pisze: „Wielką pasję [Zuckera] stanowiły podróże, które dostarczały artyście tematów do pracy. Głównym celem jego wypraw było południe Europy, gdzie mógł się zachwycać światłem i barwami wydobywanymi przez słońce. Tak jak dla impresjonistów, światło słoneczne było dla niego najważniejszym elementem budującym otaczającą go przestrzeń. We Włoszech najczęściej przebywał w Wenecji i miastach Sycylii. W Wenecji malował wąskie uliczki pełne ludzi, place i kościoły – San Giorgio Maggiore, bazylikę św. Marka; w Taorminie – kawiarnie i miejskie zaułki. Na urokliwej wyspie Isola Bella i w toskańskim Porto San Stefano powstało też wiele pejzaży (Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 19). Prezentowane dzieło przedstawia, z dużym prawdopodobieństwem, krajobraz portu w Porto Ercole w Toskanii. Charakterystyczne górskie zbocze opadające do morza Zucker namalował w innym pejzażu reprodukowanym w albumie Claude'a Rogera-Marxa, Jacques Zucker, Paris 1969.

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 1 200 000 ZŁ

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

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

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

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

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:

ART OUTLET. SZTUKA DAWNA

26 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 27 WRZEŚNIA 2021

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

PRACE NA PAPIERZE

23 LISTOPADA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
19 PAŹDZIERNIKA 2021

kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

18 STYCZNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
10 GRUDNIA 2021

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

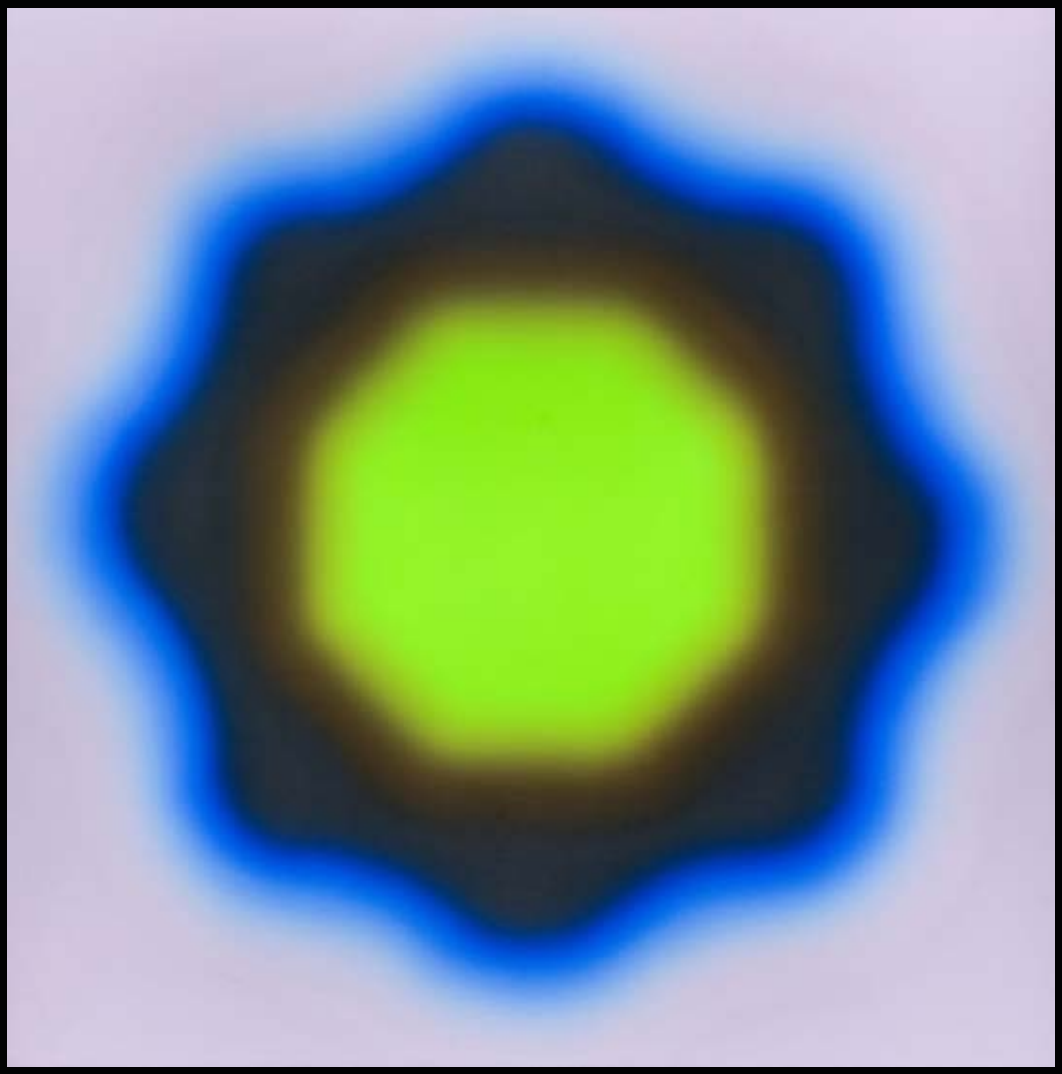
XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

9 GRUDNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 4 LISTOPADA 2021

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

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 7 300 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ WOJCIECHA FANGORA “M22”

DESA UNICUM

DESA UNICUM JEST OD 9 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

21 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 24 WRZEŚNIA 2021

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

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

30 LISTOPADA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 LISTOPADA 2021

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

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA

26 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 WRZEŚNIA 2021

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

PRACE NA PAPIERZE

16 LISTOPADA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 18 PAŹDZIERNIKA 2021

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

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. AUKCJA

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

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

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

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

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

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

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

6. Tabela postąpień

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

III. PO AUKCJI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:
a) w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
b) w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
c) w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjonera przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji", który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji", dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytować pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładniej w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowalnej przez DESA Unicum.
5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

1) O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakikolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonera, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonera oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

wnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.
4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiekolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:
1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:
1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?" lub „(?)") po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a", „Attributed" lub skrót „Attrib.";
d) obiektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca";
e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść" obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędu w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX w., Modernizm, Międzywojnie · 978ASD223 · 14 października 2021

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

☐ **Zlecenie licytacji z limitem** ☐ **Zlecenie telefoniczne**

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

Dowód osobisty (seria i numer) PESEL/NIP (dla firm)

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

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

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW

PROMEMORIA®

AUTORZY TEKSTÓW

Paulina Adamczyk poz. 13, 19, 22, 44, 56
Tomasz Dziewicki poz. 4, 5, 6 (red.), 7, 9, 11, 15, 20 („Ateny…"), 21, 23, 26, 27, 28, 29, 30 (red.), 31, 32, 34 (red.), 35, 36, 37, 40 (red.), 47, 48, 56 (red.), 57, 59, 60, 61, 65, 67 (red.), 73
Jan Rybiński poz. 1, 2, 8, 10, 24, 25, 39, 41, 42, 45, 49, 51, 52, 58 (red.), 62, 63, 64, 66, 68, 69, 71, 72
Michał Szarek poz. 12, 14, 17, 33, 38, 43, 50, 54, 70
Marek Wasilewicz poz. 3, 16, 18, 20, 46, 53

SZTUKA DAWNA. 14 PAŹDZIERNIKA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 4 Jacek Malczewski, fotografia portretowa, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, MJM Dspl. 275
poz. 4 Stanisław Witkiewicz, fotografia portretowa, ok. 1890, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, AF_26920
poz. 4 Stanisław Witkiewicz z góralami obok drewnianego modelu Domu pod Jedlami, 1899, fot., Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, AF_2282_V-007
poz. 4 Jacek Malczewski, Portret Stanisława Witkiewicza, 1902, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, MT_SP_CF009132
poz. 4 Jacek Malczewski, Portret Stanisława Witkiewicza, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 4 Dom pod Jedlami na Kozińcu (styl zakopiański), pocztówka, Zakopane, nakładem S. Ciszewskiego, Biblioteka Narodowa, DŻS XII 8b/p.27/17, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 4 Jacek Malczewski maluje portret Stanisława Witkiewicza na tarasie willi Pod Jedlami, 1902, fotografia, autor nieznany, kolekcja Stefana Okołowicza, dzięki uprzejmości Stefana Okołowicza
poz. 4 Jacek Malczewski prezentuje portret Stanisława Witkiewicza na tarasie willi Pod Jedlami, 1902, fotografia, autor nieznany, kolekcja prywatna, dzięki uprzejmości Stefana Okołowicza
poz. 4 karykatury Jacka Malczewskiego reprodukowane w: Jan Gwalbert Pawlikowski, Karykatury Jacka Malczewskiego, „Wierchy" 1929, r. 7, s. 137-138, źródło: Małopolska Biblioteka Cyfrowa
poz. 12 A. Br., Ze sztuki. Maurycy Minkowski, „Świat" 1906, nr 39, s. 3, źródło: Biblioteka Cyfrowa KUL
poz. 12 fotografia obrazu Maurycego Minkowskiego, przed 1939, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.13397/IVA (jako „Kobieta i dziecko śpiący na kanapie")
poz. 13 Portret Henryka Siemiradzkiego, przed/lub 1879, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch (Warszawa), Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.3297, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 13 Henryk Siemiradzki, Noc w Aleksandrii, rysunek w szkicowniku, ołówek, papier, 28,4 x 41,5 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: archiwum prywatne
poz. 13 Henryk Siemiradzki, Przybycie Kleopatry, 1892, rysunek w szkicowniku, ołówek, papier, 23 x 31,5 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: archiwum prywatne
poz. 14 Wilhelm Kotarbiński, Elena Adrianovna Prakhova, „Triumfator", ok. 1890-1900, kolekcja prywatna, źródło: www.litfund.ru
poza. 14 Elena Adrianovna Prakhova, fot. atelier Wladimira Wysockiego w Kijowie, lata 80. XIX w., źródło: Wikimedia Commons
poz. 14 Wilhelm Kotarbiński, Pochód zwycięski po bitwie, po 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 15 Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny - Archiwum Ilustracji, sygn. 1-K-1887a, źródło: NAC Online
poz. 15 pocztówka, na awersie reprodukcja obrazu Włodzimierza Tetmajera, wyd. Stella, Bochnia, Biblioteka Narodowa w Warszawie, DŻS XII 8b/p.40/29, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 19 Franz Seraph Hanfstaengl, Portret Alfreda Wierusz-Kowalskiego, około 1875, Bilioteka Narodowa w Warszawie, F.32280, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 20 Widok Monachium z Maximilianeum, 1890-1905, pocztówka, Biblioteka Kongresu, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons
poz. 23 Zygmunt Waliszewski w Paryżu, około 1930, za: Hanna Bartnicka Górska, Anna Prugar-Myślik, Zygmunt Waliszewski 1897-1936. Malarstwo i rysunek, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999, s. 22
poz. 23 Zdjęcie zbiorowe kapistów na tle dekoracji przygotowywanych w Paryżu na bal w Krakowie, 1925, Waliszewski w środkowym rzędzie pierwszy od lewej, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.86695/II, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 23 Komitet Paryski, Waliszewski drugi od lewej w środkowym rzędzie, 1924-1925, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.86452/I, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 26 Mojżesz Kisling w swoim atelier przy Rue Joseph-Bara 30, fot. Thérèse Bonney, źródło: The Bancroft Library, University of California, Berkeley / Thérèse Bonney / BHVP / Roger-Viollet
poz. 28 Mela Muter z ojcem, siostrą, mężem i synem, przed 1907, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń
poz. 31 Artysta malarz Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, listopad 1932, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny - Archiwum Ilustracji, 1-K-3759, źródło: NAC Online
poz. 32 Tytus Czyżewski, zdjęcie portretowe, źródło: archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi
poz. 32 Rafael, Wenus z Urbino, 1538, Galeria Uffizi, Florencja, źródło: Wikimedia Commons
poz. 32 Jean-Auguste-Dominique Ingres, Wielka odaliska, 1814, Luwr, Paryż, źródło: Wikimedia Commons
poz. 32 Édouard Manet, Olimpia, 1863, Musée d'Orsay, Paryż, źródło: Wikimedia Commons
poz. 32 Francisco Goya, Maja naga, 1795-1800, Prado, Madryt
poz. 32 Tytus Czyżewski, Akt z kotem, 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 32 katalog Pittori Polacchi alla XXIVa Biennale, okładka i reprodukcja obrazu Tytusa Czyżewskiego „Odaliska", Biblioteka Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie
poz. 32 wycinek prasowy z „Gazety Polskiej", 26 października 1948, z archiwum Jacka Cybisa, źródło: zbrojowniasztuki.pl
poz. 32 Pawilon Polski w Wenecji, fot. Barbara Kaja Kaniewska / Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki

---

okładka front poz. 4 Jacek Malczewski, „Portret Stanisława Witkiewicza", 1902
okładka II - strona 1 poz. 13 Henryk Siemiradzki, „Kleopatra płynąca przez rzekę Cygnus na spotkanie z Markiem Antoniuszem", 1892
strony 2-3 poz. 22 Prom, z cyklu „Centralny Okręg Przemysłowy", 1938
strony 4-5 poz. 23 Zygmunt Waliszewski, „Pejzaż z Cagnes (z dziewczyną)", 1925
strony 5-7 poz. 29 Mela Muter, Port w Saint-Tropez, około 1921
strony 8-9 poz. 50 Wojciech Weiss, Sad przy domu artysty w Kalwarii Zebrzydowskiej, około 1917
strony 10-11 poz. 48 Stanisław Gałek, Dziewczyna zbierająca krokusy
strony 12 poz. 28 Mela Muter, Macierzyństwo we wnętrzu (recto), lata 40. XX wieku
strony 18-19 poz. 59 Alfons Karpiński, Lido, około 1907
strona 256 – okładka III poz. 12 Maurycy Minkowski, „U chorej siostry", 1905
okładka tył poz. 15 Włodzimierz Tetmajer, Pejzaż wiejski ze stadem bocianów, około 1900
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-66734-91-3
kod aukcji 978ASD223

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