



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 21 MARCA 2024 WARSZAWA



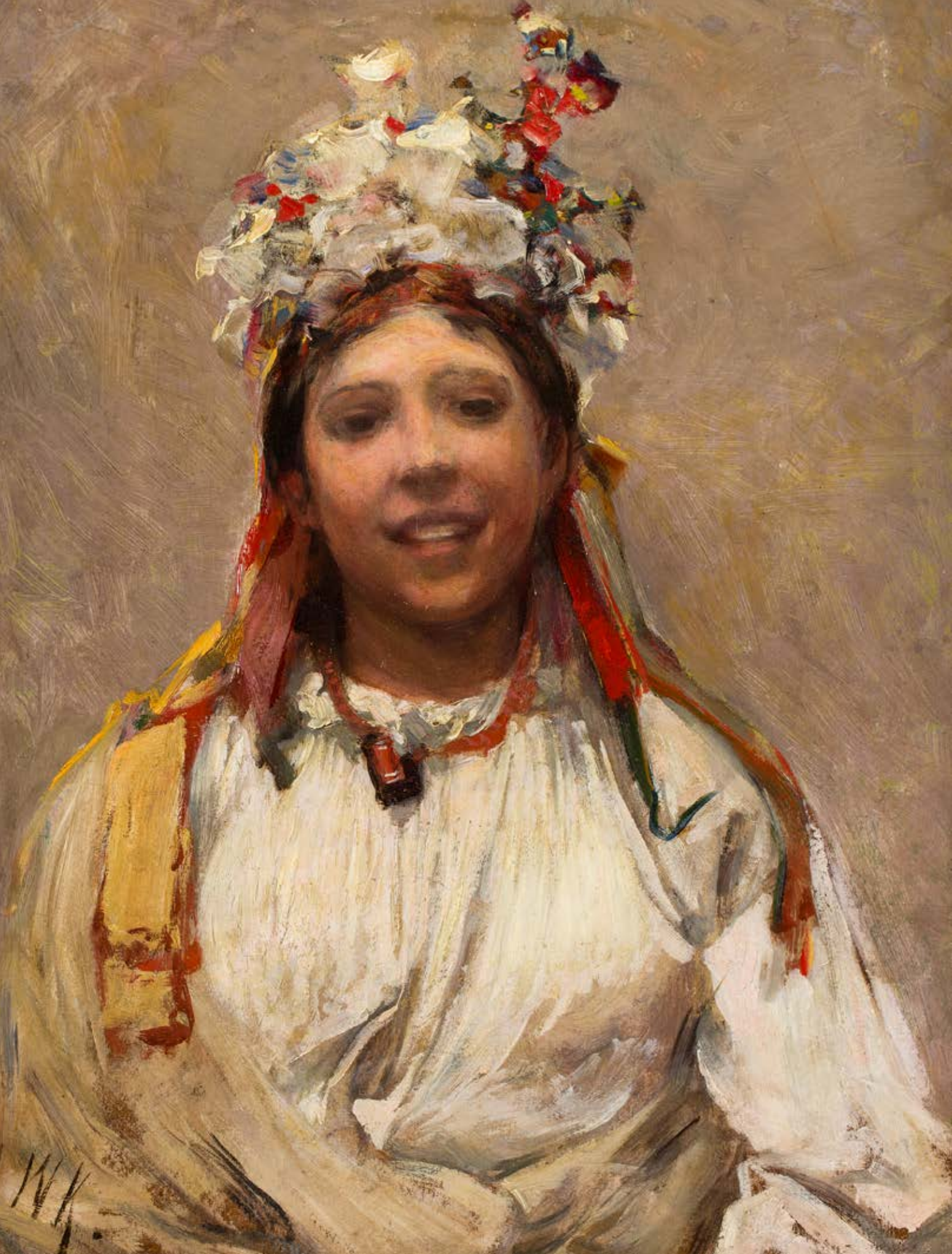












SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 21 MARCA 2024

CZAS AUKCJI

21 marca 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

8 – 21 marca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Michał Szarek

tel. 22 163 66 53, 787 094 345

m.szarek@desa.pl

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Joanna Kowalewicz, tel. 22 163 66 65, 795 122 719, j.kowalewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU



ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Członek Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA
OBIEKTAMI

Kamil Lisek
Kierownik
k.lisek@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 538 818 480

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

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.kopiec@desa.pl
tel. 502 994 227

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

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

Julia Niżnik
Asystent, Dział Marketingu
j.niznik@desa.pl
tel. 664 981 453

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



INDEKS

Adler Jankiel 37	Muter Mela 22-23
Bakałowicz Władysław 16	Nałęcz Włodzimierz 51
Boznańska Olga 24	Ophey Walter 41
Chełmoński Józef 8	Palczna Amelia 25
Ciemniewski Adam Kazimierz 12	Pawliszak Wacław 48
Cybis Bolesław 20	Peske Jean 54
Czajkowski Stanisław 53	Pochwalski Kasper 19
Epstein Henryk 57	Pressmane Joseph 58
Grunswleigh Natan 56	Rabinowicz Benn Bencion 60
Halicka Alicja 26	Rosenblum Leon 1
Hayden Henryk 35-36	Rozwadowski Zygmunt 43
Hofman Wlastimil 6	Ruszczyc Ferdynand 3
Jarocki Władysław 40	Sichulski Kazimierz 38-39
Kanelba Rajmund 34	Słomczyńska Olga 27
Kisling Mojżesz 30	Sokołowski Zygmunt 47
Kossak Jerzy 45	Stanisławski Jan 2
Kossak Wojciech 44	Strzałecki Wandalin 14
Kotarbiński Wilhelm 15	Sylwanowicz Nikodem 46
Krzesz-Męcina Józef 7	Tetmajer Włodzimierz 10-11
Landau Zygmunt 55	Weiss Wojciech 18
Loś Włodzimierz 13	Wierusz-Kowalski Alfred 9
Makowski Tadeusz 28-29	Winterowski Leonard 49
Malczewski Jacek 5	Zawadowski Jan Wacław 59
Marcoussis Louis 33	Ziomek Teodor 50
Mędrzycki Maurycy 31-32	Żmurko Franciszek 17
Mehoffer Józef 4	Znamierowski Czesław 52
Menkes Zygmunt Józef 21	Żukowski Stanisław 42

1

LEON ROSENBLUM

1883-1943

Ogród Luksemburski w Paryżu, 1906

olej/deska, 25,5 x 34 cm

sygnowany, datowany i opisany trzonkiem pędzla p.d.: 'Paris 1906 | Leon Rosenblum'
na odwrociu notatka ramiarska: 'białe'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 900 - 2 800 EUR

W twórczości pejzażysty Leona Rosenbluma szczególnie wyraźnie zaznacza się styl jego mistrza, Jana Stanisławskiego. Wydaje się, że przede wszystkim na wczesnym etapie kariery, kiedy wpływ profesora był najsilniejszy, Rosenblum tworzył zdynamizowane i syntetyczne pejzaże, wśród których dominowały małe formaty. Malarz należał do ostatniej generacji uczniów Stanisławskiego, którzy zetknęli się z nim w ostatnich latach jego życia. Ponadto od 1906 do 1907 roku Rosenblum przebywał we Francji, co zapewne umożliwiły mu m.in. liczne nagrody pieniężne zdobyte podczas studiów na krakowskiej Akademii. Nad Sekwaną zapoznał się bezpośrednio z najnowszymi zdobyczami sztuki francuskiej, co w połączeniu z manierą wypracowaną pod okiem Stanisławskiego dało zaskakujące efekty. Z tego czasu pochodzi cała seria nastrojowych pejzaży, bardzo często nokturnów, ukazujących uchwycone w kadrze życie miasta. Obok widoków paryskich bulwarów (Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie) czy sylwetek miejskich mostów (Pont Marie, 1907, kolekcja prywatna) wielokrotnie przewijały się w jego oeuvre sceny z Ogrodu Luksemburskiego. Obraz o takim tytule został wystawiony ponadto w 1906 roku na Salonie Jesiennym (Salon d'Automne), obecnie znajduje się w kolekcji prywatnej w Warszawie, a prezentowana w katalogu praca świadczy tylko o tym, że był to w tym czasie jeden z ulubionych plenerów Rosenbluma. Wycinkowy, w pełni impresjonistyczny kadr pozwala sytuować twórczość artysty obok najwybitniejszych twórców doby modernizmu, a jego malarstwo określać jako w pełni nowoczesne i wrażliwe na aktualne prądy artystyczne.



2

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

Ostatni promień słońca

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

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
14 000 - 18 600 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Kraków

„W okresie krakowskim, po roku 1897, talent Jana Stanisławskiego dojrzał owocując setkami prawdziwych chef d’oeuvre’ów – doskonałych ‘czystych pejzaży’, będących opisami samej natury pełnej powietrza, przestrzeni, pozbawionej jakiejkolwiek anegdoty, jakichkolwiek aranżowanych scen rodzajowych, sztafażu. Stał się Stanisławski, zdaniem Tadeusza Żuka Skarszewskiego: ‘poetą krajobrazu, natchnionym piewcą, któremu na widok cudów przyrody, dusza się śmiała w upojeniu radosnem, to znów rozptywała w smętnem zadumaniu i zachwycie”.

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



PEJZAŻ JAKO ODBICIE DUSZY



Jan Stanisławski, Zmrok, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie



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



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

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

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

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

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

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

3

FERDYNAND RUSZCZYC

1870-1936

Obłoki nad Bohdanowem ("Studyum"), 1900

olej/tektura, 40,5 x 46 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'F. Ruszczyc B.00.'

na odwrociu trudno czytelne opisy oraz fragmentarycznie zachowana

papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim w Warszawie

na ramie papierowe nalepki: pracowni ramiarskiej oraz aukcyjna

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

46 000 - 70 000 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Jana Goldstanda (1837-1904)

dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2003

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1903

LITERATURA:

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w latach 1860-1914,

Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1969, s. 319 (wzmiankowany jako "Studium")

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1903, Warszawa 1904, s. 47

(zapewne jako jeden z "19 różnych pejzażów") oraz s. 63 (jako "Studyum")

„Może dlatego właśnie jestem pejzażystą, gdyż ujmując obraz natury w pewnej chwili, w jakiejś zamkniętej części, opieram go na całości, widzę jego związek z wielką strukturą całokształtu natury (...)”.

Ferdynand Ruszczyc, Liść wawrzynu i płatek róży. Przemówienia, wykłady, artykuły w języku polskim i francuskim,

red. Jan Bułhak, Wilno 1937, s. 53





Ferdynand Ruszczyc, Obłok, 1902, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Gdy Ferdynand Ruszczyc malował „Obłoki nad Bohdanowem” w 1900 roku, był już gwiazdą polskiej sztuki. Jego artystyczny debiut, prezentacja w warszawskiej Zachęcie „Ziemi” (1898, Muzeum Narodowe w Warszawie) wywołał wśród publiczności i krytyki falę entuzjazmu, a dzieło stało się jednym z szeroko komentowanych manifestów Młodej Polski. Ruszczyc wystawiał w tym okresie na renomowanych wystawach w Petersburgu, a już wcześniej, jego dyplomowy obraz „Wiosna” (1897) zakupił znany kolekcjoner, Paweł Tretjakow. Głównym tematem jego malarstwa stał się „czysty” pejzaż.

Prezentowane „Obłoki nad Bohdanowem” stanowią znakomity i charakterystyczny przykład symbolistycznego malarstwa pejzażowego Ruszczycy. Jak większość jego najlepszych dzieł obraz przedstawia fragment krajobrazu otaczającego położony na dzisiejszej Białorusi, majątek rodziny artysty, Bohdanów. Po opuszczeniu Mińska w 1895 roku ojciec artysty Edward sprowadził się do Bohdanowa, gdzie w latach 1898-1904, niemal nieprzerwanie, mieszkał i tworzył także Ferdynand.

Malarska metoda Ruszczycy polegała na wyborze i plastycznej redukcji motywów natury, przez co osiągał ich silnie ekspresyjne oddziaływanie na widza. Artysta oczyszczał swoje widoki z anegdotycznych dodatków, a wyrazowe efekty w jego obrazach pochodziły z dramatycznych zabiegów kadrowania. Tak jak w „Ziemii” malarz ukazał szczytowy fragment pagórka z polacją nieba z obłokami nacierającymi na widza, tak w prezentowanych „Obłokach” wypełnił dużą część pola obrazowego nacierającą na widza, kulistą koroną drzewa. To wrażenie ruchu pogłębiają okalające drzewo, dynamicznie ujęte chmury, przez które sączy się światło. Rytmicznie aplikowana tkanka malarska współbrzmi z silnym kontrastem jasnego i ciemnego.

Malarstwo pejzażowe około 1900 roku zyskało szczególny status jako wehikuł symbolicznych wizji i środek autoekspresji artystów. Modernistyczne malarstwo krajobrazowe to sztuka „pejzażu wewnętrznego”, przeżywane emocjonalne i osobiste, z wolną zrywającą z malarską dosłownością i artystycznym realizmem. Malarze, wyrażając potęgę, żywiołowość, a niekiedy wręcz grozę natury, lecz także jej zmysłowość czy poetyckość doznania jej ulotnych stanów,



Edvard Munch, Kłosterudgården i Åsgårdstrand, około 1900, kolekcja prywatna

czynili zapisy własnej duszy. W tym celu chętnie posługiwali się obrazami pór przejściowych, chcąc raz wyrazić subtelności duszy, raz dostrzegając w nich podobieństwo do stadiów ludzkiego życia. Zobrazowana w „Obłokach” wiosna odmalowana została w zimnej pałecie zieleni i błękitów oraz w surowych formach korony drzewa i chmur. Ten stan zdradza ukryte pod powłoką fenomenów świata naturalnego witalną energię, która wkrótce wybuchnie pełnią wiosny.

Temat chmur w malarstwie krajobrazowym zyskał w dobie modernizmu szczególną popularność, gdy malarze uczynili z nich wehikuł autoekspresji. Tego rodzaju tematykę krytyka i historia sztuki przypisywała szczególnie sztuce skandynawskiej, z którą istotne związki, poprzez Petersburg, miał Ruszczyc. Malarz był wychowankiem malarz pejzażysty Archipa Kuindziego, którego symbolistyczne widoki z chmurami inspirowane były m.in. krajobrazem fińskim. W ogóle, dla malarzy petersburskich Finlandia była oczywistym, letnim celem podróży. Ruszczyc znał i żywił uznanie dla malarstwa Północy („należałoby zapoznać Warszawę ze sztuką finlandzką, skandynawską w ogóle” – notował w 1903 roku). Wiele z jego krajobrazów przypomina pejzaże czołowych fińskich modernistów Eero Järnefelta i Axela Galléna.

Prezentowane „Obłoki” kojarzą się z być może najbardziej tajemniczym pejzażem symbolicznym Ruszczycy, „Obłokiem” (1902, Muzeum Narodowe w Poznaniu), lecz przy tym przywodzą na myśl twórczość Edvarda Muncha. Ciemna i obła korona drzewa z okolic Bohdanowa bliska jest charakterystycznej sylwecie drzewa z obrazach Muncha z Åsgårdstrand, w której to nadmorskiej miejscowości artysta od 1897 roku posiadał dom i pracownię. Wskazana korona drzewa występuje też w najbardziej znanych kompozycjach Muncha z dziewczynami na moście. Ten norweski malarz zrobił w latach 90. XIX wieku skandalizując karierę w Berlinie, gdzie lansował go Stanisław Przybyszewski. Sprowadziwszy się do Krakowa w 1898 roku, Przybyszewski dalej publikował i promował twórczość Norwega, co stanowiło istotny impuls dla przemian w malarstwie polskim. Zarówno Munch, jak i Ruszczyc postawili krajobraz w centrum swojej twórczości, rozwiązując na jego polu problemy ekspresji w sztuce, nurtujące wówczas w najwyższym stopniu całą sztukę europejską.



4

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Wnętrze salonu, około 1916

olej/sklejka, 41,5 x 32,5 cm

sygnowany l.d.: 'JÓZEF MEHOFFER'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka z opisem cyrylicą oraz nieczytelnaółwkowa notatka l.g.

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

58 000 - 81 000 EUR

POCHODZENIE:

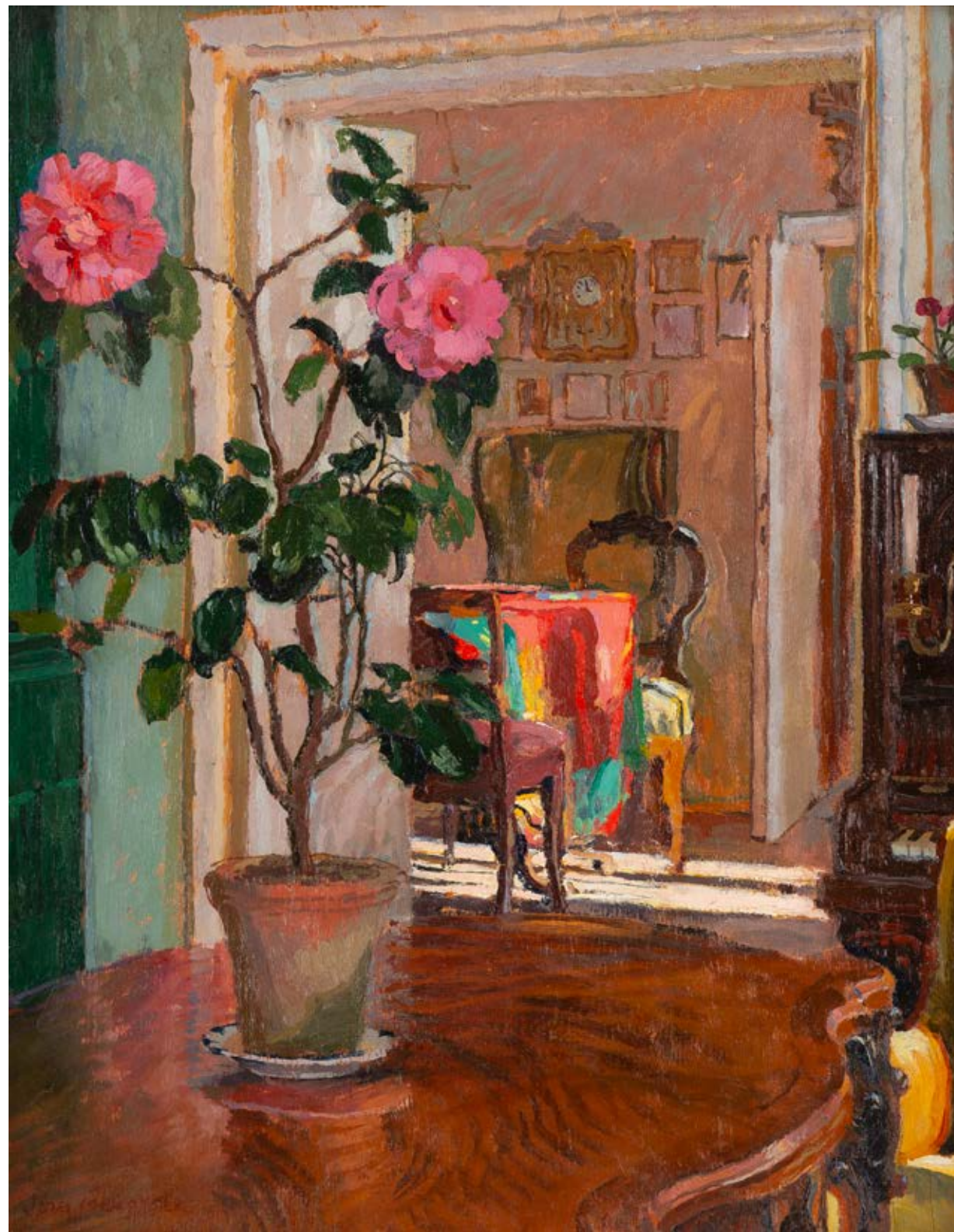
kolekcja Jana Pomiana, Londyn

kolekcja prywatna, Wiedeń

kolekcja prywatna, Polska

„Pan Mehoffer wszystko widzi jako ornament. Wiem, że najpiękniejsze bukiety płomieni z jego witraży potrafią mu się objawić podczas wycierania palety, a najbogaciej obszyte ornaty świętych – z okazji jakiegoś modnego stroju żony; zastanawiałem się też, jakie to procesy artystycznej alchemii zamieniają postaci urwisów z Kazimierza lub z via Panicale w wytworne aniołki... Nawet w tłach jego portretów można dostrzec, jak z plamy barwnej rodzi się ornament, a ze śmiałego wykrawania plam – arabeska (...)”.

William Ritter, *Un peintre polonais – Joseph Mehoffer. Etudes d'arte étranger*, Paryż 1906





Józef Mehoffer, Cynie, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Mehoffer, Wnętrze salonu, 1916, kolekcja prywatna



Józef Mehoffer, Kwiaty imieninowe (Wnętrze dworku w Jankówce), ok. 1915, kolekcja prywatna

INTYMISTYCZNE WNĘTRZA MEHOFFERA

Martwe natury we wnętrzach pojawiały się w twórczości Józefa Mehoffera już na samym początku jego artystycznej kariery. Warto wymienić w tym miejscu chociażby nastrojową kompozycję „Drobiazgi na kominku” z 1895 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu), która stanowi ciekawy i wcale nie tak częsty motyw na tym wczesnym etapie jego plastycznej działalności. Kwiaty występowały u Mehoffera właściwie we wszystkich możliwych kontekstach. Artysta umieszczał je w obrębie samodzielnych martwych natur oraz „wypełniał” nimi wnętrza salonów, a także swoje ogrody, zarówno ten w Jankówce, jak i przy ulicy Krupniczej w Krakowie. Zestawiał je z sensualnymi, kobiecymi aktami, jak w kompozycji „Cynie” z 1911 (Muzeum Narodowe w Warszawie), a wreszcie czynił je głównymi i jedynymi „bohaterami” swoich wysublimowanych dzieł.

Malarz był w środowisku krakowskiej bohemy i inteligencji wziętym portrecistą. Bywał na salonach i otrzymywał liczne zlecenia – zarówno przed

I wojną światową, jak i w latach 20. i 30. XX stulecia. Szczególnie w okresie międzywojnia na obrazach Mehoffera zaczyna dominować niezwykła dekoracyjność, a wraz z nią równorzędne miejsce obok ludzi zajmują kwiaty. To one dawały malarzowi możliwość do popisania się dalece wysmakowaną intuicją kolorystyczną i zamiłowaniem do ornamentyki. Na obrazach Mehoffera często dzieje się coś zupełnie niezrozumiałego i paradoksalnego. Otóż pierwszoplanową rolę modelu przejmuje tło przedstawienia. To ono stanowi sedno i kwintesencję dzieła. Bardzo często model i wzorzyste tło stają się równorzędne, tak samo ważne. Ornamentalizm stanowi w ogóle osobne zagadnienie w złożonej twórczości artysty. William Ritter pisał bezpośrednio, że „Pan Mehoffer wszystko widzi jako ornament. Wiem, że najpiękniejsze bukiety płomieni z jego witraży potrafią mu się objawić podczas wycierania palety, a najbogaciej obszyte ornaty świętych – z okazji jakiegoś modnego stroju żony; zastanawiałem się też, jakie to procesy artystycznej alchemii zamieniają postaci urwisów z Kazimierza lub z via Panicale w wytworne

aniołki... Nawet w tłach jego portretów można dostrzec, jak z plamy barwnej rodzi się ornament, a ze śmiałego wykrawania plam – arabeska (...)” (William Ritter, *Un peintre polonais – Joseph Mehoffer. Etudes d’arte étranger*, Paryż 1906).

Mehoffer z niebywałą drobiazgowością podchodził do prezentowanych wewnątrz i poszczególnych elementów martwej natury. Jego malarstwo związane z tymi właśnie gatunkami znakomicie wpisuje się w intymistyczny nurt wewnątrz tego okresu. Malował nie tylko kwiaty, lecz także inne przedmioty stanowiące wyposażenie mieszczańskich salonów. Jak już zostało wspomniane, dużą wagę przykładał do ornamentalnych wzorów, z pietyzmem odmalowywanych na rozwieszonych we wnętrzach tkaninach, kotarach, makatach i dywanach leżących na lśniących parkietach. Patrząc na płótno „Europa jubilans” (1905, Lwowska Galeria Sztuki) doskonale widać nie tylko miłośnika japońszczyzny, ale też bystrego rejestratora rzeczywistości.

W kompozycji zatytułowanej „Na letnim mieszkaniu” z 1904 (Muzeum Narodowe w Krakowie) oprócz pełnego przepychu stroju sportretowanej żony uderza niezwykła dekoracyjność dywanu, rozłożonego na podłodze zakopiańskiej willi, w której rodzina spędzała wówczas wakacje. Na obrazie „Kwiaty imieninowe” z około 1915, będącego kadrem z dworku w Jankówce, to znowu rośliny przejmują ową chwalebą rolę ornamentu. Pojawiają się one także w „Słońcu majowym” (1911, Muzeum Narodowe w Warszawie), gdzie obok kwitnących bzów można zauważyć sporych rozmiarów hibiskus stojący na przeszklonej werandzie. Pojawia się on znowu w mniejszej wersji na stole w dwóch innych obrazach – w kompozycji z 1916 (kolekcja prywatna) ukazującej parę rozmawiającą w salonie oraz w pracy prezentowanej w katalogu aukcyjnym. Trudno jednoznacznie ustalić, ale być może na podstawie kompozycji wzmiankowanej powyżej należałoby sytuować czas jej powstania około roku 1916. Być może zatem jest to kadr z dworku w Jankówce, w którym artysta przebywał do 1917.



5

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Autoportret z Gorgonami, 1918

olej/sklejka, 74 x 58 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J Malczewski | 1918'

na odwrociu p.d. papierowa nalepka własnościowa ze stemplem: 'S. K. | SZELEJEWÓ'

estymacja:

1 500 000 - 2 500 000 PLN

348 000 - 580 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Stanisława Karłowskiego (1879-1939), bankowca, działacza gospodarczego i senatora RP,

Szelejewo koło Gostynia (od okresu międzywojennego)

kolekcja rodzinna spadkobierców Stanisława Karłowskiego, Polska

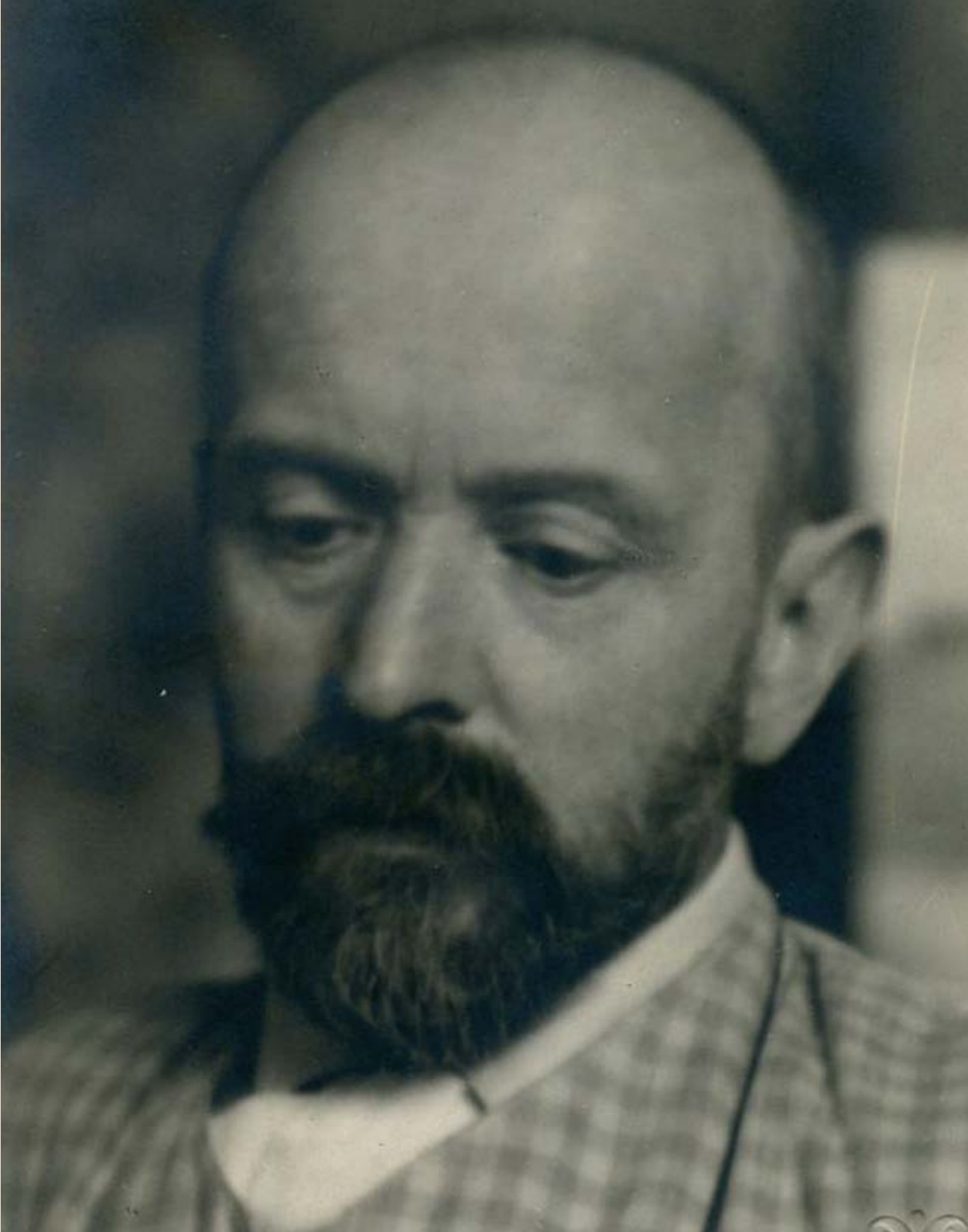
„Malczewski do swoich prac – tych wspomnianych przez niego pól, miedzi i wierzb przydrożnych – zaprosił, obok bohaterów romantycznych z literatury czy podań ludowych oraz bardziej lub mniej znanych portretowanych osobistości, całe rzesze postaci ze świata fantazji, mitologii: harpie, fauny i satyrów, Chimere, Meduze i Pegaza, a także Gorgony, trytony albo syreny”.

Urszula Kozakowska-Zaucha, Jacek Malczewski. Romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 37



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

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

GORGONY: KRÓLOWE WĘŻY

Było ich trzy. Trzy upiorne siostry, które w umysłach starożytnych budziły przerażenie i odrazę. Gorgony – okrutne monstra, których nazwa pochodziła od greckiego słowa „gorgo”, które to oznaczało tyle, co „groźny”. Owe mitologiczne kreatury rzeczywiście należały do jednych z najstraszniejszych potworów wykreowanych w świadomości starożytnych Greków. Sterno, Euryle i najsłynniejsza z nich, Meduza, według mitologii zamieszkiwały daleko za Okeanosem, tam gdzie swój ogród pielęgnowały trzy inne siostry, Hesperidy. Jak widać, symbolika liczby trzy w świecie starożytnych była znacząca i zupełnie nieprzypadkowa. Odnosiła się do pewnego rodzaju sfery sacrum, boskości, harmonii. Trzy Gracje, trzy Parki, trzy Erynie i trzy Gorgony. Już sama liczba postaci stawiała się tutaj symbolem, który, jak się wydaje, wiele stuleci później wykorzystał sam Malczewski, choć już w innym kontekście. Trzy z pozoru piękne „upiorzyce”, jak to niegdyś pisał Rydel, symbolizować mogą tutaj trzech zaborców nękających jego ojczyznę. Teoria ta wydaje się dalece prawdopodobna, tym samym, że już w kolejnym roku Malczewski namalował inny autoportret, na którym przedstawił się w towarzystwie tych samych modelek.

Wizerunki Gorgon pojawiały się już na antycznych wazach i fryzach świątyń. Wówczas anonimowi artyści ukazywali je jako przerażające monstra o masywnych ciałach, z kłami dzików, węzowymi włosami i szaleńczym spojrzeniem. Epoka nowożytna nieco uestetyzowała ten makabryczny wygląd, choć nie zaprzestała stosować elementów właściwych dla tych mitycznych stworów, co widać chociażby na obrazach takich artystów jak mistrz włoskiego baroku, Michelangelo Merisi da Caravaggio. Motywy zaczerpnięte z mitologii i kultury antycznej przeżywały swój kolejny rozkwit na przełomie XIX i XX stulecia, szczególnie na gruncie europejskiego modernizmu, u takich artystów jak Franz von Stuck czy Arnold Böcklin. Wydaje się, że to właśnie stamtąd, różnymi drogami przenikały one do sztuki młodopolskiej, fascynując i intrygując niesamowicie naszych rodzimych malarzy i rzeźbiarzy. Pośród mitycznych motywów Gorgony zajmowały oczywiście bardzo ważne miejsce. Malował je chociażby Józef Mehoffer, ale dopiero w repertuarze form Malczewskiego istoty te objawiły się w pełnej okazałości, pod przeróżnymi postaciami.

Kobieta na przełomie XIX i XX wieku stanowiła zagadkę porównywalną z tą zadawaną przez mitycznego Sfinksa. Na obrazach Malczewskiego aż roi się od niebezpiecznych, mrozących krew w żyłach potworów o rysach pięknych, uwodzicielskich dam. Na brzegu studni zasiada Chimera, która właśnie zatruła wodę. Bezwstydne Harpie dopadają nieuważnych wędrowców, którzy zboczyli z drogi. Meduzy osaczają swoich kochanków pajęczyną z węzowych włosów. Jak pisała niegdyś Jadwiga Puciata-Pawłowska: „Fantastyczna postać drapieżnej i ponętnej zarazem kobiety stała się niejako wyznacznikiem malarstwa Malczewskiego. O bogatej, złożonej problematyce jego sztuki zapomniano, o chimerach pamiętano zawsze. Drażniły one, niepokoiły, atakowały wyobraźnię odbiorców i krytykę, szokowały, gorszyły nawet; wokół nich narastała atmosfera o posmaku niezdrowej sensacji” (Jadwiga Puciata-Pawłowska, Jacek Malczewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 130). Pomimo że badaczka pisała wówczas o wszechobecnych w malarstwie Malczewskiego chimerach, to tej słowa śmiało można odnieść także i do sylwetek Gorgon – istot ponętnych i drapieżnych zarazem, w których fizjonomiach doszukiwać należy się podobizn muz artysty – Michaliny Janoszanki i Marii Sozańskiej.



Józef Mehoffer, Meduza, 1904, Muzeum Miasta Krakowa



Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z Meduzą, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie





Maria Balowa na tle obrazu Jacka Malczewskiego z Gorgonami, pocz. XX w.

AUTOPORTRETY MALCZEWSKIEGO

MISTRZ I JEGO MUZY

Mitologiczny świat Jacka Malczewskiego to kraina fascynująca i magiczna, którą wypełniają najdziwniejsze stworzenia. Artysta odtwarza na swych obrazach zarówno dobre istoty, jak pełne łagodności pegazy czy wdzięczne satyry, jak i drapieżne demony – chimery, meduzy i harpie. Rzeczywistość kreowana przez Malczewskiego to fuzja epokowych zdarzeń oraz lęków ukazana pod maską mitów i legend. Cała twórczość Malczewskiego nasycona jest niepokojem. Na jego obrazach pojawiają się postacie, które już na sam wygląd budzą przerażenie. Gorgony rozpościerają wokół, niczym maczki, swoje wężowe włosy, chimery chwytają w swoje szpony nierozważnych pastuszków, wodne rusałki wciągają w toń jeziora zabląkanych wędrowców, a „złe upiorzyce”, jak pisał Lucjan Rydel, zatrują wodę w studni. Postacie, co ważne, pojawiają się wielokrotnie na autoportretach mistrza, niosąc ze sobą wiele ukrytych znaczeń.

W swoich dziełach umieścił on szereg symboli i alegorii, które dobrze zinterpretowane pozwalają na poprawną analizę obrazów. „Mówiące” stają się nie tylko przedmioty, ale także i osoby, postacie. Zagadnienie autoportretu stanowi w tym kontekście zupełnie osobną kwestię. Malczewski portretował się bowiem pośród tych wszystkich upiorów i zjaw. Same autoportrety mistrza pełnią bowiem podwójną rolę – osobistą, w której malarz dokonuje autokreacji i narodową, dzięki której przekazuje ukryte treści o charakterze symbolicznym. Malczewski jako artysta spełnia w nich swoje powołanie wobec ojczyzny. Ukazuje wycinek pejzażu z postaciami jako pars pro toto. Czy zatem owe monstra to zaborcy nękający kraj, czy też nieprzychylnie malarzowi osoby?

Prezentowany w katalogu aukcyjnym autoportret Malczewskiego pochodzi z roku 1918 i odwołuje się do rzeczywistości uciemnionej przez obce narody Polski, która stoi już na progu wyzwolenia. Okres rozpoczynający się w oeuvre mistrza około 1914 roku Adam Heydel zatytułował w monografii

artysty w sposób niezwykle wymowny, a mianowicie „Zapada zmierzch”. Autoportret ten jest już autoportretem dojrzałym. „Malczewski dobiegł lat sześćdziesięciu. Doczekał – starcem – wielkiej wojny. Trzeba raz jeszcze zebrać, przypomnieć, uprzytomnić sobie, czym były dla Jacka Malczewskiego słowa: niewola, wygnaniec, zaborca, by zrozumieć jaki nawał uczuć – nadziei, radości, zwątpień, rozpacz, musiał runąć na niego z chwilą wybuchu wojny” (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 116). Malczewski rozmyśla już wówczas o wolnej ojczyźnie. Towarzyszą mu jednak nadal te same upiory, co kiedyś. Trzy Gorgony uśmiechają się zagadkowo, a ich obecność nie wróży, jak się wydaje niczego dobrego na przyszłość.

Łączy się ze sobą tutaj wiele wątków i toposów znanych już z innych obrazów Malczewskiego. Owe mitologiczne Gorgony to z jednej strony wyimaginowane femmes fatales swojej epoki i muzy malarza, z drugiej natomiast portrety dam z jego otoczenia, o których Janoszanka pisała w następujący sposób: „Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów” (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21). Można wprawdzie zauważyć w nich także pewnego rodzaju podobieństwo do złowrogich pań z wcześniejszego cyklu Malczewskiego. Są one niczym te „upiorzyce” z komentarza Lucjana Rydla stworzonego do cyklu „Zatruta studnia”. Rok 1918 w ogóle stanowi w oeuvre mistrza pewnego rodzaju kulminacyjny moment. Malczewski kończy wówczas ostatnie kompozycje z cyklu „Polonia”. Maluje ważne dla siebie autoportrety, w tym ten z Gorgonami. Pojawiają się liczne podsumowania. Jednym z nich jest umieszczony na omawianym autoportrecie drewniany cebrzyk wypełniony naczyniami, który to stanowi jawne zapożyczenie z wczesnego obrazu artysty, a mianowicie z „Introdukcji” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie).



Jacek Malczewski, Autoportret z Gorgonami, 1919, kolekcja prywatna



Jacek Malczewski przy sztalugach, ok. 1900



Stadnina w Szelejewie, lata 20. XX w.



Pałac w Szelejewie, przed 1929

JACEK MALCZEWSKI KOLEKCJONERSKIE HISTORIE

Historia kolekcjonerstwa sztuki na ziemiach Wielkopolski ma swoją bogatą tradycję. Wiąże się ona z wieloma wybitnymi, polskimi artystami, jak chociażby Michał Gorstkin Wywiórski czy Wojciech i Jerzy Kossak, którzy to w latach 20. i 30. XX stulecia odbywali swoistego rodzaju Grand Tour po dworach i pałacach Wielkopolski, malując sylwetki właścicieli ziemskich i arystokracji. Nie inaczej jest także w przypadku samego Jacka Malczewskiego i jego współpracy z jednym z najwybitniejszych kolekcjonerów wielkopolskich przełomu stuleci – hrabią Edwardem Aleksandrem Raczyńskim.

Dwaj panowie poznali się jeszcze w latach 90. XIX wieku. Raczyński sukcesywnie kupował obrazy Malczewskiego, co w efekcie zaowocowało wspaniałą kolekcją. Na przestrzeni kolejnych lat do jego zbiorów trafiły ikoniczne prace młodopolskiego mistrza, jak chociażby „Melancholia” (1890-94, Galeria Rogalińska) czy „Błędne koło” (1895-97, Muzeum Narodowe w Poznaniu). W 1903 roku Malczewski namalował portret hrabiego, który jest przez wielu badaczy uznawany za jedną z lepszych jego prac tego typu. Mężczyzna ukazany został w pozycji siedzącej, przy biurku, za nim natomiast kłębi się cały korowód mitycznych postaci – satyrów i szalejących menad, które zdają się uczestniczyć w roztańczonej i upojonej winem procesji na cześć boga Bachusa.

Jak już zostało wspomniane, w autoportrecie Malczewskiego prezentowanym w niniejszym katalogu także pojawiają się mityczne bohaterki. Nie jest to jednak jedyna kwestia, która łączy owo dzieło z historią o Raczyńskim, bowiem obraz mistrza także pochodzi ze znakomitej, wielkopolskiej kolekcji. Od okresu dwudziestolecia międzywojennego obraz znajdował się w zbiorach pałacu w Szelejewie. Majątek ten nabył w 1921 roku Stanisław Karłowski, wybitny przedsiębiorca, bankier i polityk. Przejął od księcia Hugo Schönburg-Waldenburga istniejący tam już pałac, a na otaczających go ziemiach stworzył wzorcowe gospodarstwo rolne, w którym wprowadzał śmiało, jak na owe czasy, innowacje. Karłowski był w okolicy znaną osobistością, a także szanowanym kolekcjonerem dzieł sztuki. Na tle jego stadniny koni sportretował go Kazimierz Pochwański, uznany i renomowany malarz – portrecista elit tego czasu. Świadczy to również o znacznie szerszych kontaktach Karłowskiego, które wychodziły daleko poza ziemię gostyńską, wszak był on także w latach 1930-35 senatorem Rzeczypospolitej. Z racji na wojenną zawieruchę trudno dzisiaj rekonstruować wygląd szelejewskiej kolekcji Stanisława Karłowskiego. Jak się wydaje, z bogatego zbioru po wojnie przetrwało zaledwie kilka obiektów, w tym ten monumentalny autoportret Jacka Malczewskiego. Na jego odwrocie zachowała się szczęśliwie papierowa nalepka ze stemplem własnościowym, identyfikującym obiekty z kolekcji pałacu w Szelejewie.



Kazimierz Pochwański, Portret Stanisława Karłowskiego na tle stadniny, lata 20. XX w., kolekcja prywatna



nalepka ze stemplem własnościowym Stanisława Karłowskiego

ó †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Spowiedź, 1924

olej/plótno, 110 x 140 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofman 1924'

na krośnie malarskim papierowa nalepka konserwatorska

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 600 - 28 000 EUR

„Zainteresowanie Hofmana tematami religijnymi zaczyna się w początkach jego twórczości i trwa niezmiennie, z mniejszym lub większym nasileniem. Odzwierciedla się nie tylko w obrazach o tematyce ściśle religijnej, lecz również w tych jego dziełach, których treścią nie jest scena czy postać religijna, a które przenika jednak wymykający się bliższemu sprecyzowaniu nastrój religijnej nieledwie zadumy, melancholii, smutku”.

Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, Wlastimil Hofman – twórczość do roku 1939 [w:] *Dzieła czy kicze*, [red.] Elżbieta Grabska, Tadeusz Jaroszewski, Warszawa 1981, s. 390



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

Wlastimil Hofman



WLASTIMIL HOFMAN: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

DUCHOWE KATHARSIS



Włastimil Hofman, Spowiedź, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie



Włastimil Hofman, Spowiedź, 1918, kolekcja prywatna

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

Motywy sakralne pojawiają się w twórczości Włastimila Hofmana bardzo często. Stanowią one integralną i niezmiennie istotną część jego artystycznej spuścizny. Postacie aniołów i świętych wypełniają jego kompozycje i w metaforyczny sposób przekazują ukryte w nich sensy i idee. Obok redakcji zupełnie klasycznych motywów sakralnych, takich jak Zwiastowanie, postaci Madonny z Dzieciątkiem czy figury świętych wyłania się owa grupa wzmiankowana już wyżej, a którą z religią łączy jakiegoś rodzaju nastrój i nieziemska aura – sacrum, które przenika do ziemskiego profanum.

Kompozycje, takie jak ta prezentowana w katalogu aukcyjnym, ukazujące postacie pogrążone w modlitwie, tudzież rozmyślające nad sensem czy nawet kierunkiem swojej egzystencji pojawiły się w oeuvre Hofmana bardzo wcześnie. Jak pisała Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska: „Cykl tematyczny poświęcony modlitwie i kontemplacji został zapoczątkowany przez ‘Spowiedź’ z 1906 r.” (Elżbieta Wolniewicz-Mierzwińska, dz. cyt., s. 408). Chodzi tutaj oczywiście o obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, na którym malarz przedstawił starca przy drewnianym, rozpadającym się konfesjonale, w którym zasiada drewniana figura Chrystusa. Od tego czasu motyw spowiedzi będzie oczywiście powracał na obrazach Hofmana wielokrotnie, wręcz obsesyjnie. W kolejnych dekadach stworzy on liczne jego wersje, a ów mistyczny konfesjonał będzie czasami zastępował przydrożnymi kapliczkami i krucyfiksami. Spowiedź, modlitwa czy też rozmowa z Bogiem pojmowana będzie w nich jako katharsis – duchowe oczyszczenie i połączenie się z jakimś absolutem.

To, co zastanawiające, a tym samym istotne w tych przedstawieniach, to mizeralistyczny charakter owych kapliczek, konfesjonałów i figur. Zniszczone przez bieg czasu ludowe świątki zdają się ożywać na obrazach Hofmana i ewidentnie wsłuchują się w rachunek sumienia czyniony przez wędrowców, jak one utrudzonych życiem. U malarza aspekt starości i kresu żywota staje się zresztą właściwy także i dla innych kompozycji. Jest to moment na życiową refleksję, spowiedź, rozumianą nie tylko jako jeden z kościelnych sakramentów, ale przede wszystkim rozliczenie się ze sobą i światem.



7

JÓZEF KRZESZ-MĘCINA

1860-1934

Przy studni

olej/deska, 32 x 55 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'J. de Mecina-Krzesz | Paris.'

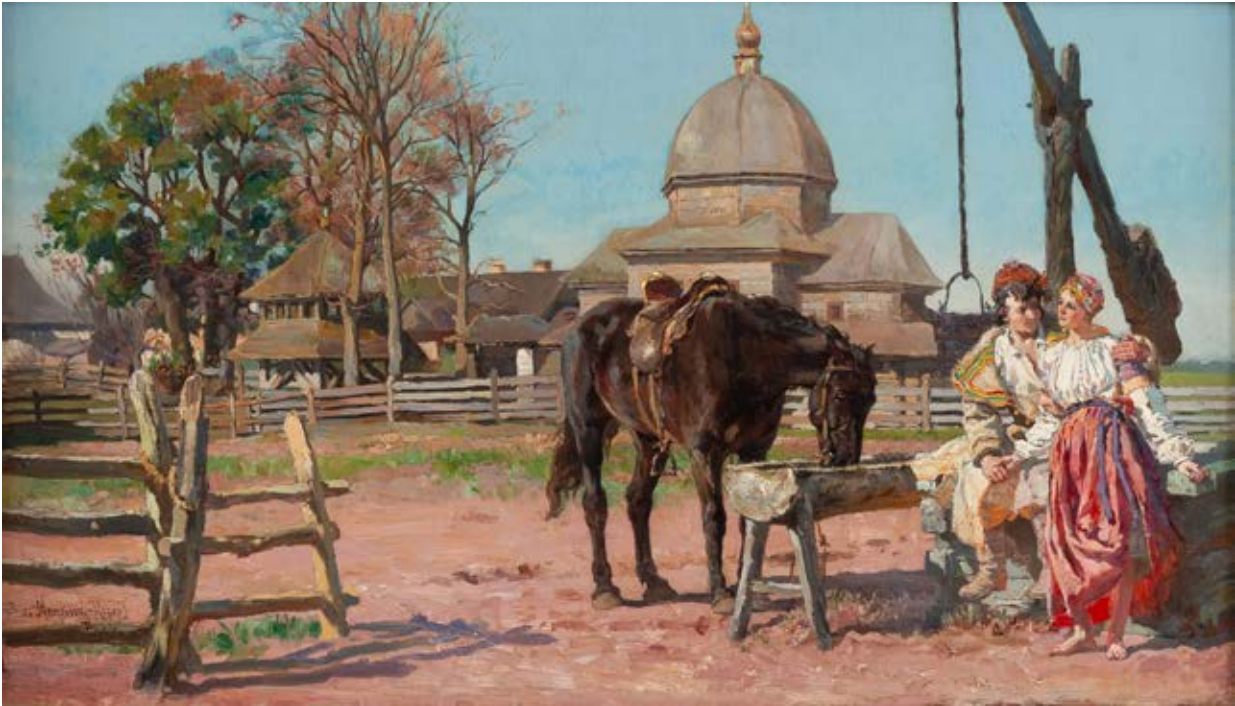
na odwrociu trudno czytelny, okrągły stempel oraz papierowa nalepka z drukowaną biografią artysty
na ramie opisy numeryczne oraz inna papierowa nalepka z odręczną biografią

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

W twórczości wykształconego w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych Krzesz-Męciny silnie uwidacznia się nurt akademicki. Motywy historyczne i religijne oraz reprezentacyjne portrety stanowią trzon jego dorobku. Równie reprezentatywną, choć dzisiaj nieco zapomnianą i słabo znaną grupą w jego oeuvre są sceny o charakterze ludowym, w których przejawia się wnikliwe zainteresowanie folklorem. Bardzo dobrze widoczne jest to na prezentowanym w katalogu obrazie, który datować należałoby najpewniej około roku 1890, kiedy to artysta przebywał w Paryżu, a o czym świadczy umieszczony pod sygnaturą opis. Dokładnie w 1890 malarz wystawił na Salonie Paryskim pracę zatytułowaną w katalogu jako „Przy studni” (Salon de 1890. Catalogue illustré. Peinture et sculpture, Paris 1890, s. 29, poz. kat. 1670), Trudno jednoznacznie stwierdzić jakie dzieło zostało wówczas pokazane, gdyż katalog nie zawierał reprodukcji, a inna praca artysty o analogicznym tytule została opublikowana jeszcze później, na łamach krakowskiego czasopisma „Świat” (1894).



8

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Matula są!", 1871

olej/plótno, 28 x 40 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Józef Chełmoński | 1871 r'

na odwrociu, na kraje płótna trudno czytelny stempel wytwórcy podobrazi malarskich (?): '[...]strasse 33'

inne historyczne tytuły: Są matula, Dzieci w polu, Dzieci w zbożu

Obraz zostanie uwzględniony w katalogu monograficznej wystawy Józefa Chełmońskiego i za zgodą właściciela zostanie włączony do wystawy w Muzeum Narodowym w Warszawie w dniach 26 września 2024 - 26 stycznia 2025.

estymacja:

800 000 - 1 300 000 PLN

186 000 - 302 000 EUR





OPINIE:
opracowanie Tadeusza Matuszczaka z dn. 15 lutego 2024 roku

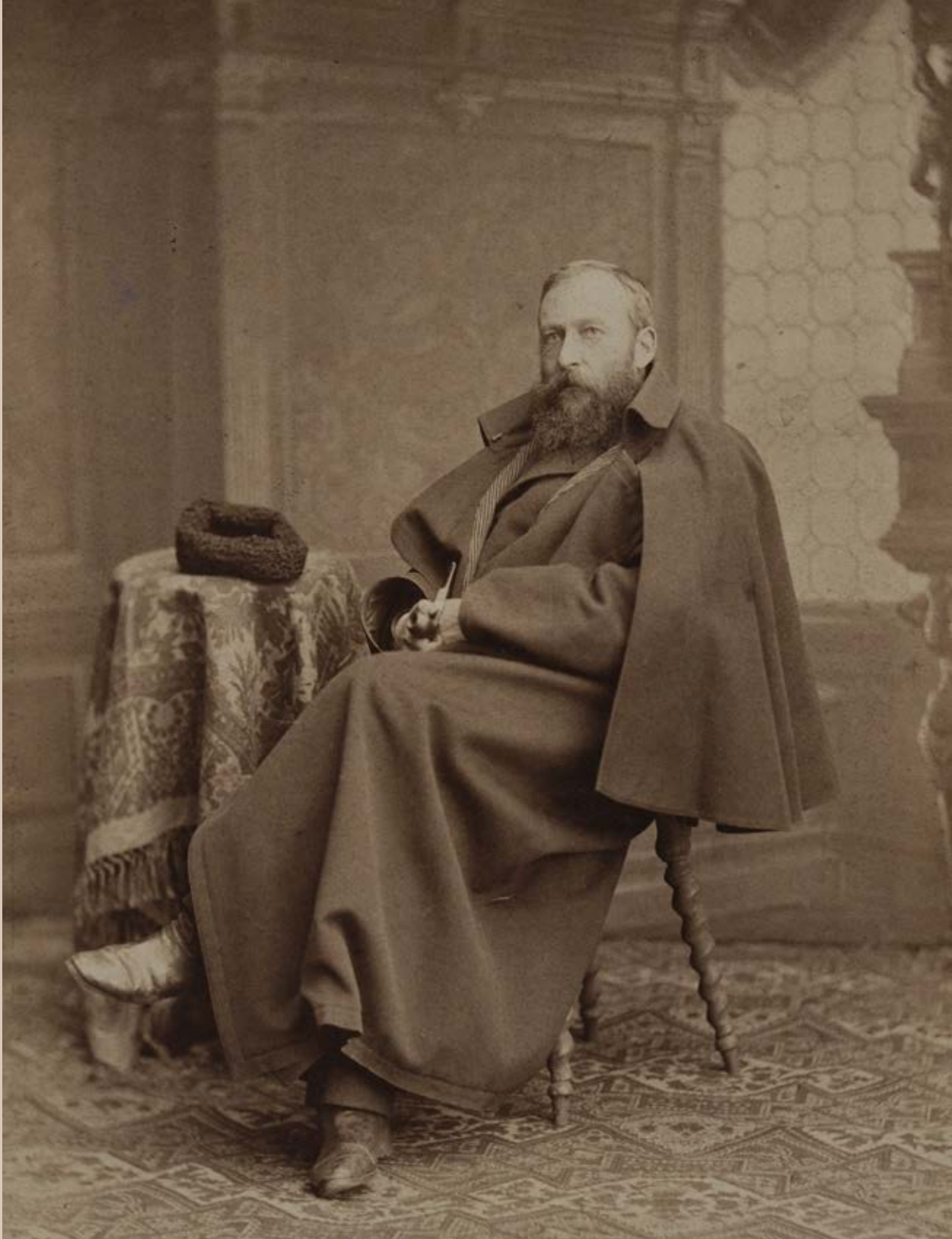
POCHODZENIE:
sprzedaż przez artystę po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1871 roku z historycznego zbioru Wandy Czernic-Żalińskiej (zm. 1986), właścicielki Salonu Skarbiec, Warszawa kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa bieżąca, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, maj 1871

LITERATURA:
Joanna M. Sosnowska, Malarz. Józef Chełmoński, Warszawa 2021, s. 29, 30 i 132, il. 8
Z natury i dla natury. Rzecz o Józefie Chełmońskim, red. Wioletta Pilorz, Żyrardów 2013, s. 26
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 12
Ewa Micke-Broniarek, Józef Chełmoński, Wrocław 2001, s. 15 (wzmiankowany) oraz s. 17 (il.)
Józef Chełmoński (1849-1914). Tom 1. Wystawa monograficzna, katalog wystawy, oprac. Tadeusz Matuszczak, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1987, s. 15, 35, 43 i 53, nr kat. 5 (il.) (obraz nie eksponowany na wystawie)
Jerzy Malinowski, Imitacje świata. O polskim malarstwie i krytyce artystycznej drugiej połowy XIX wieku, Kraków 1987, s. 162
Alfred Ligocki, Józef Chełmoński, Warszawa 1983, s. 18, 20, 22, 66, 97 i 102, poz. 12 (il.)
Joanna Krzymuska, Józef Chełmoński, Warszawa 1978, s. 16
Maciej Masłowski, Józef Chełmoński, Warszawa 1973, s. 64 i 160, nr kat. 48 (il. jako "Dzieci w zbożu (Matula są)")
Halina Cękalska-Zborowska, Wieś w malarstwie i rysunku naszych artystów, Warszawa 1969, s. 49
Wanda Czernic-Żalińska, Salon Sztuki "Skarbiec" w Warszawie, "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", t. 10, Warszawa 1966, s. 496 (jako "Dzieci w zbożu")
Maciej Masłowski, Malarski żywot Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1965, s. 59, 81 i 82
Krystyna Czarnocka, Józef Chełmoński, Warszawa 1957, s. 17-20, il. 4 (jako "Matula są (Dzieci w polu)")
Jan Wegner, Józef Chełmoński w świetle korespondencji, Wrocław 1953, s. 11, 38, przypis 43
Antoni Piotrowski, Józef Chełmoński. Wspomnienie. Z 3 portretami i 27 reprodukcjami jego dzieł, Kraków 1917/1918, s. 7, (wzmiankowany jako "Są matula")
Henryk Piątkowski, Józef Chełmoński. Wystawa, "Słowo" 1907, nr 91, s. 2
Henryk Piątkowski, Chełmoński. (Wystawa zbiorowa prac jego w Towarzystwie Zachęty.), "Kurier Warszawski" 1907, nr 83, s. 5
Wojciech Gerson, Z Malarstwa. III. Wystawa prac Józefa Chełmońskiego, "Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1890, nr 346, s. 235
Edward Lubowski, Silva Rerum. Artystyczne, "Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 19 s. 302 (jako "Są matula" w wykazie dzieł poszukiwanych na wystawę)
Kronika miesięczna, "Biblioteka Warszawska" 1890, t. 2, z. 2, s. 322 (jako "Są matulu" w wykazie dzieł poszukiwanych na wystawę)
Stanisław Witkiewicz, Józef Chełmoński, "Tygodnik Ilustrowany" 1889, nr 314, s. 34
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1874, Warszawa 1875, s. 68, (wzmiankowany jako "Są matula" wystawiany w 1871)
Obrazy na wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, "Tygodnik Mód i Powieści" 1871, nr 35, s. 4, (jako "Są matula")
Wojciech Gerson, Wystawa Towarzystwa zachęty sztuk pięknych w Warszawie. (Lipiec 1871 r.). (Dokończenie), "Tygodnik Ilustrowany" 1871, nr 188, s. 71
"Są matula". Kopia z obrazu Chełmońskiego, "Opiekun Domowy" 1871, nr 28, s. 220 (opisywany) oraz il. (okładka)
[Na wystawę Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych przybyły obrazy...], "Kurjer Codzienny" 1871, nr 114, s. 3 (jako "Są matula")
S. [Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych...], "Kurier Warszawski" 1871, nr 113, s. 1
archiwalna fotografia obrazu, 1871, Muzeum Narodowe w Warszawie, sygn. DDWneg.16708 MNW

1849	•	Józef Chełmoński przychodzi na świat 6 listopada we wsi Boczek, jako syn Józefa Adama, ziemianina i Izabeli z Łoskowskich.
1867–1871	•	Kształci się w warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona, który wywrze ogromny wpływ na twórczość Chełmońskiego, zwłaszcza w kwestii wiernego studiowania natury.
1871–1874	•	Przebywa w Monachium, gdzie krystalizuje się zarówno tematyka jego obrazów, jak i środki artystyczne, umożliwiające mu pogłębienie realizmu jego kompozycji.
1874	•	Osiada w Warszawie i wynajmuje razem z Antonim Piotrowskim pracownię na najwyższym piętrze Hotelu Europejskiego. Dołączają do nich także Stanisław Witkiewicz i Adam Chmielewski.
1875	•	Wystawia w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych obrazy, które będą zaliczane do szczytowych osiągnięć dojrzałego realizmu, m.in. „Babie lato”. Rozgoryczony ostrą krytyką dzieł zaczyna myśleć o opuszczeniu Warszawy.
1876	•	Przy pomocy Cypriana Godebskiego wyjeżdża do Paryża, gdzie wystawia na Salonie w 1876, 1878 i w 1882 roku.
1878	•	W Warszawie bierze ślub z Marią Szymanowską.
1878	•	Adolphe Goupil zawiera z Chełmońskim umowę na prawo pierwokupu jego obrazów.
1882	•	Otrzymuje „mention honorable” na Salonie Paryskim za kompozycje „Przed karczmą” i „Postój kozaków” z tego samego roku.
1887	•	Powrót artysty do kraju.
1888	•	Nabywa skromnym dworek we wsi Kuklówka, koło Grodziska Mazowieckiego, w którym pozostanie do końca życia. Zmiana stylu życia powoduje rozpad małżeństwa z Marią z Szymanowskich. Powstają pierwsze „czyste pejzaże” stanowiące punkt zwrotny w twórczości Chełmońskiego.
1889	•	Otrzymuje Grand Prix na Exposition Universelle w Paryżu.
1890	•	Wielki sukces pierwszej indywidualnej wystawy Chełmońskiego w warszawskiej Zachęcie, na której rozsprzedają się niemal wszystkie obrazy.
1893	•	Bierze udział w „World’s Columbian Exposition” w Chicago.
1897	•	Chełmoński zostaje wybrany na honorowego prezesa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka” w Krakowie.
1899	•	Muzeum Narodowe w Krakowie nabywa „Czwórkę” (1881) Chełmońskiego do swoich zbiorów.
1904	•	Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie zalicza go w poczet członków honorowych.
1913	•	Otrzymuje nagrodę jubileuszową Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych za całokształt działalności artystycznej.
1914	•	Umiera 6 kwietnia w Kuklówce po ataku apoplektycznym.

Józef Chełmoński, po 1887



JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

REWOLUCJA CHEŁMOŃSKIEGO W „KRAJOBRAZIE” SZTUKI POLSKIEJ XIX WIEKU

Jak pisać historię sztuki polskiej doby nowoczesnej? Nie istnieje jeden klucz do jej zrozumienia, formuła, którą można by określić twórczość malarzy od końca XVIII wieku do ostatnich dekad XIX stulecia. Historycy sztuki i historiografowie próbowali dostrzec w niej unikalny charakter, odczytując ją przez pryzmat historii Polski, walki o niepodległość, autonomię języka i kultury w dobie rozbiorów. Często próbuje się wiązać nazwiska ważnych polskich twórców z ogólnoeuropejskimi prądami artystycznymi.

Niejednokrotnie początki polskiej sztuki nowoczesnej kojarzy się z osobą Jana Piotra Norblina, artysty wykształconego we Francji na dziełach Antoine’a Watteau i Francesa Casanovy, przybyłego na Ziemię Polskie na zaproszenie Czarotoryskich. Jakością, którą wprowadził do sztuki polskiej, była tematyka rodzajowa i próby z zakresu malarstwa historycznego, stanowiące jedną z dominujących gałęzi sztuki XIX wieku. Akademie artystyczne (w tym te najbardziej popularne wśród twórców polskich: petersburska, wiedeńska i monachijska) promowały sztukę opartą na klasycznym harmonijnym wyrazie, bogatą intelektualnie, anegdotyczną i o stosownym temacie. W kręgu sztuki akademickiej promowano więc „torie” – tematykę zaczerpniętą z dawnej historii, mitologii czy Biblii. W dobie romantyzmu porzucono wyidealizowaną wizję historii, pisaną przez przeszłych bohaterów i wielkie wydarzenia. Zwrócono się ku współczesnej tematyce napoleońskiej, tak żywej w kręgu sztuki polskiej ze względu na niepodległościowe idee związane z wodem.

Po powstaniu styczniowym, w którym wielu malarzy polskich brało udział i było potem represjonowanych, istotną kolonią artystyczną stało się nazywane „Atenami nad Izarą” Monachium. Stolica Bawarii pod panowaniem Wittelsbachów zapewniała artystom-przybyszom możliwość liberalnej edu-

kacji artystycznej w lokalnej Akademii, dostęp do dzieł dawnych i współczesnych mistrzów w Starej i Nowej Pinakotece oraz obietnicę uczestniczenia w międzynarodowym życiu artystycznym, tym samym kontakt z nowymi prądami w sztuce i możliwość sprzedawania dzieł tam działającym marszandom i poprzez prywatne galerie.

Popularny wśród Polaków nurt malarstwa krajobrazowego i rodzajowego umożliwiał przemycanie treści narodowych: przez przedstawianie mazowieckiego bądź kresowego pejzażu uosabiającego osobistą wolność oraz odtwarzanie scen rodzajowych i militarnych XVII stulecia jako zwycięskich kampanii, kiedy Polska była „przedmurzem chrześcijaństwa”. Niejednokrotnie monachijskie pejzaże zawierały anegdotyczne dodatki odwołujące widza do historii powstania styczniowego. Przywódcą polskiej kolonii artystycznej w Monachium był Józef Brandt. Wyjechawszy w 1862 roku na studia, założył tam osiem lat później prywatne atelier, będące rodzajem nieformalnej szkoły artystycznej i miejscem spotkań twórców. Monachijską kolonię współtworzyli inni wybitni malarze rodzajowi i pejzażyści m.in. Alfred Wierusz-Kowalski czy bracia Gierymscy. Ich romantyczny obraz polskiej natury leżał u źródła „symbolofilii” charakteryzującej polskie malarstwo nowoczesne. Gatunek pejzażu stał się, również dzięki romantycznym wieszczom, przestrzenią ekspresji wolności, która została odebrana narodowi wraz z rozbiorami.

Istotną rolę w sztuce XIX wieku odegrał warszawski artysta Wojciech Gerson. Choć zasadniczo był malarzem akademicko-historycznym, jego działalność artystyczna i pedagogiczna podważała skostniałe rygory sztuki oraz promowała malarstwo krajobrazowe, a także studia z natury. Gerson od 1844 roku studiował w Oddziale Architektury Szkoły Sztuk Pięknych działa-

jącej 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 starożytnym” – kulturowym fenomenem polegającym na zainteresowaniu, opisywaniu i ochronie pamiątek przeszłości. Wędrowki artysty, m.in. na Kielecczynę, Kujawy, Mazowsze, do Małopolski były symptomem rozwoju turystyki, lecz w równym stopniu należy poczytywać je za gest patriotyczny.

W 1865 roku powstała tzw. Klasa Rysunkowa (nazywana później Szkołą Gersona), która działała do 1896 roku. Instytucja ta powstała w odpowiedzi na zamknięcie Szkoły Sztuk Pięknych po powstaniu. Gerson nauczał w niej (od 1871 roku) oraz swojej prywatnej pracowni. Choć Klasa nie mogła uchodzić za pełnoprawną akademię artystyczną, to Gerson wykształcił w niej całą plejadę artystów II połowy XIX i początku XX wieku. Chełmoński, który uczył się u Gersona w latach 1867-71 i nawiązał z nim długoletnią przyjaźń, przejął od niego skłonność do wnikliwego studiowania natury. Poprzez to właśnie artysta doszedł do odosobnionych na tle sztuki swoich czasów efektów artystycznych.

Tematyka obrazów Chełmońskiego dotyczyła wyłącznie polskiego (mazowieckiego i ukraińskiego) pejzażu oraz wiejskiej sceny rodzajowej. Malar-ska brawura, która silnie widzów w epoce różniła – jednych zachwycała, innych, tych bardziej tradycjonalistycznych, odpychała – była widoczna już w pierwszych obrazach Chełmońskiego. Mistrzostwo jego pędzla dojrzewa-

ło w Monachium i dzięki niemu Chełmoński odniósł jak żaden inny polski malarz sukces komercyjny w Paryżu, gdzie spędził trzynaście lat. Żywiołość, temperament i osobiste przeżycie przeświecało z wybieranych przez artystę tematów, ale także z plastycznej ich redakcji. Różne malarskie pomysły Chełmońskiego obecne w awangardowych, realistycznych obrazach z lat 70. XIX wieku były dla współczesnych niezrozumiałe. Autonomia dzieła sztuki, jego niezależność wobec literackich odniesień i prymat plastycznych rozwiązań stanie się istotną myślą wyrażaną w przestrzeni dyskursu krytycznego przez Stanisława Witkiewicza oraz innych twórców skupionych wokół warszawskiego czasopisma „Wędrowiec” dopiero w kolejnej dekadzie. W tym świetle wczesne malarstwo Chełmońskiego należy uznać za jeden z istotniejszych manifestów nowoczesności w polskim malarstwie, a głośne prezentacje jego dzieł w warszawskiej Zachęcie za prefigurację wystaw „impresjonistów” Pankiewicza i Podkowińskiego, Grupy Pięciu czy Ekspresjonistów Polskich.

Polski krajobraz zyskiwał w obrazach Chełmońskiego specjalną mowę. Jeśli w dobie rozbiorowej wypadki poprzednich wieków stanowiły dla znakomitej większości malarzy obszar ekspresji patriotycznych uczuć, tak w przypadku Chełmońskiego ojczyzna jest rozumiana jako ziemia i istniejąca poza czasem życiodajna potęga. Preferowany przez Chełmońskiego realizm łączył się w jego dziele z próbą osobistej penetracji fenomenów przyrody, subiektywnym odczuciem i wyrazem jej emocjonalnego nastroju. Panteistyczna wizja natury artysta była nad wyraz bliska sztuce symbolizmu przełomu wieków i właśnie w okresie kukłowieckim jego twórczości rozwinęła się szczególnie bujnie.

Malarstwo polskiego realizmu i naturalizmu zapowiadało twórczość przełomu wieków, którą Maria Poprzeczka nazywała „szczęśliwą godziną malarstwa polskiego”. W 1900 roku otworzono gmach warszawskiej Zachęty projektu Stefana Szyllera, a w 1901 krakowski Pałac Sztuki autorstwa Franciszka Mączyńskiego. W ten sposób kultura polska zyskała swoje świątynie dla prezentacji klasyków sztuki odchodzącego XIX stulecia, jak i współczesnych artystów torujących drogę przyszłości – państwowej i artystycznej.



Targ na Mariensztacie, ok. 1890-1905



N^o 28.

Błogosławieństwo przy
ulicy Chmielnej blisko
Nowego Świata
Nr. 1260D (3 nowy)
w Warszawie.

Opiekun Domo-
wy wychodzi raz w
tydzień co Środa. —
Prenumeratorem
z prowincji razą
nadsyłać przedpłatę
wprost do Redakcyi,
a to w celu uniknie-
nia zawodu w odbio-
rze naszego pisma.

ROK VII.

Serja Druga.

Cena: w Warszawie 25
kop. miesięcznie — na
Prowincji: rs. 1 kop. 20
kwartałnie (w tym mie-
siu się już opłaca pocs-
towa: za przesyłkę kop.
11 1/2, oraz za opako-
wanie i ekspedycję kop.
33 1/2). Skład główny
dla pp. Kolegów w
Warszawie, w księgarni
Ferdynanda Hosi-
cka, Ulica Senatorska
Nr. 496, w Poznaniu
u Leitzgubera. — we
Lwowie u Włosa Ka-
rola, w Zgłoszeniu u
Hudkiewicza księ-
garza.

Warszawa, dnia 30 Czerwca
12 Lipca 1871 roku.

TREŚĆ: Z poematu p. t. Dawony, przez *Kazimierę Mosch*. — Wiązanka. — *Józef Rychter* przez *Kazimierza Lunińskiego*. (dokończenie). — „Są Matula“ kopia
obrazu Chełmońskiego (z drzeworytem). — Dawny Ratusz Trybunański w Petrokowie (z drzeworytem). — Przegląd literacki, przez *Dyonizego Henkla* (dokończenie). —
Prassa peryodyczna. — Druga miłość, powieść *Julji Kavanagh* (dalszy ciąg).

Z POEMATU
p. t.
DZWONY,
Poświęconego J. S. Jasińskiemu, b. Dyrektorowi
Teatrów Warszawskich,
PRZEZ
KAZIMIERĘ MOSCH.

Zmęczoną gwarem powszedniego życia, smutną, senną i rozma-
rzoną, otuliła mnie noc majowa w swój płaszcz rokosznie pachnący i u-

Bóg... jak Bóg ludzi—wydał mi się groźnym Panem stworzenia,
starcem o milionach wieków, z berłem wszechpotęgi w rękę, z godłem
wszechwiedzy na czole, z majestatem w słonecznej twarzy.
Puszcza... wydała mi się doliną przypruszoną suchym piaskiem ze
srebra,—na skrajach której ciemniło się nieruchomą przestrzenią mo-
rze,—po nad którą sklepienie niebios migotało tysiącami gwiazd ze zło-
ta i wśród której ja sama byłam jedyną... nazą dla boskiego oka w
górze.
Dusza moja... ze snu resztką, co jeszcze ją trzymał w objęciu,—
z bólem przeważonym przeszłości, który nosiła w sobie,—z brakiem wra-
żeń, którego doświadczała zawsze,—ze zmęczeniem swoim, z nudą i z re-
zygnacją, wydała mi się jakby spokojnym, ukutym z kamienia posągiem,
postawionym przed widomym wzrokiem moim teraz na to, abym śmier-
telną głowę swoją o stopy jego roztukała!

„SĄ MATULA” KOPIA Z OBRAZU CHEŁMONSKIEGO,
z Wystawy Warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (str. 220).

Kołysawszy słodkim śpiewem swoim, przeniosła po promieniach bladego
miesiąca, daleko od domu w głąb samotnej puszczy, gdzieś prócz jój ci-
szy, duszy swój i Boga, nic po przebudzeniu nie znalazła.

Przymknęłam oczy i osunęłam się do stóp posągu...
I rozdzielona tak na dwoje: na zmysły, które gorejąca w nich siła
życia przepłomieniła w duch czysty i... na duszę, którą znów boleść

„MATULA SĄ!”: ODKRYCIE PO 150 LATACH

W twórczości każdego artysty istnieją dzieła ikoniczne, które rozpalają
wyobraźnię znawców i miłośników sztuki, a rozpalają ją tym bardziej, jeśli
znikną z pola widzenia na lata, dekady czy nawet wieki. Prezentowany pu-
blicznie pierwszy raz od ponad 150 lat obraz zatytułowany „Matula są!” na-
leży do tego rodzaju prac Józefa Chełmońskiego, które na kartach literatury
były znane świetnie i wzmiankowane wielokrotnie, nieznane zaś z autopsji
badaczom, nie mówiąc już o szerszej publiczności. „Matula są!” to jeden
z pierwszych znanych obrazów, które Chełmoński namalował w 1871 roku
w małym mieszkaniu przy ulicy Zajęczej na warszawskim Powiślu.
Wiele wczesnych obrazów wystawianych przez Chełmońskiego w pierwszej
połowie lat 70. XIX wieku pozostawało przy krytykę niezrozumianych.
„Matula są!” pokazana w maju 1871 roku na Wystawie bieżącej Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zebrała od krytyków zaskakująco
pozytywne recenzje. Wczesny obraz malarza poruszał publiczność swoim
urokliwym nastrojem i sielankowością. Anonimowy recenzent „Kuriera
Warszawskiego” pisał o nim w następujący sposób: „Kilkuletnia wiejska
dziewczynka zaledwie głową sięgająca ponad kłosa bujnego zboża, posa-
dziła obok siebie na ziemi małą dziecinę i rzuca w głębi obrazka stojącej
żniwiarce pytanie: ‘Matula są?’”. Taki jest przedmiot i nazwa małego obrazka
obrazka, który wyszedł spod pędzla pana Chełmońskiego. Na swojskim
tym obrazku oko z przyjemnością spoczywa. Wdzięczny on w pomyśle
i w wykonaniu” (S. [Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych...],
„Kurier Warszawski” 1871, nr 113, s. 1).

Jak podkreśla w towarzyszącym odkryciu „Matula są!” opracowaniu badacz
twórczości Chełmońskiego, Tadeusz Matuszczak: „Ogromnym wyróżnie-
niem dla początkującego malarza, jakim był wówczas Chełmoński, był
fakt, że drzeworytniczą reprodukcję obrazu zamieścił na okładce „Opiekun
Domowy” (1871, nr 28 [12.07], s. 217; za: opracowanie Tadeusza Matuszcza-
ka z dn. 15 lutego 2024 roku). Ponadto na łamach „Opiekuna Domowego”
zamieszczono jeszcze niezwykle przychylny opis dzieła, który brzmiał
w następujący sposób: „Mamy przed sobą wdzięczny i pełen prostoty obra-
zek rodzajowy. Krajobraz oddycha świeżością, niebo jasne, pogodne, białe
obłoczki gonią jedne za drugimi, wietrzyk drobny pochyla ku ziemi ciężkie
zbożem kłosa. Po lewej stronie obrazu, na dalszym planie, ukazuje się
szereg żniwiarzy pochylonych pracą. Po prawej dwoje dzieci wiejskich, brat
i siostra, bawi się swobodnie na miedzy rozgraniczającej łąny zboża. Na

twarzach tych dzieci maluje się szczęście bezwiedne, harmonizujące zupeł-
nie z rozkoszą rozlaną w naturze. Chłopiec starszy, wspinając się na palcach
ponad kłosa, zapewne dla uchwycenia barwnego motyla, spostrzega
w oddali matkę i o tym radosnym fakcie zawiadamia młodszą siostrzyczkę,
oczekując na rezultat polowania. Słowa ‘są matula’ będące tytułem obrazu,
zawisły wyraźnie na ustach chłopczyka. Utwór ten nie potrzebuje podpisu,
tyle w nim prawdziwego i odpowiedniego do przedstawianej chwili wyrazu”
(„Są matula”. Kopia z obrazu Chełmońskiego, „Opiekun Domowy” 1871,
nr 28, s. 220). Ta wczesna praca, w której krystalizował się realistyczny styl
Chełmońskiego wzbudziła także zainteresowanie jego mistrza, Wojciecha
Gersona, który w swojej recenzji nie odmawiał artyście talentu, jednak
w profesorskim tonie zauważał w obrazie zbyt uproszczenia i zachęcał
do dalszych studiów.

Jak wiadomo, na wczesnych etapie kariery obrazu Chełmońskiego były
przez warszawską publiczność lekceważone. „Matula są!” podobał się jed-
nak tak bardzo, że prędko po wystawie w Zachęcie znalazł nabywcę. Do czy-
jej kolekcji trafił? Niestety nie istnieją materiały, które wyjaśniałyby ten stan
rzeczy. Organizatorzy indywidualnych warszawskich wystaw artysty z 1890
i 1907 roku apelowali w prasie do właścicieli dzieła o udostępnienie go na
ekspozycję. Niestety bezskutecznie. Praca pojawiła się dopiero znacznie
później, w zbiorach właścicielki warszawskiego Salonu „Skarbiec”, Wandy
Czernic-Zalińskiej, u której pozostawał do jej śmierci w 1986 roku. Zatem
pomimo tych licznych wzmianek, obraz od 1871 roku nie był prezentowany
publicznie. „Matula są!” to niezwykle dokument polskiej sztuki nowocze-
snej i kolekcjonerski rarytas. Jego aktualna publiczna prezentacja stanowi
ważne dla polskiej kultury wydarzenie, na miarę ekspozycji odnalezionego
w 2023 roku „Wieczoru letniego” z 1875 roku, zakupionego w DESA
Unicum do zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu.

W „Matula są!” widzimy ujawniony po raz pierwszy w pełni osobisty stosu-
nek Chełmońskiego do natury. Dzieło zawiera wszelkie cechy autorskiego
stylu Chełmońskiego, które zdradzać będzie wiele późniejszych i popular-
nych jego obrazów. O znaczeniu tej pracy dla całej twórczości Chełmoń-
skiego świadczym porównanie z późniejszym prawie trzydzieści lat „Owczar-
kiem” (1897, Muzeum Narodowe w Krakowie), w którym dostrzegamy,
w lustrzanym odbiciu, podobny układ kompozycyjny do obrazu z 1871 roku.

Józef Chełmoński, Owczarek, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie

„Zalety artystyczne, aż do zręczności
dotknięcia wyraźne, tylko nie
zawadziłoby skończenia więcej.
Rzecz to jednak czasu i doświadczenia,
za tym przy pracy do nabycia”.

Wojciech Gerson, Wystawa Towarzystwa zachęty sztuk
pięknych w Warszawie. (Lipiec 1871 r.). (Dokończenie),
„Tygodnik Ilustrowany” 1871, nr 188, s. 71

„Opiekun Domowy” 1871, nr 28 (okładka)

„Mamy przed sobą wdzięczny i pełen prostoty obrazek rodzajowy. Krajobraz oddycha świeżością, niebo jasne, pogodne, białe obłoczki gonią jedne za drugimi, wietrzyk drobny pochyla ku ziemi ciężkie zbożem kłosa. Po lewej stronie obrazu, na dalszym planie, ukazuje się szereg żniwiarzy pochylonych pracą. Po prawej dwoje dzieci wiejskich, brat i siostra, bawi się swobodnie na miedzy rozgraniczającej łąny zboża”.

„Są matula”. Kopia z obrazu Chelmońskiego, „Opiekun Domowy” 1871, nr 28, s. 220



„Kilkuletnia wiejska dziewczynka zaledwie głową sięgająca ponad kłosa bujnego zboża, posadziła obok siebie na ziemi małą dziecinę i rzuca w głębi obrazka stojącej żniwiarce pytanie: Matula są? Taki jest przedmiot i nazwa małego obrazka, który wyszedł spod pędzla pana Chelmońskiego. Na swojskim tym obrazku oko z przyjemnością spoczywa. Wdzięczny on w pomyśle i w wykonaniu”.

S, [Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk pięknych...], „Kurier Warszawski” 1871, nr 113, s. 1

9

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

"Panna młoda", około 1910

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

estymacja:

380 000 - 500 000 PLN

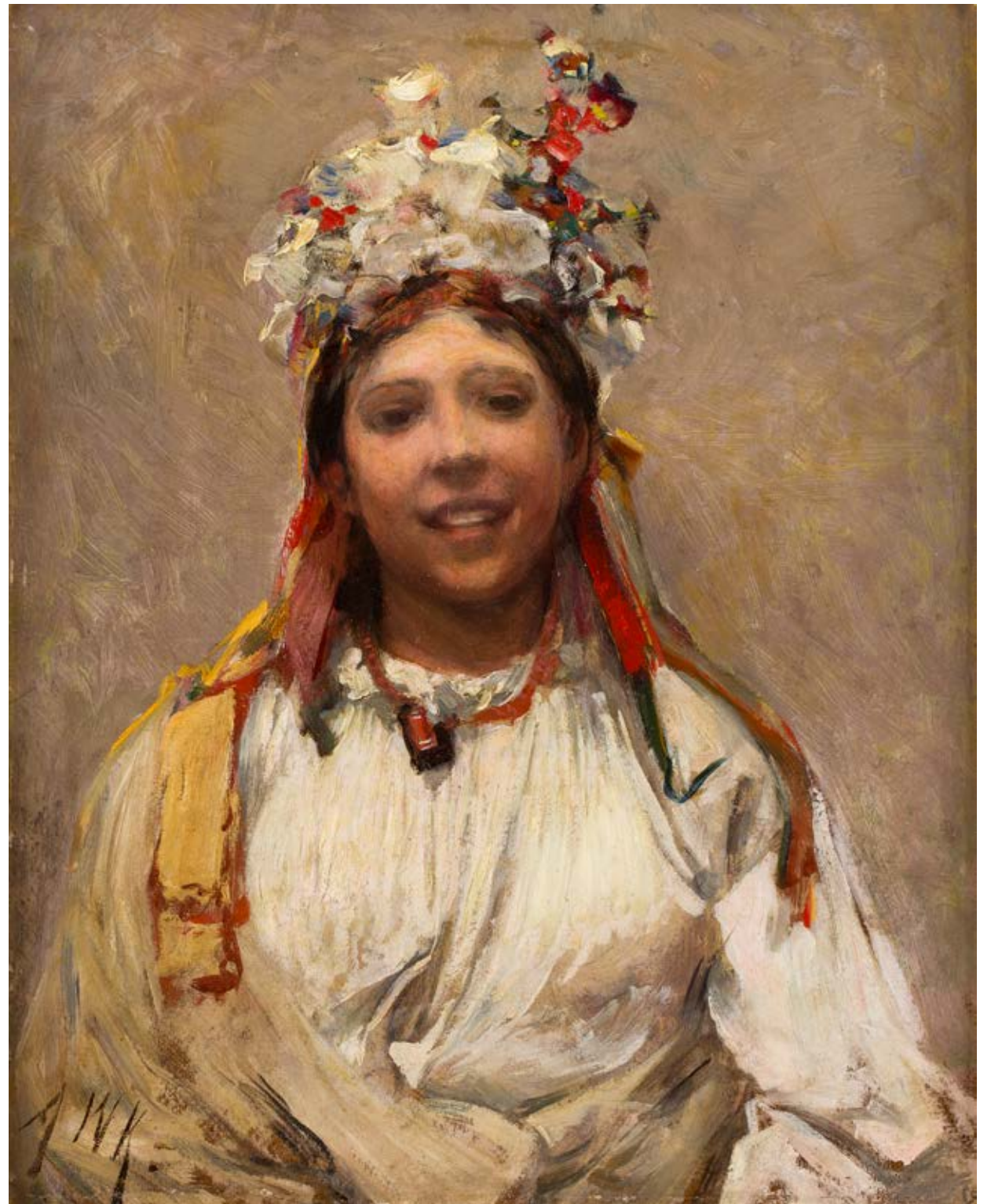
88 000 - 116 000 EUR

LITERATURA:

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

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

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



ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

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

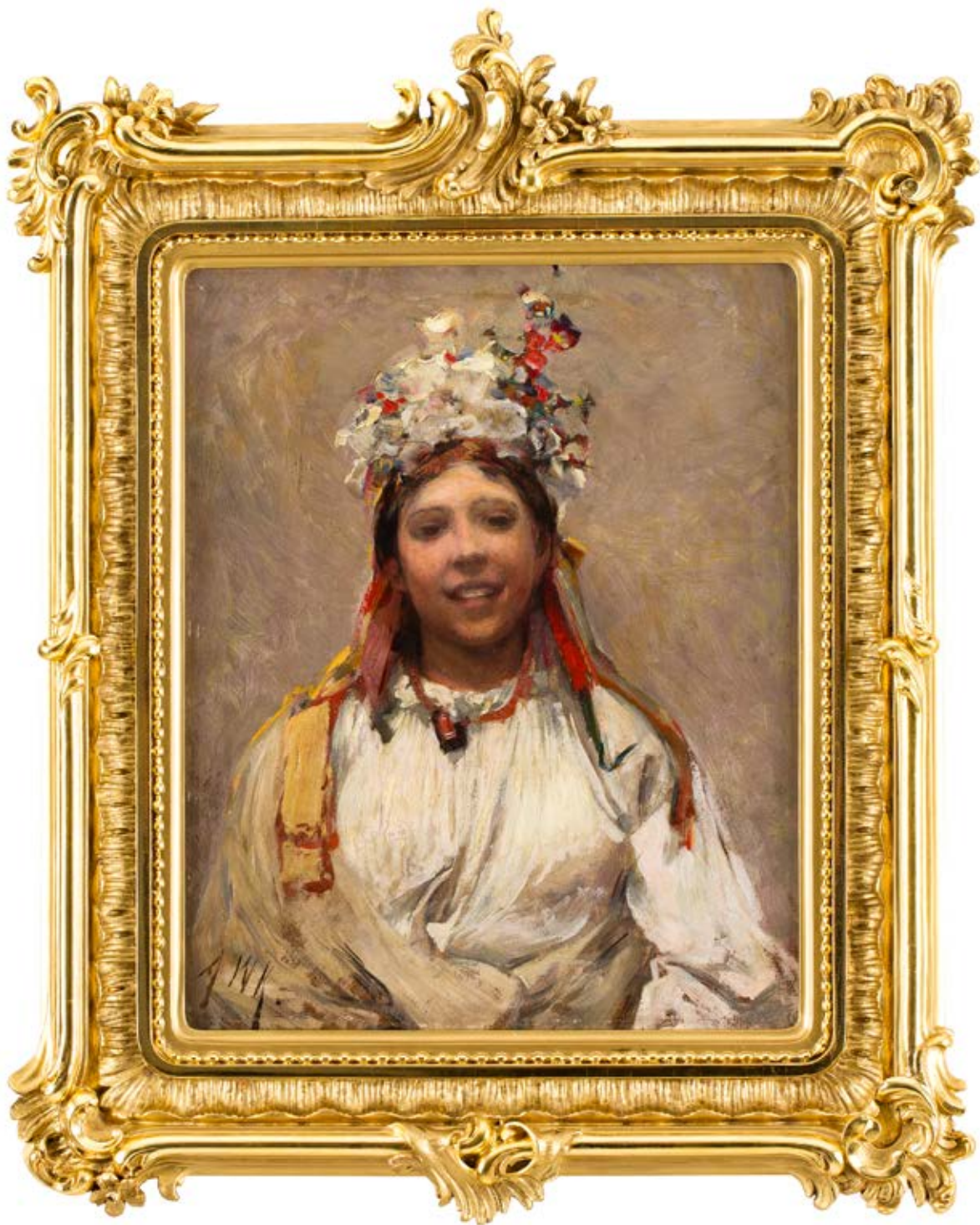
po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek – byli wśród nich malarze, których można wiązać z realizmem, naturalizmem, impresjonizmem, secesją czy postimpresjonizmem.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

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

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



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



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

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

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

Równoległe do studiów na akademii, uczęszczał do szkoły Józefa Brandta, nieformalnego przywódcy „Polenkolonie”. W kolejnych latach pozycja Wierusz-Kowalskiego na lokalnej scenie artystycznej zaczęła krzepnąć. Twórca aktywnie brał udział w życiu artystycznym, wiele wystawiał, stworzył styl malarstwa, który pozwolił mu być rozpoznawalnym. Ceniono jego kompozycje konne, sceny ze wschodnimi jeźdźcami i zimowe widoki z myśliwymi i wilkami. W późniejszym okresie chętnie nabywano jego orszaki weselne z postaciami w polskich strojach ludowych oraz kuligi z młodymi, śmiejącymi się ludźmi. Artysta 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. W 1890 dostąpił zaszczytu, mianowano go bowiem honorowym profesorem Akademii Monachijskiej. Był najważniejszym polskim malarzem w Monachium, zaraz obok Józefa Brandta.



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



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

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

Stanisław Wyspiański, Wesele,
Kraków 1973, s. 59

WESELE IDZIE!

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

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

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

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



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



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

10

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

"Chata w Bronowicach (Fragment sadu)", około 1905

olej/plótno, 30,5 x 44,5 cm
sygnowany l.d.: 'W Tetmajer'

Pejzaż stanowi szkic do obrazu "Rodzina artysty (Dorobek)", 1905, Muzeum Narodowe w Krakowie.

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 700 - 16 300 EUR

WYSTAWIANY:
Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Pałac Krzysztofory,
30 czerwca - 12 listopada 2023

LITERATURA:
Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu, katalog wystawy, oprac. Marta Marek, Piotr Hapanowicz, Muzeum
Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2023, 239 (il.), nr kat. 237



WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

"Praczi" ("Dziewczyny niosące kosz z praniem"), 1910

olej/ płótno (dublowane), 146 x 135 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'WT. MCMX'

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

104 000 - 139 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Kraków (od lat 80. XX w.)

WYSTAWIANY:

Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Pałac Krzysztofory,
30 czerwca - 12 listopada 2023

LITERATURA:

Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu, katalog wystawy, oprac. Marta Marek, Piotr Hapanowicz, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2023, s. 224-225 (il.), nr kat. 225 (jako "Dziewczyny niosące kosz z praniem")

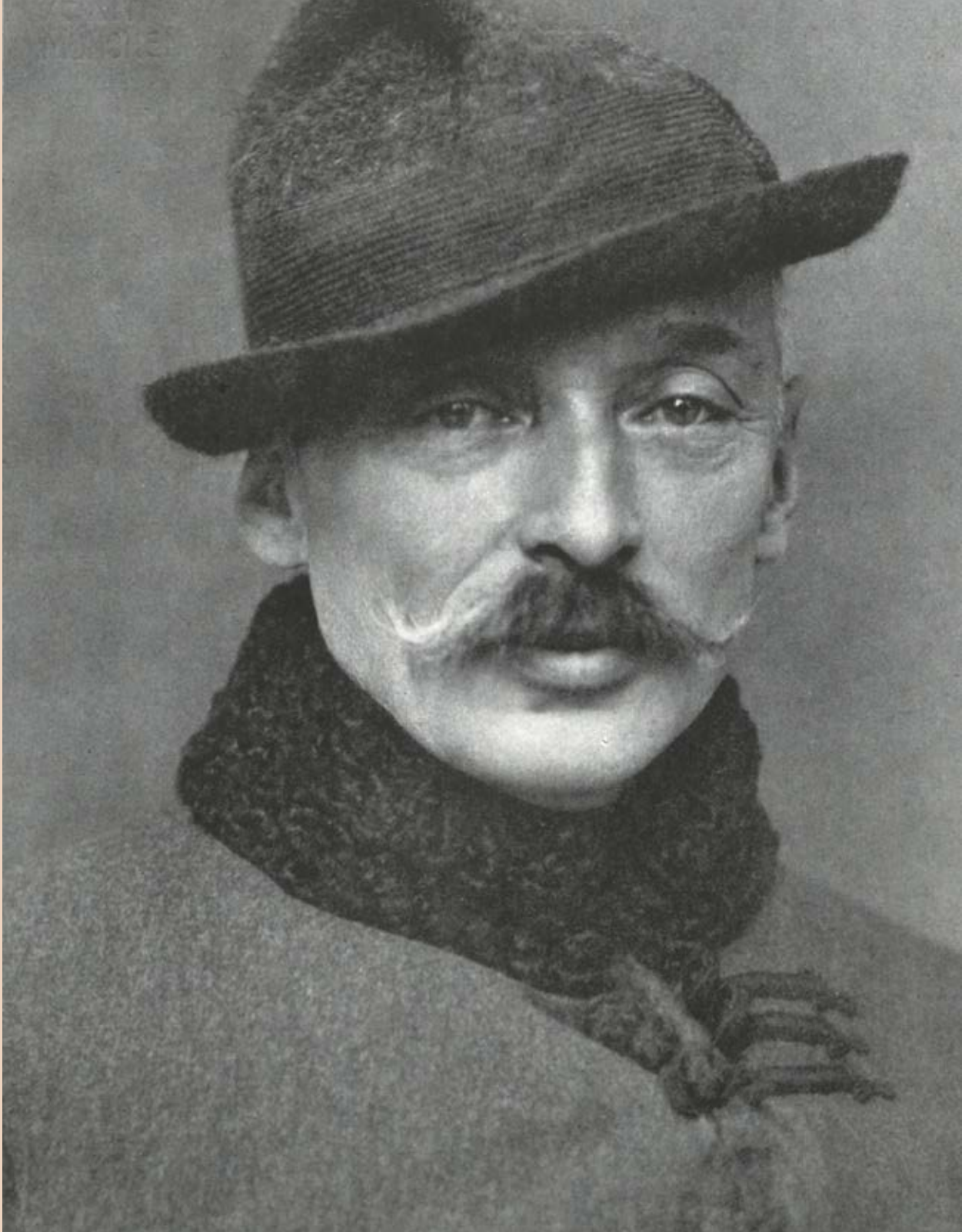
Jan Czernecki, Włodzimierz Tetmajer, Kraków 1911, s. 49 (il.)

pocztówka z reprodukcją obrazu, wyd. Jan Czernecki, Kraków ok. 1910 (jako "Praczi")



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 Mikołajczykową. To małżeństwo stanie się w Krakowie sensacją i będzie poczytywane za mezalians. Zapoczątkuje również serię ślubów inteligentów z chłopkami oraz modę na Bronowice.
1892	Ukazuje się pierwsze wydawnictwo ilustrowane przez Tetmajera, „Galicja przedstawiona słowem i ołówkiem w opracowaniu Bolesława Limanowskiego z rysunkami Włodzimierza Tetmajera”.
1893	Otrzymawszy stypendium wyjeżdża do Włoch. Odwiedza Rzym, Neapol i Pompeje.
1899	Projektuje pierwsze scenografie dla Teatru Miejskiego w Krakowie.
1900	Jedno z najważniejszych nagród przyznanych artyście: srebrny medal na Wystawie Światowej w Paryżu.
1901	Otwiera Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet. Współtworzy Towarzystwo "Polska Sztuka Stosowana". Prapremiera Stanisława Wyspiańskiego „Wesela”. Tetmajer został sportretowany w nim jak Gospodarz.
1902	Artysta rozwija swoją działalność literacką. Zostaje opublikowany tom utworów prozą „Noce letnie”, później także inne utwory. Polichromia do kaplicy królowej Zofii w katedrze wawelskiej.
1905	Projektuje i wykonuje polichromię do Kolegiaty Bożego Ciała w Bieczu.
1906	W tym i kolejnym roku powstaje monumentalny tryptyk „Raclawice”.
1907	Ukazuje się „Słownik bronowicki (Zbiór wyrazów i wyrażeń używanych w Bronowicach pod Krakowem)”.
1908	Wstępuje do ugrupowania „Zero”, które podważa elitarny charakter Towarzystwa „Sztuka”. Jest to jedna z grup artystycznych, która przeciera szlaki sztuce awangardowej. Tetmajer będzie twórcą komentowanego wstępu do katalogu I Wystawy Niezależnych w Krakowie (1911).
1911	Zostaje posłem do parlamentu austriackiego z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Od Polskiej Akademii Umiejętności otrzymuje nagrodę za całokształt twórczości artystycznej.
1914	Współzałożyciel Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast”. Silnie angażuje się w procesy państwowotwórcze.
1918	Tetmajer zostaje członkiem Polskiej Komisji Likwidacyjnej w Krakowie.
1919	Wyjeżdża na konferencję pokojową w Paryżu. Wchodzi w skład Komitetu Narodowego Polskiego.
1920	Zostaje przewodniczącym Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie.
1923	Umiera i zostaje pochowany w Bronowicach Małych.

Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa



WŁODZIMIERZ TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

DZIEŃ Z ŻYCIA BRONOWIC

„Wsi spokojna, wsi wesoła!
Który głos twej chwale zdoła?
Kto twe wczasy, kto pożytki
Może wspomnieć za raz wszytki?”

W tych słowach opiewał zalety wsi wybitny poeta i pisarz renesansu, Jan Kochanowski (Pieśń Świętojańska o Sobótce). Żyjący kilka stuleci po nim Włodzimierz Tetmajer nie pozostawał wcale dłużny w stosunku do swojego wielkiego poprzednika. Mało tego, wychwalał on przestrzeń wsi i żyjący w niej lud nie tylko w medium malarskim, ale też w swojej twórczości literackiej, czego dowodem mogą być następujące wersy:

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

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

Tetmajer we wszystkich swoich dziełach, zarówno w utworach literackich, jak i monumentalnych kompozycjach malarskich dał poznać się od strony wnikliwego reportera wiejskiej, a precyzyjniej bronowickiej rzeczywistości. Ten wybitny znawca folkloru wyjątkowo dokładnie odtwarzał ludowe stroje, mistyczne obrzędy, sceny żniw czy zwyczajne czynności dnia codziennego. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż wiedza ta była doceniona w jego epoce, chociażby podczas pracy przy Panoramie Racławickiej, którą malarz współtworzył m.in. z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem na początku lat 90. XIX wieku. Obrazy Tetmajera to zatem niezwykle realistyczne, rodzajowe kadry z życia Bronowic, wycinki z życia wsi, która na przełomie XIX i XX stulecia stała się dla wielu twórców pewnego rodzaju centrum artystycznego świata.

Z jakże pochwalnych malarskich „opisów” rzeczywistości ludomanów wylania się jednak niejednokrotnie także pewna powierzchowność. Oczywiście nie zawsze, choć często, patrzyli oni na wieś poprzez pryzmat barw, intrygujących tradycji, obrzędów i sielskiego życia. Wielokrotnie wiejskie sceny żniw przerażają się u Tetmajera w ba-
chiczne korowody roztańczonych chłopów i roześmianych chłopów. Przez pozy i ogólny komizm sytuacyjny tworzył on kompozycje o gro-

teskowym, zabawnym na swój sposób charakterze. Z obrazów tych nie wylania się jednak werystyczny aspekt trudów dnia codziennego oraz ciężkiej pracy na roli i w gospodarstwie.

„Praczeki” są dobrym przykładem tego typu dzieła. Z całej kompozycji wylania się radosny i sielski wręcz charakter życia i pracy, która sprawia mieszkańcom wsi wiele przyjemności. Rzecz jasna, taki sposób postrzegania wiejskiej egzystencji miał także nieco propagandowe podłoże. Jak wykrzykuje Gospodarz w „Weselu” Wyspiańskiego: „Chłop potęgą jest i basta!”. Ów brak ukazywania trudów codziennego życia w prozie, poezji czy malarstwie ludomanów był zatem zapewne celowym zabiegiem. Z jednej strony rzeczywiście widzieli oni „potęgę” tej warstwy od stuleci ciemnionej i marginalizowanej, z drugiej strony dążyli do zmiany ich sytuacji poprzez sztukę. Dostrzegali w chłopach siłę i szczególnie w czasie zaborów i braku państwowości chcieli podbudować tę warstwę i wciągnąć ją do aktywnego uczestnictwa w życiu narodu i walki o jego wolność.

Rok 1910, kiedy to powstaje ten monumentalny obraz, prezentowany w katalogu aukcyjnym, był dla Tetmajera momentem kulminacyjnym w jego zawodowej karierze. To wówczas ma miejsce największa za jego życia indywidualna wystawa zorganizowana w murach krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, a artysta równolegle przygotowuje się do wejścia na ścieżkę polityczną, czego dokona już rok później. Omawiany obraz, nie dość, że stanowi znakomite exemplum pracy typowej dla twórczości Tetmajera, to prezentuje także bardzo osobisty, rodzinny aspekt z życia artysty. Otóż jak sugerują autorzy katalogu ostatniej dużej wystawy malarza „Włodzimierz Tetmajer. Siła barw i temperamentu”, artysta przedstawił tutaj w roli bronowickich dziewcząt swoje dwie córki, Marię i Magdalenę. Na dalszych planach sportretował natomiast żonę Annę z synem Tadeuszem. Akcję całej tej sceny osadził natomiast w zagrodzie Mikołajczyków, która wielokrotnie służyła za scenerię dla jego obrazów. Kroczące z koszem młode kobiety stanowią także dobrą analogię do innych tego typu przedstawień, w których często na polnej szosie biegnącej przez Bronowice spotykają się chłopki dźwigające wiadra z wodą czy inne tego rodzaju ciężary.

Zachowane w kolekcjach prywatnych i zbiorach muzealnych szkice wielokrotnie ukazują drogę, jaką przebył artysta od wstępnego studium do finalnej, olejnej wersji dzieła. Tak jest i w przypadku „Praczek”. W kolekcji Muzeum Historii Krakowa przechowywany jest ołówkowy szkic do tego dzieła, który wykorzystuje ponadto kratkę do powiększania (nr inw. MHK-3158/VIII). Znana jest również akwarela, która pod względem układu powieli to, co widzimy na obrazie olejnym.



Włodzimierz Tetmajer, Dziewczyny niosące kosz z praniem - akwarelowy szkic do obrazu, przed/lub 1910, kolekcja prywatna



Włodzimierz Tetmajer, Dziewczyny niosące kosz z praniem - ołówkowy szkic do obrazu, przed/lub 1910, Muzeum Historii Krakowa



Włodzimierz Tetmajer, Na drodze w Bronowicach (fragment), ok. 1909, Muzeum Narodowe w Kielcach



W NURCIE CHŁOPOMANII

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

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

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



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



Włodzimierz Tetmajer, Koniki polne, 1888, kolekcja prywatna



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



ADAM KAZIMIERZ CIEMNIEWSKI
1866-1915

Spotkanie na stepie, 1892

olej/plótno, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A Ciemniewski | 92'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
7 000 - 9 300 EUR

Adam Kazimierz Ciemniewski to artysta, którego twórczość obejmuje głównie tematykę historyczno-rodzajową. Wywodził się ze szlacheckiej, mazowieckiej rodziny herbu Prawdzic. Pierwsze nauki pobierał w warszawskim gimnazjum, następnie zdecydował się rozwijać swój talent malarski oraz rysunkowy w szkole Wojciecha Gersona. W 1890 roku postanowił wyjechać do Monachium. Już dwa lata później wystawiał swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Publika doceniała jego dzieła, a krytyka koncertowała uwagę na świetle traktowanym w impresjonistyczny sposób. Dzięki uznaniu krytyków jego sztuka zdobyła swych nabywców. W 1895 Ciemniewski powrócił do kraju, gdzie początkowo mieszkał w majątku wujostwa w Luszewie, a od 1901 w rejonach Płońska. Jego twórczość artystyczna była reprodukowana na łamach „Kłosów”, „Tygodnika Ilustrowanego” oraz „Biesiady Literackiej”, a także eksponowana na wielu wystawach, w tym: „Wojciech Gerson i jego uczniowie” w 1931, „Polska i jej lud w malarskie XIX/XX wieku” w 1934 i wystawie monograficznej w Muzeum Okręgowym w Ciechanowie w 1997.



13

WŁODZIMIERZ ŁOŚ

1849-1888

Polowanie z chartami, 1884

olej/plótno (dublowane), 66 x 111 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Włodzimierz Łoś | München 1884.'
na krośnie malarskim i ramie liczne notatki, na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
180 000 - 240 000 PLN
42 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Montreal
dom aukcyjny BYDealers, Montreal, kwiecień 2021
kolekcja prywatna, Polska



Twórczość przedwcześnie zmarłego Włodzimierza Łośa, tak jak Józefa Brandta, cieszyła się dużą popularnością poza Polską. Podobnie jak jego wielki poprzednik, Łoś był zafascynowany życiem kresów wschodnich i sięgał po tematy rodzajowe. Jednak jego dzieła wyróżniał pewien rodzaj dostojności, spokoju. Tam, gdzie Brandt poszukiwał dynamizmu, dramatycznych scen walki i szaleńczej jazdy konnej, tam autor prezentowanego dzieła szukał harmonii.

Włodzimierz Łoś należał do grona artystów związanych z tzw. Szkołą Monachijską, a więc postaciami takimi jak Juliusz Kossak, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski czy Julian Fałat. Artyści ci, skupieni wokół pracowni Józefa Brandta, stworzyli jedną z najważniejszych forma-

cji artystycznych w Polsce w XIX wieku. Wypracowali oni formułę charakterystycznego, monumentalnego malarstwa batalistycznego realizującego się w ogromnych przedsięwzięciach takich jak Panorama Somosierra czy Panorama Racławicka. Równocześnie skupili się na rozwijaniu polskiej formuły malarstwa realistycznego, poświęcając się szczególnie portretowaniu życia wsi Europy Środkowej, Ukrainy i Podola. Wynikało to po części z ekspedycji, jakie w tym kierunku organizował Juliusz Kossak. Niektórzy z artystów związanych ze środowiskiem monachijskim, np. Aleksander Gierymski czy Olga Boznańska, wykroczyli poza formułę realistyczną, włączając się w prąd rodzącego się wówczas impresjonizmu.

Łoś przyjechał do Monachium po odbyciu studiów w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie uczył się w pracowni Władysława Łuszczkiewicza. Wyprawę do Krakowa z wołyńskiej Sławuty umożliwiło mu stypendium Romana Sanguszki, znanego kolekcjonera sztuki, który w ten sposób wsparł talent swojego ówczesnego pracownika - Łoś po ukończeniu słynnego na cały gimnazjum w Niemirowie podjął się pracy w majątku Sanguszków. Julian Fałat, ówczesny kolega artysty, tak wspominał jego ciężkie lata nauki w Krakowie: „Wykarmiony na podolskiej pszenicy, okazał się też najsilniejszym w zapasach na pięści; w Szkole zaznaczał też przez jakiś czas przewagę iw innych kierunkach, lecz nie trwało to długo. Gdy po paru miesiącach subsydium książęcej kasy urwało się, zrównał się on z innymi uczniami i sprowadził się na szóstego

do naszej jamy. Za cały majątek posiadał walizkę i owe wspaniałe baranie futro, które w jamie służyło mu równocześnie za łóżko, pościel i za nakrycie: owijał się w nie i tak zasypiał na podłodze...”. Po wyjeździe z Krakowa Łoś znalazł się w pracowni Otto Seitzera w Monachium, a następnie, w roku 1874, w słynnej wówczas pracowni Józefa Brandta. Łoś, osiadając w mieście, był jednak żywo zaangażowany w życie kulturalne w ojczyźnie, wysyłał swoje dzieła na wystawy do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Salonów Ungra i Krywulta.



14

WANDALIN STRZAŁECKI

1855-1917

Posłańcy, 1879

olej/plótno, 64 x 52,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Strzałecki | 79' oraz sygnowany p.d.: 'WANDALIN | Strzałecki'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 900 - 28 000 EUR





W DUCHU HISTORYZMU



Wandalin Strzalecki, Pieśń o zburzeniu Jerozolimy, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie

„Malarstwo historyczne (...) w nowej formule pojawiło się we Francji po 1830 roku i na 50 lat opanowało całą Europę, stając się najpopularniejszym rodzajem sztuki” (Jerzy Malinowski, Matejko. Obrazy olejne, Warszawa 1993, s. 7). Tematyka ta była głęboko zakorzeniona w epoce romantyzmu, która to wytworzyła wokół historii i przeszłości szczególnie osobliwą aurę. Zatrącenie się ideałów i wyższych wartości w społeczeństwie XIX stulecia skłoniło artystów do swoistego rodzaju podróży mentalnej w kierunku minionych wieków. Historia, w szczególności ta narodowa, stała się niezwykle istotną kwestią, stanowiącą niejednokrotnie o tożsamości całego narodu. Ruch romantyczny i liczne wydarzenia, takie jak chociażby Wiosna Ludów, sprawiły, że na nowo eksplorowano przeszłość i odkrywano w niej nowe przesłania. Sztuka wyrażała walkę o ideały i wolność, które w przypadku zniewolonych krajów, w tym rozgrabionej od końca XVIII wieku przez trzech zaborców Polski, miały szczególne znaczenie. Przywoływane na obrazach wybitne jednostki stały się z jednej strony bohaterami podniosłych lub mrozących krew w żyłach wydarzeń, z drugiej zaś, implikowały w sobie archetypiczne wartości kształtujące pożądane postawy społeczne. Dzieła o tematyce historycznej wpisywały się w XIX stuleciu w wiodący nurt sztuki akademickiej. Były powszechnie uznawane i promowane w kręgu oficjalnych instytucji, takich jak salony wystawiennicze czy akademie sztuk pięknych. Stały też niejako w opozycji do wszelkich nowatorskich i eksperymentalnych przejawów określanych jako niezgodne z ogólnie przyjętym kanonem. Sztuka polska dzięki międzynarodowym kontaktom i wpływowi stanowiła, co należy podkreślić, integralną część tychże zjawisk. Zapewne najwybitniejszym artystą światowego formatu był na naszym rodzimym gruncie otoczony aureolą sławy i uznania Jan Matejko, z którego pracowni wyszło wielu znakomitych twórców. Pomimo że sam Wandalin Strzalecki nie podjął nauki u tego niekwestionowanego mistrza, to wpływ jego malarstwa jest w jego kompozycjach nad wyraz widoczny.

Prezentowana kompozycja o niejasnym w pełni, historycznym temacie operuje dużą ilością elementów i figur, a poszczególne obiekty zostały potraktowane przez artystę ze znacznym wyczuciem formy i sporą dokładnością. Wystarczy chociażby zwrócić uwagę na mistrzowsko oddane bliki światła, układające się na elementach uzbrojenia, lekkość pawich piór w nakryciu głowy władcy czy strukturę i haptyczność opadającego na ziemię gronostajowego płaszcza. „Gromadzenie kolekcji kostiumów (jak też i innego rodzaju dawnych rekwizytów) upowszechniło się w latach 70. i 80. XIX w.” (Anna Straszewska, Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku, Warszawa-Kraków 2012, s. 113). Artyści z zapalem studiowali zbierane przez siebie obiekty, tworząc ze swoich pracowni prawdziwe kunstkamery. Próbowali także w jak najwyższym stopniu zbliżyć się do realiów odtwarzanej na płótnach epoki.

Zapomniana dzisiaj nieco twórczość Strzaleckiego jest stosunkowo zróżnicowana pod względem tematyki. Nad scenami rodzajowymi i kompozycjami odwołującymi się do kultury staropolskiej dominują jednak ewidentnie motywy o charakterze historyzującym, zaczerpnięte bezpośrednio z przeszłości, literatury czy tradycji minionych wieków. Tak jak w malarstwie Matejki, tak i u jego spadkobierców, wielokrotnie historyczny temat stawał się paralelą dla aktualnych wydarzeń i bolączek kraju. Trudno jednak dziś jednoznacznie odczytywać intencję artysty w przypadku prezentowanej sceny przybycia do władcy posłańców – rycerzy i biskupa. O wiele jaśniejsze staje się to natomiast w jednym z najbardziej znanych dzieł Strzaleckiego, czyli w „Pieśni o zburzeniu Jerozolimy” (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie), w którym lament Żydów pozbawionych państwa wprost odnosi się do politycznej sytuacji Polaków znajdujących się wówczas pod zaborami.

15

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

Włoszka z gołębiem, około 1880

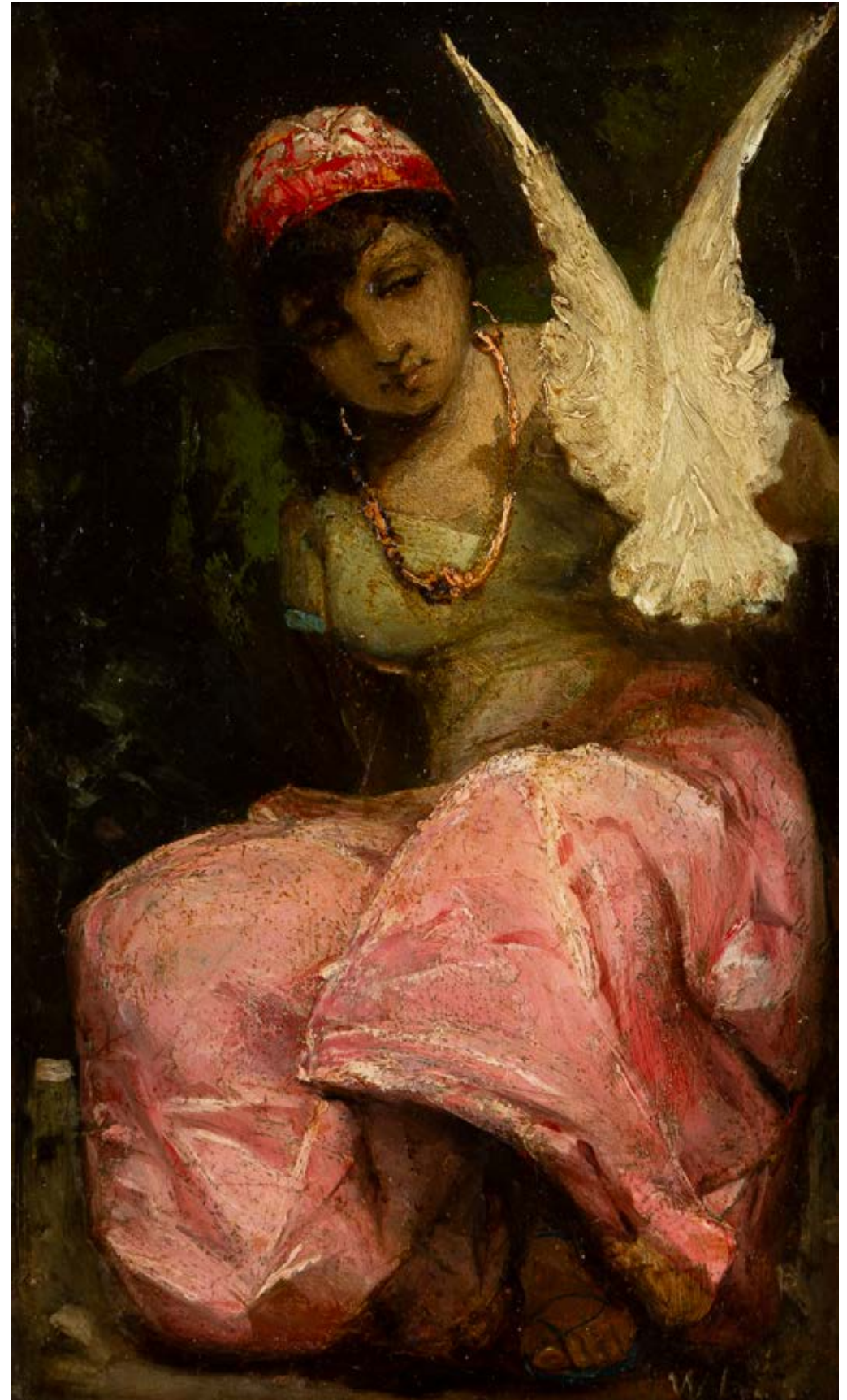
olej/deska, 24 x 14 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'WK.'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Włochy
kolekcja prywatna, Ryga

„[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



WIECZNE MIASTO I SEN O ANTYKU

Bogate i niezmiernie interesujące oeuvre 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 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 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. Swoją wkład w plastyczny i mentalny rozwój Kotarbińskiego mógł mieć również sam mistrz, Henryk Siemiradzki, którego malarz miał poznać właśnie w Rzymie. Wyjeżdżając stamtąd w 1888, twórca zdobył już sobie uznanie odbiorców i był pod przemożnym wpływem antyku, który pozostał w jego muzeum wyobraźni do końca życia. Co ciekawe, w Wiecznym Mieście Kotarbiński malował liczne obrazy o niewielkim formacie, które stanowiły wówczas spontaniczne szkice czy zapis myśli. Prezentowany w katalogu portret kobiety z gołębiem implikuje w swojej strukturze przynajmniej kilka charakterystycznych dla tego okresu cech – podłoże, którym jest mała deseczka, właściwy dla Kotarbińskiego w tym czasie róż, a także figury białych gołębi, które można zauważyć w wielu innych jego dziełach.

Wielkoformatowe płótna artysty przedstawiające przeróżne motywy zaczerpnięte w głównej mierze ze świata starożytnego można zasadniczo podzielić 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 miał poznać 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 Kotarbiński miał nawiązać romans. 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 miała wykorzystywać w swoich haftach. Na wielu wzmiankowanych kompozycjach można odnaleźć dziś inicjały „EAP” (Elena Adrianowna Prakhowa) i „WK” (Wilhelm Kotarbiński), co może świadczyć dodatkowo o współautorstwie młodej adeptki sztuki, pomagającej swojemu mentorowi.

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 się rozmywały. Biorąc pod uwagę specyficzną, przepętnioną fantastyką tematykę dzieł artysty, można je określić mianem onirycznej fantasmagorii, w której ukazywane sceny zawieszone są gdzieś pomiędzy jawą a spektakularnym snem o antycznej przeszłości.



Stefan Bakałowicz, Karmienie gołębi, 1889, Muzeum Sztuk Pięknych im. Michaiła Wrubla w Omsku



Wilhelm Kotarbiński, Wenecja serenada, 1881, kolekcja prywatna



Wilhelm Kotarbiński, Akt z papugą, ok. 1880, kolekcja prywatna

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Dama w buduarze

olej/ płótno, 60 x 45,5 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'LBakałowicz | Paris'
na odwrociu stempel paryskiego składu przyborów malarskich Latouche

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 700 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

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

Bez wątplenia w obrazach Polaka można zauważyć wpływy takich artystów jak chociażby Jan Vermeer van Delft, Gabriël Metsu czy Gerard ter Borch. Trzeba także przypuszczać, że m.in. właśnie ich prace oglądał on podczas wizyt w paryskim Luwrze. Bakałowicz szczególnie chętnie sięgał do motywu wnętrza, w którym umieszczał postacie kobiet. Pomieszczenia te stają się w jego redakcji zamkniętą przestrzenią, miejscem do wyciszenia się i medytacji. Wielokrotnie samotna modelka zostaje uchwycona w czasie toalety bądź przygotowań, czasami czyta książkę lub doręczony dopiero co list. Pomimo że w pracach Bakałowicza zanika głęboka symbolika znana z malarstwa holenderskiego, to nadal obecna jest duża dbałość o detal. Kobiety uchwycone przy toalecie są znakomitym przykładem twórczości malarza i kwintesencją jego plastycznego warsztatu. Wirtuozeria, z jaką odtworzył on połyskującą, satynową suknię, zbliża go jednoznacznie do dokonań wspomnianego już Gabriëla Metsu. Realistyczne udrapowanie tkaniny i ślizgające się po powierzchni materiału światło daje w tej kompozycji niezwykle haptyczne właściwości. Pograżony w półmroku buduar i uchylone po lewej okno swoim klimatem przypominają kameralne i nastrojowe w swoim wyrazie sceny mieszczańskie z obrazów holenderskich mistrzów.



FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

Senne marzenia (Studium aktu), około 1890

olej/plótno, 50,5 x 62 cm
sygnowany trudno czytelnie p.d.: 'Fr. Żm[...]'
na licu autorskie notatki
opisany na odwrociu: 'Z wyst. pośm. Fr. Żmurki. | No 45.', opisany na krośnie malarskim: '2971'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 200 - 10 500 EUR

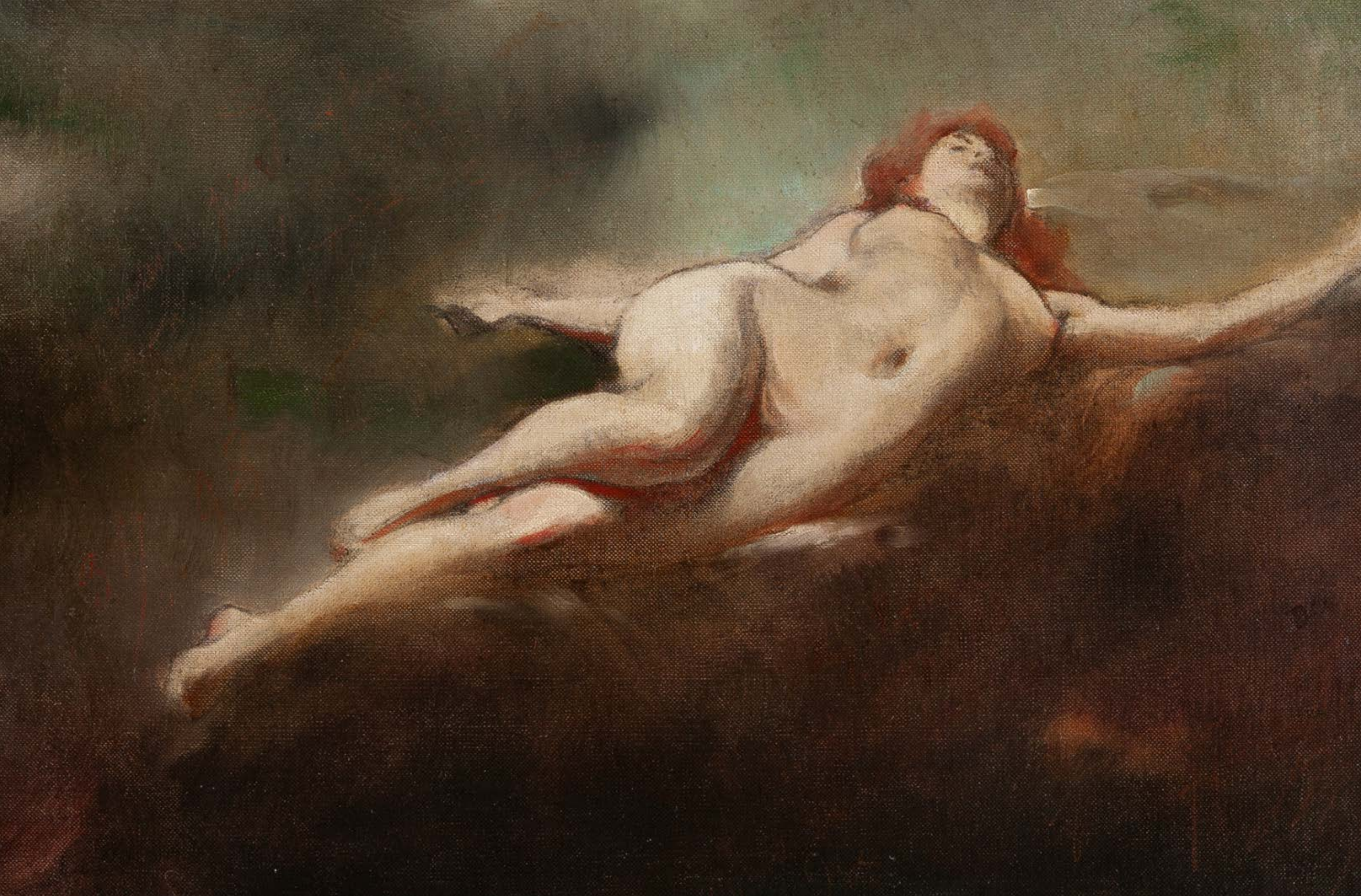
WYSTAWIANY:
Wystawa pośmiertna Franciszka Żmurki, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1911 (?)

LITERATURA:
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 435-436 (być może tożsamy z jedną z wymienionych w spisie prac)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1911, Warszawa 1912, s. 47 (być może tożsamy z jedną z wymienionych w spisie prac)

Malarstwo Franciszka Żmurki jest kojarzone dzisiaj głównie z portretami kobiet. Należy zaznaczyć, że tak było i w jego epoce. Już w roku 1902 Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki tak charakteryzował twórczość artysty: „Czy to w studyach, czy w wielkich kompozycjach, zawsze i wszędzie pierwszoplanową postacią jest u Żmurki kobieta. Po prostu nie ma obrazu tego artysty bez kobiety. Stanowi ona dla niego oś, około której cała jego twórczość się obraca” (Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki, Franciszek Żmurko, Warszawa 1902, s. 37). Żmurko niewątpliwie patrzył na kobietę poprzez pryzmat swojej epoki. Kreował zmysłowe i przepojone erotyzmem wizerunki femme fatale – kobiety fatalnej. Jego modelki to złowrogie i zalotne wampiry. Patrząc z obrazów, prowadzą z widzem pewnego rodzaju grę i wciągają go w niebezpieczny świat swoich intryg.

Żmurko umieszczał kobiety już na swoich wielkoformatowych płótnach o charakterze akademickim. Następnie, niemal zupełnie, poświęcił się malarstwu portretowemu, dzięki czemu zdobył ogromną popularność. Prezentowany w katalogu akt pogrążonej we śnie modelki zdaje się być zawieszony pomiędzy światami. Kobieta niczym lekka chmura lewituje w niezidentyfikowanej bliżej przestrzeni, co jeszcze bardziej pogłębia oniryczną atmosferę pracy. Pewnego rodzaju szkicowość, a jednocześnie wyraźnie zarysowany miejscami kontur są charakterystyczne dla innych spontanicznych dzieł Żmurki, powstających około roku 1890. Ponadto poza modelki przypomina nieco układ ciała kobiety z obrazu „Widzenie Fausta” (1890, kolekcja prywatna), a także tej z jednego z najsłynniejszych akademickich płócien artysty – „Przeszłości grzesznika” (1894, Muzeum Narodowe w Warszawie). To wszystko może sugerować, że prezentowany wizerunek powstał jako pewnego rodzaju szkic czy studium na pewnym etapie prac do tych lub jeszcze innych, większych obrazów mistrza.





18

WOJCIECH WEISS

1875-1950

"Półakt kobiety siedzącej w fotelu", lata 30. XX w.

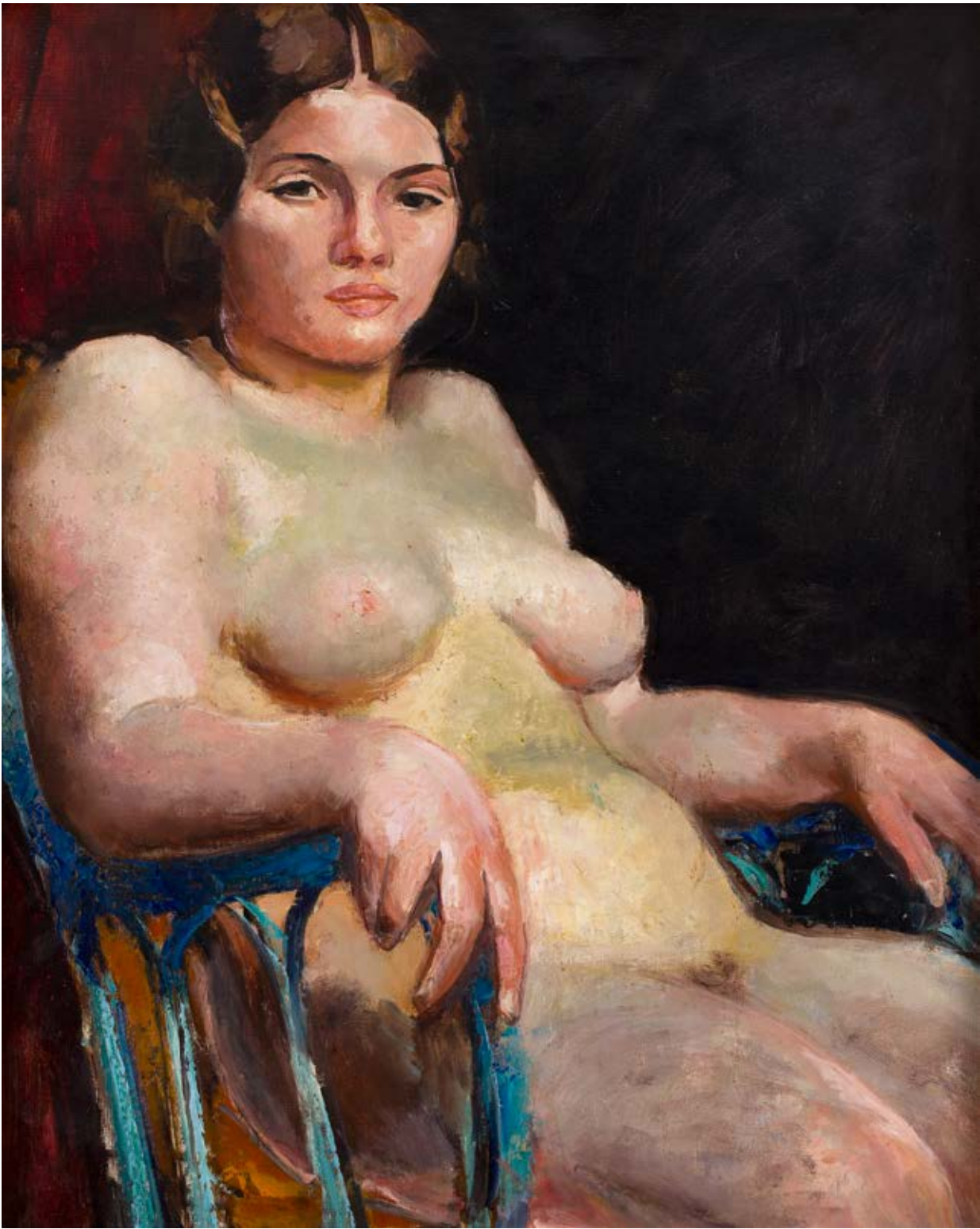
olej/plótno, 80,8 x 66 cm
sygnowany monogramem wiązany l.śr.: 'WW'
na odwrociu pieczęć spuścizny artysty: '0899 | WW'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
28 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory rodziny artysty, Kraków
kolekcja prywatna, Polska
dom aukcyjny Polswiss Art, październik 1997
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, Muzeum Narodowe w Gdańsku,
2 czerwca - 10 września 2017
Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, Muzeum Podlaskie w Białymstoku,
4 listopada 2016 - 19 lutego 2017

LITERATURA:
Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, katalog wystawy, Muzeum Podlaskie
w Białymstoku, Białystok 2016, s. 85 (il.), nr kat. 74



1875		4 maja w Leordzie na Bukowinie w Rumunii przychodzi na świat Wojciech Stanisław Weiss. Profesja ojca – kolejarza – odciśnie piętno na późniejszej twórczości artysty, który wielokrotnie będzie powracał do motywów kolejowych (Płaszów, Strzyżów).
1888–1892		Pobiera nauki początkowo w Gimnazjum św. Józefa we Lwowie, a po przeprowadzce rodziny pod Kraków, na Podgórze (stacja kolejowa Płaszów), w Gimnazjum św. Anny w Krakowie.
1892		W październiku dzięki przychylności Jana Matejki z wolnego słuchacza zostaje przyjęty od razu na drugi rok studiów artystycznych krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych.
1892–1898		Kształci się pod kierunkiem m.in. Floriana Cynka, Leopolda Löfflera i Józefa Unierzyskiego, a także w majsterszuli Leona Wyczółkowskiego. Pod wpływem Matejki i profesorów maluje kompozycje historyzujące. W 1896 wyjeżdża w pierwszą podróż po Europie. W kwietniu 1897 odwiedza Paryż. Zapoznaje się ze sztuką dekadencją, tworzy prace w klimacie francuskiej Art Nouveau.
1898		Jest jeszcze studentem, ale bierze już udział w wystawie „Sztuki”, której stanie się członkiem i rozpoczyna współpracę z krakowskim „Życiem”. W tym roku ukończy studia. Coraz mocniej zaczyna inspirować się dekadencckim klimatem epoki i ekspresjonistycznymi tendencjami, na co wpływ ma przyjazd do Krakowa Stanisława Przybyszewskiego.
1899		Wiosną tego roku wyjeżdża po raz pierwszy na plener malarski do Strzyżowa, do siostry mieszkającej na stacji kolejowej. Będzie tam powracał aż do 1903. Plenery strzyżowskie zaowocują powstaniem najważniejszych dzieł ekspresjonistyczno-symbolicznych Weissa, takich jak „Opętanie” czy „Promienny zachód słońca”. Na październik przypada jego kolejny pobyt w Paryżu. Powstają dekadencckie, katastroficzne prace – obrazy metropolii fin de siecle’u.
1901		Otrzymuje stypendium od hr. Michała Tyszkiewicza, które artysta przeznacza na wyjazd do Włoch. Odwiedza m.in. Florencję i Wenecję. Jesienią wyjeżdża po raz kolejny do Strzyżowa. Maluje także w pobliskim Odrzykoniu, gdzie jego wyobraźnię pobudzają malownicze ruiny zamku, znane z powieści „Król zamczyska” Seweryna Goszczyńskiego.
1902		Nawiązuje kontakty w środowisku warszawskim i rozpoczyna współpracę z czasopismem „Chimera”.
1904		Kupuje dom w Kalwarii Zebrzydowskiej. Miejsce to stanie się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów na kolejne lata. W tym czasie następuje przejście od katastrofizmu do afirmacji życia, przyrody i świata. Wynajmuje pracownię na Podzamczu w Krakowie.
1905		Rozpoczyna się w jego twórczości tzw. okres biały, kiedy szczególnie inspirowe się sztuką Japonii i diametralnie rozjaśnia paletę barwną. Weiss zostaje także wówczas członkiem Secesji Wiedeńskiej. Za koniec tego okresu uznaje się rok 1912.
1907		Wykłada na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zostaje członkiem tamtejszego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. Z Łodzi przyjeżdża do Krakowa Irena Silberberger (Aneri). Malarka spotyka Weissa na prowadzonych przez niego prywatnych kursach przy ul. Kanoniczej.
1908		Zostaje prezesem Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Bierze ślub z Aneri.
1921		Przychodzi na świat jego córka Anna. Okres XX-lecia międzywojenny będzie obfitować w liczne akty, martwe natury i pejzaże utrzymane w duchu dawnych mistrzów i niepozbawione refleksów nowoczesnych prądów w sztuce, jak chociażby francuski impresjonizm.
1923		Rodzina Weissów przeprowadza się do willi zaprojektowanej dla nich przez Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego przy ul. Krupniczej 31 w Krakowie. Artysta pierwszy raz wyjeżdża do Nicei, do siostry żony, Marii Sperling. Odtąd będzie wyprawiał się regularnie na południe Francji i do Włoch.
1925		Zostaje członkiem Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie.
1927		Rodzi się jego syn Stanisław.
1930		W latach 30. wraz z żoną regularnie wyjeżdżał na plenery malarskie nad Bałtykiem. Chętnie odwiedzał także Ojców i Poronin. Wciąż stałym miejscem jego artystycznych zmagañ jest Kalwaria Zebrzydowska.
1948		Otrzymuje Nagrodę Miasta Krakowa za całokształt twórczości.
1950		6 grudnia umiera w Krakowie.

Wojciech Weiss w pracowni w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. 1919



WOJCIECH WEISS: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



BŁĘKITNY FOTEL Z PRACOWNI MISTRZA

Czasem dzieje się tak, że jakiś zupełnie drugoplanowy, z pozoru nic nieznaczący przedmiot staje się cichym, utajonym modelem licznych kompozycji jakiegoś malarza. Tak jest właśnie na obrazach Wojciecha Weissa, na których rolę owego drugoplanowego bohatera przejmują błękitny, wiklinowy – jak się zdaje – fotel pojawiający się w przestrzeni jego krakowskiej pracowni. Co ciekawe, wielokrotnie zmienia się tapicerka owego siedziska, co pozwala na wysnucie pewnej hipotezy. Czy było zatem kilka ulubionych foteli mistrza, czy to też tylko twórca kreacja artysty? Tak czy inaczej, wielokrotnie na niebieskich oparciach tego mebla usadzone zostają modelki, które Weiss zapraszał w latach 20. i 30. do swojego atelier.

W owym czasie, obok słonecznych pejzaży z południa Europy, akt kobiecy stanowi silną dominantę tematyczną w twórczości Weissa. Zauważyć należy, iż to właśnie z tą tematyką kojarzy się głównie działalność malarza w okresie międzywojennym. Samo zainteresowanie aktem pojawiło się u artysty – rzecz jasna – już znacznie wcześniej, bo na samym początku drogi twórczej. Wówczas owa tematyka stanowiła jednak zaledwie jedną z wielu typowo akademickich inspiracji, które pozwalały na analizę modelu, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. W późniejszym okresie Weiss rozwija zdobyte doświadczenia, nadając im już nieco odmienny charakter. Tak pisał o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza Stanisław Świerż około połowy lat 20., czyli w czasie powstania prezentowanej pracy: „Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąt kanapy, z nonszalancją niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobyl nieskończone bogactwo motywu...” (Stanisław Świerż, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, R. 2, nr 4, s. 154).

Jak pisał monografista artysty Łukasz Kossowski, począwszy od lat 20. malarz stopniowo zamykał się w murach swojej pracowni. Akty i martwe natury stanowią tego dobry przykład i pokazują inne oblicze Weissa, który wprawdzie nie porzucił nigdy pleneryzmu, niemniej jednak w zaciszu swojego atelier odnalazł równie interesującą i pociągającą go przestrzeń. Patrząc na tworzone przez niego wówczas wizerunki kobiet, motywy kwiatowe czy przedmioty, dostrzega się w nich pewnego rodzaju żywotność, ukryty ruch schowany pod płaszczem pozornej statyki. Te przedstawienia stają się dla malarza polem do poszukiwania nowych rozwiązań kolorystycznych i świetlnych, zapoczątkowanych już w kalwaryjskim sadzie około roku 1915. Są bezpośrednim odwołaniem do dorobku francuskich impresjonistów. W przesyconych subtelnym erotyzmem figurach Weissa szczególnie można zobaczyć wyjątkową wrażliwość na barwę i światło. Alabastrowe powierzchnie ciał i barwnych draperii pulsują i migoczą w promieniach słońca wpadającego do wnętrza pracowni. Weiss, niczym Renoir czy Monet, ukazuje alternatywną strukturę otaczających go form, poszukuje światła i wręcz podąża za nim.

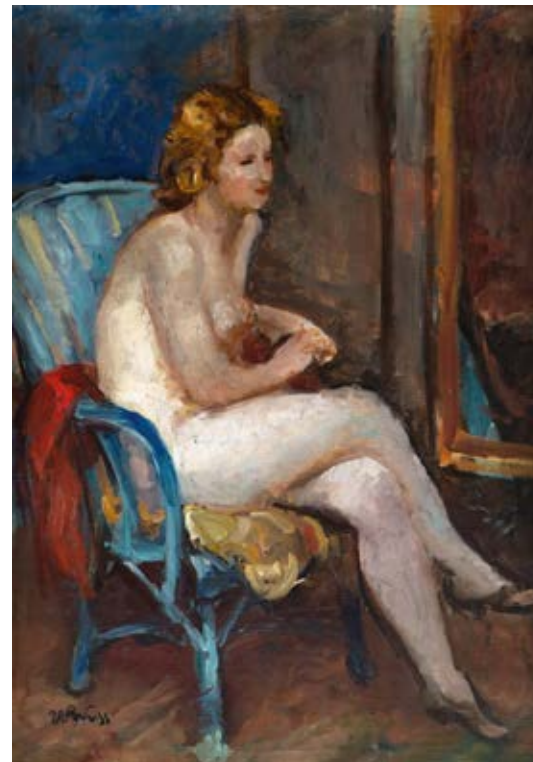
Wracając jednak jeszcze do omawianego błękitnego fotela, w pewnym sensie można prześledzić jego quasi „historię”. Otóż to na nim kuli się, jakby w geście zawstydzenia, piękność w białym zawoju na głowie z obrazu z 1927 (Muzeum Narodowe w Kielcach). To na nim rozplywa się w marzeniach pełna erotycznego uniesienia brunetka sportretowana na płótnie wystawianym w 1930 roku podczas Salonu Listopadowego warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki (kolekcja prywatna). W końcu na obrazie ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie Weiss „uwalnia” ów mebel od towarzyszącej mu modelki i czyni go w pełni autonomicznym elementem kompozycji, ustawionym w przestrzeni atelier, na specjalnie przygotowanym podeście.



Wojciech Weiss, Akt kobiety, 1927, Muzeum Narodowe w Kielcach



Wojciech Weiss, Modelka, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie



Wojciech Weiss, Akt na krześle, lata 30. XX w., kolekcja prywatna



Wojciech Weiss, Akt w niebieskim fotelu (Modelka), przed/lub 1930, kolekcja prywatna

19 †

KASPER POCHWALSKI

1899-1971

"W kołpaczku", 1923

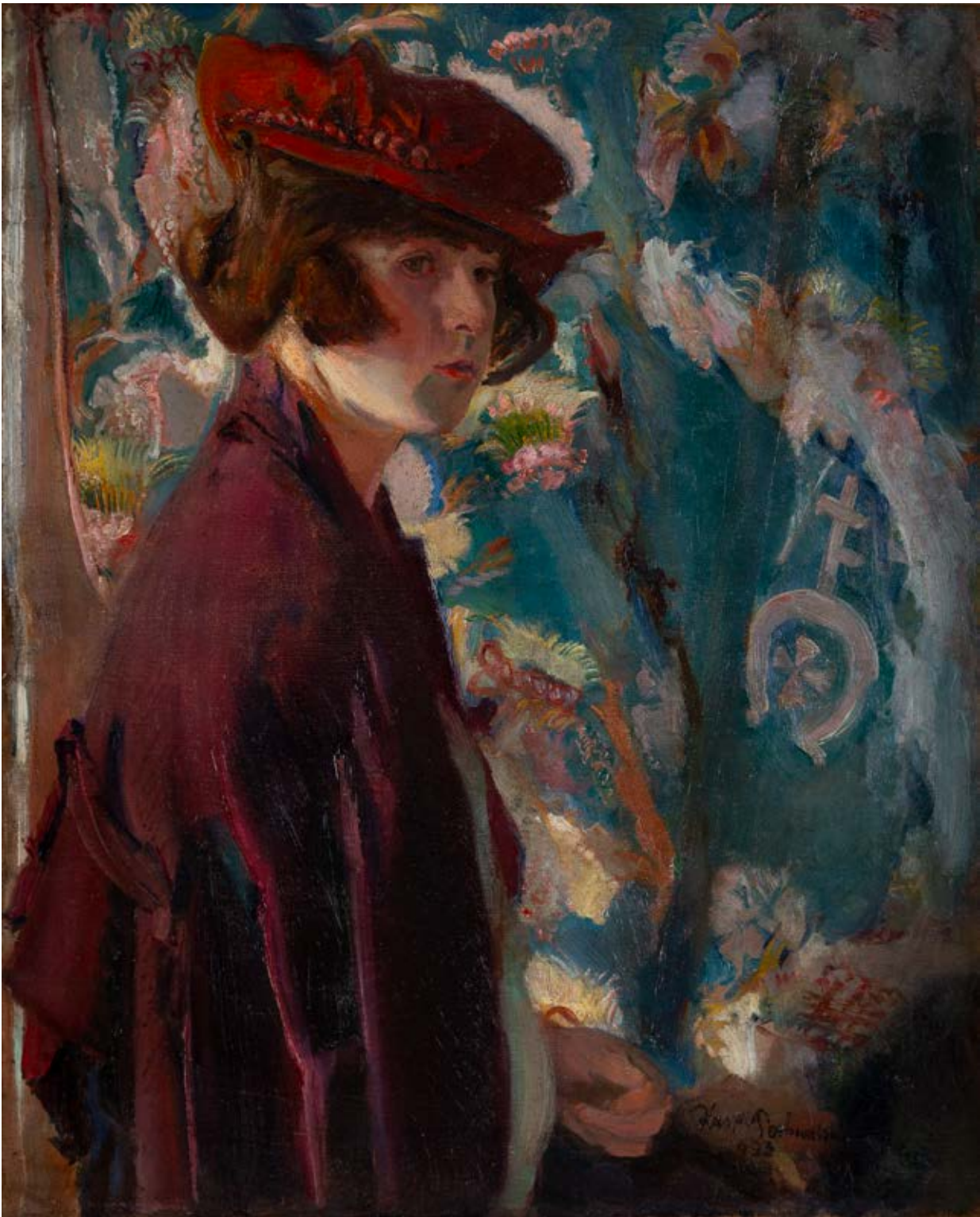
olej/plótno, 66,5 x 54,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kasper | Pochwalski | 923'
opisany autorsko na odwrociu p.g.: 'Kasper | Pochwalski | W kołpaczku' oraz p.d.: 'Kasper | Pochwalski'
papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka" w Krakowie (przeniesiona na krosno)
oraz ślad po niezachowanej nalepce, na krośnie malarskim trzy papierowe nalepki wystawowe: Towarzystwa Zachęty
Sztuk Pięknych w Warszawie i Zrzeszenia Artystów Plastyków "Zwornik" w Krakowie

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 500 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawa Zrzeszenia Artystów Plastyków "Zwornik", Kraków, około 1930
Salon Doroczny 1928 roku, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 24 listopada 1928 - 10 stycznia 1929
Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka", Kraków, data nieznana, lata 20. XX w. (?)

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1928 rok, Warszawa 1929, s. nlb, (44)
Przewodnik No 39. Salon 1928, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1928, s. 30, nr kat. 237

Niezwykła dekoracyjność kompozycji Kaspra Pochwalskiego bez wątpienia ma swoją genezę w malarstwie jego mistrza, Józefa Mehoffera. To w jego pracowni Pochwalski wypracował swój indywidualny warsztat plastyczny, w którym kluczową rolę odgrywał ornament i jego finezyjne przekształcenia. W prezentowanym w katalogu wczesnym portrecie malarza doskonale widać wpływ Mehoffera. Mało tego, prawdopodobne jest, że mamy tutaj do czynienia z autoportretem samego artysty, a widoczny po prawej ślad po zamalowanym ostatecznie elemencie kompozycji sugeruje obecność jego atrybutu – malsztuka, czyli przyboru do malowania. Postać w tytułowym kołpaczku, czyli rozbudowanym nakryciu głowy, ukazana na tle dekoracyjnej tkaniny z herbem, jest jawnym dialogiem, jaki prowadzi młody Pochwalski ze swoim profesorem. Dzieło to datowane jest na rok 1923, co pozwala przypuszczać, że powstało podczas pobytu artysty w Paryżu. Krakowianin po doświadczeniu ornamentalnych kompozycji Mehoffera, nad Sekwaną zetknął się z kolejnym modernistą – Mauricem Denisem. Łącząc zdobyte doświadczenia, w XX-leciu międzywojennym i później oddał się w pełni malarstwu, w którym główną rolę odgrywał kolor – spuścizna po Mehofferze, a także tematyka fantastyczna zaczerpnięta z kompozycji Francuza.



20 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

Kobieta niosąca misę, około 1930-31

olej/sklejka, 44,5 x 35,5 cm

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

W 1930 wraz z żoną Marią i bliskim przyjacielem, także malarzem, Janem Zamoyskim, Bolesław Cybis wyruszył w podróż trwającą niemal rok. Droga wiodła z północy na południe Europy, a tak opisywał ją po latach w swoich wspomnieniach towarzysz Cybisa: „Na początku 1930 r. Bolesław Cybis z żoną i ja wyjechaliśmy na blisko roczny pobyt do Włoch. Wybraliśmy Włochy dlatego, że tam tkwią korzenie europejskiej sztuki nowożytnej” (Jan Zamoyski, Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza, Warszawa 1989, s. 85). Co ważne, podróżnicy dotarli ostatecznie o wiele dalej, bo aż na północne wybrzeże Afryki. Pomimo że artysta z egzotyką zetknął się już w czasie pobytu w Stambule, to ten odmienny, pełen kolorów i inspiracji świat pochłonął go bez reszty. Interesowało go wówczas wszystko, poczynawszy od rozległych krajobrazów włoskich miasteczek z wąskimi kamiennymi uliczkami, aż po widoki wiosek afrykańskiej prowincji. Tam właśnie, w Afryce, dochodzi do głosu fascynacja czarnoskórą ludnością plemienną. Malarz nie pozostawał także obojętny na piękno natury. Z ogromnym zainteresowaniem obserwował florę i faunę regionów, w których przebywał. Znanе jest chociażby studium „Żółtego koralu” czy szkic „Rozgwiazdy” (obie w kolekcjach prywatnych), które to zapewne powstały pod wpływem inspiracji Basenem Morza Śródziemnego. W Afryce zainteresowała go jednak szczególnie postać ludzka. To ona stała się istotą obrazów stworzonych po powrocie do kraju, które weszły w skład tzw. cyklu afrykańskiego. Najważniejsze prace z tej serii, takie jak „Spotkanie” czy „Ulica w Tripoli” znajdują się dzisiaj w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W spuściźnie po artyście także zachowało się jednak sporo mniejszych kompozycji rysunkowych i olejnych. Sylwetka czarnoskórej postaci prezentowana w katalogu aukcyjnym to bez wątpienia jedna z nich. Co ciekawe, pod względem kompozycyjnym ma ona swoją analogię we wcześniejszej figurze kobiety dźwigającej kosz z winogronami z około 1923 roku (kolekcja prywatna), odtworzonej przez Cybisa w medium akwaforty.



21 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Portret kobiety w błękitach

olej/plótno, 46,5 x 38 cm

sygnowany p.g.: 'Menkes'

na krośnie malarskim dwie nalepki aukcyjne

nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz nalepka z numerem inwentarzowym

opisany na ramie numerem inwentarzowym: '0322/MR/06'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 300 - 20 900 EUR

POCHODZENIE:

Sotheby's, Nowy Jork, luty 1994

kolekcja prywatna, Izrael

dom aukcyjny Matsa, Ramat Gan, Izrael, czerwiec 2006

kolekcja instytucjonalna, Polska

Zygmunt Józef Menkes, jako jeden z ważniejszych przedstawicieli środowiska École de Paris, otaczał się najsłynniejszymi postaciami i obcował z nowoczesną sztuką, szukając inspiracji wśród artystycznej socjety metropolii nad Sekwaną. Jego twórczość przechodziła przez różne etapy, malarz bawił się formą i kolorem, zawsze jednak z dokładnie przemyślaną koncepcją i głęboką wrażliwością. W okresie paryskim wyrazista i gruba kreska zarysowywała kontury, a nasycona kolorystyka tworzyła charakter tych przedstawień. Kolor od zawsze odgrywał znaczącą rolę w jego kompozycjach. Kreska Menkesa była ekspresyjna i ostra, budowała dynamiczne i żywe ujęcia. Artysta malował ujmujące portrety, w których forma dominowała nad treścią samego przedstawienia, co znalazło najpełniejszy wyraz w czasach powojennych, kiedy wyemigrował do Stanów Zjednoczonych. Zdaje się, że artystę porwały wówczas amerykańskie nurty sztuki nowoczesnej, z abstrakcyjnym ekspresjonizmem na czele. To wówczas wykształcił się dojrzały, wyrazisty styl twórcy, oparty na czytelnej głębi przestrzennej i schematycznej kompozycji. Postacie, które malował przedstawiały charakterystyczne fizjonomie: gruszkowate głowy, wydłużone szyje czy migdałowate, ciemne oczy. Kompozycje powstające w okresie nowojorskim ulegały coraz większym uproszczeniom, ale artysta nigdy nie przekroczył granicy przedstawień figuralnych. Sama postać budowana była niekiedy za pomocą kilku syntetycznych, gęsto kładzionych plam barwnych. Schematyczne sylwetki ludzkie obwiedzione grubym konturem malarz zazwyczaj sytuował w kameralnych wnętrzach, wypełnionych różnymi przedmiotami, instrumentami muzycznymi czy akcesoriami malarskimi.

Prezentowana w katalogu praca to sentymentalny portret kobiety ze słonecznikami w syntetycznym, a zarazem bogatym formalnie i kolorystycznie ujęciu. Sylwetka kobieca została zbudowana za pomocą grubych pociągnięć pędzla. Portretowana opiera głowę na dłoni, sprawiając wrażenie zamyślonej lub nawet strapionej. W drugiej ręce trzyma bukiet kwiatów, który częściowo zasłania jej sylwetkę. Mimo uproszczenia kompozycji i syntezy formy całe przedstawienie jest nastrojowe i urzekające. To, co dosadnie wzbogaca walory artystyczne pracy to kolor – błękit, którym sprawnie operuje malarz. Z jednej strony monochromatyczna, z drugiej różnorodna paleta barw nasycą obraz, czyniąc go harmonijnym i lirycznym. Zestawienie odcieni jasnych i ciemnych świadczy o doskonałości warsztatowej i wielkiej maestrii, jaką prezentował Zygmunt Menkes w swojej dojrzałej twórczości.



22 †

MELA MUTER

1876-1967

Rybacy w porcie w Collioure, około 1925

olej/plótno, 65 x 82 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
na odwrociu l.g. okrągły stempel celny, na krośnię malarskim opis oraz trzy nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
116 000 - 162 000 EUR

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

WYSTAWIANY:
Mela Muter: First One Man Exhibition in America of an Illustrious French Painter, Maxwell Galleries, San Francisco,
5 lipca - 6 sierpnia 1966 (?)

„Latem roku 1926 Mela Muter znów jest w Collioure. Dzieli się z Rilke wrazeniami po lekturze przysłanych przez niego książek (...) W dalszym ciągu listu (...) pisze o atmosfery Collioure, dobrze nam znanej z jej pejzaży – o barkach w porcie, które ‘z gorączkową i całkiem południową radością’ szykują się na połów, o żaglach, co nie zmieniły kształtu od czasów rzymskich, o poszukiwaniu Złotego Runa i poszukiwaniu Przygody, o czerwonej glebie, która wiele nie rodzi, ale która ‘wynałazła drzewa oliwkowe o rozedrganych grzywach liści’, wreszcie o starych domach, zbrązowiałych od słońca”.

Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, tekst Jan Zieliński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 21



1876		Na świat przychodzi córka kupca Fabiana Klingslanda, Maria Melania Klingsland.
1892		Przyszła artystka zdaje maturę w gimnazjum w Warszawie.
1892-1899		Pobiera prywatnie lekcje rysunku i gry na fortepianie.
1899		Wychodzi za mąż za Michała Mutermilcha, pisarza i działacza socjalistycznego. Uczęszcza do prywatnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Miłosza Kotarbińskiego.
1900		Na świat przychodzi syn Meli i Michała, Andrzej.
1901		Rodzina wyjeżdża do Paryża. Mela wynajmuje pracownię przy Boulevard Arago 65. Pierwszy wyjazd do Concarneau w Bretanii.
1902		Debiut na wystawach w Polsce i we Francji.
1903		Poznaje Leopolda Staffa. Pomiedzy parą rodzi się uczucie.
1907		Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pobyt w Zakopanem, który skutkuje zerwaniem więzi ze Staffem.
1908		Pobyt we Florencji. W lutym doznaje wypadku – wskutek wybuchu kuchenki gazowej zostaje okaleczona. Śmierć matki artystki.
1911		Wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej J. Dalmau w Barcelonie. W kolejnym roku uczestniczy w wystawie zbiorowej artystów polskich w tej samej galerii.
1913		Kolejny pobyt w Hiszpanii. Wakacje spędza w Ondarroa w Kraju Basków. Monografistka artystki Barbara Brus-Malinowska określa ten czas jako jeden z najlepszych i najpłodniejszych okresów w twórczości artystki.
1914		Po wybuchu I wojny światowej rodzina Mutermilchów wyjeżdża do Bretanii. W październiku wracają do Paryża. Mąż i brat Meli zaciągają się jako ochotnicy do wojska.
1915		Pobyt w Szwajcarii.
1916		U syna Andrzeja wykryta zostaje gruźlica kości.
1917		Po bitwie pod Verdun Muter opiekuje się rannymi i kalekami, początek działalności pacyfistycznej malarki. Poznaje Raymonda Lefebvre’a, znacznie młodszego polityka i działacza lewicowego, z którym połączy ją romans.
1918		Henri Matisse i Gino Severini odwiedzają Muter w pracowni. Coraz silniejsze więzi łączą ją z kręgiem socjalistów. Współpracuje z czasopismem „Clarté”.
1918-1919		Podróżuje między Paryżem a sanatoriami i pensjonatami w Berck, Vernet-les-Bains, Prades i Allevard, gdzie kuracje przechodzą jej syna Andrzeja i chory płucnie Lefebvre.
1919		Rozwód z Michałem Mutermilchem.
1920		W tajemniczych okolicznościach umiera wskutek zatonięcia statku na Morzu Białym Lefebvre. Wyjechał do Rosji na kongres III Międzynarodówki.
1921		Pierwszy pobyt na Lazurowym Wybrzeżu. Odwiedza Trayas (gdzie tworzy cykl „Czerwone skały”) oraz Saint-Tropez.
1922-1923		Śmierć ojca. Muter przechodzi konwersję na katolicyzm.
1923		Pobyt w Serrieres u Alberta Gleizesa – Muter ulega wpływom kubizm.
1924		Nagła śmierć syna Andrzeja.
1925		Poznaje poetę Rainera Marię Rilkego, z którym wymieniać będzie korespondencję. Rozpoczynają się prace nad willą dla artystki, którą projektuje Auguste Perret.
1930-1934		Prowadzi prywatne kursy malarstwa i rysunku.
1939		Po wybuchu II wojny światowej wyjeżdża do Prowansji. Mieszka w Villeneuve-les-Avignon. W kolejnych latach, ukrywając się, maluje widoki z okolic Awinionu i znad Rodanu. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.
1945		Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryskim dom Jeanowi Dubuffetowi – w latach 50. będzie z nim toczyć spór o zamieszkanie tej nieruchomości.
1962		Spuścizna malarska Muter zostaje odnaleziona i odzyskana przez Bolesława Nawrockiego.
1965		Wystawa indywidualna w Galerie Gmurzynska w Kolonii. W 1967 zostanie tam zorganizowana jej wystawa pośmiertna.
1967		Artystka umiera w Paryżu i zostaje pochowana w Bagneux.
1994		W grudniu 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zostaje otwarta wystawa prac Muter w kolekcji Nawrockich. Od tego momentu jej postać i dzieło zyskają rozpoznawalność w Polsce.

Mela Muter



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Mela Muter, Widok portu w Collioure, ok. 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie



André Derain, Suszenie żagli, 1905, Muzeum Puszkina w Moskwie

MELA MUTER W COLLIOURE

Mela Muter była niezwykle wrażliwą pejzażystką. Nie tylko malowała świat przyrody, lecz także wypowiadała się o nim w swoich zapiskach i listach. Interesowała ją zarówno natura, jak i krajobraz przetworzony ręką ludzką. Dlatego też Muter odtwarzała wielokrotnie na swoich kompozycjach krajobrazy miejskie. Ciekawiły ją zarówno wielkie metropolie, takie jak chociażby Paryż, jak i o wiele bardziej kameralne ośrodki. To właśnie w nich artystka czuła się najlepiej. Małe, prowincjonalne miasteczka, w których więź człowieka z naturą stawała się bardziej wyczuwalna niż w wielkich miastach, wyzwalały w niej niespożyte siły twórcze.

Mela Muter znalazła się po raz pierwszy w Collioure w roku 1921. To malowniczo położone miasteczko od samego początku wywarło na artystce niemałe wrażenie. Od tej pory powracała tam regularnie, intensywnie zwiedzając i oczywiście malując. W ciągu kilku lat powstały w Collioure liczne obrazy sztalugowe, a także ekspresyjne w swojej formie akwarele. Artystka żywo komentowała otaczającą ją przestrzeń, czego dowodem są chociażby listy wysyłane do przyjaciół.

„Latem roku 1926 Mela Muter znów jest w Collioure. Dzieli się z Rilke wrażeniami po lekturze przysłanych przez niego książek (...). W dalszym ciągu listu (...) pisze o atmosferze Collioure, dobrze nam znanej z jej pejzaży – o barkach w porcie, które ‘z gorączkową i całkiem południową radością’ szykują się na połów, o żaglach, co nie zmieniły kształtu od czasów rzymskich, o poszukiwaniu Złotego Runa i poszukiwaniu Przygody, o czerwonej glebie, która wiele nie rodzi, ale która ‘wynalazła drzewa oliwkowe o rozedrganych grzywach liści’, wreszcie o starych domach, zbrązowiałyich od słońca”.

Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, tekst Jan Zieliński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 21

Z tych sparafrazowanych za malarką słów wylania się mistyczna wręcz wizja Collioure – krainy idyllicznej i tajemniczej. Patrząc na prezentowany w katalogu obraz, możemy dostrzec wszystko to, o czym pisała Muter do Rilkego. Mamy tutaj bowiem zarówno spalone południowym słońcem domy przyklejone do wzgórza, jak i wiele łodzi ze złożonymi, białymi żaglami, przycumowanych przy nabrzeżu. Przyglądając się dokładniej, dostrzeżemy rybaków pogrążonych w pracy przy naprawianiu sieci. Port w Collioure, jak każdego dnia, tętni życiem.

Muter znakomicie łączy w prezentowanym pejzażu barwy. Nasycone czerwienie, żółcie i ugry zestawia na zasadzie kontrastu ze szmaragdami i głęboką ultramaryną. Syntetyzuje i geometryzuje kształty. Widoczne są w jej kompozycji echa najważniejszych modernistów europejskich, do których sama świadomie się odwoływała, mówiąc: „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się wszedłam do sklepu, przyjął mnie tegi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne’a, van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie”.



„Collioure ze swym uroczym portem rybackim, o zaokrąglonym jak dojrzały owoc kształcie, pełnym różnokolorowych stateczków, ze swą przemienioną w wieżę kościelną strażnicą z XI wieku, ze swymi potężnymi murami zamku Templariuszy, ciągnącymi się wzdłuż brzegu morza, ze swymi czerwonymi, żółtawymi, fioletowymi pagórkami, na których niewidzialna mądra ręka przyczepiła tu i ówdzie małe bukieciki drzew czy też różowych zagród, wszystko to zdominowane przez znajdującą się na najwyższym wzniesieniu, niczym korona fortecę Vaubana”.

Mela Muter, cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, tekst Jan Zieliński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 36



Widok portu w Collioure, około 1950

23 †

MELA MUTER

1876-1967

"**Pejzaż z kościołem**", lata 30. XX w.

olej/sklejka, 67,5 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
na odwrociu nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii oraz notatki

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

70 000 - 93 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Mela Muter. W drodze, DESA Unicum, Warszawa, 1-19 sierpnia 2023

LITERATURA:

Mela Muter. W drodze, katalog wystawy, red. Michał Szarek, DESA Unicum, Warszawa 2023, s. 40 (il.), nr kat. 4

Mela Muter była niezwykle wrażliwą pejzażystką. Nie tylko malowała świat przyrody, lecz także wypowiadała się o nim w swoich zapiskach i listach. Interesowała ją zarówno natura, jak i krajobraz przetworzony ręką ludzką. Dlatego też Muter odtwarzała wielokrotnie na swoich kompozycjach krajobrazy miejskie. Ciekawiły ją zarówno wielkie metropolie, takie jak chociażby Paryż, a także o wiele bardziej kameralne ośrodki. To właśnie w nich artystka czuła się najlepiej. Małe, prowincjonalne miasteczka, w których więź człowieka z naturą stawała się bardziej wyczuwalna niż w wielkich miastach, wyzwalały w niej niespożyte siły twórcze. W prezentowanym pejzażu, który jest wynikiem jednej z jej licznych podróży, Muter znakomicie łączy barwy. Nasycone oranże, żółcie i ugry zestawia na zasadzie kontrastu z głębokimi błękitami. Syntetyzuje i geometryzuje kształty. Widoczne są w jej kompozycji echa najważniejszych modernistów europejskich, do których sama świadomie się odwoływała, mówiąc: „Przechodząc kiedyś ulicą, spostrzegłam w oknie wystawowym obraz, który uczynił na mnie olbrzymie wrażenie. Gdy po długim przyglądaniu się weszłam do sklepu, przyjął mnie tęgi pan. Był to sam Vollard, mecenas sztuki impresjonistycznej. Obraz, który tak mnie wzruszył, był dziełem Gauguina. Obok znajdowały się utwory Cézanne’a, Van Gogha i inne Gauguina. Obrazy Gauguina i wyżej wymienionych impresjonistów dokonały we mnie przełomu. Cézanne nauczył mnie myśleć plastycznie”.



OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Kwiaty w kulistym wazonie, 1914

olej/tektura, 43 x 15,5 cm

sygnowany, datowany oraz dedykowany p.g.: 'Kochanej Pani Morzyckiej [?] | Olga Boznańska | 914 8/3'
na ramie nalepki aukcyjne oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

32 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Unicum, marzec 1996

kolekcja prywatna, Polska

„Daje ona [Boznańska] martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie”.

Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu” 1898, nr 29, s. 27





Olga Boznańska w swoim domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, ok. 1913

NIE TYLKO PORTRETY

Mówiąc o Oldze Boznańskiej, w pierwszej kolejności widzimy wybitną portrecistkę. Zza wspaniałych wizerunków przesiąkniętych do granic możliwości emocjami wylaniają się także i odmienne w swej tematyce prace. Przed oczyma widza stają nieliczne wprawdzie pejzaże, kameralne wnętrza pracowni i wreszcie nastrojowe martwe natury. Te pierwsze często zostają uchwycone z perspektywy atelier artystki, która patrzy na roztaczający się z okna widok. Te drugie natomiast to obrazy przedstawiające już samo wnętrze. Bez znaczenia, czy mowa tutaj o pracowni monachijskiej, paryskiej czy też krakowskiej, zlokalizowanej w rodzinnym domu Boznańskiej przy ul. Wolskiej 21 (obecnie Piłsudskiego), przestrzenie te jawią się w twórczości malarki jako mistyczna sfera sacrum. W jej dziełach można odnaleźć zarówno typowe martwe natury, w których artystka skupia się na obiekcie, jak i przedstawienia wnętrza zastawionych licznymi przedmiotami jawiący mi się nieczym wyolbrzymione martwe natury w powiększonej skali.

Należałoby zatem rozpatrzyć tutaj istotną kwestię, a mianowicie, w jakim kontekście pojawia się w twórczości Boznańskiej przedmiot i w jaki sposób artystka o nim „mówi”. Otóż obiekt sam w sobie nie pojawia się w kompozycjach malarki wyłącznie jako element martwej natury. Przedmioty towarzyszą bardzo często jej modelom szczególnie we wczesnym okresie jej działalności. Paul Nauen został sportretowany z porcelanową filiżanką, rudowłosa dziewczynka z bukietem śnieżnobiałych chryzantem, a nieśmiała ogrodniczka została ukazana we wnętrzu oranżerii z wiklinowym koszem, wśród roślin. W późniejszych dekadach malarstwo portretowe Olgi Boznańskiej ewoluowało już w innym kierunku. Przedmioty zaczęły się w nim pojawiać jako drobne detale, pod postacią przypiętego do kapelusza kwiatka, złożonej ramy w tle czy fragmentu mebla, najczęściej fotela, w którym zasiadał model.

Przejdźmy jednak dalej. Zbliżając się do sedna tematu, należy spojrzeć na pracownię Boznańskiej. Artystka kilkakrotnie podchodziła do tego motywu, interpretując go i odkrywając na nowo. Wnętrze stało się dla niej kameralnym plenerem, a jego wyposażenie posłusznymi modelami. Wiadomo, że Boznańska nie lubiła opuszczać swojego atelier. Kontakt ze światem zewnętrznym ograniczała do wyglądania przez okno, z którego głównie malowała nieliczne w jej *œuvre* pejzaże. Wielokrotnie z całej tej przestrzeni wybierała jakiś konkretny obiekt, zestawiała go z innymi i w ten także przemyślany sposób tworzyła wyjątkowe układy kompozycyjne – martwe natury nastrojem w nich – czym nieustępujące sztuce XVII-wiecznych Holendrów. Ten gatunek malarstwa, tak jak i pejzaż, pojawiał się u Olgi Boznańskiej zdecydowanie rzadziej. Mimo to stanowił on bardzo ważny element w jej twórczości, o czym świadczą wypowiedzi z epoki. Tak pisał o niej Antoni Radomił w 1898: „Daje ona martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie” (Antoni Radomił, Salon krakowski, „Głos Narodu”, 1898, nr 29, s. 27).



Olga Boznańska, Gladiole, 1930, Muzeum Narodowe w Krakowie

AMELIA PALECZNA

1870-1953

Portret dziewczynki z glinianym koszyczkiem, 1929 (?)

olej/plótno, 66 x 52,5 cm
sygnowany l.g.: 'a. Paleczna' oraz sygnowany, datowany i opisany p.g.: 'a. Paleczna | Firenze | 1929 (?)'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 200 - 10 500 EUR

Twórczość Amelii (Amalii) Palecznej jest wciąż mało znana i słabo opracowana przez historyków sztuki. W przypadku oeuvre tej, jak i wielu innych polskich malarek przełomu XIX i XX wieku, mamy niestety do czynienia ze szczątkowymi biografiami i całkowicie rozproszoną spuścizną. Urodzona w Krakowie Paleczna była notowana już w 1900 roku w gronie uczniów Stanisława Grocholskiego, który prowadził prywatną Szkołę Malarstwa i Rysunku w Monachium. Porównując znane obrazy artystki z dziełami jej pierwszego, i jak się wydaje jedyne­go, profesora, można dostrzec wiele podobieństw. Przede wszystkim widoczny jest w nich wpływ dawnych mistrzów, a w szczególności caravaggionistów. Świetne operowanie światłocieniem i stopniowe wydobywanie formy z mroku stanowi istotę malarstwa zarówno Grocholskiego, jak i Palecznej, co objawiło się doskonale w jej wczesnej pracy zatytułowanej „Śpiąca” z około 1900 roku (kolekcja prywatna). Sylwetka kobiety leżącej na łóżku została oświetlona silnym, punktowym światłem lampy naftowej niczym modele na płótnach samego mistrza włoskiego baroku – Michelangelo Caravaggia. Niestety bardzo mała ilość materiału porównawczego praktycznie uniemożliwia rekonstrukcję przemian, jakie zachodziły w jej twórczości na przestrzeni kolejnych dekad. Nieznany do tej pory portret dziewczynki z ceramicznym naczyniem daje możliwość nadbudowania ubogiej biografii Amelii Palecznej. Obraz ten jest nie tylko wnikliwym studium kompozycyjnym i psychologicznym małej modelki. Praca datowana najprawdopodobniej na rok 1929 (data nie w pełni nieczytelna) i opisana „Firenze”, umożliwia ponadto określenie destynacji, jakie artystka obierała w okresie XX-lecia międzywojennego. Jak przebiegała owa włoska podróż Palecznej i czy Florencja była w niej tylko jednym z przystanków? Obecny stan badań uniemożliwia udzielenie odpowiedzi na te pytania. Można tylko snuć przypuszczenia, że pobyt w Italii dał malarce możliwość zapoznania się z bogatymi zbiorami muzeów, czego wynikiem były tworzone wówczas kompozycje, łączące monachijski stimmung oraz spuściznę włoskich mistrzów renesansu i baroku.



26 ↑

ALICJA HALICKA

1894-1975

Indyjskie świątynie, około 1947-52

olej/plótno, 27 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Halicka'
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja (do około 2017)
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
porównaj: Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 39 (il.)

Lata 30. XX wieku to dla Alicji Halickiej czas intensywnych podróży. Żona Marcousissa i niedoszła kubistka już w 1935 roku wyruszyła na podbój Ameryki. Wyjechała do Stanów Zjednoczonych na zaproszenie samej Heleny Rubinstein – kreatorki kosmetycznego imperium. Już wówczas, a także i podczas kolejnej wizyty z lat 1936-37, Halicka tworzyła dla niej afisze reklamowe i projektowała wystrój wnętrz, ale też wiele malowała. Stany, a w szczególności pejzaże Nowego Jorku, dostarczyły jej po doświadczeniach paryskich inspirujących plenerów. Dobrą passę artystki przerwał wybuch II wojny światowej, którą przetrwała na francuskiej prowincji. Zaraz po wojnie podjęła na nowo wyzwania niestrudzonej podróżniczki, obierając tym razem równie odległą, aczkolwiek o wiele bardziej egzotyczną destynację. Na rok 1947 datuje się bowiem jej pierwszy wyjazd do Indii, który ponowiła jeszcze

w 1952. Malarka zafascynowana tamtejszą kulturą i krajobrazem stworzyła podczas owych podróży liczne widoki. Na miejscu wystawiła z kolei swoje dawne prace o tematyce paryskiej. Pejzaże indyjskie Halickiej należą bez wątpienia do rzadkości. W kolekcji prywatnej zachował się jeden z nich, który pod względem formalnym można porównać do obrazu prezentowanego w katalogu aukcyjnym (por. Alicja Halicka. Mistrzowie École de Paris, tekst Krzysztof Zagrodzki, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2011, s. 39). W obu przypadkach ewidentnie mamy do czynienia z tą samą przestrzenią – okręgiem świątynnym, nad którym górują kopuły hinduskich budowli. Co ciekawe, wrażenia z tych orientalnych eskapad, spisane przez Halicką, zostały dołączone do polskiego wydania jej „Wspomnień” (fr. „Hier”, 1946), wznowionych w 1971.



27

OLGA SŁOMCZYŃSKA

1881-1941

Odpoczynek na brzegiem Jeziora Genewskiego, około 1930

olej/tektura, 26,5 x 38 cm
sygnowany p.d.: 'O. Słom'
opisany numerem na ramie

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Olga Słomczyńska (Olga Słom) była córką Andrzeja Słomczyńskiego, polskiego malarza i ilustratora, przyjaciela Gustave'a Courbeta. Artystka urodziła się w Paryżu, gdzie z czasem zaczęła pobierać naukę pod okiem ojca, który w środowisku paryskim wciąż był pamiętany jako komunard – wygnaniec po upadku Komuny Paryskiej. Doświadczenie polityczne ojca i tradycja domu zaangażowanego społecznie przyczyniła się do stworzenia przez artystkę cyklu ilustracji do albumu „Wielka wojna oczami artystów”. Ponadto kształciła się pod kierunkiem artystów intergatunkowych: malarza secesyjnego Grasseta, akademika Mersona oraz Duffauda związanego z postimpresjonizmem; to on wywarł na Słomczyńską największy wpływ swobodą swojego pędzla. Malarka była wrażliwą rejestratorką barw, których interpretacji najczęściej podejmowała się w pejzażu, tym paryskim i śródziemnomorskim. Zupełnie autonomiczną i nieco odmienną stylistycznie grupę jej prac stanowią natomiast portrety i martwe natury.



28

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Pejzaż z zamkiem i wozem na drodze", "Pejzaż z dwukółką" (Pejzaż z okolic Le Puy), około 1920

olej/deska, 20,5 x 26 cm

sygnowany l.d.: 'Makowski'

opisany na odwrociu numerami: '327 ', '222' oraz '218' ?, papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie z numerami ze spuścizny po artyście: '62 mak' oraz '8120', papierowa nalepka z opisem bibliograficznym publikacji

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja grafika i malarza Jerzego Panka (1918-2002), Kraków - Prokocim

kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 335, nr kat. 265

(jako "Pejzaż z zamkiem i wozem na drodze")



1882		29 stycznia w skromnej urzędniczej rodzinie przyszedł na świat Tadeusz Makowski. Makowscy przez całe dzieciństwo Tadeusza mieszkali w Oświęcimiu.
1902		Po maturze zdanej w krakowskim Gimnazjum Świętej Anny Makowski rozpoczyna studia z zakresu filologii klasycznej i polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Studiuje tam do 1906 roku.
1903		Makowski w młodości wykazywał duży talent humanistyczny i zdolności artystyczne. Od 1903 roku uczęszczał do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą z wyróżnieniem ukończył w 1908 roku. Studiował rysunek u Józefa Mehoffera i malarstwo u Jana Stanisławskiego. Z tego też powodu w okresie studiów był zapalonym pejzażystą.
1908/1909		Na przełomie tych lat Makowski dociera do Paryża, gdzie przebywać będzie do końca życia.
1911-1913		Rozpoczyna się kubistyczny epizod w twórczości malarza. Zaprzyjaźnia się z Henri Le Fauconnierem i grupą jego znajomych: Albertem Gleizesem, Jeanem Metzingerem, Fernandem Légerem, Alexandrem Archipenką czy Conradem Kickertem.
1914-1915		W trakcie Wielkiej Wojny przebywał w Bretanii. Mieszka w domu malarza Władysława Ślewińskiego w Doëlan, potem na fermie Keranquernat blisko Le Pouldu.
1918		Powstaje obraz „Zima” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który stanowi pastisz „Myśliwych na śniegu” Pietera Bruegla Starszego (1565, Kunsthistoriches Museum, Wiedeń). W tam czasie Makowski zwraca się ku dawnej sztuce flamandzkiej, która pozostanie jego ulubionym zjawiskiem historycznym w sztuce.
1918		Mniej więcej w tym roku w twórczości Makowskiego pojawia się najważniejszy jej motyw: dziecko.
1921		Pierwsza indywidualna wystawa Makowskiego w Galerie La Licorne.
1922		Wiosną 1923 roku malarz kończy „Kapelę dziecięcą” (1922, Muzeum Narodowe w Warszawie). Swoje popisowe, nowatorskie dzieło wystawia na paryskim Salonie Niezależnych. W 1931 jest to pierwszy obraz Makowskiego, który trafia do polskich zbiorów publicznych.
1923		Artysta zawsze miał samotniczą naturę. Od tego roku zaangażował się jednak w grupę artystyczną składającą się z malarzy ekspresjonistów Pierre’a Dubreuila, Edouarda Goerga, Marcela Gromaire’a, Per Krohga i Julesa Pascina, z którymi wystawia.
1926		Latem tego roku po raz pierwszy wyjeżdża do normandzkiej miejscowości Breuilpont, która zainspiruje go swoim krajobrazem.
1927		Pierwsza wystawa indywidualna w Galerie Berthe Weill. Wstęp do katalogu wystawy pisze znany krytyk Florent Fels. To pierwszy znaczący sukces artysty, który nigdy nie zabiegał o rozgłos.
1928		Druga wystawa u Berthe Weill. Makowski eksponuje jedynie 14 prac z 1928 roku. W tym momencie kształtuje się jego dojrzały styl – przedstawienia dzieci zyskają geometryczną stylizację. Sam Makowski w „Pamiętniku” uzna ten rok za decydujący.
1928-1931		Rozpoczyna się ostatni okres twórczości artysty. Makowski maluje niemal gorączkowo. Ten czas zaowocuje okazałym zbiorem wybitnych prac.
1930		Powstaje „Szewc” (1930, Muzeum Narodowe w Warszawie), współcześnie bodaj najbardziej znane płótno artysty.
1932		Makowski odchodzi nagle, 1 listopada 1932 roku. Na Salonie Niezależnych zostaje zaprezentowana wystawa pośmiertna.
1960		W Muzeum Narodowym w Warszawie odbywa się pierwsza monograficzna wystawa Makowskiego, która przybliży go polskiej publiczności. W 1961 roku opublikowano jego „Pamiętnik”. Monografistka artysty Władysława Jaworska publikuje swoją kluczową książkę dotyczącą życia i twórczości Makowskiego. Dzieło Makowskiego nadal czeka na swoją wielką monograficzną wystawę.

Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni



TADEUSZ MAKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Z BRETRANII DO OWERNII

Urszula Makowska napisała w haśle „Słownika artystów polskich” w kontekście wczesnych obrazów Makowskiego sprzed 1910 roku, że „Emocjonalny stosunek do przyrody i wrażliwość kolorystyczną zawdzięczał młody artysta Stanisławskiemu (...)” (Urszula Makowska, Makowski Tadeusz [w:] Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, Warszawa 1993, t. V, s. 257). W tym o wiele późniejszym, prezentowanym w katalogu aukcyjnym pejzażu z około 1920 roku nadal jednak można dostrzec wpływ jego dawnego mistrza. Widok stworzony za pomocą dynamicznych, zamasyztych pociągnięć pędzla na powierzchni niewielkiej deseczki to jawne reminiscencje szkoły Stanisławskiego. Oczywiście nie mamy tu do czynienia z tak bezpośrednią korespondencją, jak miało to miejsce we wczesnych, studenckich pracach Makowskiego. Idzie jednak o ogólne pojmowanie formy i sztuki. Zaraz obok tych walorów stricte plastycznych nie bez znaczenia pozostaje kontekst miejsca i czasu powstania omawianego pejzażu, a który – jak się wydaje – jest o wiele ciekawszy.



Tadeusz Makowski, List do Marii Mickiewiczówny z autoportretem artysty, 1919, Muzeum Narodowe w Warszawie

Już 27 kwietnia 1918 roku Makowski notuje w swoim Pamiętniku, nie bez rozgoryczenia, jak można zresztą przypuszczać, ale też z pewną dozą nadziei: „Poczyliem starania o wyjazd do Bretanii nad morze. Na prośbę moją władze wojskowe odpowiedziały odmownie. (...) Wyjechałbym w takim razie do Le Puy (...).” (Tadeusz Makowski, Pamiętnik, oprac. Władysława Jaworska, Warszawa 1961, s. 228). Owa niepewność co do nowego kierunku podróży prędko zmieni się w prawdziwą fascynację. Makowski nie wiedział jeszcze wówczas, że destynacja, która miała być tylko zastępczą, stanie się miejscem znakomitym dla pogłębienia jego artystycznych rozważań. Lato 1918 roku malarz spędzi już w Espaly, nieopodal Le Puy. Pojedzie tam za namową Marii Mickiewiczówny i będzie powracać przez cztery kolejne lata. W tym czasie, kiedy tylko przebywa w Paryżu, jest częstym gościem w domu syna Adama Mickiewicza, Władysława. Nawiązuje bliskie relacje z całą rodziną Mickiewiczów, czego wyrazem stają się wysyłane wówczas często listy i kartki pocztowe.

To do Marii Mickiewiczówny będzie zaadresowana karta pocztowa z panoramicznym widokiem na Le Puy, wysłana co prawda dopiero w 1922, ale odpowiadająca pod względem topograficznym układowi na pejzażu prezentowanym w katalogu. Maria stała się także adresatką jakże charakterystycznych dla Makowskiego rysunkowych listów, jak ten wysłany we wrześniu 1919 z widokiem na piętrzące się wzgórza, most kolejowy w Espaly i sylwetkę wędrowca, będącego autoportretem artysty (Muzeum Narodowe w Warszawie). Opis odbywanych wówczas wypraw i okolicy najlepiej jednak oddają słowa samego Makowskiego, który w Pamiętniku notował na gorąco: „Już od dwóch dni jestem na wsi. Zmęczenie nie pozwala mi jeszcze nacieszyć się wrażeniami i przyrodą. Kraj śliczny – miasto Puy otoczone górami, w jednej stronie pasma ich się przeplatają na horyzoncie. W dolinie skały, podobno pozostałość po dawno wygasłych i już zaginionych wulkanach. Na nich kościółki i stare ruiny zamków, wiele starych domów, a na wzgórzach pole, zboża, łąki, ogródki i wille – a raczej małe domki – porośłe winogrodem. W dolinie rzeczka, na niej kamienne mosty. Uroczę zakątki nad strumykiem umajonym srebrnymi wierzbami” (Tadeusz Makowski, dz. cyt., s. 228). Podobny opis przesyłał Makowski w liście do Henriette Bauguion, choć ten nie był już pozbawiony pewnych egzystencjalnych rozterek: „Mając trudności z wyjazdem do Bretanii, z wielkim żalem zdecydowałem się na wybór tej górzystej okolicy, która nie jest pozbawiona wdzięku, ale w żadnym wypadku nie zastępuje plaży morskiej. (...) Ta nieoczekiwana zmiana nastręczyła mi pewnych trudności w mej sztuce (...)” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 95).

Pochodzący ze spuścizny po artyście pejzaż prezentowany w katalogu aukcyjnym jest jednym z krajobrazów z obszernej grupy prac powstałych w okolicach Le Puy i Espaly na przestrzeni czterech kolejnych lat. Patrząc na inne kompozycje z tego okresu takie jak „Miasteczko na wzgórzu (Okolice Le Puy z Chateau de Polignac)” czy „Widok miasteczka w górach (Le Puy)” (oba w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) można śmiało stwierdzić, że ów pejzaż jest wycinkowym kadrem tej samej przestrzeni. Niezwykle malownicza okolica dostarczyła artyście w ostateczności wielu pozytywnych wrażeń. Górująca nad całością monumentalna figura Madonny Bourdelle’a, podobnie jak interesujące dla Makowskiego zbiory miejskiego muzeum w Le Puy dopełniły wrażenia artysty także na polu sztuk plastycznych.



Pocztówka archiwalna z widokiem Le Puy, przed 1922



Tadeusz Makowski, Widok miasteczka w górach (Le Puy), ok. 1921, Muzeum Narodowe w Warszawie

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Owoce w koszyku", około 1920

olej/tektura, 19 x 25,5 cm
opisany na odwrociu czerwoną kredką: '215' oraz ołówkiem: 'Poz. kat. 285', papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie z numerami ze spuścizny po artyście: '232 [przekreślone] mak | 237", na ramie papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie, papierowa nalepka aukcyjna oraz nalepka z opisem obrazu

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
35 000 - 58 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja Kamilli Grocholskiej, Kraków
Kolekcja Sztuki Art-B
dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2005
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 336, nr kat. 285

„To, co nazywasz anemią, jest wyrafinowanym smakiem. Unikam silnych barw, bo wrzeszczą – wolę przytłumione piano. Duszy mej odpowiadają anemiczne, biedne dzieci, zwiędłe kwiaty lub dyskretne w kolorze, wolę łagodne światło szarych dni niż gwałtowne kontrasty słońca”.

Tadeusz Makowski



W 1908 roku, gdy Makowski przyjechał do Paryża, nad Sekwaną rodził się kubizm. Choć w kolejnych latach polski malarz wszedł w bliskie kontakty z przedstawicielami tego kierunku oraz włączył do swojej sztuki kubistyczne metody obrazowania, związek z tą malarską doktryną był dla niego przelotnym eksperymentem. „Kubizowałem, ażeby rozszerzyć formę – wyznawał artysta – Ale kubizm przerodził się w sztukę bardzo dekoracyjną, a poza tym zrównywał wszelkie indywidualności”.

W artystycznej biografii Makowskiego monografistka malarza Władysława Jaworska wydzieliła okres 1918-22 jako czas odejścia od kubistycznych eksperymentów i formowania się osobistego, poetyckiego stylu artysty, co łączy się z corocznymi wyjazdami malarza do Owernii. U podstaw tej zmiany legło m.in. zainteresowanie dawnymi mistrzami niderlandzkimi, których pojedyncze prace z uwagą studiował w muzeum w często odwiedzanej miejscowości Le Puy. W 1921 roku wyjechał także do Amsterdamu, gdzie wnikliwie podziwiał tamtejsze zbiory artystyczne. Znana z malarstwa XVII wieku poetyka codzienności oraz ulubiony przez Holendrów temat martwej natury zainspirował Makowskiego do tworzenia oszczędnych plastycznie, lecz uroczych w wyrazie martwych natur, do których należą prezentowane „Owoce w koszyku”. Z różnych inspiracji dla tworzenia takich obrazów należy wymienić znakomicie reprezentowaną w Luwrze twórczość XVIII-wiecznego francuskiego malarza rodzajowego, Jeana Chardina.



Paul Cézanne, Martwa natura, gruszka i zielone jabłka. 1873-75, Musée de l'Orangerie, Paryż



Tadeusz Makowski, Jabłka w koszyku, około 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie

Makowski swoje kompozycje odzierał ze zbędnych dodatków, doprowadzając je do plastycznej esencji. W czasie powstania „Owoców w koszyku”, o czym dowiadujemy się z „Dziennika” (styczeń 1920), podziwiał malarstwo Cézanne’a. W prezentowanej kompozycji gruszka i jabłko po lewej stronie zostały przez malarza potraktowane osobno, jakby szczególnie wyeksponowane i może wręcz sportretowane. To jakby wizytówka artystycznych afiliacji artystycznych Makowskiego odwołująca współczesnego widza do mistrza wszystkich nowoczesnych prądów – Cézanne’a, ale także kubistów. W porównaniu z wymienionymi twórcami redakcja Makowskiego jest jednak mniej chłodna, bardziej zaś poetycka i subtelna. Swoboda operowania pędzlem i uczuciowość percepcji odwołuje do kolejnego idola europejskiego modernizmu – Henriego Rousseau. Łączy z nim Makowskiego prostota rysunku i ascetyczność kompozycji.

Jaworska różne wpływy obecne u niego w tym czasie postrzegała jako istotny składnik budowania artystycznej odrębności Makowskiego. „(...) nie jest to i nie będzie przypadkowe, eklektyczne błąkanie się artysty od wpływu do wpływu, lecz świadome, pełne uporu czerpanie wiedzy, wykorzystywanie doświadczeń i budowanie własnej syntezy malarskiej” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 133).



30

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Kompotiera z owocami" ("Compotier et fruits"),

olej/plótno, 60 x 73 cm

sygnowany p.d.: 'Kisling'

opisany na odwrociu: '73 x 60', opisany na krośnie malarskim: '20F.'

oraz nieczytelnie, fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka z nieczytelnym opisem

estymacja:

450 000 - 600 000 PLN

104 000 - 139 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wielka Brytania (od lat 70. XX w.)

kolekcja prywatna, Londyn

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty przygotowywanego przez Marca Ottavi'ego





MARTWE NATURY KSIĘCIA MONTPARNASSE’U

Mojżesz Kisling jest uznawany dzisiaj za jednego z czołowych reprezentantów środowiska École de Paris, skupiającego artystów – przybyszów, głównie pochodzenia żydowskiego, z Europy Środkowo-Wschodniej i Rosji. Kiedy w 1910 roku malarz przybył nad Sekwanę, prędko wszedł w kręgi artystycznej bohemy miasta. Miał za sobą doświadczenia krakowskiej Akademii, środowiska wówczas dość konserwatywnego, które jednak dało mu możliwość kontaktu z jednym z najwybitniejszych polskich modernistów – rewolucjonistą na gruncie impresjonizmu, czyli Józefem Pankiewiczem. Zapewne pod wpływem jego opowieści o Paryżu młody Kisling podjął ów trud podróży na zachód Europy. Ze słynnego Bateau-Lavoir przeniósł się szybko do jeszcze bardziej znanego La Ruche. Dzięki swym towarzyskim koligacjom i finansowym sukcesom zdobył miano samego „księcia Montparnasse'u” – artystycznej dzielnicy francuskiej stolicy.

Kisling zasłynął i zdobył sobie przychyłność publiczności oraz krytyków głównie dzięki portretom i wysublimowanym, pełnym erotyzmu aktom. W jego oeuvre martwa natura zajmuje jednak równie ważne miejsce. Są to przede wszystkim kwiaty – silnie rozwinięte bukiety, sprawiające niekiedy wrażenie namacalnych i uruchamiające w oglądającym wszystkie zmysły. Zdarzają się jednak i inne przedstawienia, jak chociażby to prezentowane w katalogu aukcyjnym. W układach tych Kisling niejednokrotnie odchodził od wyidealizowanego świata kreowanego w kompozycjach kwiatowych, ukazując martwą naturę o charakterze w pełni mizeralistycznym, ubogim wręcz, chciałoby się powiedzieć. Tak jest dla przykładu w kompozycji z misą wypełnioną owocami, stojącą samotnie na blacie okrągłego stołu.

Martwa natura jako gatunek w jego oeuvre to odzwierciedlenie słów samego autora, który w wywiadzie dla „L'Art Vivant” z 15 czerwca 1925 roku mówił: „Wiem, że nie można wniesić do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczuciowością malarską”. I tak właśnie martwe natury Kislinga, choć także i jego portrety, akty czy też pejzaże, otrzymywały rysy dość ambiwalentne. Ich forma została zawieszona gdzieś pomiędzy tradycją i nowoczesnością. Malarz przetwarzał dawne wzorce, inspirował się nimi, ale nie oddawał się beznamiętnemu kopiowaniu.

Mocno wyczuwalne skupienie na przedmiocie, na nastroju, silna chęć uchwycenia chwili i w pełni wanitatywny aspekt martwych natur Kislinga zbliża go do dawnych mistrzów malarstwa europejskiego. Kisling przefiltrowuje owe doświadczenia poprzez najnowsze zdobycze awangardy. W ten właśnie sposób w jego obrazach zaskakująco przeszłość łączy się z teraźniejszością. W prezentowanej w katalogu kompozycji bez wątpienia można dostrzec impresję mistrza z Aix – Paula Cézanne’a, który wywarł znaczący wpływ na całą rzeszę modernistów. Jego martwe natury, określane niekiedy mianem protokubistycznych, wniosły do sztuki zupełnie nowe spojrzenie na przedmiot, jego trójwymiarowość, kształt i zmienną formę. Już sama Mela Muter mówiła, że to Cézanne „nauczył ją myśleć plastycznie”. Koncepcje Francuza nie skupiały się jednak tylko na zagadnieniu formy. Dotyczyły one również pojmowania barwy i wpływu warunków atmosferycznych na kolor. To także jest doskonale widoczne w pracach Kislinga. Pomimo że konstruował on swoje kompozycje inaczej niż wybitni koloryści, wzmiankowany kilkakrotnie Cézanne, Pierre Bonnard czy chociażby Pankiewicz, to ma on z nimi wiele wspólnego. Choć artysta zawsze wyznaczał silnie wyczuwalną linię i kontur, które nadawały rytm kompozycji, to kolor stanowił niezmiennie ważne ich dopełnienie.

31

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Portret mężczyzny przy stoliku, lata 30.-40. XX w.

olej/ płótno, 81 x 60 cm

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 300 - 20 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja instytucjonalna, Polska

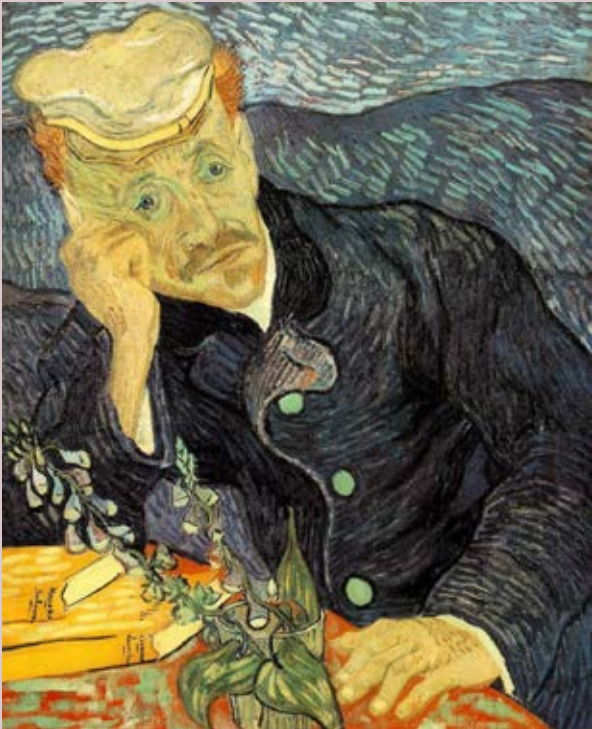
Dawno temu – w heroicznych czasach – jego nazwisko odbijało się echem po całym Montparnassie. Pokładano w nim nadzieję, że zapoczątkuje nową szkołę w malarstwie. Mędrzycki miał prawdziwy talent do tworzenia sztuki, która ani trochę nie próbowała schlebiać mieszczańskim gustom, toteż zaskarbił sobie entuzjazm wielu przyjaciół, często plasujących się z dala od głównego nurtu”.

Maximilien Gauthier, wstęp do katalogu wystawy w Galerie Kleinmann, Paryż 1931, cyt. za: Maurice Mendjizky. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Warszawa 2014, s. 17

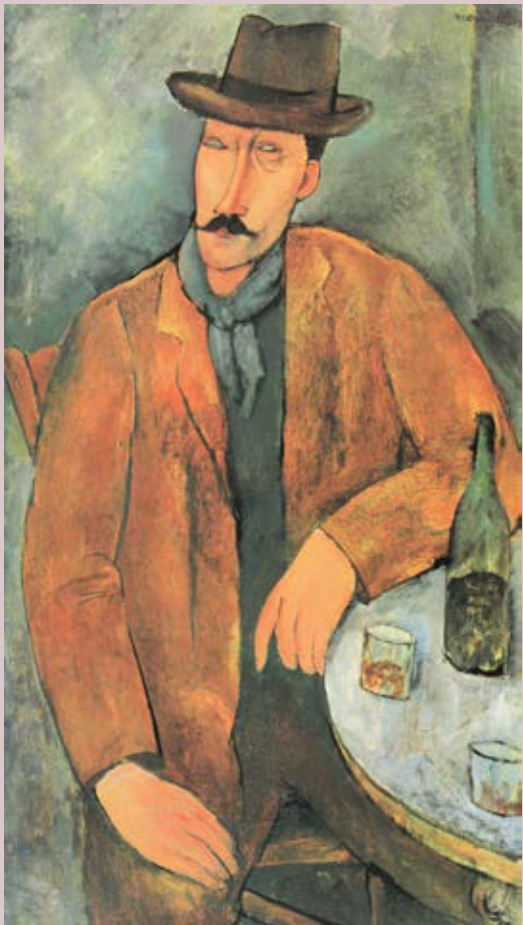




Maurycy Mędrycki, Autoportret, 1919, Fonds de Dotation Mendjisky - École de Paris



Vincent van Gogh, Portret doktora Gacheta, 1890, kolekcja prywatna



Amedeo Modigliani, Siedzący mężczyzna, 1918, kolekcja prywatna

Maurycy Mędrycki urodził się w 1890 roku w Łodzi w zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Zaczął rysować już jako dziecko, odkładając wszystkie oszczędności na materiały malarskie. W wieku szesnastu lat, otrzymawszy stypendium, wyprowadził się z domu i udał się do Berlina (1906), a następnie do Paryża. W latach 1906-07 pobierał nauki w paryskiej École des Beaux-Arts u Fernanda Cormona. Wokół artystycznej biografii Mędryckiego narosło wiele mitów, a pierwszy dylemat stanowi już właściwa forma jego nazwiska. Na polskim rynku sztuki z powodzeniem funkcjonuje Mędrycki, kiedy w kręgu francuskim normą jest Mendjizky. Tej formy malarz zresztą używał przez całą karierę i sygnował najwcześniejszej znane obrazy. W oficjalnych dokumentach, którymi posługiwał się w okresie przybycia z Łodzi do Paryża w 1906 roku, widnieje imię i nazwisko Mojsze Zelik Mędryzecki.

Po powrocie do Paryża ze służby w rosyjskiej armii w 1913 roku Mędrycki rozwijał swoją karierę i z wolna stawał się jednym z barwniejszych bohaterów paryskiego środowiska artystycznego. Wsławił się nie tylko talentem malarskim, lecz także przyjemną fizjonomią i szelmowskim uśmiechem, umiejętnościami aktorskimi i muzycznymi oraz związkiem z królową Montparnasse'u, ulubioną modelką tamtejszych malarzy, Kiki, z którą burzliwie zerwał relację w 1922 roku. Od początku lat 20. pozycja Mędryckiego jako malarza wzrastała. W 1920 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa Mędryckiego w Galerie Lorenceau, a w 1922 podpisał kontrakt z komendantem policji i znanym kolekcjonerem Szkoły Paryskiej Léonem Zamaronem.

W momencie gwałtownego rozwoju kariery Mędrycki zdecydował się porzucić Paryż. Od 1913 roku datował się stały kontakt artysty z południem Francji, gdzie już w latach 20. będzie zamieszkał na stałe. Przebywał i malował w Nici, Antibes, Saint-Tropez, Cagnes-sur-Mer oraz Saint-Paul-de-Vence. Styl Mędryckiego oparty o różne prądy obecne w kręgu malarstwa Szkoły Paryskiej szczególnie bliżej lat 30. zaczął ewoluować w stronę ekspresjonizmu. Malarz posługiwał się poruszoną, nieco migotliwą tkanką malarską przypominającą mozaikowe układy, stosując oryginalną, nasyconą, miejscami jaskrawą paletę barwną. W „Portrecie mężczyzny z kieliszkiem wina” obserwujemy właśnie tego rodzaju soczyste kładzione wielobarwną kompozycję. Prezentowany obraz ikonograficznie świetnie wpisuje się w panoramę nowoczesnej sztuki francuskiej. Postaci z kieliszkami wina czy absyntu w kawiarnianej scenarii pojawiają się w malarstwie dobrego impresjonizmu, m.in. u Édouarda Maneta czy Edgara Degasa. Podobne, pojedyncze portrety męski z laską czy właśnie kieliszkiem istnieją w oeuvre przyjaciela Mędryckiego, Amedeo Modiglianego. Ekspresyjny sposób kładzenia farby i dysonansowa kolorystyka łączą się z twórczością idola całej generacji ekspresjonistów – Vincenta van Gogha. Podobnie jak Holender, Mędrycki także przeżył artystyczną iluminację na południu Francji.



32

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Kwiaty w białym dzbanku, lata 40. XX w.

olej/plótno, 82 x 60 cm

sygnowany l.d.: 'Mendjizky'

na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki z informacjami biograficznymi o artyście oraz opis: '70 des [...]'

na ramie stempel pracowni ramiarskiej

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja instytucjonalna, Polska

Maurycy Mędrzycki był niezwykle twórczym malarzem i barwną postacią paryskiego środowiska artystycznego. Jako ważny przedstawiciel École de Paris tworzył w duchu postimpresjonizmu, inspirował się twórczością Paula Cezanne'a, czerpiąc też z fowistycznych rozwiązań kolorystycznych oraz kompozycji ekspresjonistów. Jego indywidualny styl wykształcił się w latach 1918-21, kiedy to paryskie życie artystyczne skoncentrowane było wokół dzielnicy Montparnasse. Malarz przesiadywał w gwarnych kawiarniach, gdzie najznakomitsze postacie dyskutowały o sztuce i prezentowały swoje prace. Mędrzycki związał się ze słynną Kiki – modelką i aktorką kabaretową, paryską gwiazdą i muzą wielu artystów lat 20. XX wieku. Artysta zyskał uznanie krytyków, a jego obrazy kupowali najsłynniejsi ówczesnie marszandzi. Istotnym momentem w jego życiu stała się decyzja o opuszczeniu Paryża w 1921 roku i przeniesieniu się na południe Francji, gdzie zaczął malować ekspresyjne i barwne pejzaże. Mędrzycki świadomie zrezygnował z mieszkania w artystycznym sercu Europy, a co za tym idzie, z uczestnictwa w wystawach oraz salonach. Już nigdy nie zdobył takiej popularności i rozgłosu, ale nie przeszkodziło mu to w rozwijaniu swoich zainteresowań malarskich. Artysta bawił się formami przestrzennymi oraz eksperymentował z zestawieniami kolorystycznymi. Najwyższą maestrię i sprawność malarską prezentują jego portrety i martwe natury, w których nasycone, kontrastujące ze sobą plamy barwne łączą się z lirycznym i melancholijnym wyrazem.



33

LOUIS MARCOUSSIS

1878-1941

Kompozycja kubistyczna, 1937

olej/plótno, 46 x 38 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Marcoussis 1937'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 35 000 EUR

OPINIE:

certyifikat córki artysty, Madeleine Marcoussis z dn. 31 grudnia 1977 roku

certyifikat Galerie Jeanne Bucher w Paryżu z dn. 30 grudnia 1977 roku

POCHODZENIE:

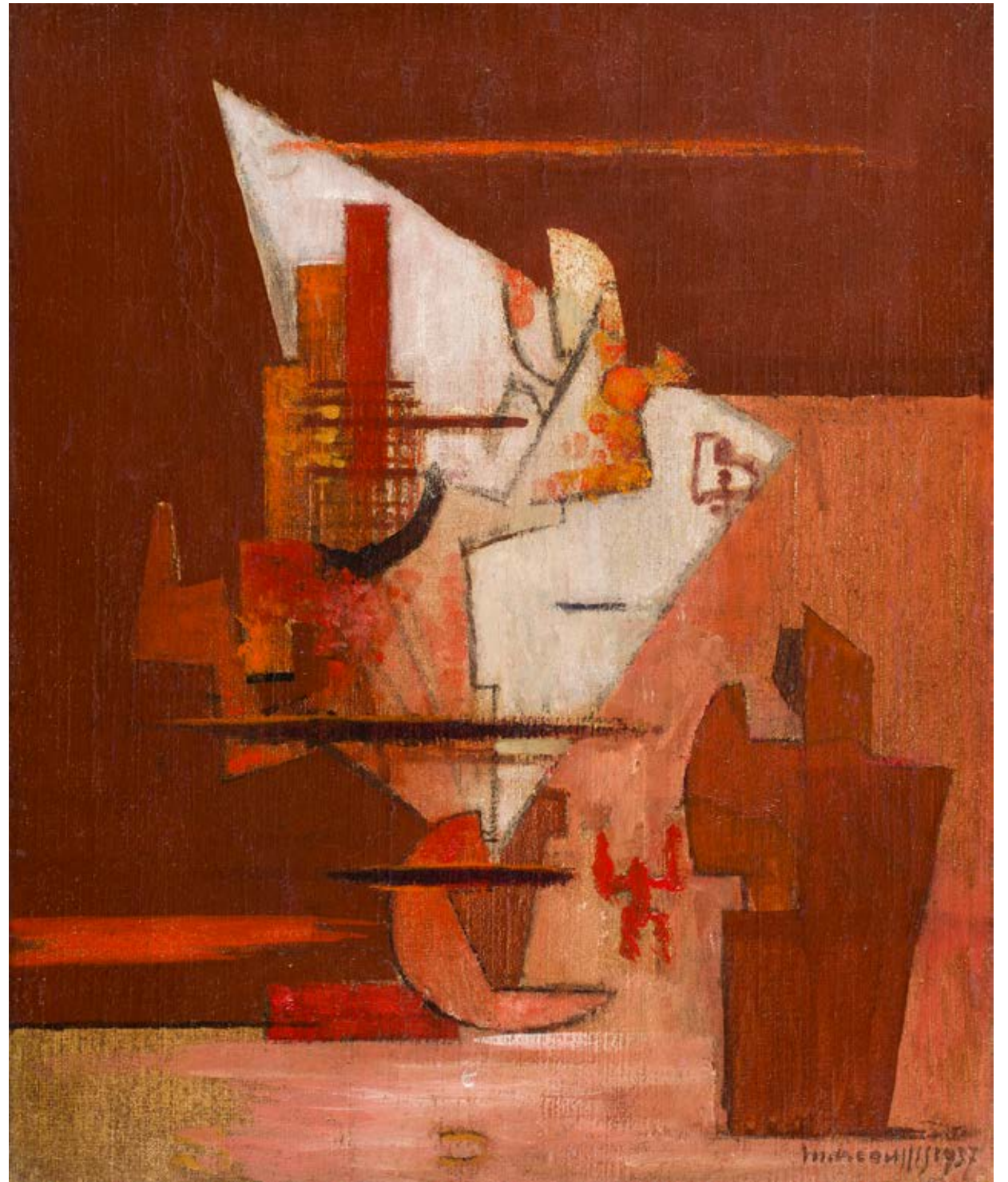
spuścizna po artyście

Galerie Jeanne Bucher, Paryż

Ernest Brown & Phillips Ltd., The Leicester Galleries, Londyn

kolekcja prywatna, Dunkierka, Francja

kolekcja instytucjonalna, Polska





W 1912 Pablo Picasso przeniósł swoją pracownię z Montmartre’u na teren 14. dzielnicy Paryża. Ten symboliczny gest sygnalizował zmianę w geografii artystycznej Paryża: centrum nowatorskich eksperymentów znalazło się na prawym brzegu Sekwany. Bateau-Lavoir, budynek na Montmartrze z pracowniami awangardowych artystów, utracił swoją pozycję na rzecz La Ruche, skupiska biednych artystów-przybyszów po drugiej stronie rzeki. Jeszcze w 1910 Ludwik Markus jako pierwszy polski artysta wkroczył w orbitę Pabla Picassa dzięki towarzyskim związkom z kręgiem artystów odwiedzających cyrk Medrano przy Boulevard de Rochechouart na Montmartrze. Francuski pseudonim Markusa – Louis Marcoussis – wymyślił nie kto inny jak Guillaume Apollinaire. Ten krytyk opublikował najważniejszy tekst-manifest teorii kubizmu, „Malarze kubiści. Medytacje estetyczne” (1905-12, publikacja 1913).

Kubistyczne eksperymenty, pierwotnie docenione jedynie w wąskim kręgu krytyków i mecenasów (m.in. Gertrudy i Leo Steinów czy Guillaume’a Apollinaire’a), na początku drugiej dekady stulecia stały się tematem szeroko omawianym w debacie publicznej. Na Salonie Niezależnych 1911 pokazano kubistyczne obrazy artystów związanych z grupą Section d’Or (nazywaną na wczesnym etapie Grupą z Puteaux). Rok później, na Salonie Jesiennym 1912, w Sali XI grupa artystów (coraz częściej nazywanych przez prasę kubisterami) wystawiła nowe dzieła w duchu awangardowej, geometrycznej poetyki. Kubizm, u zarania ogniskujący się na problemach przedstawiania wielu wymiarów na dwuwymiarowej płaszczyźnie obrazu powoli akcentował klasyczną harmonię obrazu oraz dopuszczał stosowanie szerokiej palety barwnej, często podejmując namysł nad fenomenem światła w malarstwie. Na Salonie 1912 wystawiał również Marcoussis.

Twórczość Marcoussisa, mało znana w Polsce, na świecie jest ceniona wysoko, a sam artysta stawiany jest jako jeden z prekursorów kubizmu. W polskich kolekcjach muzealnych jest reprezentowany dość skromnie. Do najważniejszych z publicznych zbiorów należy „Koncert” z 1928 (z historycznej kolekcji a.r., Muzeum Sztuki w Łodzi). Był jednym z najwcześniej osiadłych w Paryżu reprezentantów międzynarodowego środowiska École de Paris. Sympatyzował również z ruchem formistycznym, stając się w 1920 paryskim korespondentem pisma „Formiści”. Artystyczne środowisko Marcoussisa formowały znajomości z Apollinaire’em, Picassem, Brakiem, Juanem Grisem, Fernandem Légerem, Francisem Picabia, Jeanem Metzingerem. Żona artysty, malarka Alicja Halicka, również podejmowała udane eksperymenty z zakresu kubizmu.

„Kompozycja kubistyczna” jest jedną z nielicznych prac olejnych Marcoussisa prezentowanych dotąd na polskim rynku sztuki oraz znakomitym przykładem jego dojrzałej twórczości rozwijającej się od 1925 w orbicie surrealizmu. Marcoussis i Halicka byli blisko zaprzyjaźnieni z jego wybitnymi przedstawicielami: Maxem Ernstem, Joanem Miró, Tristanem Tzarą czy André Bretonem. Kompozycja pracy bazuje na silnie zgeometryzowanej strukturze. Rygory kubistycznego obrazowania łączą się tutaj z nieco poetyckim i nadrealnym nastrojem. Prace tego okresu charakteryzuje architektoniczna jakość: arysta posługuje się geometrycznymi formami, wznosząc wertykalne, zagadkowe struktury.



Louis Marcoussis, Portret Guillaume’a Apollinaire’a, 1912-20, kolekcja prywatna

„W malarstwie nie ma syntezy ani analizy: przyznajemy pozorom właściwe miejsce, pozorom, które tworzą uniesienie. A zatem forma przedmiotu zmienia się wraz z obrazem. To nie deformacja. Przedmiot istnieje dla nas wraz ze skojarzeniem wrażeń”.

Louis Marcoussis



Louis Marcoussis, Koncert, 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi



Alicja Halicka, Marcoussis w atelier, około 1924, kolekcja prywatna

34 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

"Punch i Judy"

olej/plótno (dublowane), 61 x 51,5 cm

sygnowany p.d.: 'Kanelba'

opisany autorsko (?) na odwrociu: 'PUNCH & JUDY | by | Kanelba' (pod płótnem dublażowym)

na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa z opisem

na ramie oznaczenie pracowni ramiarskiej oraz nalepki aukcyjne

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

Selected Artists Galleries, Nowy Jork (około 1962)

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

dom aukcyjny Doyle, Nowy Jork, maj 2012

kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba urodził się w Warszawie i uczęszczał do tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Studia kontynuował w Wiedniu i Paryżu, w którym osiadł na stałe w 1926. Artysta w międzynarodowym kręgu oddziaływań École de Paris należał do Cercle des Artistes Polonais. Pojawiał w artystycznej dzielnicy Montparnasse i prezentował swoje prace na licznych wystawach, m.in. w galerii Leopolda Zborowskiego, polskiego marszanda, poety i opiekuna wielu artystów. Kanelba wyjeżdżał często na plenery malarskie. Czerpał liczne inspiracje z otaczającej go natury i przetwarzał ją według własnych wizji. Wartościowych doznań estetycznych dostarczył mu zapewne wyjazd do artystycznej kolonii w Pont-Aven, którą odwiedził w 1927.

W dojrzałym, londyńsko-amerykańskim okresie twórczości malarze częsty motyw stanowią portrety, a wśród nich nastrojowe wizerunki dzieci. Artysta daje się w nich poznać jako wnikliwy obserwator dziecięcej natury z właściwą sobie troską oddający niewinny świat małych istot. Dzieci Kanelby zatopione są jakby we własnej rzeczywistości. Prezentowany obraz wyróżnia się delikatnością tematu skonstrastowaną z ekspresyjną, fakturalną techniką twórcy. Obok samodzielnych portretów Kanelba malował również bardziej rozbudowane sceny zabaw, takie jak ta prezentowana w katalogu aukcyjnym. Kompozycja zatytułowana autorsko jako „Punch i Judy” to uchwycony podczas dziecięcych zabaw kadr ukazujący wesołą gromadkę oglądającą właśnie kukiełkowy teatrzyk.



35 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Martwa natura z chlebem i imbrykiem" ("Pain et théière"), 1947

olej/sklejka, 60 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 47'
opisany na odwrociu: 'Hayden nature morte feb | pain et theiere 1947 | Hayden' oraz '[...]06' papierowa, okrągła nalepka z numerem: '61'
oraz nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 700 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września - 31 grudnia 2013
Henri Hayden 1883-1970, Musée Thomas-Henry w Cherbourgu, 6 czerwca - 12 października 1997
Hayden, Soixante ans de peinture 1908-1968, Musée National d'Art Moderne w Paryżu, 3 maja - 2 czerwca 1968

LITERATURA:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, s. 156 (il.), nr kat. 81 (jako "Martwa natura z chlebem i imbrykiem")
Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Musée Thomas-Henry w Cherbourgu, Cherbourg 1997
Hayden, Soixante ans de peinture 1908-1968, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne w Paryżu, Paris 1968, s. nlb. (75), nr kat. 57 (jako "Pain et théière")



HENRYK HAYDEN

Powojenny okres w twórczości Henryka Haydena definitywnie odróżnia się od jego wcześniejszych dokonań na polu malarstwa. Daleko idąca synteza form nigdy jednak nie przekroczyła w jego artystycznym oeuvre granicy figuracji. Malarz na zawsze pozostał wierny strukturom przedmiotów, które z czasem podporządkował tylko barwie. Genezy owych stylistycznych uproszczeń doszukiwać należałoby się zapewne gdzieś na początku drogi twórczej Haydena, kiedy to jako zdeterminowany do zmian buntownik wkroczył 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. Przed-

mioty stają się w tych kompozycjach symbolami. Artysta sprowadza kształty do prostych, jednoznacznych form. Rysunek zdaje się tutaj wręcz nieporadny, niedbały, nawet prymitywizujący. Główną rolę odgrywa barwa – to ona staje się nośnikiem emocji. Pomimo dalece awangardowego charakteru tych późnych pracach Haydena doszukiwać można się w nich pewnych analogii ze sztuką dawnych mistrzów. Pomimo że porównanie to może wydawać się wręcz obrazoburczym, to przyznać należy, iż szczególnie martwe natury malarza implikują w sobie intymność ujęcia, symbolikę i nastrój właściwe przedstawieniom XVII-wiecznych Holendrów. Następuje tu zatem fascynująca fuzja tradycji i innowacji, które przenikają się, wzajemnie uzupełniając

MALARZ MARTWYCH NATUR

i dopowiadając treść. Dominują wówczas w przedstawieniach artysty ostre, krzykliwe barwy – żółcienie, czerwień, fiolety, zielenie i głębokie błękity. Początek lat 40. to dla Haydena okres tułaczki. Kiedy wojna metaforycznie wygnała go z Paryża, rozpoczął się wówczas dla niego czas wędrówki. Choć był to trudny moment w życiu malarza, to niewątpliwie znacząco wpłynął on na jego dalszą karierę. Na południu Francji przemieszczał się między Mougins i Roussillon d'Apt, gdzie zamieszkał z żoną i przyjaciółmi – Robertem i Sonią Delaunay. To tam Hayden poznał także Samuela Becketta. Pierwsze lata tejże dekady są interesujące pod względem stylistycznym. Jest to bowiem okres buforowy pomiędzy twórczością międzywojenną, a powo-

jennym syntetyzmem. W latach 40. artysta tworzy jeszcze wciąż klasycyzujące martwe natury i pejzaże, które już niebawem zastąpi syntetyzującymi kompozycjami.

Prezentowana w katalogu martwa natura z 1947 roku to praca o charakterze przejściowym. Poddane geometryzacji kształty są jeszcze pewnego rodzaju reminiscencją okresu kubistycznego. Namacalność i pewna realność przedmiotów odwołują się wprost do dokonań malarstwa międzywojennego. Wyczuwalna już synteza kształtów zapowiada natomiast to, co miało znaleźć swoje rozwinięcie w kompozycjach z lat 50. i 60. XX stulecia.



36 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Port w Cherbourgu, lata 30. XX w.

olej/plótno, 54 x 73 cm
sygnowany l.d. 'Hayden'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 500 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Conan, Lyon, maj 2018
kolekcja instytucjonalna, Polska

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Hayden rozwinął swoje zainteresowanie tematyką krajobrazu. Od 1922 zaczął wypracowywać nową formułę malarstwa, klasycyzującego w charakterze koloryzmu. Jego styl tego okresu dojrzał w bliskości sztuki André Deraina, z którym, razem z Szymonem Mondzainem, malował w 1921 roku w Sanary. Prowansja i południe Francji pozwolił się przeobrazić jego malarstwu, a w kolejnych latach próby pejzażowe z sukcesem podejmował w Meyronne w departamencie Lot, skąd pochodziła druga żona malarza, Josette. Pierwsze zetknięcie się z morzem Haydena nastąpiło w okresie fascynacji Bretanią. W latach 1908-16 malarz wyjeżdżał nad Atlantyk, gdzie artystycznie konfrontował się z Władysławem Ślewińskim, zamieszkałym od 1910 roku w Le Pouldu. Do Normandii dotarł natomiast dopiero na początku lat 30. XX stulecia. Region ten, utrwalony na płótnach przez malarzy realistów i impresjonistów, stanowił ważne miejsce artystycznych poszukiwań na mapie europejskiego modernizmu. Hayden przyjechał do Honfleur w 1933, natomiast kolejny, dłuższy pobyt w tym regionie datuje się na 1938 rok. Malarz portretował normandzkie nabrzeża, porty, plaże i promenady. Jego wizja morza z tego okresu jest radosna i afirmatywna – Hayden z malarską pieczołowitością oddaje gładkie, niewzruszone tafle wody i kubicznie zdjęte z natury elementy architektury – jak w prezentowanym normandzkim widoku.





JANKIEL ADLER

1895-1949

Martwa natura z karafką

olej, technika własna/tektura naklejona na sklejkę, 25,4 x 31 cm
sygnowany p.d.: 'adler'
opisany na odwrociu: '13/0002', '1' oraz '7699'
na tekturowym zaplecku fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka aukcyjna
oraz opis: 'T 51-5-15B', na ramie nalepka z numerem oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:
Sotheby's, Tel Awiw, maj 1990
kolekcja prywatna, Europa
Peter Karbstein Kunst und Auktionshaus, Düsseldorf, październik 1991
kolekcja prywatna, Niemcy, Nadrenia Północna-Westfalia
kolekcja prywatna, Polska

Sztuka Jankiela Adlera jest zjawiskiem na tyle złożonym i różnorodnym, co sama jego postać. Polsko-żydowski artysta plastyczne doświadczenia zdobywał podczas licznych podróży – począwszy od Belgradu, poprzez dzisiejszy Wuppertal, Warszawę i Paryż, aż do samego Londynu. Na prze-strzeni lat, pod wpływem wielu spotykanych malarzy, w jego twórczości do głosu dochodziły różnorodne tendencje. Adler czerpał inspiracje z dorobku ekspresjonistów, surrealistów, a po zetknięciu się z pracami Paula Klee i Wassily'ego Kandinsky'ego, nawet abstrakcjonistów. Jak sam powiedział w jednym z wywiadów w 1933 roku: „W ubiegłych stuleciach malarstwo było dokumentacyjnie wierne. W naturalistyczny sposób utrwalalo świat z wszystkimi szczegółami. Z chwilą pojawienia się fotografii taka sztuka stała się zbędna. My, młodzi malarze, mamy inny punkt wyjścia niż malarze minionych wieków. Starzy mistrzowie usiłowali stworzyć syntezę otaczają-

cego ich świata. My jednak mamy do dyspozycji płótno. Usiłujemy stworzyć coś, co wzbogaci świat, uczyni go lepszym i piękniejszym. Odrzuciliśmy balast szkół i optykę. Dążeniem nowoczesnego malarstwa jest: zaniepokoić widza, którego oko pozbawione zostało wrażliwości (...). Niepokój można osiągnąć tylko dzięki swobodnemu, abstrakcyjno-symbolicznemu sposo-bowi widzenia” (Marzena Smyłła, Stefan Themerson i Jankiel Adler – w po-szukiwaniu tożsamości artysty, Społeczeństwo. Edukacja. Język, t. 7, 2018, s. 10). Adler twierdził zatem, że zmieniły się czasy. Powinna wobec tego zmienić się także sztuka. Tej z kolei przypisywał głębokie cele dydaktyczne i społeczne. Twórczość artystyczna zmieniać miała bowiem świat na lepszy, miała poruszać i wywoływać emocje. Malarz mimo wielu eksperymentów, a także przygód z abstrakcją, nie zrezygnował nigdy z przedmiotowości. Kształt i forma stanowiły w jego sztuce istotne zagadnienie.



KAZIMIERZ SICHULSKI
1879-1942

"Z mojej pracowni" ("Martwa natura", "Wnętrze pracowni"), 1933

olej/sklejka, 104,5 x 72 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Sichul | 1933'
opisany na odwrociu: 'Warszawa', 'No 375', 'Wnętrze pracowni | K. Sichulskiego | we Lwowie | przy ul. Zofii I. b3', 'Sichulski | Kraków | AKAD. SP | PLAC MATEJKI | I. B | z mojej pracowni | olej 1933' oraz '72x105'
papierowe nalepki wystawowe: trzy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz jedna Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, dwie nalepki aukcyjne, na ramie jedna nalepka aukcyjna

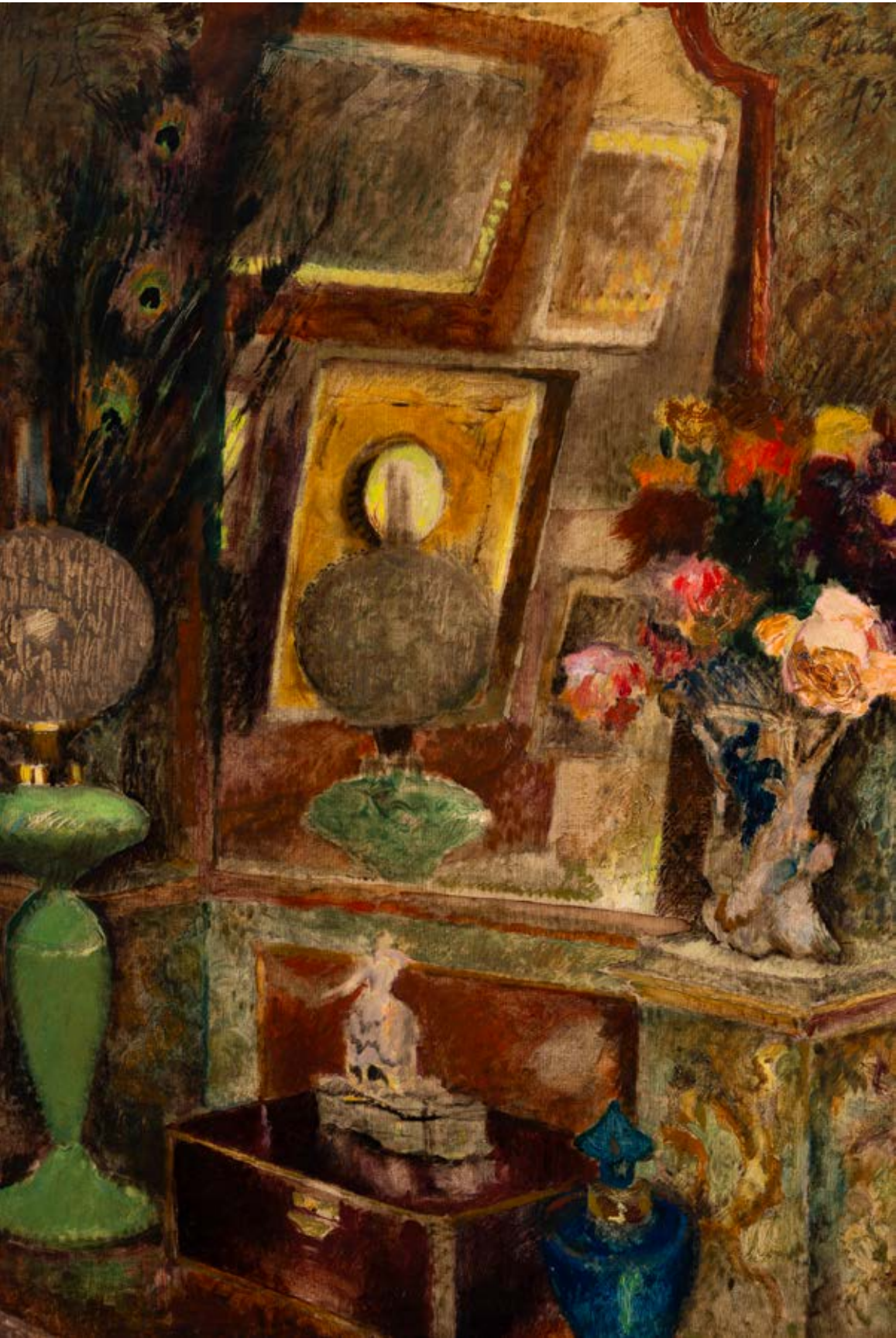
estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 300 - 14 000 EUR

WYSTAWIANY:
Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka", Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 30 marca - 24 kwietnia 1935
Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, grudzień 1934
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, październik 1934

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1935 rok, Warszawa 1936, s. 31 (jako "Martwa natura")
Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka". Przewodnik 102, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1935, s. 14, nr kat 118 (jako "Martwa natura")
Katalog wystawy prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1934, nr kat. 97 (jako "Martwa natura")
Wystawa bieżąca. Wystawy zbiorowe: E. Matuszczaka, J. Pieniążka, kolekcja L. Pinkasówny,Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1934, s. 12, nr kat. 184 (jako "Z mojej pracowni")

„Coś z eliksiru dziwnego jest w tych powiększonych kwiatach i wydaje się, że Mefisto mógłby Faustowi dać taki wielki, rzeczywisty kwiat do rąk, a samo to dotknięcie, samo patrzanie nań i wdychiwanie go, uczyniłoby starca młodzieńcem. Powiększony do tych rozmiarów kwiat jest zupełnie osobnym motywem malarskim – motywem, który odkryły właściwie dopiero czasy ostatnie, o tak odrębnej, swoistej ekspresji, że trzeba go uznać za samodzielny rodzaj”.

Marian Olszewski, Wystawa Sichulskiego, „Gazeta Wieczorna” 1911, nr 402, s. 4-5



ATELIER W LUSTRZANYM ODBICIU

O ile prace pejzażowe czy ludowe typy huculskie to efekt podróży Sichulskiego w rejony Karpat Wschodnich, o tyle martwe natury są z kolei wynikiem jego studiów w pracowni. Tak jak na pracy namalowanej w 1933 roku i zatytułowanej przez samego autora „Z mojej pracowni”, tak na wielu innych jego obrazach mamy do czynienia z wycinkiem lub szerszym kadrem z atelier twórcy. W tym przypadku malarz przedstawił nieco większy fragment swojej artystycznej samotni zlokalizowanej przy ul. Zofii we Lwowie. Poszczególne jej elementy i wypełniające wnętrze przedmioty składają się na dobrze zakomponowaną i przemyślaną całość. Ponadto niektóre z nich, takie jak kobaltowa karafka czy porcelanowy wazon o wymyślnym kształcie, można odnaleźć na wielu innych pracach Sichulskiego.

Kompozycja „Z mojej pracowni” powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedna z wielu tego typu obrazów, w których Sichulski w impresyjny sposób rozbija dużą plamę barwną na mniejsze plamki, tworząc charakterystyczną dla niego w tym okresie mozaikę. W kompozycji ujawniają się wszystkie charakterystyczne dla Sichulskiego cechy formalne i aspekty estetyczne jego malarstwa. Prezentowana w ofercie aukcyjnej praca jest utrzymana w duchu neoklasycyzmu – tradycyjnie skonstruowana, jednak nosząca cechy indywidualnej, na wskroś swoistej dla Sichulskiego twórczości. Artysta, w charakterystyczny dla siebie sposób miesza różne style i konwencje obrazowania.

Wnętrze pulsuje radosnymi, ciepłymi kolorami. Całość dopełnia repertuar dekoracyjnych bibelotów, a wśród nich secesyjny wazon, nadający kompozycji familiarnego, niemalże domowego ciepła, czy kobaltowa karafka. Choć martwa natura, poprzez luźne potraktowanie detalu sprawia wrażenie zapisu spontanicznego, nagłego aktu twórczego, to jest ona starannie przemyślana, ale też zaskakująco swobodna i niepozabawiona elegancji. Obok wrażeniowego pojmowania rzeczywistości i rozmycia form artysta zadbał również o realistyczne elementy, takie jak refleksy świetlne odbijające się na przedmiotach, a także w lustrze zajmującym znaczną część kompozycji. Starannie przemyślana struktura obrazu wibrując barwami, stanowi znakomity przykład dekoracyjnego malarstwa Sichulskiego.

Jeden z krytyków w następujących słowach opisywał martwe natury artysty: „Coś z eliksiru dziwnego jest w tych powiększonych kwiatach i wydaje się, że Mefisto mógłby Faustowi dać taki wielki, rzeczywisty kwiat do rąk, a samo to dotknięcie, samo patrzeć nań i wdychowanie go, uczyniłoby starca młodzieńcem. Powiększony do tych rozmiarów kwiat jest zupełnie osobnym motywem malarskim – motywem, który odkryły właściwie dopiero czasy ostatnie, o tak odrębnej, swoistej ekspresji, że trzeba go uznać za samodzielny rodzaj” (Marian Olszewski, Wystawa Sichulskiego, „Gazeta Wieczorna” 1911, nr 402, s. 4-5).

Sichulski świadomie korzystał ze spuścizny swoich mistrzów: Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera, którzy zwrócili jego uwagę na istotę zarówno malarstwa sztalugowego, jak i monumentalnego; secesyjny kontur, nasyconą plamę barwną, kontrastowość, ekspresję, przenikanie się motywów roślinnych wraz z figuracją. Dzięki tej nauce artysta stał się jednym z najdoskonalszych spadkobierców dorobku pierwszej generacji polskich modernistów. Nie bez znaczenia pozostaje w kontekście jego malarstwa także inspiracja sztuką Japonii, tak ubóstwianą na gruncie europejskim, a także krakowskim. Wprowadzanie różnych, często niecodziennych punktów obserwacji, jak chociażby odbicie lustrzane, a także skupienie się na przedmiocie jako takim to symptomy, które szczególnie zbliżają Sichulskiego do tej niezmiennie ciekawej tradycji dalekowschodniej, silnie trawestowanej przez polskich artystów przełomu XIX i XX stulecia.



39

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Nad leśnym strumieniem, 1929

olej/sklejka, 97 x 68 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Sichulski 1929'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 300 - 14 000 EUR

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

Bez wątpienia należałoby uznać Sichulskiego za głównego propagatora wiedzy o Huculszczyźnie i ilustratora życia tego regionu. Zainteresowanie wsią, szczególnie tą podkrakowską, towarzyszyło artystom – chłopomanom już od końca XIX stulecia. Pośród twórców zafascynowanych szeroko rozumianą wówczas ludowością znalazło się także wielu takich, którzy wykraczali daleko poza Kraków i otaczające go tereny. Władysław Jaroński, Teodor Axentowicz czy chociażby właśnie Kazimierz Sichulski dogłębnie i z ogromną pasją odkrywali tę niedostępną i dziką przestrzeń Karpat Wschodnich. Interesował ich szczególnie folklor – barwne stroje, ludowe, nieco mistyczne obrzędy, ale i otaczająca tamtejszych górali przyroda. W twórczości Sichulskiego wielokrotnie pojawiają się aspekty metafizyczne. Zostają one w charakterystyczny dla niego sposób zespolone ze światem realnym. Sfera sacrum zostaje skontrastowana z profanum. Boże Narodzenie ma miejsce w huculskiej chacie, a wraz z nurtem Prutu płynie barka mitycznego Charona. W twórczości Sichulskiego pejzaż zwykle nabiera znaczenia symbolicznego. Wielokrotnie przestrzeń sadu, ogrodu czy jak w prezentowanej kompozycji wnętrza lasu, sama w sobie staje się głównym „bohaterem” przedstawienia. Bardzo często pejzażowe paneau stanowią część bardziej rozbudowanych tryptyków, flankując tym samym główną scenę figuralną i dopowiadając jej sens w sposób symboliczny.



40 ↑

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Widok z Piazzetty San Marco w Wenecji

olej/plótno, 57 x 54 cm
sygnowany p.g.: 'Wł. Jarocki'
na krośnie malarskim notatki oraz papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 200 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, kwiecień 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Gabinet kolekcjonera. Odsłona pierwsza, Muzeum w Tarnowskich Górach, 13 stycznia - 24 lutego 2019

Położona na poprzecinanej zatokami i kanałami lagunie Serenissima szczyliła się bogatą historią i tradycją malarską. Wielowiekowe rządy dożów i ścisłe kontakty ze Wschodem przyczyniły się do jej bogactwa i splendoru. Wyjątkowe warunki atmosferyczne Wenecja zawdzięczała z kolei wodzie oblewającej zewsząd jej place i trakty. Opary mgły, mieniające się światłem kanały oraz specyficzne barwy – to wszystko od wielu pokoleń fascynowało i przyciągało malarzy urzeczonych baśniowym klimatem miasta. Perła Adriatyku stała się obowiązkowym przystankiem na mapie podróży wielu europejskich artystów, a co za tym idzie, była też ważnym punktem podczas wojaży polskich modernistów. Jan Stanisławski, Wojciech Weiss, Stanisław Kamocki, a wśród nich również Władysław Jarocki – oni wszyscy odwiedzili osławione miasto dożów i pełnymi garściami czerpali z tego, co miało ono do zaoferowania.

Jarocki przyjechał do Wenecji po raz pierwszy w roku 1909. Serenissima wywarła na nim wówczas ogromne wrażenie i sprawiła, że powracał on tam jeszcze wiele razy, zarówno przed I wojną światową, jak i w ciągu XX-lecia międzywojennego. To właśnie w Wenecji sztuka Jarockiego nabrała zupełnie nowego wyrazu i została natchniona nową siłą. Na lagunie artysta odnalazł odmienne od dotychczasowych inspiracje. Zaczęły się pojawiać w jego twórczości nowe tematy związane z tkanką miejską. Co ciekawe, do Wenecji Jarocki przywoził także i swoje monumentalne obrazy o tematyce huculskiej, które z powodzeniem prezentował na Biennale, poczynawszy od 1909, aż do lat 30. Weneckie pejzaże artysty wzbudzały w kraju duże zainteresowanie. Fascynowała ich świetlistość i migocząca kolorystyka. U wybrzeży Adriatyku południowa publiczność została oszołomiona natomiast potęgą karpackiej zimy i mistycznymi, zdematerializowanymi poprzez wydatne stroje, niczym gotyckie figury, postaciami Huculów, którzy bez wątpienia jawili się tam jako lud niezmiernie intrygujący i wręcz egzotyczny.



41

WALTER OPHEY

1882-1930

Krajobraz z architekturą w tle, około 1905

olej/plótno, 54 x 54 cm

sygnowany l.d.: 'WOPHEY.' (litera W opisana na literze O)

opisany nieczytelnie na odwrociu, opisany na krośnię malarskim: 'S.', czerwoną kredką numerem: '7042'

oraz nieczytelnie ołówkiem, papierowa nalepka wystawowa Kunstpalast w Düsseldorfie,

fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka z opisem oraz papierowa nalepka transportowa

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 600 - 27 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodzinna, Warszawa (od lat 70. XX w.)

WYSTAWIANY:

Kunstpalast, Düsseldorf, około 1900-10?





Gustav Klimt, Zamek nad wodą, 1908, Narodowa Galeria w Pradze



Max Liebermann, Dom w Hilversum, 1901, Nationalgalerie w Berlinie

POSTIMPRESJONISTYCZNE REMINISCENCJE W PEJZAŻU MODERNISTYCZNYM

Długie trwanie tradycji impresjonizmu w malarstwie niemieckim i austriackim jest cechą właściwą dla sztuki tego kręgu. Wynikało to z różnorodnych czynników i rozwoju form artystycznych, które przenikały tam z opóźnieniem, w porównaniu ze sztuką francuską. Chociażby Wiedeń stosunkowo długo pozostawał ośrodkiem konserwatywnym i niewrażliwym na nowe tendencje. Secesja Wiedeńska powstała dopiero w 1897 roku, nieco wcześniej zapoczątkowano tego typu ugrupowanie w Monachium, bo w 1892, jeszcze później natomiast w Berlinie, gdyż dopiero w 1898. Na tym gruncie pod koniec XIX i w pierwszej dekadzie XX stulecia ukonstytuowały się niezwykle ciekawe, choć epigońskie redakcje impresjonizmu i postimpresjonizmu, co widać we wczesnych pracach niemieckiego malarza Waltera Opheya, którego obrazy na rynku niemieckim wzbudzały zawsze duże zainteresowanie kolekcjonerów.

Malarstwo Opheya kojarzone jest dzisiaj głównie z drugą fazą w jego karierze, kiedy to prowadził on swoje eksperymenty na gruncie ekspresjonizmu. Wczesna twórczość artysty rozwijająca się od około roku 1900 do 1910 stanowi interesujący przykład malarstwa postimpresjonistycznego, w którym plama barwna zostaje rozbita za pomocą pojedynczych, krótkich i dynamicznych uderzeń pędzla. W wielu obrazach Ophey wykorzystywał także lubiany przez modernistów kształt pola obrazowego, pod postacią kwadratu. Tego typu rozwiązania odnaleźć można także w pejzażach samego Gustava Klimta, który w swoich dekoracyjnych przedstawieniach pejzażowych również zbliżał się do efektu wielobarwnej mozaiki ulokowanej na płaszczyźnie kwadratu. Zarówno w malarstwie Klimta, Opheya, ale też innych twórców wypowiadających się w podobny sposób, jak chociażby Maxa Liebermanna, krajobraz oprócz walorów stricte formalnych implikuje w swojej strukturze także warstwę semantyczną o złożonej wymowie symbolicznej. Staje się nośnikiem emocji i odbiciem duszy jego autora.

Prezentowany w katalogu aukcyjnym pejzaż Waltera Opheya wystawiany niegdyś, jak liczne jego prace, w Kunstpalast w Düsseldorfie jest reprezentatywnym przykładem jego wczesnej, modernistycznej twórczości. Przypadkowy z pozoru i jak się wydaje mało efektowny kadr jest tutaj ewidentnie celowym i przemyślanym zabiegiem. Odwołuje się wprost do zdobyczy francuskiego impresjonizmu, w którym takie właśnie układy stały się bardzo popularne. Malarstwo Opheya wpisuje się znakomicie w nurt düsseldorfskiej szkoły pejzażowej, w której gatunek ten posiadał długą tradycję. Malarz odbywał liczne podróże w okolicach samego Düsseldorfu i Doliny Ruhry, skąd czerpał inspiracje dla swoich obrazów.



Walter Ophey, Märchenwald, 1906, kolekcja prywatna

42

STANISŁAW ŻUKOWSKI

1873-1944

"Sala balowa w Łazienkach w Warszawie", lata 20.-30. XX w.

olej/plótno, 70 x 86 cm

sygnowany p.d.: 'S. Żukowski'

na krośnię malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu
oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

220 000 - 280 000 PLN

51 000 - 65 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny MacDougall's, Londyn, grudzień 2011 (sprzedaż galeryjna)

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, okres międzywojenny



ANTYCZNE INSPIRACJE KRÓLA STANISŁAWA

Kiedy w 1764 roku na tronie Polski zasiadł Stanisław August Poniatowski nic nie zapowiadało jeszcze, że będzie on ostatnim władcą, a po jego abdykacji kraj na wiele dekad zniknie z mapy świata. Oświeceniowe rządy i mecenat artystyczny, który rozciął król w swoim państwie, sprawiły, że w owym czasie nastąpił znaczący rozwój kulturalny Rzeczypospolitej Obojga Narodów, a jego ślady przetrwały dumnie aż do dziś. Stanisław August jako człowiek obyty podczas podróży po Europie i dobrze wykształcony, jako król podjął cały szereg reform. W 1765 założył Teatr Narodowy. Jeszcze w tym samym roku z jego inicjatywy powstało czasopismo „Monitor”, a od około 1770 zaczęto organizować tzw. obiady czwartkowe, skupiające najbardziej światłe umysły kraju. W całym tym rewolucyjnym ferworze równie istotną rolę zaczęły odgrywać także sztuki plastyczne. Zamiłowanie króla do architektury, malarstwa, rzeźby i rzemiosła artystycznego przełożyły się na prężny rozwój tych dziedzin na terenach kraju, a w szczególności w Warszawie. Modny wówczas klasycyzm wyrastający z chwalebnej tradycji antyku grecko-rzymskiego dał podwaliny pod wykreowany monumentalny styl, który zaczął przenikać wszystkie dziedziny życia. Stanisław August również pozostawał w ścisłej orbicie jego oddziaływań. Zamiłowanie do antyku znalazło swój wyraz także i w Łazienkach Królewski – letniej rezydencji monarchy, gdzie zarówno pałac, jak i jego otoczenie zaczęły zmieniać się zgodnie z kanonami ówczesnej mody. Cały park ewoluował stopniowo, a wiele jego elementów powstało później, po abdykacji władcy. Najpełniejszym zatem przykładem klasycznych inspiracji króla jest tutaj sam gmach tzw. Pałacu na Wyspie.

Król zarówno w przestrzeni zamku, jak i w Łazienkach zgromadził pokaźną kolekcję dzieł. Za jego sprawą zostały też przebudowane wnętrza, a jeśli mowa o letniej rezydencji, to najokazalszym z nich stała się reprezentacyjna Sala Balowa. Utrzymana w duchu klasycyzmu przestrzeń powstała w latach 1788-93 i została zaprojektowana przez architekta dworskiego Jana Chrystiana Kamsetzera. Zyskała ona dwie dominanty kompozycyjne pod postacią kominków z bogatą obudową architektoniczno-rzeźbiarską. Jeden z nich zdobi kopia figury Herkulesa Farnese, której towarzyszą sylwetki mitycznych stworów – centaury Chirona oraz trójgłowego psa, strażnika Hadesu – Cerbera. Nad drugim dominuje z kolei postać Apolla Belwederskiego – patrona sztuki i muzyki, a poniżej znowuż dwie figury – król Midas z oślimi uszami oraz satyr Marsjasz. Co oczywiste dobór tych wszystkich antycznych bohaterów nie był przypadkowy. Kompozycje te i ich ideologiczna wymowa posiadały w czasach Stanisława Augusta jasny, propagandowy przekaz. Ukazywały wizję idealnych rządów władcy, który po pokonaniu wszelkich trudności zobrażowanych pod postacią figur utrzymujących parapety kominków, zaprowadził w kraju ład i porządek. Górzące nad wszystkim sylwetki Apolla i Herkulesa były w tym przypadku uosobieniem, kolejno: rozwoju sztuk i nauki oraz pokoju.



Marcello Bacciarelli, Portret Stanisława Augusta z klepsydrą, 1793, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jean Pierre Norblin de La Gourdain, Widok na Łazienki Królewskie w Warszawie, 1794, Muzeum Narodowe w Krakowie

STANISŁAW ŻUKOWSKI

W PAŁACU NA WYSPIE

Stanisław Julianowicz Żukowski przeżył w swoim życiu bardzo długą i krętą drogę. Jego skomplikowane, dziś nieco zapomniane już losy, są równie ciekawe, co jego twórczość. Cała historia ma swój początek w Starowoli, na terenie dzisiejszej Białorusi. To tam rodzina Żukowskich posiadała swój majątek ziemski, a w nim dworek, w którym dorastał przyszły malarz. Strukturę tej niewielkiej budowli z gankiem flankowanym przez dwie pary bielonych kolumn Żukowski wielokrotnie uwieczniał na swoich płótnach już jako profesjonalny artysta. Malarstwa uczył się w Moskwie, u wybitnego pejzażysty Izaaka Lewitana, od którego zapewne przejął zamiłowanie do tego gatunku. Dzięki kontaktom z profesorem znalazł się w kręgu oddziaływań jednego z najbardziej postępowych i innowacyjnych ugrupowań tamtego czasu, a mianowicie Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych, zwanego potocznie Pieriedwiżnikami. Twórcy skupieni w tym środowisku obrali sobie niezwykle ambitny cel popularyzacji sztuki narodowej, która dodatkowo miała spełniać funkcje dydaktyczne. Kluczową rolę w szeregach stowarzyszenia miało odgrywać zatem malarstwo historyczne, rodzajowe, a także rodzimy pejzaż.

Stanisław Żukowski znakomicie wpasował się w koncepcję grupy. Był on bowiem wybitnym pejzażystą. Z niezrównaną sobie doskonałością przedstawiał świat i naturę z jej odwiecznym cyklem czterech pór roku. Malował zarówno zimowe zasy, jak i wiosenne roztopy. Odtwarzał ukwiecone, letnie łąki oraz przebarwiające się jesienią korony drzew. Nie sposób nie wspomnieć o równie istotnych w jego twórczości wnętrzach dworków i pałaców uchwyconych w jakby przypadkowych kadrach pulsujących w blasku lamp naftowych i płonących tu i ówdzie świec.

Tak jak już zostało wspomniane, zaraz obok pejzażu istotną rolę w jego oeuvre odegrały nastrojowe widoki wnętrz. W tej równie licznej grupie prac odnaleźć można zarówno kameralne przedstawienia saloników prowincjonalnych siedzib, zwane często w katalogach wystawowych w epoce z francuskiego jako eleganckie „interieur”, jak i wykwintne i monumentalne salony arystokratycznych i królewskich siedzib. W tym kontekście istotnym staje się przybycie Żukowskiego do Polski, które wedle źródeł miało miejsce w 1923 roku. Wydaje się, że śmiało można mówić tutaj nawet o okresie warszawskim w działalności twórcy, gdyż właśnie ze stolicą związał on wówczas swoją karierę. To w Warszawie założył prywatną szkołę malarstwa i stał się częstym gościem w Pałacu na Wyspie, dawnej rezydencji króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, niegdyśszej łaźni Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Wnętra klasycystycznego pałacyku dostarczały malarzowi licznych motywów i – jak należy przypuszczać – stworzył on wiele widoków tej królewskiej rezydencji. Zachowały się one zarówno w kolekcjach instytucjonalnych, jak i prywatnych. Nieliczne znane są z archiwalnych fotografii, a ich miejsce przechowywania pozostaje dzisiaj nieznane. Wiele z nich mogło nie przetrwać II wojny światowej. Obrazy te, detaliczne w swej strukturze i zapewne wierne rzeczywistości stanowią niezwykle interesujące świadectwo historii.

W zbiorach Łazienek Królewskich w Warszawie znajduje się płótno ukazujące widok od strony Sali Salomona w kierunku Galerii Obrazów datowany na lata około 1924-27. W podobnym okresie powstały obrazy ukazujące gabinet Stanisława Augusta Poniatowskiego i jego sypialnię z kolekcji prywatnych. Prezentowany w katalogu aukcyjnym kadr przedstawiający Salę Balową – najbardziej reprezentacyjne pomieszczenie Pałacu na Wyspie ma z kolei swoją analogię w innym dziele artysty znanym z czarno-białej fotografii ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. W obydwu przypadkach artysta skupił się na tym samym widoku, a jego wzrok został skierowany na ścianę z kominkiem Apolla Belwederskiego, któremu towarzyszyły nieodzownie posągi króla Midasa i satyra Marsjasza.



Stanisław Żukowski, Sala Balowa w Pałacu na Wodzie w Łazienkach Królewskich w Warszawie, obraz zaginiony



Stanisław Żukowski, Widok od strony Sali Salomona w kierunku Galerii Obrazów w Pałacu na Wyspie, ok. 1924-27, Łazienki Królewskie w Warszawie

43

ZYGMUNT ROZWADOWSKI

1870-1950

Bryczka przed dworkiem

olej/papier naklejony na tekturę, 48 x 63,5 cm
sygnowany p.d.: 'Z. Rozwadowski'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

Od końca XVIII wieku aż po pierwsze dekady wieku XX koń był jednym z częst-szych tematów i bohaterów obrazów polskich malarzy. Fenomen ten w dużej mierze miał związek z rolą, jaką konie odgrywały w szlachecko-ziemiańskiej kulturze oraz rycerskiej tradycji. Koń służył człowiekowi zarówno w czasach pokoju, jak i w trakcie wojennych kampanii. Konie pozwalały organizować uwielbiane przez ziemiaństwo polowania, kuligi, gonitwy oraz przejażdżki. Pomagały orać pole oraz zwozić plony do stodół. Konno na pole walki udawali się husarzy, lekkobrojne pułki ułanów, lansjerów, szaserów i szwoleżerowie. Kontynuatorem romantycznej linii polskiego malarstwa historycznego, w której koń odgrywał główną rolę, był Zygmunt Rozwadowski. Artysta kształcący się w latach 1883-90 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki, w latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium, w popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego. W swoim malarstwie niemal wyłącznie ograniczył się do scen bitewnych i rycerskich, kompozycji rodzajowych: wesel, targów, zaprzę-gów, polowań i przejażdżek. Wśród najważniejszych realizacji artysty należy wymienić współpracę z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy Racta-wickiej”, „Golgoty”, „Panoramy siedmiogrodzkiej” oraz „Męczeństwa chrześcijan”.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym scenka znakomicie pokazuje sielskie życie gdzieś na dalekiej prowincji. Oto roześmiana para wychodzi właśnie z małego, bielo-nego dworku krytego gontem. Tuż przed gankiem porośniętym winoroślą czeka już na nich dorożka zaprzężona w parę koni. Rozwadowski kreuje tutaj nastrojową wizję spędzania czasu i ukazuje kadr z życia polskiej szlachty.



WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Spłoszony koń, 1936

olej/tektura, 37 x 47 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1936'
na odwrociu lakowa pieczęć z herbem Kos, nieczytelny podpis oraz trudno czytelny stempel pracowni ramiarskiej ?

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 200 - 10 500 EUR

Studia końskie, całego ciała zwierzęcia lub łba, stanowiły istotne uzupełnienie jego twórczości lat międzywojennych. Niewielkich rozmiarów, popularne obrazy o wdzięcznym temacie cieszyły się dużą estymą. Kossak wykonywał je, zjeżdżając majątki ziemskie czy odwiedzając stadniny. Czasem stanowiły studia pracowniane wykonywane jako replika jednego tematu. Prezentowana praca powstała w 1936 roku. Przedstawia żywiołowo malowaną sylwetkę siwego konia, ukazanego na tle wzbijających się tumarów piasku. Ciepła paleta barwna została przez artystę przełamana nieco stonowanymi odcieniami granatu i znacznie głębszej już czerni. Zdaje się, że figura spłoszonego konia stanowi nawiązanie do o wiele wcześniejszych prac Wojciecha, a mianowicie do panoramy „Bitwa pod piramidami” z lat 1900-01. To monumentalne dzieło ukazywało jeden z epizodów wojen napoleońskich i było kolejnym po „Panoramie Racławickiej” wielkoformatowym projektem artysty. Powstałe pod koniec XIX wieku płótno poprzedził wyjazd malarza do Egiptu oraz liczne szkice rysunkowe i studia malarskie. W późniejszych latach zarówno Wojciech, jak i jego syn Jerzy, chętnie powracali do tych motywów, szczególnie pod postacią pojedynczych sylwetek koni ukazanych na tle rozległej, pustynnej przestrzeni.



45 ↑

JERZY KOSSAK

1886-1955

Jeniec, 1930

olej/tektura, 28,5 x 32,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1930'
na odwrociu nalepka aukcyjna

estymacja:
13 000 - 18 000 PLN
3 100 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, sierpień 2005
kolekcja prywatna, Polska

Jerzy Kossak bowiem nigdy nie podjął nauki na żadnej z artystycznych uczelni. Dorastał w świecie narodowych ideałów, które wypełniały pracownie ojca, a także dziadka, Juliusza. Na początku lat 20. XX stulecia wraz z pierwszym z nich rozpoczął intensywną działalność w ramach prowadzonego w krakowskiej „Kossakówce” atelier. Pracownia malarzy podbudowana autorytetem rodu zyskiwała dużą ilość zleceń, a jej popularność wykraczała daleko poza mury legendarnego grodu Kraka. Jerzy Kossak na przestrzeni kolejnych dekad wypracował wiele ikonicznych już układów kompozycyjnych, które powielane były w licznych replikach autorskich. Wielokrotnie przedstawienia te różnią się od siebie zaledwie detalami, choć często następuje też w nich o wiele poważniejsza ingerencja w obrębie sztafażu czy nawet odtwarzanego krajobrazu naturalnego. Jak pisał monografista rodu Kossaków, Kazimierz Olszański: „W roku 1929 nastąpił w malarstwie Jerzego Kossaka wyraźny zwrot, który można uznać za początek dojrzałego okresu, szczytowego w całej jego twórczości artystycznej. Okres ten trwał mniej więcej do roku 1939. W tym dziesiętku lat powstawały jego najlepsze prace, oryginalne, samodzielne, skomponowane według własnych pomysłów, wielkoformatowe, o treści historycznej, w znacznej części dokumentalne. Znajdujemy tu liczne obrazy o bezspornych walorach artystycznych, ambitne, wypracowane, zasługujące już w pełni na miano dobrej kontynuacji realistycznej sztuki Kossaków” (Kazimierz Olszański, Jerzy Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 22).



46

NIKODEM SYLWANOWICZ

1834-1919

W celi

olej/ płótno, 36,5 x 41 cm

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja syna artysty, Stanisława Sylwanowicza, Litwa

kolekcja żony Stanisława Sylwanowicza, Stefanii de domo Pacowskiej, primo voto Sylwanowicz,

secundo voto Świechowskiej, Litwa i Warszawa

kolekcja prywatna, Warszawa (spadkobiercy Stefanii Świechowskiej)

Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca Nikodema Sylwanowicza pochodzi z większego zbioru dzieł artysty, który zachował się w spuściźnie po Stefanii Świechowskiej, drugiej żonie syna artysty, Stanisława. Większość obrazów tego malarza jest przechowywana w zbiorach publicznych na Litwie. Prezentowana kompozycja stanowi natomiast mniejszą wersję obrazu z kolekcji mińskiego Bielħazprombanku, datowaną na rok 1874. Malarstwo Sylwanowicza, wychowanka petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, pozostaje w ścisłym związku z XIX-wiecznym malarstwem rosyjskim. Scena ukazująca zamyślnego mężczyznę w celi śmiało koresponduje z rodzajowymi motywami znanymi z obrazów Pieriedwiźników. Sylwanowicz w wielu swoich dziełach podejmował tematykę mizerabilistyczną, uwypuklał ludzkie problemy i poruszał ważne z perspektywy społecznej kwestie.





ZYGMUNT SOKOŁOWSKI

1857-1888

Uliczny grajek, 1880

olej/plótno, 92 x 60 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Sokołowski. 80'
na odwrociu stempel wytwórcy materiałów malarskich L. Prévost w Paryżu
na krośnie malarskim stempel innego paryskiego wytwórcy, Adam Montparnasse

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 700 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

O samym Zygmuncie Sokołowskim i jego twórczości wiadomo dzisiaj niewiele. Zachowały się nieliczne wzmianki w prasie i krótkie noty biograficzne w wydawnictwach z epoki. Trudno odtworzyć jego artystyczną drogę, aczkolwiek zachowane dzieła świadczą o wielkim talencie i kunszcie, jaki prezentował twórca. W latach 70. XIX stulecia Sokołowski kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod okiem Jana Matejki. To zapewne tam „narodził się” wybitny malarz akademicki, który posiadał wszelkie predyspozycje do tego, by osiągnąć sukces. Swoją edukację uzupełniał jeszcze w Monachium, gdzie zetknął się z kolejną gwiazdą ówczesnej sztuki – Alexandrem Wagnerem. Już w 1881 osiadł natomiast w samym Paryżu. Emmanuel Świeykowski, wydając w 1905 roku Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, oprócz kilku dat i faktów z życia Sokołowskiego zapisał jedynie, iż „Maluje drobne krajobrazy o smutnym nastroju” (Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 145). Wymienił zaledwie dwa monumentalne obrazy malarza – „Józef sprzedany przez braci” (1883, kolekcja prywatna) oraz „Saul i Dawid” (1884, kolekcja prywatna) i poprzestał na kilku mniejszych, mało znaczących pracach.

Jerzy Mycielski w swoim monumentalnym opracowaniu także wzmiankował osobę Sokołowskiego. Niestety również i on ograniczył się jedynie do krótkiej notki nieoddającej absolutnie charakteru malarstwa tegoż artysty. Mycielski, podobnie jak Świeykowski, pisał: „(...) wreszcie pełen poezyi i smutku w drobnych krajobrazowych swych utworach Zygmunt Sokołowski (...), który zmarł przedwcześnie w Paryżu w 1888 r.” (Jerzy Mycielski, Sto lat dziejów malarstwa w Polsce 1760-1860: z okazji wystawy retrospektywnej malarstwa polskiego we Lwowie 1894 r, Kraków 1897, s. 714). Być może właśnie ten fakt – przedwczesna śmierć w kwiecie wieku – sprawił, że o Sokołowskim historia poniekąd zapomniała, a jego wielkie dzieła, rozproszone w toku dziejowych zawirowań zniknęły wraz z pamięcią o tym malarzu. Artysta tworzył liczne olejne i akwarelowe pejzaże. Malował także sceny salonowe, śmiało odwołujące się do podobnych tego typu prac twórców francuskich. Wymienione już dwa historyzujące płótna Sokołowskiego pozwalają sytuować go jako wybitnego akademika, a prezentowana w katalogu aukcyjnym kompozycja, ukazująca ulicznego grajka, pokazuje z kolei jeszcze inne oblicze jego twórczości.



WACŁAW PAWLISZAK
1866-1905

Jeździec na koniu

olej/plótno, 62 x 47 cm
sygnowany u dołu: 'Wacław Pawliszak'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 400 - 3 500 EUR

Pawliszak kształcił się pod skrzydłami największych mistrzów malarstwa swojej epoki. Początkowo lekcje rysunku pobierał w warszawskiej Klasie Rysunkowej, u Wojciecha Gersona. W 1880 rozpoczął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie był uczniem m.in. Jana Matejki. Zafascynowany twórczością tego drugiego, podejmującego w swym malarstwie tematy historyczne, Pawliszak stał się faworytem mistrza. Było to znaczne wyróżnienie, bowiem jak mawiano: „kto znał Matejkę, ten wie, że nie był skory zanadto do pochwał”. Środowisko rówieśników z Krakowa oceniało: „Podziwialiśmy nadmiar twórczości, który wylewał się potokami [spod] ręki Pawliszaka. Olśnieni byliśmy tą lejącą się kaskadą rycerzy i koników we wszelkich możliwych zwrotach i przegięciach, które sypały się [spod] ołówka lub pędzla Pawliszaka”. Zdolny student szkolił się także przez pewien czas w Monachium, w pracowni Józefa Brandta – to on początkowo zaszczerpił w Pawliszaku zainteresowanie malarstwem konnym, batalistycznym i orientalnym. Nauczył go doskonałego rozeznania w źródłach historycznych i rekwizytach używanych do komponowania scen historycznych.

Konie i sylwetki jeźdźców należały niewątpliwie do ulubionego repertuaru tematów artysty. Tak jak i inni polscy malarze XIX-wieczni tacy jak Brandt czy Wierusz-Kowalski, Pawliszak także chętnie podejmował tematykę orientalną i bliskowschodnią. Portretował zarówno egzotyczne figury Beduinów i wielbłądy, ale też rozpedzone rumaki ze wschodnich stepów i Bałkanów. Pawliszak odbył liczne podróże – wyjechał do Albanii i Dalmacji, był w Turcji, północnej Afryce, a także w Iranie. To wszystko dało mu możliwość, aby naocznie zapoznać się nie tylko z kulturą owych rejonów świata, ale przede wszystkim z barwnością strojów i różnorodnością oręża, co z kolei znalazło odzwierciedlenie w jego detalicznym malarstwie.



49

LEONARD WINTEROWSKI

1886-1927

Szarża ułanów, 1919

olej/plótno, 106 x 177 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Leonard Winterowski | Warszawa 1919'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 700 - 16 300 EUR

Leonarda Winterowskiego śmiało można zaliczyć do grona malarzy batalistów, opiewających polskie przewagi wojenne. Pobierał on nauki w latach 1895-97 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowni Leopolda Löfflera oraz Teodora Axentowicza. Studia uzupełnił w Wiedniu, z którego wrócił do Lwowa. Do czasu I wojny światowej związany był z tym miastem. W tym czasie stworzył liczne prace, które wystawiał we Lwowie, w Krakowie, Berlinie i Wiedniu. Gdy wybuchła wojna, Winterowski walczył w szeregach armii austriackiej. Przebywając tuż przy linii frontu, wykonał setki szkiców i studiów wojskowych. Wtedy właśnie zbierał materiały, z których korzystał przez kolejne lata malarskiej kariery. Resztę życia artysta spędził w Warszawie, gdzie jego prace batalistyczne cieszyły się dużym powodzeniem. Malował też portrety kobiece, akty i pejzaże, choć był to margines w jego twórczości. Wykonał również polichromię w kościele parafialnym w Bochni („Śluby Jana Kazimierza”, 1912). Dla uczczenia pamięci i przypomnienia dorobku warszawska Zachęta zorganizowała w listopadzie 1928 roku pośmiertną wystawę jego prac.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym kompozycja należy do grupy wielkoformatowych płócien artysty, na których malował on sceny batalistyczne ukazujące chwałę polskiego oręża. Szarża polskich ułanów z 1919 roku to pełne akcji i dynamizmu przedstawienie walki, w którym rozpędzone sylwetki koni z żołnierzami tworzą w pełni brawurowy układ.



50

TEODOR ZIOMEK

1874-1937

Letni wieczór, 1918

olej/plótno, 74 x 120 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'T. ZIOMEK 1918'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Ostoya, listopad 2005
kolekcja prywatna, Polska

Feliks Lubierzyński w kontekście wystawy Teodora Ziomka w warszawskiej Zachęcie w 1927 roku pisał: „Krajobraz polski ma nie tylko dużo piękna, lecz także swój własny, jemu tylko właściwy wyraz i charakter. Pierwszym, który w sztuce polskiej podkreślił te właśnie cechy krajobrazu polskiego, był Józef Chełmoński. Obecnie może najwybitniejszym malarzem, uwydatniającym przedewszystkiem ten tak swojsko do uczucia naszego i wyobraźni przemawiający nastrój polskiego krajobrazu jest Teodor Ziomek” (Feliks Lubierzyński, Sylwetki naszych plastyków. Teodor Ziomek, „Przegląd Artystyczny” 1927, nr 3, s. 4). Ziomek był jednym z wielu wychowanków wybitnego malarza pejzażu polskiego, Jana Stanisławskiego, który stał się jednym z filarów zreformowanej przez Juliana Fałata Akademii Sztuk Pięknych (wcześniejszej Szkoły Sztuk Pięknych) w Krakowie. Objął on reaktywowaną wówczas katedrę pejzażu i na szeroką skalę rozpoczął działalność edukacyjną, która nie raz spotykała się z ostrą krytyką ze strony innych

profesorów. Do grona uczniów Stanisławskiego zaliczyć dziś można wielu malarzy tamtych czasów. Jedni rzeczywiście byli jego uczniami, inni znajdowali się tylko w kręgu jego oddziaływań, jeszcze inni, pomimo uszczypliwości, mimowolnie także poddawali się jego sztuce. Bez względu jednak na formalności wszyscy ci malarze tworzyli pod jego wpływem, pośrednim czy bezpośrednim. Stanisławski zyskiwał przychylność studentów dzięki innowacyjnym i odchodzącym od utartych schematów metodom pedagogicznym. Przywiązywał dużą wagę do obserwacji natury w plenerze. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w Katalogu wystawy pośmiertnej Stanisławskiego w 1907: „kilka razy do roku gromady celniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane”.



WŁODZIMIERZ NAŁĘCZ

1865-1946

Mięćmierz ("Wioska nad Wisłą"), 1913

olej/plótno, 69 x 97,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'W. Nałęcz | 1913'

na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim w Warszawie

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 300 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Altius, Warszawa, grudzień 2016

DESA Unicum, Warszawa, marzec 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Salon 1914, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem w Warszawie, grudzień 1914 - styczeń 1915

lub Salon wiosenny artystów warszawskich, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem w Warszawie,

maj - czerwiec 1913

LITERATURA:

Salon 1914, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem w Warszawie, Warszawa 1914,

s. 15, nr kat. 93 (?)

Płynąca u dołu rzeka to Wisła, widziana ze wsi Mięćmierz, znajdującej się nieopodal Kazimierza Dolnego. Od zawsze zamieszkiwali ją flisacy, którzy trudnili się przewozem towaru do Janowca, leżącego na przeciwnieglłym brzegu. Tędy, we wrześniu 1939 przejechały w czasie podróży do Kanady narodowe i artystyczne skarby (m.in. słynne arrasy), ewakuowane z Wawelu. Włodzimierz Nałęcz, pisarz i malarz w jednej osobie, studia artystyczne rozpoczął w 1883 na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Uczył się tam u nestora rosyjskiej sztuki pejzażowej – Iwana Ajwazowskiego (w czasie studiów trzykrotnie wyróżniono go srebrnym medalem). Później uzupełnił wykształcenie w trakcie dwuletniego pobytu w Düsseldorfie. Latem wyjeżdżał do Norwegii, gdzie tworzył krajobrazy pod kierunkiem norweskich pejzażystów (m.in. Hansa Daha), związanych z akademią w Düsseldorfie. Dokształcał się jeszcze w szkole Petitjeana w Paryżu, w którym przebywał przez pięć lat. Ciągłe podróżował, szukając tematów do swych pejzaży. Odwiedzał Szwajcarię, gdzie uwieczniał widoki alpejskie, Szkocję, Anglię, Francję czy Holandię. W 1899 artysta zamieszkał w Żytomierzu. W tym czasie powstały pejzaże z Wołynia: „Lato na Wołyniu”, „Znad Słuczy”, „Dniepr”, „Skała

Czackiego” (obraz zakupiony przez Radę Miasta Żytomierza i ofiarowany Henrykowi Sienkiewiczowi do Oblęgorka). W 1903 Nałęcz odbył długą podróż po Krymie, której plonem było ok. 400 prac z widokami półwyspu i Morza Czarnego („Ałusztą z rana”, „Czatyrdach”, „Morze u brzegów Odesy”) oraz cykl „Sonetów krymskich” według Adama Mickiewicza. W 1907 autor przeniósł się wraz z rodziną do Warszawy, gdzie został profesorem rysunku w Gimnazjum Górskiego. W 1909 wybrał się statkiem na wycieczkę Wisłą do Gdańska, zwiedził jego okolice, wykonał studia do planowanych marin i od tego czasu powracał na wybrzeże Bałtyku. Po I wojnie światowej zaangażował się w sprawy propagandy państwowej, dotyczące tematyki morskiej. Publikował w powstałych wówczas pismach „Bandera Polska” i „Morze”. Wybudował na Pomorzu pracownię, tzw. „Nałęczówkę”, w której spędzał letnie miesiące. Prowadził tam kursy malarstwa marynistycznego – jego misją stało się rozwinięcie tej gałęzi sztuki w Polsce. Twórca wychodził z założenia, że wskutek braku własnego państwa i długoletniego braku dostępu do morza polska sztuka musi na nowo uczyć się maryny.



52 †

CZESŁAW ZNAMIEROWSKI

1890-1977

"Roztopy", 1934

olej/plótno, 98 x 130 cm

opisany na odwrociu: 'Znamierowski Cz. | 112 | "Roztopy" Wilno | 1934'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 300 EUR

Czesław Znamierowski to polski pejzażysta, którego przedwojenna twórczość pozostaje dzisiaj o wiele mniej znana, niż jego dorobek powojenny. Malarz kształcił się początkowo w Petersburgu, a następnie w Wilnie. To właśnie z tym miastem związał on na długie lata swoją karierę, a styl i charakter dokonań tzw. szkoły wileńskiej znalazł swoje odzwierciedlenie w jego pracach. W środowisku wileńskim pejzaż jako gatunek malarski od dekad odgrywał znaczącą rolę. Krajobrazy powstające w tym kręgu implikowały w swojej strukturze pierwiastki romantyzmu, ale też modernistyczne aspekty decydujące o ekspresji obrazów. Wymienić warto tutaj chociażby sylwetki takich malarzy jak Ferdynand Ruszczyc czy Bronisław Jamontt, którzy w swoich dziełach przełamywali schematy i wprowadzali liczne innowacje kompozycyjno-formalne. Na takim gruncie wyrosła wczesna twórczość Znamierowskiego. Precyzyjnie datowany na rok 1934 pejzaż powstał w okresie największego rozwoju kariery artysty i pozostaje dzisiaj jednym z niewielu znanych, międzywojennych obrazów. Nastrojowy krajobraz zimowy z korytem wijącej się rzeki bardzo dobrze oddaje romantyczny klimat malarstwa Znamierowskiego. Praca zatytułowana autorsko jako „Roztopy” łączy w sobie zarówno aspekt symboliczny pod postacią zmiany pór roku, jak także zwyczajną malarską romantyczność, którą jeszcze bardziej pogłębia blask zachodzącego właśnie słońca.



53 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

"Pod jesień" ("Chaty"), 1926

olej/plótno, 66 x 121 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI. 1926.'

na krośnie malarskim przeniesiona, papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

oraz papierowa nalepka wystawowa Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, na ramie papierowa nalepka

Salonu Zachęty oraz papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 500 - 5 900 EUR

WYSTAWIANY:

To ci śliczności. Impresje z „Chłopów” Władysława Reymonta, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu,

wrzesień 2000 - marzec 2001

Salon 1926, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 27 listopada 1926 - 6 stycznia 1927

LITERATURA:

To ci śliczności. Impresje z „Chłopów” Władysława Reymonta, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu,

Radom 2000

Artur Schroeder, Stanisław Czajkowski, „Sztuki Piękne” 1930, R. 6, s. 249 (il. jako „Chaty”)

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1926 rok, Warszawa 1927, s. nlb. (36,

jako „Pod jesień”)

Przewodnik No 18. Salon 1926, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1926, s. 9, nr kat. 48

(jako „Pod jesień”)



54

JEAN PESKE

1870-1949

"Śniadanie na trawie" ("Déjeuner sur l'herbe", "Nature morte au pain")

olej/plótno, 50,5 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Peské'
opisany na odwrociu: 'CP | MB21 (w prostokącie)
opisany na krośnie malarskim numerem inwentarzowym: '2668/MR/23' oraz '832 M'
papierowa nalepka inwentarzowa z opisem obrazu
nalepka z numerem: 'N44' oraz nalepka aukcyjna (analogiczna na ramie)

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Bellier, Paryż
kolekcja prywatna, Paryż
kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:
Jean Peské. Dialogue de deux cultures, Muzeum Narodowe w Kijowie, 9-28 września 2011
Les Artistes russes hors frontière, Musée du Montparnasse w Paryżu, 21 czerwca - 31 października 2010

LITERATURA:
Jean Peské. Dialogue de deux cultures, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Kijowie, Київ 2011, s. 106-107, il. 78
Les Artistes russes hors frontière, katalog wystawy, Musée du Montparnasse w Paryżu, Paris 2010, s. 174 (il.)
Jean Peské 1870-1949, Paris 2002, s. 74 (il.)



55 †

ZYGMUNT LANDAU

1898-1962

Krajobraz z Prowansji, około 1935

olej/plótno, 65 x 81 cm
sygnowany l.d.: 'Landau'
opisany autorsko (?) na odwrociu: 'Landau', na ramie nieczytelna, papierowa nalepka
ślad po niezachowanej nalepce oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 700 - 16 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska



56 †

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Martwa natura z butelką wina i warzywami

olej/plótno, 38 x 46 cm
sygnowany p.g.: 'Grunsw Leigh'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
4 200 - 5 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja instytucjonalna, Polska

Nathan Grunsw Leigh pochodził z wielodzietnej rodziny żydowskiej. Urodził się w 1880 w Krakowie, skąd wraz z matką wyemigrował do Belgii, gdzie rozpoczął edukację artystyczną, ucząc się podstaw malarstwa i rysunku. W 1908 roku w Antwerpii, w siedzibie Beth Ziom (Dom Syjonu), odbyła się wystawa prac Nathana, obejmująca zróżnicowane tematycznie prace z dotychczasowego dorobku młodego malarza. W tym samym roku malarz wyruszył do Paryża. Grunsw Leigh związał się z Francją na stałe, wraz z żoną i dziećmi zamieszkał w podparyskiej miejscowości, regularnie wystawiając na paryskich Salonach. W okresie międzywojennym jego obrazy poruszały pogodną, lekką tematykę, połączoną z elementami kultury żydowskiej. Artysta malował spokojne sceny przedstawiające rodzinę wspólnie czytającą Torę, czy na pikniku wiejskim o sielankowym, beztroskim charakterze. W dorobku artystycznym Grunsw Leigha znalazły się także liczne pejzaże małych miasteczek, uwydatniające jego charakterystyczny styl – grube, wyraziste kontury i monochromatyczną paletę barw, oscylującą między ziemistymi odcieniami brązów i żółtieni. Malarz angażował się społecznie, wspierając organizacje szerzące kulturę żydowską. W 1924 wziął udział w pierwszej paryskiej wystawie poświęconej wyłącznie artystom żydowskiego pochodzenia. Obok prac Grunsw Leigha zawisły obrazy takich artystów jak Alicja Halicka, Henryk Epstein czy Emmanuel Katz. Grunsw Leigh malował też martwe natury charakteryzujące się precyzyjnym układem kompozycyjnym i wyraziście zarysowanym konturem. Te środki formalne zdradzają inspirację artysty sztuką Paula Cezanne’a. Monochromatyczna paleta barw oraz kontrastujące ze sobą płaszczyzny cechują malarstwo Grunsw Leigha. Warzywa leżą na blacie i w naczyniu, tuż obok stoi butelka czerwonego wina i pusta czarka. Rozrzucone na stole przedmioty budują przemyślaną i zwięzłą kompozycję, co świadczy o sprawnym warsztacie i biegłości formalnej twórcy.



57

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura z ptactwem, około 1920

olej/plótno, 54,5 x 65 cm

sygnowany p.g.: 'H. Epstein'

na ramie notatka

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Gustava Coquiot'a (1865-1926), pisarza, krytyka sztuki i kolekcjonera, Francja

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja instytucjonalna, Polska

Twórczość malarska Henryka Epsteina ulegała licznym przeobrażeniom. Mimo stosunkowo krótkiego życia, zakończonego tragiczną śmiercią w nazi-stowskim obozie zagłady, malarz przebył długą drogę artystyczną. Naukę malarstwa rozpoczął w Monachium, ale najdłużej przebywał w Paryżu, gdzie w 1913 trafił do artystycznej kolonii, osiedla założonego przez Alfreda Bouchera – La Ruche. Tam, wśród dziesiątek pracowni, mieszkał i tworzył wraz z innymi artystami. Epstein poznał i zaprzyjaźnił się z mieszkającymi w okolicy Chaimem Soutinem i Amedeo Modiglianin. W latach 20. artysta podróżował na południe Francji, a także na Korsykę, czerpiąc inspiracje z otaczającej go natury. W początkowym okresie jego malarstwo nawiązywa-ło do postimpresjonistycznych tendencji, wzorowanych na malarstwie Paula Gauguina i szkoły Pont-Aven. Epstein wszedł też w krąg malarzy fowistów i ekspresjonistów, dynamizując swoje kompozycje i wprowadzając ostre kontrasty barwne. Kolor był dla niego ważnym nośnikiem formy, w zależno-ści od okresu rozjaśniał i ożywiał paletę barw, bądź subtelnie ją przygaszał, jednak zawsze z uwagą i wrażliwością.

Henryk Epstein często malował motyw „Trophee de chase” (trofeum łowieckie), czyli przedstawienia martwej zwierzyny łownej, w szczegól-ności ptactwa. Temat ten, zaczerpnięty z malarstwa niderlandzkiego, był popularny także w XIX-wiecznym środowisku paryskim. Głównym malarzem martwych ptaków był Chaim Soutine, a za nim po tematykę łowiecką sięgał chociażby Mojżesz Kisling. Obrazy Epsteina przedstawiały wielobarwne kompozycje różnych gatunków ptaków układanych na stole, czasem w otoczeniu ryb, kwiatów czy owoców. Prezentowana w katalogu praca jest przykładem takiego przedstawienia, w którym martwe ptactwo leży tuż obok kosza z owocami. Umiejętnie pomyślana kompozycja oraz żywa kolorystyka nadają scenie dramatyzmu. Bezwiednie poskręcane szyje i rozłożone skrzydła pokazują sprawność warsztatową malarza. Wyraziste bliki świetlne rozjaśniają kompozycję, a charakterystyczny gruby kontur rozdziela płaszczyzny barwne. Grube pociągnięcia pędzla budują strukturę obrazu, nadając mu osobliwego i ekspresyjnego charakteru.



58 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

"Zamarznięta Loara w Orleanie", 1959

olej/deska, 31,5 x 63 cm

sygnowany i datowany p.d.: '59 J. Pressmane'

opisany na odwrociu numerem inwentarzowym: '1579/MR/17'

oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 900 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Ader, Paryż, październik 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2019, s. 152–153 (il.), nr kat. 78

Pressmane był artystą różnych gatunków malarskich, lecz najpełniej wyrażał się w tematyce pejzażowej, w której potrafił ukazać pełnię różnorodnych środków swojej sztuki. Prezentowane w katalogu dzieło to pokłosie jego licznych podróży po Francji, które zaczął praktykować po II wojnie światowej. Oddawanie uroku małych miejscowości i większych miast Ile-de-France dawało malarzowi ogromną satysfakcję, bowiem dzieła te dawały wyraz nieskrępowanej wrażliwości twórczej; każde miasteczko i każdy jego widok traktowany był indywidualnie niczym model. Pressmane nie ograniczał się w środkach wyrazu – chętnie operował niejednorodną perspektywą,

kompozycją i barwami, dlatego też na jego płótnach można obserwować wielowarstwowe pejzaże wyrażone to kolorami czystymi, to przymgloną zielenią, krzykliwym kolorem lokalnym, pastelowym zarysem. Pressmane pracował pod naporem chwili, dyktując efekt tylko swojej wyobraźni. Nie planował rozwiązań kolorystycznych, nie dopracowywał detalu, działając tym samym na rzecz ciekawej tektoniki obrazu, nakładających się warstw farby. Jak w prezentowanym w katalogu widoku, wielokrotnie wykorzystywał w swoich pejzażach układy, w których na pierwszym planie umieszczał rzekę, a daleko w tle piętrzące się zabudowania miejskie.



59 †

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Spacer pod obłokami

olej/ płótno, 39 x 56 cm
sygnowany l.d.: 'Zawado'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 800 - 4 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alfreda i Marii Tarskich, Berkeley, Stany Zjednoczone
kolekcja Evy Kristiny Ehrenfeucht, Stany Zjednoczone
kolekcja instytucjonalna, Polska

Jak wielu polskich artystów związanych z Francją, Jan Zawadowski odebrał edukację w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Pankiewicza, promotora nowoczesnego malarstwa francuskiego. W kręgu twórczych fascynacji Zawadowskiego znalazła się twórczość francuskich kolorystów i geometryczne malarstwo Paula Cézanne’a. Artystę od wczesnego okresu twórczości uwodziła barwa i światło, których poszukiwali współcześnie mu malarze francuscy. Do Paryża Zawadowski wyjechał po raz pierwszy w 1912 roku, a okresie międzywojennym mieszkał raz w stolicy, raz w Orcel w Prowansji. Związany był z kręgiem międzynarodowej bohemy artystycznej, która uformowała się już przed I wojną światową na Montparnassie, jak również z kręgiem artystów polskich tworzących nad Sekwaną. Główną gałęzią tematyczną twórczości Zawadowskiego był pejzaż, w którym ogniskował się na efektach świetlnych i barwnych, ewokując aurę przyrody Południa. Prezentowana praca przedstawia krajobraz skalistych wzniesień Prowansji. Na pierwszym planie, po prawej Zawadowski umieścił spacerującą parę zakochanych. Przestrzeń nieba wypełnił białymi obłokami, które silnie skonstrastował z intensywnym błękitem i bladoróżowymi refleksami. Obraz był więc swoistym badaniem efektów świetlnych i barwnych w pejzażu ocienionym przez nieprzeniknione chmury, dynamicznie kłębiące się na niebie. Praca stanowi przykład syntetycznego stylu Zawadowskiego, w którym wielość wrażeń pochodzących z przyglądania się naturze zamieniana jest na lapidarne, szerokie plamy koloru.



60 †

BENN BENCION RABINOWICZ

1905-1989

Martwa natura z książkami i bukietem kwiatów

olej/plótno, 73 x 60 cm

sygnowany l.d.: 'Benn'

na odwrociu olejne studium doniczki z kwiatem, na krośnie malarskim oraz na ramie nalepki i opisy

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Crait-Müller, Paryż, kwiecień 2022

kolekcja prywatna, Polska

Bencion (Benn) Rabinowicz to artysta wywodzący się z Białegostoku. Jego żydowska rodzina aktywnie uczestniczyła w życiu miasta. Sam dziadek artysty był rabinem, a ojciec architektem, który zasłynął z projektu Wielkiej Synagogi. Początkowo Ben Rabinowicz uczęszczał na prywatne lekcje rysunku, był scenografem teatralnym. W 1927 miała miejsce jego pierwsza wystawa rysunków w Wilnie. Trzy lata później został nagrodzony stypendium z białostockiego magistratu. Wybór dalszej edukacji był dla niego oczywisty, wyjechał do Paryża do Académie Fernand Léger. Styl artystyczny Rabinowicza szybko ewoluował. Od zainteresowania formą geometryczną Wassily' a Kandinsky' ego, poprzez rosyjski konstrukttywizm, sztukę kinetyczną, kubizm, symbolizm, ostatecznie tworząc dzieła realizmu. Okres prosperity jego sztuki przerwała wojna. Po jej zakończeniu udało mu się wrócić i pracować dalej. W Paryżu tworzył kolejne genialne dzieła, które były doceniane przez wielu krytyków. W 1949 współpracował z Markiem Chagallem. W 1956 otrzymał Złoty Medal Salonu Artystów Francuskich, a w 1957 został laureatem Prix de L'Institut de France.

Martwe natury stanowią znaczącą część jego artystycznej spuścizny. Intymne kompozycje pełne są spokoju, choć poprzez zdynamizowaną fakturę i liczne diagonale artysta wprowadza do nich także ekspresję i dynamikę. Pozostawione niby niedbale na komodzie książki, wazon z kwiatami i pognieciona draperia pozwalają na porównanie Rabinowicza do XVII-wiecznych Holendrów i ich wysmakowanych, wanitatywnych w swoim charakterze układów, w których obecność człowieka zasugerowana została jedynie poprzez przypadkowość porzuconych właśnie przed chwilą przedmiotów.



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 aukcjonerą 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 dokozy 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 licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą. 4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, 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 wyrażnie 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 aukcjonerą, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerą 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.

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 określania: „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: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

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 jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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 wiek, Modernizm, Międzywojnie • 1473ASD042 • 21 marca 2024

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: ulicannr domunr mieszkania

.....

Miastokod 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

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

☐ Wpłacić 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.



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 przysyłania na wskazane przeze mnie adresy korespondencyjne materiałów promocyjnych, informacji handlowych o obiektach i usługach świadczonych przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na używanie telekomunikacyjnych urządzeń końcowych w celu prowadzenia marketingu bezpośredniego przez DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.
- ☐ Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingu produktów lub usług podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum.
- ☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer 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



REDAKCJA TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 3, 8(I), 9(I, II), 29, 31, 33, 36, 37

Maria Markowska poz. 21, 32, 56, 57

Michał Szarek poz. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8(II, red. TD), 9(III), 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 34, 35, 38 (red.), 39, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 50, 52

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE 21 MARCA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 2 Jan Stanisławski, Zmrok, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 2 Jan Stanisławski, Po zachodzie, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 2 Jan Stanisławski, Zachód słońca, 1904–08, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 3 Ferdynand Ruszczyc, Obłok, 1902, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: culture.pl

poz. 3 Edvard Munch, Kjøsterudgården in Åsgårdstrand, około 1900, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 4 Józef Mehoffer, Cynie, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 4 Józef Mehoffer, Wnętrze salonu, 1916, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 4 Józef Mehoffer, Kwiaty imieninowe (Wnętrze dworku w Jankówce), ok. 1915, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 5 Jacek Malczewski, około 1900, dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 5 Józef Mehoffer, Meduza, 1904, Muzeum Miasta Krakowa, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z Meduzą, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 5 Maria Balowa na tle obrazu Jacka Malczewskiego z Gorgonami, pocz. XX w., źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 5 Jacek Malczewski, Autoportret z Gorgonami, 1919, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Jacek Malczewski przy sztalugach, ok. 1900, źródło: NAC Online

poz. 5 Stadnina w Szelejewie, lata 20. XX w., źródło: Fundacja Pałac w Szelejewie

poz. 5 Pałac w Szelejewie, przed 1929, źródło: Majętność Szelejewo. Powiat Gostyń. Województwo Poznańskie, Poznań 1929, s. 5

poz. 5 Kazimierz Pochwalski, Portret stanisława Karłowskiego, lata 20. XX w., kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 nalepka ze stemplem własnościowym Stanisława Karłowskiego, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 6 Wlastimil Hofman, źródło: NAC Online

poz. 6 Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 6 Wlastimil Hofman, Spowiedź, 1918, kolekcja prywatna, źródło: archiwum Connaissance w Krakowie

poz. 8 Józef Chełmoński, po 1887, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 8 Targ na Mariensztacie, ok. 1890–1905, źródło: Wikimedia Commons

poz. 8 “Opiekun Domowy” 1871, nr 28 (okładka)

poz. 8 Józef Chełmoński, Owczarek, 1897, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 9 Widok na Pałac Sprawiedliwości przy Karlsplatz w Monachium, XIX w., źródło: Wikimedia Commons

poz. 9 Alfred Wierusz-Kowalski, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 9 Wincenty Wodzinowski, Wesele krakowskie, 1901, Muzeum Narodowe w Lublinie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 9 Alfred Wierusz Kowalski, Panna młoda, ok. 1900, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 9 Alfred Wierusz Kowalski, Wesele krakowskie, ok. 1890–1900, Muzeum Narodowe w Lublinie, źródło: wmuzeach.pl

poz. 9 Józef Brandt, Wesele na Ukrainie, ok. 1895, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 11 Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa, Jan Czernecki, Włodzimierz Tetmajer, Kraków 1911

poz. 11 Włodzimierz Tetmajer, Dziewczyny niosące kosz z praniem – akwarelowy szkic do obrazu, przed/lub 1910, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 11 Włodzimierz Tetmajer, Dziewczyny niosące kosz z praniem – ołówkowy szkic do obrazu, przed/lub 1910, Muzeum Historii Krakowa, źródło: Włodzimi-erz Tetmajer. Siła barw i temperamentu, katalog wystawy, oprac. Marta Marek, Piotr Hapanowicz, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków 2023, s. 226

poz. 11 Włodzimierz Tetmajer, Na drodze w Bronowicach (fr.), ok. 1909, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: archiwum prywatne

poz. 11 Widok Bronowic, 1931, źródło: NAC Online

poz. 11 Aleksander Gierymski, Dziewczyna z Bronowic, 1893–94, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 11 Włodzimierz Tetmajer, Koniki polne, 1888, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 11 Włodzimierz Tetmajer z żoną, Anną Mikołajczykówną, ok. 1890–95, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 14 Wandalin Strzałecki, Pieśń o zburzeniu Jerozolimy, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 15 Wilhelm Kotarbiński, Wenecja serenada, 1881, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 15 Stefan Bakałowicz, Karmienie gołębi, 1889, Muzeum Sztuk Pięknych im. Michaiła Wrubla w Omsku, źródło: Wikimedia Commons

poz. 15 Wilhelm Kotarbiński, Akt z papugą, ok. 1880, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 18 Wojciech Weiss w pracowni w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, 1919, źródło: archiwum prywatne

poz. 18 Wojciech Weiss, Akt kobiety, 1927, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: wmuzeach.pl

poz. 18 Wojciech Weiss, Modelka, 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 18 Wojciech Weiss, Akt na krześle, lata 30. XX w., kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 18 Wojciech Weiss, Akt w niebieskim fotelu (Modelka), przed/lub 1930, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 22 Mela Muter, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu

poz. 22 Mela Muter, Widok portu w Collioure, ok. 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 22 Andre Derain, Suszenie żagli, 1905, Muzeum Puszkina w Moskwie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 22 Widok portu w Collioure, około 1950, źródło: Wikimedia Commons

poz. 24 Olga Boznańska w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, ok. 1913, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 24 Olga Boznańska, Gladiole, 1930, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 28 Artysta malarz Tadeusz Makowski w swojej paryskiej pracowni, źródło: NAC Online

poz. 28 Tadeusz Makowski, List do Marii Mickiewiczówny z autoportretem artysty, 1919, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 28 Poczłówka archiwalna z widokiem Le Puy, przed 1922, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 28 Tadeusz Makowski, Widok miasteczka w górach (Le Puy), ok. 1921, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 29 Paul Cézanne, Martwa natura, gruszka i zielone jabłko, 1873–75, Musée de l’Orangerie, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

poz. 29 Tadeusz Makowski, Jabłko w koszyku, około 1920, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 33 Louis, Marcoussis, Portret Guillaume’a Apollinaire’a, 1912–20, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 33 Louis Marcoussis, Koncert, 1928, Muzeum Sztuki w Łodzi źródło: Wikimedia Commons

poz. 33 Alicja Halicka, Marcoussis w atelier, około 1924, kolekcja prywatna źródło: archiwum prywatne

poz. 41 Gustav Klimt, Zamek nad wodą, 1908, Narodowa Galeria w Pradze, źródło: Wikimedia Commons

poz. 41 Max Libermann, Dom w Hilversum, 1901, Nationalgalerie w Berlinie , źródło: Wikimedia Commons

poz. 41 Walter Ophey, Märchenwald, 1906, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

poz. 42 André Le Brun, Midas (fr. Kominka Apolla Belwederskiego w Pałacu na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie), 1792–93, źródło: łazien-ki-krolewskie.pl

poz. 42 Marcello Bacciarelli, Portret Stanisława Augusta z klepsydrą, 1793, Muzeum Narodowe w Warszawie

poz. 42 Jean Pierre Norblin de La Gourdaine, Widok na Łazienki Królewskie w Warszawie, 1794, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 42 Stanisław Żukowski, Sala Balowa w Pałacu na Wodzie w Łazienkach Królewskich w Warszawie, obraz zaginiony, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 42 Stanisław Żukowski, Widok od strony Sali Salomona w kierunku Galerii Obrazów w Pałacu na Wyspie, ok. 1924–27, Łazienki Królewskie w Warszawie, źródło: łazienki-krolewskie.pl

okładka front poz. 8 Józef Chełmoński, „Matula są!”, 1871

okładka II – strona 1 poz. 5 Jacek Malczewski, Autoportret z Gorgonami, 1918

strony 2–3 poz. 16 Władysław Bakałowicz, Damy w buduarze

strony 4–5 poz. 3 Ferdynand Ruszczyc, Obłoki nad Bohdanowem („Studyum”), 1900

strony 6–7 poz. 11 Włodzimierz Tetmajer, „Praczeki” („Dziewczyny niosące kosz z praniem”), 1910

strony 8–9 poz. 22 Mela Muter, Rybacy w porcie w Collioure, około 1925

strony 10–11 poz. 47 Zygmunt Sokołowski, Uliczny grajek, 1880

strona 12 poz. 9 Alfred Wierusz-Kowalski, „Panna młoda”, około 1910

strony 18–19 poz. Mojżesz Kisling, „Kompotiera z owocami” („Compotier et fruits”)

strona 243 poz. 25 Amelia Paleczna, Portret dziewczynki z glinianym koszyczkiem, 1929(?)

strona 244 poz. 21 Zygmunt Józef Menkes, Portret kobiety w błękitach

strony 246–247 poz. 19 Kasper Pochwalski, „W kołpaczku”, 1923

strona 248 – okładka III poz. 7 Józef Krzesz-Męcina, Przy studni

okładka tył poz. 4 Józef Mehoffer, Wnętrze salonu, około 1916

koncepcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Marek Krzyżanek, Alina Matyash-Labanovskaya

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1473ASD042

