



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 12 GRUDNIA 2024 WARSZAWA













SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 12 GRUDNIA 2024

SESJA I

CZAS AUKCJI

12 grudnia 2024 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

29 listopada – 12 grudnia

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Michał Szarek

tel. 22 163 66 53, 787 094 345

m.szarek@desa.pl

Julia Słupecka

tel. 532 750 005

j.slupecka@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

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

WYCENY BIŻUTERII

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

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

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

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

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

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | MARCIN CZERNIK Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ ROZLICZEŃ

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

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

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ FOTO

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

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl

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

DZIAŁ IT

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

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

DZIAŁ MARKETINGU I PR

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

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

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

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

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

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

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

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

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

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

Public Relations – pr@desa.pl

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



KATARZYNA 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.kulkiwicz@desa.pl
532 792 536



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



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



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



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



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



INDEKS

Adler Egon **53**
Biegas Bolesław **38**
Bieszczad Seweryn **27**
Brandt Józef **9**
Chełmoński Józef **14**
Cybis Bolesław **33**
Detthow Eric **41**
Dylczyński Cyprian **1**
Eibisch Eugeniusz **44, 50, 63**
Epstein Henryk **57–59**
Gierymski Aleksander **3**
Gierymski Maksymilian **2**
Gottlieb Leopold **43**
Gottlieb Maurycy **6**
Grunswleigh Natan **52**
Gwozdecki Gustaw **61**
Hayden Henryk **54**
Jasieński Stanisław **30**
Kossak Juliusz **12**
Kossak Wojciech **31**
Kramsztyk Roman **35–36**
Kvapil Charles **45**
Lhote André **60**
Malczewski Jacek **17–21**
Malczewski Rafał **32**
Marevna Vorobieff Marie **62**
Menkes Zygmunt Józef **37**
Mędrzycki Maurycy **51**
Milich Adolf **55**
Mniszech Andrzej Jerzy **22**
Mondzain Szymon **64**
Muter Mela **39, 48–49**
Niesiołowski Tymon **42**
Pankiewicz Józef **4–5**
Peské Jean **56**
Pęczarski Feliks **24**
Rapacki Józef **28–29**
Sichulski Kazimierz **16**
Sokołowski Zygmunt **23**
Straszyński Leonard **25**
Streitt Franciszek **7–8, 15**
Strzałecki Wandalin **13**
Sylwanowicz Nikodem **26**
Ślendrański Ludomir **34**
Terlikowski Włodzimierz **46–47**
Wierusz-Kowalski Alfred **10–11**
Zak Eugeniusz **40**

1 r

CYPRIAN DYLCZYŃSKI

1835-1913

Mężczyzna z listem, 1866

olej/plótno naklejone na tekturę, 28 x 23 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'C. Dylczyński. | 1866'
na odwrociu biografia malarza w języku francuskim oraz nalepka z numerem: '87'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

Cyprian Dylczyński był absolwentem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie studiował między innymi u Rafała Hadziewicza i Jana Ksawerego Kaniewskiego. Studia w Warszawie ukończył w 1858 roku, by następnie kontynuować malarską edukację za granicą: w Dreźnie, Monachium, gdzie pobierał nauki w Akademii w klasie Wilhelma von Kaulbacha, Hermanna Anschutza i Moritza von Schwinda, oraz w Paryżu, w klasie Leona Cognieta. Tworzył głównie sceny historyczne, dworskie, rodzajowe, rzadziej religijne i widoki architektury. Jego obrazy wyróżniają się drobiazgowym wykończeniem i gładką, lśniąca fakturą. W swoim malarstwie artysta upodobał sobie jako temat i motyw Francję doby późnego renesansu. To w jej scenerii osadzona była większość jego prac. Dekoracyjne kompozycje Dylczyńskiego, o rodzajowej, lekkiej tematyce nasycone są nastrojowością i elegancją, silnie umocowaną w tradycji dawnego malarstwa europejskiego.

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

Kwota uzyskana ze sprzedaży tego dzieła zostanie przekazana na rzecz:



2

MAKSYMILIAN GIERYSKI

1846-1874

Dyliżans w miasteczku

olej/plótno, 44,5 x 55,5 cm

sygnowany na odwrociu: 'Max Gieryski' oraz opisany: 'Stwierdzam autentyczność obrazka | drugostronnego - pędzla | Maxa Gieryskiego | A. Sygietyński | 1917'

estymacja:

100 000 - 180 000 PLN

23 000 – 42 000 EUR

OPINIE:

ekspertyza dr hab. Haliny Stępień z dn. 7 lutego 2004 roku

POCHODZENIE:

Midwest Museum of American Art, Elkhart, Indiana

DuMouchelles, Detroit, luty 2000 (sprzedaż dla funduszu zakupowego muzeum)

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

„W plenerze Gieryski przygotowywał szkice rysunkowe, akwarelowe lub olejne, pomocne w malowaniu ostatecznych kompozycji; stosował również metodę łączącą pracę nad tym samym dziełem w plenerze oraz w pracowni. (...) W jego listach odnajdujemy także informacje o wycieczkach w okolice Monachium, m. in. do Schleissheimu, wykorzystywanych do utrwalania widoków ludzi oraz zwierząt”.

Maksymilian Gieryski 1846-1874, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 31





Maksymilian Gierymski, Obóz cygański II, 1867-68, Muzeum Narodowe w Krakowie

„(...) obrazy moje nie odznaczają się nigdy treścią, tytułów nie noszą wcale, tłumaczą się same, a często w różny dla każdego sposób”.

Maksymilian Gierymski



Maksymilian Gierymski, Wiosna w małym miasteczku, szkic, 1872, Muzeum Narodowe w Warszawie

Od lat 50. XIX wieku klarowały się w sztuce polskiej tendencje realistyczne. Kierunek ten tężał w kręgu cyganerii warszawskiej zgromadzonej wokół Marcina Olszyńskiego. Nieco później, w latach 60. i 70. formowało je pokolenie, które boleśnie przeżyło powstanie styczniowe. Szczególnie silnie tendencja ta była w obecna w twórczości artystów, którzy kształcili się i osiedli w Monachium. Na tamtejszej scenie artystycznej polskie malarstwo wyróżniało się nastrojowością – silnie melancholijny ton był obecny zarówno w dziełach bazujących na ideałach akademizmu – jak twórczość Brandta czy Wierusza-Kowalskiego – ale też pracach malarzy zainteresowanych problematyką autonomii środków malarskich, np. Adama Chmielewskiego, lecz przede wszystkim Maksymiliana Gierymskiego.

Dzieło Gierymskiego to niezwykle fenomen w dziejach polskiej sztuki nowoczesnej. Ten przedwcześnie zmarły malarz (umiera na gruźlicę w wieku 28 lat) bardzo wcześniej osiągnął dojrzałość artystyczną i pozostawił po sobie dorobek wyznaczający perspektywy modernizmu w sztuce polskiej. Rozwinięcie zainteresowań luministycznych Maksa znalazło kontynuację w sztuce jego brata, Aleksandra Gierymskiego. Gierymski, oprócz tzw. zopfów i epizodów powstańczych z upodobaniem tworzył sceny rodzajowe. W tym zakresie był w sztuce polskiej prekursorem: wybierał tematy prozaiczne i nie malownicze, skupiając się na malarskich walorach tworzonego według nich obrazu. Wiele z jego prac nosi znamiona szybkiej notacji z pamięci, w których celowo podkreśla nieostrość konturów i szkicowość. Scenki z życia prowincji i wiejski pejzaż zyskują dzięki temu silny ładunek ekspresji, jak w mistrzowskim „Przed cmentarzem (szkic)” (1870, Muzeum Narodowe w Warszawie). W wielu dziełach Gierymskiego światło i barwa zyskują osobistą mowę. Malarz buduje przedstawienie z delikatnej tkanki malarskiej modelowanym subtelnym światłem, jak ma to miejsce w pierwszorzędnym „Krajobrazie o wschodzie słońca” (1869, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Prezentowany „Dyliżans w miasteczku” należy to serii widok z małych miasteczek i obrazów pozostawionych przez artystę w formie szkicu, wśród których wymienić można choćby „Wiosnę w małym miasteczku” (1872, Muzeum Narodowe w Warszawie). Wskazane tu dzieła łączy kompozycja i malarskie detale, lecz tematyka odnosi do zaginionej kompozycji dotyczącej wypadku w podróży – motywu znanego przecież z pracy Alfreda Wierusza-Kowalskiego (1873, Muzeum Narodowe w Warszawie). Gierymski uchwycił różnice fizjonomiczne i ubioru swoich postaci. Obserwujemy woźnicę, starca w żydowskim stroju, studenta, dziewczynę w stroju miejskim, dwie wiejskie kobiety... Zręczność realistycznej notacji malarza wyraża się również w umiętym, pełnym życia przedstawieniu świnek, gęsi czy koni. Charakterystyczna jest również architektoniczna, szkicowa kompozycja w tle oraz soczyste, błękitne niebo, ledwie tylko zaznaczone swobodnymi aplikacjami farby. Wszystkie elementy – tematyka i formą artystyczna – czynią z prezentowanego obrazu Gierymskiego niezwykle kolekcjonerski unikat.



Maksymilian Gierymski, fotografia portretowa Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

3

ALEKSANDER GIERYMSKI

1850-1901

"Willa Borghese w Rzymie", 1899

olej/plótno naklejone na deskę, 21 x 33,3 cm
na odwrociu papierowa nalepka ze spuścizny artysty ze stemplem celnym i opisem: 'Alexsandre Gierymski. | 1899. | Etude Tem-
pietto - Villa Borghese. Roma | K. | Inventario - No 20.' oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w
Królestwie Polskim w Warszawie

estymacja:
160 000 - 240 000 PLN
37 000 – 55 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście, Rzym
zbiory spadkobierców artysty, Stanisława i Marii Kuczborskich, Warszawa (przynajmniej do 1902)
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa obrazów Aleksandra Gierymskiego (wystawa pośmiertna artysty), Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
w Królestwie Polskim, Warszawa, 1902

LITERATURA:
porównaj: Aleksander Gierymski 1850-1901, katalog wystawy, oprac. Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Warszawa 2014, s. 273 (il.), nr kat. 173 (replika autorska w zbiorach Muzeum Narodowego w Szczecinie)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914,
Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 96 (zapewne w grupie „126 obrazów różnej treści”)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za 1902 rok, Warszawa 1903, s. 41
(zapewne w grupie „126 różnej treści obrazów”)
Aleksander Gierymski. Wystawa pośmiertna prac ś.p. Aleksandra Gierymskiego w gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych
w Królestwie Polskiem, katalog wystawy, Warszawa 1902, s. 11, nr kat. 123

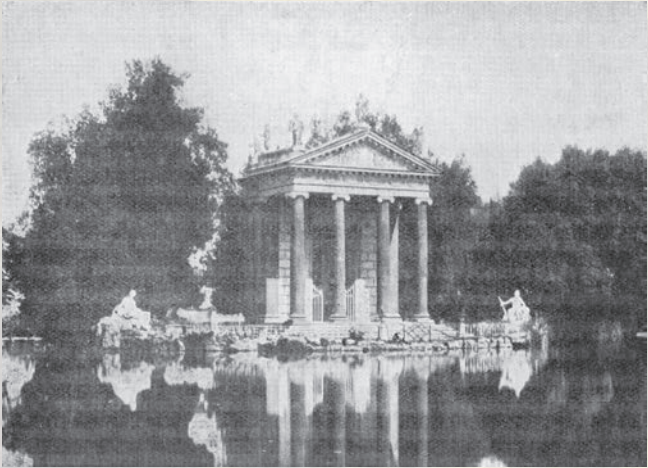




Portret Aleksandra Gierymskiego, Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego oglądających obraz, fotografia, około 1881-84, Muzeum Narodowe w Warszawie



Aleksander Gierymski, Studium świątyni Eskulapa w ogrodach Villa Borghese, około 1900, Muzeum Narodowe w Szczecinie



Świątynia Eskulapa na ilustracji w: Pierre de Coubertin, Une campagne de vingt-et-un ans, wyd. 1909



Rzeźbiarz Antoni Madeyski w swojej pracowni w Rzymie; na ścianie wiszące szkice Aleksandra Gierymskiego, fotografia, około 1901

„Jako jeden z nielicznych dziewiętnastowiecznych artystów polskich, przez całe życie pozostawał w centrum zagadnień nurtujących ówczesną sztukę europejską” – komentuje twórczość Aleksandra Gierymskiego Ewa Micke-Broniarek. „Niedoceniany w polskim środowisku artystycznym, dziesiątki lat spędził za granicą – w Monachium, Rzymie i Paryżu”.

Dzieła artysty były krytykowane w rodzimym środowisku ze względu na nowoczesną formułę, rzekome hołdowanie zachodniej awangardzie, odrzucenie patriotycznego historyzmu i radykalność naturalistycznej obserwacji. Legenda Gierymskiego, stworzona na początku XX wieku przez Stanisława Witkiewicza, a później pielęgnowana przez licznych krytyków i historyków sztuki, to legenda niezrozumianego tułacza, samotnika, malarza „wyklętego”, lecz również wielkiego eksperymentatora uwielbianego przez młodsze pokolenia polskich artystów, kładącego podwaliny pod autonomiczną sztukę czystą u progu XX wieku.

Od pierwszych etapów swojej twórczości Gierymski, prekursorsko na tle sztuki polskiej swojej doby, radykalnie eksperymentował ze światłem i kolorem, co później przyniosło mu zasłużone miejsce w panteonie polskiego malarstwa. Jego poszukiwania, co odnotowuje Agnieszka Rosales-Rodriguez w eseju katalogowym do wystawy monograficznej (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014), łączyły się w europejskiej wspólnocie artystycznych przemian formowanych przez Barbizonce, Gustave’a Courbeta, niemieckich realistów, włoskich Macchiaioli, impresjonistów, neoimpresjonistów czy w końcu postimpresjonistów.

Gierymski mieszkał w Rzymie przez znaczną część swojej kariery. Po raz pierwszy wyjechał do Italii, z chorem już wtedy bratem Maksymem, w 1871. W Rzymie mieszkał z niewielkimi przerwami w latach 1873-79. Po dłuższym pobycie w Warszawie od 1885 przebywał za granicą. Ostatnie lata życia spędził w Italii. Legendę „malarza wyklętego” zwielokrotnia fakt, że zmarł w 1901 w rzymskim szpitalu psychiatrycznym Santa Maria della Pietà. W ostatnim okresie twórczości opieką otoczył Gierymskiego rzeźbiarz Antoni Madeyski, opiekun jego spuścizny i twórca nagrobka malarza na cmentarzu Campo Verano.

Prezentowane studium z rzymskich ogrodów Borghese pochodzi z finalnej fazy twórczości artysty, kiedy to maksymalnie zbliżał się do formuły „malarstwa czystego”, z zapałem studiując nurtujące go przez całą karierę problemy światła i koloru. Ogrody Borghese i pobliskie Piazza del Popolo Gierymski malował w latach 1899-1900. Prezentowane dzieło jest bliźniaczą kompozycją dla obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Szczecinie. Jedno studium zatytułowane jako „Villa Borghese” zostało wystawione przez spadkobierców malarza na jego wystawie pośmiertnej w 1902 roku. Do tej pory pozycja katalogowa z 1902 roku była wiązana z obrazem szczecińskim, lecz, jako że prezentowany, niedawno ujawniony obraz posiada nalepkę rzymskiej spuścizny oraz Zachęty, można go powiązać z tą uchwytą źródłowo kompozycją. Gierymski w prezentowanym studium eksplorował problem migotliwego efektu światła nad Giardino del Lago. W centrum kompozycji widoczna wybudowana w latach 1786-87 według projektu Antonia i Maria Asprucci świątynia Eskulapa.

4

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

"Tulipany", 1923

olej/ płótno, 50 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'Pankiewicz'

na krośnie malarskim papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

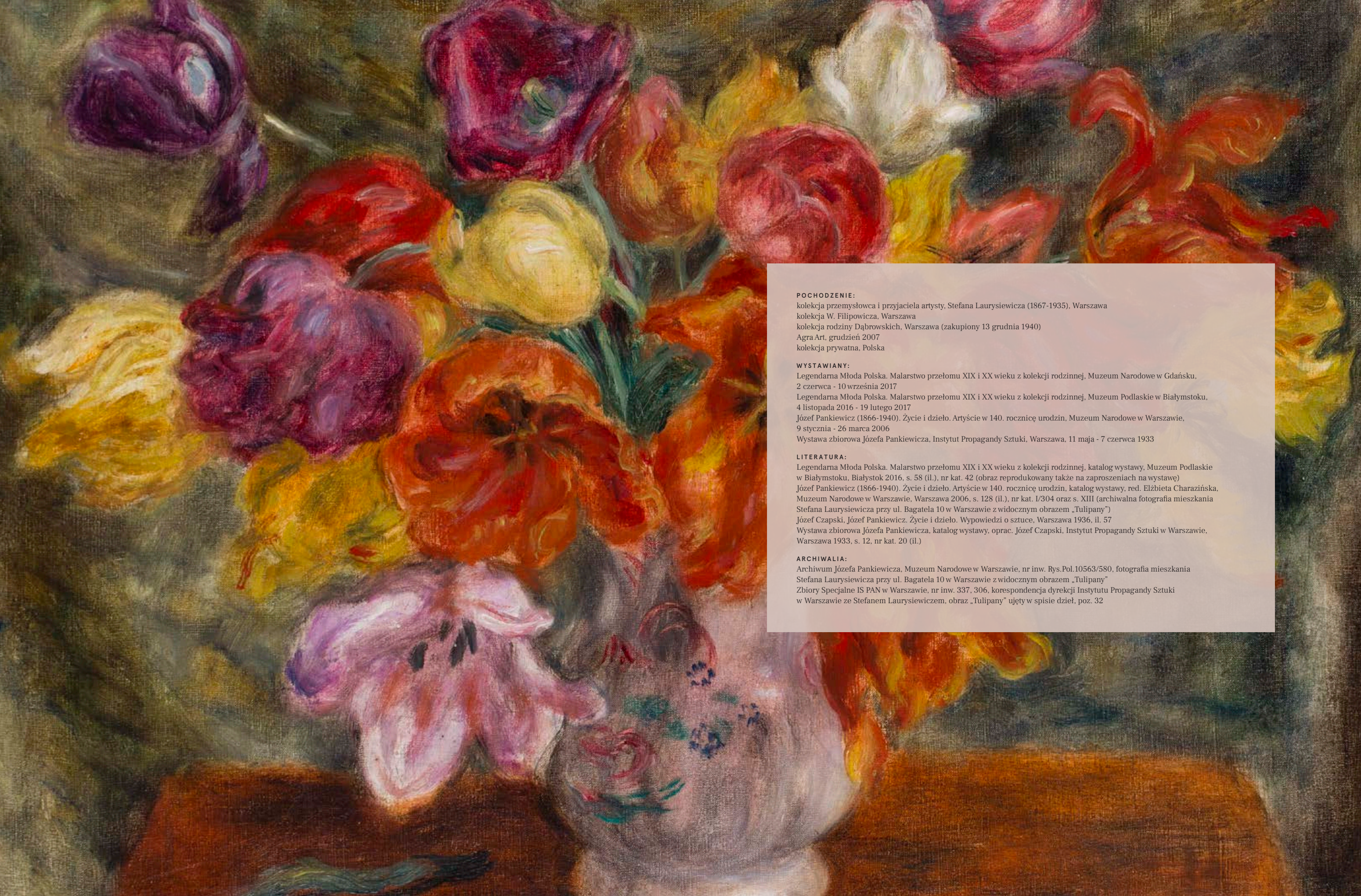
600 000 - 800 000 PLN

138 000 – 184 000 EUR

„Tulipany są ogniste, wiją się, jak płomienie, stulają, jak kielichy, wybuchają”.

Antoni Potocki, Józef Pankiewicz, „Sztuki Piękne” 1924/1925, s. 18





POCHODZENIE:

kolekcja przemysłowca i przyjaciela artysty, Stefana Laurysiewicza (1867-1935), Warszawa
kolekcja W. Filipowicza, Warszawa
kolekcja rodziny Dąbrowskich, Warszawa (zakupiony 13 grudnia 1940)
Agra Art, grudzień 2007
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
Józef Pankiewicz (1866-1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, 9 stycznia - 26 marca 2006
Wystawa zbiorowa Józefa Pankiewicza, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, 11 maja - 7 czerwca 1933

LITERATURA:

Legendarna Młoda Polska. Malarstwo przełomu XIX i XX wieku z kolekcji rodzinnej, katalog wystawy, Muzeum Podlaskie w Białymstoku, Białystok 2016, s. 58 (il.), nr kat. 42 (obraz reprodukowany także na zaproszeniach na wystawę)
Józef Pankiewicz (1866-1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Elżbieta Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 128 (il.), nr kat. I/304 oraz s. XIII (archiwalna fotografia mieszkania Stefana Laurysiewicza przy ul. Bagatela 10 w Warszawie z widocznym obrazem „Tulipany”)
Józef Czapski, Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce, Warszawa 1936, il. 57
Wystawa zbiorowa Józefa Pankiewicza, katalog wystawy, oprac. Józef Czapski, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Warszawa 1933, s. 12, nr kat. 20 (il.)

ARCHIWALIA:

Archiwum Józefa Pankiewicza, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.10563/580, fotografia mieszkania Stefana Laurysiewicza przy ul. Bagatela 10 w Warszawie z widocznym obrazem „Tulipany”
Zbiory Specjalne IS PAN w Warszawie, nr inw. 337, 306, korespondencja dyrekcji Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie ze Stefanem Laurysiewiczem, obraz „Tulipany” ujęty w spisie dzieł, poz. 32

JÓZEF PANKIEWICZ

OJCIEC POLSKIEGO KOLORYZMU

Józef Pankiewicz był jedną z postaci, która w najbardziej znaczący sposób ukształtowała polskie malarstwo u progu XX wieku. Jako jeden z pierwszych przeniósł na grunt polski nowe, modernistyczne nurty w sztuce takie jak impresjonizm czy symbolizm, zainicjował nurt polskiego koloryzmu wyrastającego z doświadczeń francuskich postimpresjonistów, a także jako pedagog miał wpływ na kształtowanie się artystycznych postaw całej generacji polskich malarzy i grafików.

Wysztalcenie artystyczne zdobywał w połowie lat 80. XIX wieku najpierw w warszawskiej Klasie Rysunkowej w pracowniach Wojciecha Gersona oraz Aleksandra Kamińskiego, a następnie w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. To jednak roczny wyjazd do Paryża z przyjacielem, Władysławem Podkowińskim, w 1889 wywarł kluczowy wpływ na ukształtowanie się postawy artystycznej Pankiewicza. Wówczas zapoznał się z nowoczesnymi kierunkami w sztuce, zwłaszcza impresjonizmem. Kierunek ten propagował „czyste widzenie”, czyli postrzeganie eliminujące wszystko, co nie jest doznaniem wrażeń kolorystyczno-swiatlnych. Impresjoniści na płótnach uchwytywali chwilowy układ barw w naturze, który zmieniał się w zależności od pory dnia, roku i oświetlenia. Choć pełne założenia tego kierunku Pankiewicz realizował bardzo krótko, mianowicie tylko do połowy 1891, to doświadczenie to wpłynęło na sposób myślenia artysty o kolorystycznym budowaniu obrazu w całej późniejszej jego twórczości. Po powrocie do kraju w 1890 wraz z Podkowińskim zaczął rozpowszechniać zasady impresjonistycznego luminizmu, który jednak nie przyjął się na gruncie polskiej sztuki.

W 1897 Pankiewicz wstąpił do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”, z którym regularnie wystawiał w kraju i za granicą, m.in. w Wiedniu (1902, 1906, 1908). W latach 1897-1903 chętnie podróżował po Europie, odwiedzając Holandię, Belgię, Anglię, Niemcy, Włochy oraz Francję. W 1899 został nagrodzony złotym medalem za obraz „Portret pani Oderfeldowej z córką” (1897) na Wystawie Powszechnej w Paryżu. (1897). Na kolejnej, w 1900, zdobył srebrny medal. U progu początku XX wieku prezentował swoje prace na licznych wystawach: w Galerie Georges Petit w Paryżu (1900), na Salonie Jesiennym (1904, 1907, 1909, 1919) oraz Niezależnych (1911, 1912). W 1906 został mianowany profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Od tego momentu w okresie roku akademickiego przebywał w Krakowie, natomiast w trakcie wakacji wyjeżdżał do Paryża, Normandii oraz na wybrzeże Morza Śródziemnego.

W okresie od 1903 do 1914 kształtuje się w twórczości Pankiewicza koncepcja malarska, która miała obowiązywać do końca lat 20. Cechuje ją powrót do zagadnień kolorystycznych oraz dążenie do stworzenia nowych zasad budowania form kolorem. Wpływ na artystę wywierała sztuka Paula Cézanne’a, Auguste’a Renoira a także bliska znajomość z Pierrem Bonnardem. Podchodził natomiast z dystansem do bardziej awangardowych koncepcji kształtowania malarskiego, które dynamicznie rozdziły się u progu XX wieku: fowizmu, niemieckiego ekspresjonizmu z kregu „Die Brücke” oraz „Der Blaue Reiter”, kubizmu, futurizmu czy wreszcie abstrakcji. Pankiewicz poszukiwał przede wszystkim harmonii w malarstwie i obawiał się, że awangardowe kierunki doprowadzą do rozbicia spójności zarówno elementów obrazu, jak i interpretacji natury. Jedyne odważniejsze eksperymenty z fowizmem i kubizmem w jego twórczości pojawiły się w trakcie trwania I wojny światowej, kiedy artysta przebywał w Hiszpanii.

Po zakończeniu wojny powrót do kraju był utrudniony, a ponadto artysta był zmuszony sprzedać swoje mieszkanie w Krakowie, aby wyżyć w Hiszpanii. Pankiewicz wraz z żoną pojechali więc do Paryża, gdzie przebywali początkowo okresowo, a następnie osiedlili się na stałe do końca życia. Malarz nie zapomniał jednak o krakowskiej akademii. Przy pomocy Feliksa Jasieńskiego prosił Namiestnictwo Galicyjskie we Lwowie o zorganizowanie w Paryżu Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, który umożliwiłby polskim artystom zapoznanie się ze sztuką zachodnią, zwłaszcza francuską. Kilka lat później plany te zostały częściowo zrealizowane przez powołanie Paryskiej Filii Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Zarówno Józef, jak i jego żona, Wanda, rozwinęli swoje kariery artystyczne w stolicy Francji w latach 20. Ona projektuje tkaniny dekoracyjne, m.in. dla Paula Poireta, jednego z najsłynniejszych projektantów mody początku ubiegłego stulecia oraz tworzy ilustracje do książek w „A la Sirène”, ekskluzywnym wydawnictwie założonym przez Fénéon. On jest niezwykle płodny twórczo. W czerwcu 1922 zostaje zorganizowana wystawa 47 jego obrazów hiszpańskich i paryskich w Galerie Bernheim-Jeune, na której odnosi olbrzymi sukces. Jeden z pejzaży zostaje nawet zakupiony przez rząd francuski, a następnie zawieszony w Muzeum Luksemburskim, potem w Luwrze, zaś obecnie w Musée National d’Art Moderne. W latach 1923-24 odbywają się natomiast trzy wystawy Pankiewicza w Polsce: w Salonie Józefa Poznańskiego w Warszawie, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz w Salonie Czesława Garlińskiego w Warszawie. Na wszystkich z nich zbiera przychylne opinie krytyków, a także sprzedaje sporo z pokazanych prac.

Jesienią 1922 Pankiewicz powraca ponownie na krakowską Akademię. Wokół niego tworzy się grupa 11 studentów niezmiernie zainteresowanych sztuką i życiem artystycznym Francji, która zawiązuje „Komitet Paryski”, w celu zebrania środków na wyjazd grupy do ówczesnej stolicy sztuki. Pośród nich znaleźli się: Jan Cybis, Józef Czapski, Seweryn Boraczok, Artur Nacht-Samborski, Tadeusz Piotr Potworowski, Hanna Rudzka-Cybisowa, Janina Przeclawska, Janusz Strzałecki, Marian Szczyrbuła, Zygmunt Waliszewski oraz Józef Jarema. Kilkumiesięczny pobyt zagraniczny po wyjeździe w 1924 rozciągnął się na okres wieloletni. W kolejnym roku powstała filia krakowskiej uczelni, nad którą opiekę objął Józef Pankiewicz, zapewniający uczniom czynny kontakt z miejscowym środowiskiem artystycznym. Większość z kapi-stów po uzyskaniu tam dyplomu, w latach 1930-1931, powróciła do kraju i zajęła się popularyzacją koloryzmu na gruncie rodzimym.

W późniejszym okresie Pankiewicz stopniowo rezygnował z czystego, intensywnego i dekoracyjnego koloru na rzecz malarstwa walorowego, będącego obiektywną wizją rzeczywistość. Od lat 30. tworzył co raz mniej. Częstym tematem powojennych prac malarza są „pejzaże z pusztych koronami drzew” okolic Sanary, Cassis i La Ciotat. W latach 1928-31 tworzy także dekoracyjnej panneaux do Kaplicy Królewskiej na Wawelu, jednak to malarstwo podporządkowane architekturze nie wniosło zbyt wiele do twórczości Pankiewicza. Artysta zmarł w uko-cha-nej Francji, w La Ciotat w 1940.



Józef Pankiewicz, Autoportret, Muzeum Sztuki w Łodzi



MARTWE NATURY PANKIEWICZA „INTERPRETACJA AKCENTOWANA”

Postacią, która być może w sposób najbardziej znaczący ukształtowała oblicze polskiego malarstwa u progu XX wieku, był Józef Pankiewicz – pisze Janusz Janowski – Świetnie wykształcony, niezwykle otwarty, o rzadko spotykanych talentach analitycznych i werbalnych, skupiał wokół siebie malarzy młodszego pokolenia, stając się dla nich mentorem i wyrocznią” (Janusz Janowski, Józef Pankiewicz wobec „łacińskiej tradycji” malarstwa europejskiego, „Pamiętnik sztuk pięknych” 2003, nr 1 (4), s. 9). Pankiewicz torował swoim uczniom ścieżki we Francji, krzewiąc wśród nich do kultury francuskiej. Pierwsi uczniowie artysty dotarli nad Sekwanę na początku drugiej dekady XX stulecia, kiedy to w Paryżu zamieszkali Jan Wacław Zawadowski, Mojżesz Kisling czy Szymon Mondzain. Druga fala wiąże się z utworzeniem Komitetu Paryskiego i przyjazdem młodych malarzy z Krakowa w 1924 roku. Pankiewicz był malarzem zorientowanym na nowoczesność, lecz pielęgnującym również wysoki klasyczny ideał sztuki. Artysta ciągle poszukiwał rozwiązań malarskich i nowych formuł artystycznych, dla tego jego dzieło koresponduje z wieloma nowoczesnymi „izmami”, lecz trudno daje się do konkretnego przypisać. Niewątpliwie jego malarstwo rozszerza koncepcję wyrażoną w warszawskim środowisku „Wędrowca” przez głównego teoretyka tego kręgu, tj. Stanisława Witkiewicza, który u progu modernizmu jasno postulował „sztukę czystą”, wolną od anegdoty i historyzmu. Pankiewicz uważał, że „malarstwo ma za zadanie wyobrażać to, co oczy widzą, lub mogłyby widzieć, transponując wizję na kształty, kolor za pomocą barw, które stanowią materię obrazu. Wartość tej materii i jej działanie na zmysł widzenia, jak dźwięku na słuch, jest jej czarem” (Józef Czapski, Józef Pankiewicz, Lublin 1992, s. 131).

W latach 20. XX wieku Pankiewicz cieszył się znaczącym uznaniem zarówno na polskiej, jak i francuskiej scenie artystycznej. Po okresie spędzonym w Hiszpanii podczas I wojny światowej rodzina Pankiewiczów powróciła do Paryża w 1919 roku. Malarz odnowił kontakty z przyjaciółmi – malarzem Pierre’em Bonnardem i krytykiem Félixem Fénéonem. Coraz częstsze stają

się plenerowe wyjazdy na południe, przede wszystkim do Saint-Tropez. „W Paryżu, gdzie osiadł na stałe – pisze Elżbieta Charazińska – tworzy martwe natury z kwiatami i portrety na wzorzystym, płaskim tle. Dojrzewają w nim również projekty zorganizowania w tym mieście Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych, aby zapoznać młodych artystów z tradycją sztuki europejskiej i najnowszymi tendencjami w sztuce francuskiej. Z wiosennych plenerów w Saint-Tropez w 1921 i 1922 roku przywozi pejzaże i martwe natury z motywami kwiatów i ryb, wysmakowane w rozwiązaniach kompozycyjnych i barwnych, będące echem fowistycznego eksperymentu hiszpańskiego” (Elżbieta Charazińska, Józefa Pankiewicza batalia o czyste malarstwo, w: Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. XVIII).

Antoni Potocki wypowiadając się o martwych naturach Pankiewicza pisał w ich kontekście o „interpretacji akcentowanej, charakterystycznej” (Antoni Potocki, Józef Pankiewicz, „Sztuki Piękne” 1924/1925, s. 18). Autor miał na myśli nie co innego, jak daleko posunięty zmysł Pankiewicza – kreatora, który podchodził do natury w sposób twórczy, przetwarzając ją w ramach własnych konwencji i duchowych odczuć. Niezwykle poetyckie wydają się słowa Potockiego, którymi opisuje on poszczególne gatunki kwiatów, malowanych przez artystę. „Tulipany są ogniste, wiją się, jak płomienie, stulają, jak kielichy, wybuchają. Anemony chłoną lub promieniują tajemną wilgocią, patrzą, urzekają” (Antoni Potocki, dz. cyt., s. 18).

Oprócz niezaprzeczalnych walorów stricte artystycznych mamy tu do czynienia z pracą iście kolekcjonerską. Należy przypuszczać, że obraz bezpośrednio z pracowni malarza trafił do zbiorów jego przyjaciela i miłośnika talentu – Stefana Laurysiewicza. To w jego mieszkaniu przy ul. Bagatela 10 w Warszawie został sfotografowany w okresie międzywojnia wraz z ikoniczną pracą artysty – „Portretem dziewczynki w czerwonej sukience” (1897, Muzeum Narodowe w Kielcach).

5

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

"Łodzie w porcie Saint-Tropez", 1908

olej/ płótno, 33 x 48 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Pankiewicz | 1908'
opisany na krośnie malarskim: '30[trudno czytelnie]' oraz '3.1908. Celiny Łebkowskiej Pankiewicz'

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
81 000 – 104 000 EUR

OPINIE:
opinia Elżbiety Charazińskiej z dn. 20 września 2009 roku

POCHODZENIE:
Altius, Warszawa (zakup galeryjny 12 października 2009)
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. 53 (il.), nr kat. 35

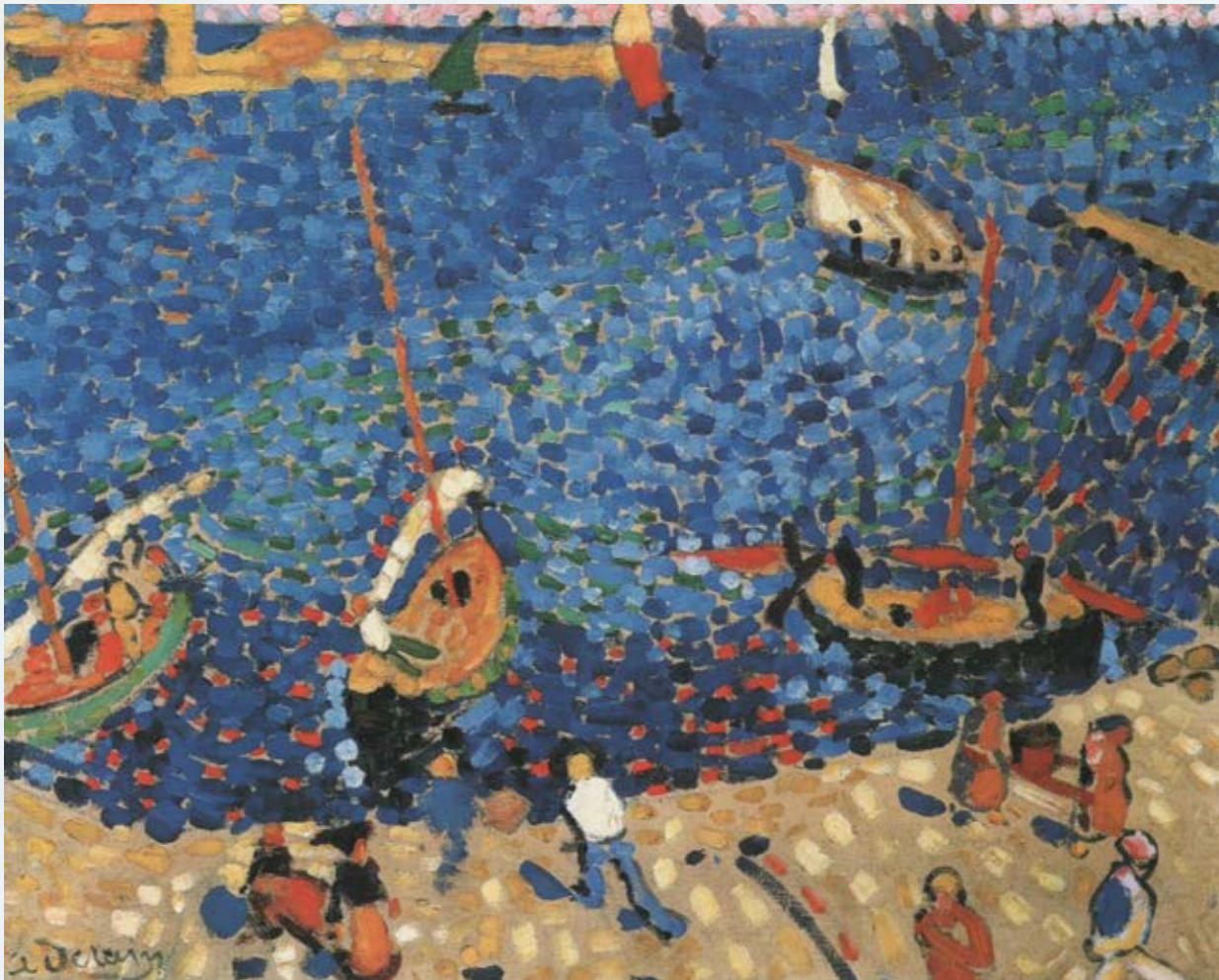


WYNALEZIENIE ŚWIATŁA I KOLORU PANKIEWICZ W SAINT TROPEZ

„Postacią, która być może w sposób najbardziej znaczący ukształtowała oblicze polskiego malarstwa u progu XX wieku, był Józef Pankiewicz – pisze Janusz Janowski – Świetnie wykształcony, niezwykle otwarty, o rzadko spotykanych talentach analitycznych i werbalnych, skupiał wokół siebie malarzy młodszego pokolenia, stając się dla nich mentorem i wyrocznią” (Janusz Janowski, Józef Pankiewicz wobec „łacińskiej tradycji” malarstwa europejskiego, „Pamiętnik sztuk pięknych” 2003, nr 1 (4), s. 9). Pankiewicz torował swoim uczniom ścieżki we Francji, krzewiąc wśród nich do kultury francuskiej. Pierwsi uczniowie artysty dotarli nad Sekwanę na początku drugiej dekady XX stulecia, kiedy to w Paryżu zamieszkali Jan Waław Zawadowski, Mojżesz Kisling czy Szymon Mondzain. Druga fala wiąże się z utworzeniem Komitetu Paryskiego i przyjazdem młodych malarzy z Krakowa w 1924 roku. Pankiewicz był malarzem zorientowanym na nowoczesność, lecz pielęgnującym również wysoki klasyczny ideał sztuki. Artysta ciągle poszukiwał rozwiązań malarskich i nowych formuł artystycznych,

dlatego jego dzieło koresponduje z wieloma nowoczesnymi „izmami”, lecz trudno daje się do konkretnego przypisać. Niewątpliwie jego malarstwo rozszerza koncepcję wyrażoną w warszawskim środowisku „Wędrowca” przez głównego teoretyka tego kręgu, tj. Stanisława Witkiewicza, który u progu modernizmu jasno postulował „sztukę czystą”, wolną od anegdoty i historyzmu. Pankiewicz uważał, że „malarstwo ma za zadanie wyobrażać to, co oczy widzą, lub mogłyby widzieć, transponując wizję na kształty, kolor za pomocą barw, które stanowią materię obrazu. Wartość tej materii i jej działanie na zmysł widzenia, jak dźwięku na słuch, jest jej czarem” (Józef Czapski, Józef Pankiewicz, Lublin 1992, s. 131).

Począwszy od pierwszego wyjazdu do Paryża w 1889 roku, spotkania Pankiewicza ze sztuką francuską miały kluczowe znaczenie dla jego rozwoju jako artysty. Francuski modernizm niejako w centrum swoich zainteresowań stawiał zagadnienie autonomii dzieła sztuki. Istotną cezurą w biografii



André Derain, Łódzie w Collioure, 1905, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



Paul Signac, Port Saint Tropez, 1899, Musée de l'Annonciade w Saint Tropez

Pankiewicza jest rok 1908. Wówczas artysta poznał Pierre'a Bonnard, co zapoczątkowało stymulującą ideowo-artystyczną wymianę między twórcami. Rodziny Bonnardów i Pankiewiczów spędzały wspólnie wakacje i odwiedzały się. W 1908 roku, podczas wizyty w Paryżu, Pankiewicz poznał malarstwo fowistów, grupy artystycznej, która nieformalnie zawiązała się w 1905 roku, w trakcie wakacji w Collioure. Malarze Henri Matisse, Maurice de Vlaminck i André Derain podczas plenerów 1905 roku zastosowali śmiałą, jaskrawą paletę barwną i dywizjonistyczny sposób kładzenia farby oraz odrzucili światłocien i iluzję przestrzenną w obrazie. Ich dzieła, wystawione na Salonie Jesiennym 1905 roku, zyskały przydomek „dzikich bestii” („les fauves”). We francuskich pracach Pankiewicza z przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku widać jasny wpływ fowistycznych pejzaży. Przybывая z Bonnardem w 1909 roku do Saint Tropez, Pankiewicz nie patrzył na miasteczko tymi samymi oczami, co dawniej. Jego prace zbliżają się do ekspresji pejzaży z Collioure André Deraina – spalone światłem, nasycone barwą, dalekie od mimetycznego naśladowania przedmiotów. Tkanka malarska Pankiewicza emituje światło, oddając tym samym charakterystyczną aurę prowansalskiej przyrody. W „Łodziach w porcie w Saint-Tropez” artysta syntetycznie buduje plany, posługując się czystą barwą i szerokimi pociągnięciami pędzla. W ciekawy sposób Pankiewicz ukształtował przestrzeń obrazu: spłaszczone pole obrazowe z podniesionym horyzontem poprzecinane jest wertykalnymi i diagonalnymi liniami masztów. Gęsto zacumowane łódzie dynamizują przedstawienie z racji na ukazanie ich sylwet z różnych perspektyw. Plenerowy kadr, pochwycony niby „na szybko”, ma silnie nowoczesny charakter, bliski pracom młodych malarzy francuskich.

Elżbieta Charazińska, monografistka artysty, znakomicie podsumowuje znaczenie pobytu w Saint-Tropez: „Ostatecznie to wakacje 1909 roku, spędzone nad Morzem Śródziemnym w Saint-Tropez, w towarzystwie Pierre'a Bonnarda i jego żony Marty, spowodowały opowiedzenie się Pankiewicza po stronie barwy i światła oraz ostentacyjny, odświeżający doznania powrót do studiów z natury. I chociaż wybrzeże Morza Śródziemnego, zwane ‘rajem odnalezionym’, było w XIX stuleciu zalecane chorym na gruźlicę ze względu na łagodny klimat i – jak pisał Guy de Maupassant – stało się ‘światowym szpitalem i kwitnącym cmentarzem europejskiej arystokracji’ to dla malarstwa odkrył je Gustave Courbet, a zaanektowała generacja impresjonistów. Feeryczność barw i ich niepowtarzalna ‘światlistość’ uwiódła całkowicie Paula Signaca, który zainstalował się w Saint-Tropez w latach 1892-1913 i którego tam poznał w 1909 roku. Osłepiające słońce południa nadające ziemi, wodzie i niebu wyjątkowe natężenie barwne, wreszcie uroda niemal górzystego krajobrazu schodzącego ku morzu, czy tarasowo rozplanowane gaje oliwne i winnice, swą przyszarzałą bądź szmaragdową zielenią kontrastujące z rudoczerwoną ziemią, czerwone dachy zderzone z błękitem wody lub nieba, oferowały wyczulonemu na piękno Pankiewiczowi niezwykle szeroki wachlarz nowych inspiracji” (Józefa Pankiewicza batalia o malarstwo czyste, [w:] Józef Pankiewicz 1866-1940. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. XVIII).

6 Ω

MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

"Kawalerowie Mieczowi inflanccy proszący króla Zygmunta Augusta o opiekę przed uciskiem cesarza Ferdynanda", 1874

olej/plótno (dublowane), 81,5 x 117 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'M Gottlieb | 1874'
na krośnie malarskim fragment wcześniejszego płótna dublażowego z owalnym, trudno czytelnym stemplem celnym (?)

inne tytuły: Kawalerowie inflanccy proszący o opiekę Zygmunta Augusta przeciw cesarzowi Ferdynandowi, Hołd rycerzy inflandzkich, Kawalerowie inflanccy proszący o opiekę przeciw cesarzowi Ferdynandowi, Kawalerowie inflanccy proszący Zygmunta Augusta o obronę przed cesarzem Ferdynandem, Kawalerowie inflanccy proszą Zygmunta Augusta o opiekę przed uciskiem cesarza Ferdynanda, Kawalerowie inflanccy proszący o opiekę Zygmunta Starego

estymacja:
5 000 000 - 8 000 000 PLN
1 152 000 – 1 843 000 EUR







POCHODZENIE:

kolekcja Leopolda Reicha, Kraków, przynajmniej do 1888
kolekcja S. Tillinger (Hillinger), Wiedeń, do 1939
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

LITERATURA:

Włodzimierz Kalicki, Polaka portret własny. Obraz Maurycego Gottlieba, "Gazeta Wyborcza" 2019, nr 280.9256.1, s. 8 (wzmiankowany jako „Kawalerowie inflancy proszący o opiekę Zygmunta Augusta przeciw cesarzowi Ferdynandowi”)
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Franciszek Stolit, Historia malarstwa polskiego, Kraków 2000, s. 200
Maurycy Gottlieb. W poszukiwaniu tożsamości, katalog wystawy, red. Maria Milanowska, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 88 (il. jako „Kawalerowie inflancy proszą o opiekę Zygmunta Augusta przeciw cesarzowi Ferdynandowi”) oraz 87 i 89 (wzmiankowany)
Jerzy Malinowski, Maurycy Gottlieb, Warszawa 1997, s. 7 (il.) oraz 11 i 18 (wzmiankowany)
Renata Piątkowska, Maurycy Gottlieb (1856-1879), „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego w Polsce” 1991, nr 2 (158), s. 47 (wzmiankowany jako „Kawalerowie inflancy proszący o opiekę Zygmunta Starego”)
Maurycy Gottlieb 1856-1879, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1991, s. nlb. (5, wzmiankowany)
In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, katalog wystawy, red. Nehama Guralnik, The Tel Aviv Museum of Art, Muzeum Narodowe w Warszawie, Tel Aviv 1991, s. 69 (il. 39), 21 (wymieniony w kalendarium) oraz 66-68 (wzmiankowany)
Zofia Sołtysowa, Dzieło Maurycego Gottlieba, „Rocznik Krakowski” 1976, t. 47, s. 159 (il. 9 jako „Kawalerowie inflancy proszą Zygmunta Augusta o opiekę przed uciskiem cesarza Ferdynanda”), 152 i 158 (wzmiankowany) oraz 178 (wymieniony w spisie dzieł jako „Hołd rycerzy inflanckich”)
Andrzej Ryszkiewicz, Gottlieb Maurycy w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy, Wrocław-Warszawa-Kraków [et. al.] 1975, t. 2, s. 428 (wzmiankowany jako „Kawalerowie inflancy proszący Zygmunta Augusta o obronę przed cesarzem Ferdynandem”)
Mojżesz Waldman, Maurycy Gottlieb 1856-1879. Biografia artystyczna, Kraków 1932, s. 16 (wzmiankowany jako „Kawalerowie inflancy proszący o opiekę Zygmunta Augusta przeciw cesarzowi Ferdynandowi”)
Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, Kraków 1929, s. 400 (wzmiankowany jako „Kawalerowie inflancy proszący o opiekę przeciw cesarzowi Ferdynandowi”)
Maurycy Gottlieb 1856-1879. 26 reprodukcji według obrazów mistrza, wstęp Feliks Kopera, wyd. Christoph Reisser's Söhne, Wiedeń 1923, tabl. 8 (il. jako „Hołd rycerzy inflandzkich”)
Meisterwerke von Maurycy Gottlieb 1856-1879, wstęp Moriz Schreyer, wyd. Christoph Reisser's Söhne, Wien 1923, tabl. 8 (il. jako „Huldigung der infantischen Ritter”)
J. Wiesenber, Maurycy Gottlieb (1856-1879). Szkic biograficzny, Złoczów 1888, s. 15-16 (wzmiankowany jako „Kawalerowie inflancy proszący o opiekę Zygmunta Augusta przeciw cesarzowi Ferdynandowi”)



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

MAURYCY GOTTLIEB: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

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



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



Jan Matejko w pracowni, fot. Juliusz Mien, 1892



Studenci Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, ok. 1875, Fotografia grupowa studentów z profesorem Władysławem Łuszczkiewiczem (z brodą, stoi oparty o sztalugę) w atelier fotograficznym. Siedzą od lewej: Stopa, Pociecha, Kazimierz Pochwański, Maurycy Gottlieb, Krajewski. W drugim rzędzie od lewej: J. Sroczyński, Papieski, Wacław Kryciński, Stanisław Tondos, profesor Władysław Łuszczkiewicz, Jacek Malczewski, Czemeryński, Bieszczak. W środku nad nimi stoją: Tadeusz Rybkowski, Wacław Koniuszko

MAURYCY GOTTLIEB

TRANSFORMACJA POD SKRZYDŁAMI MATEJKI

Obraz „Kawalerowie Mieczowi inflanccy proszący króla Zygmunta Augusta o opiekę przed uciskiem cesarza Ferdynanda” to dzieło młodego, zaledwie osiemnastoletniego artysty, Maurycego Gottlieba. Płótno przez niemal dziewięć dekad uznawano za zaginione, a podobnie jak prezentowany na aukcji w DESA Unicum w 2019 roku „Autoportret w stroju polskiego szlachcica” należy do dzieł wzmiankowanych we wszystkich najważniejszych publikacjach dotyczących malarza. Obraz ten, notowany niegdyś w zbiorach Leopolda Reicha w Krakowie, należał jeszcze przed II wojną światową do kolekcjonera określanego w literaturze inicjałem imienia „S.” oraz nazwiskiem Tillinger (występuje również redakcja Hillinger). Dalsze jego losy, jak również to, w jakich okolicznościach znalazł się w Stanach Zjednoczonych, do dzisiaj pozostają zagadką.

Rok 1873 to czas, gdy malarz zwiedza w Wiedniu wystawę powszechną z dziełami czołowych twórców francuskich, niemieckich czy rosyjskich swoich czasów. Wówczas Jan Matejko prezentuje swoje płótna „Unia lubelska”, „Batory pod Pskowem”, „Kazanie Skargi” i „Kopernik”. W zbiorach Belwederu znajduje się już „Rejtan” zakupiony przez Franciszka Józefa. Uznaje się, że to właśnie impuls historycznego malarstwa Matejki nakłania młodego Gottlieba do wyjazdu do Krakowa. W 1873 Matejko obejmuje stanowisko dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Gottlieb napisał do artysty list z prośbą o przyjęcie do grona jego uczniów. Nie otrzymawszy odpowiedzi, prosił ojca Izaaka o użycie swoich koneksji w tej sprawie. Wkrótce został zaaprobowany przez Matejkę i przyjechał do Krakowa.

Maria Milanowska próbuje w ten oto sposób naszkicować psychologiczną sylwetkę około powstania „Autoportretu w stroju polskiego szlachcica”: „Młody, impulsywny i łatwo ulegający emocjom malarz wyznaczył sobie misję, której realizację miały zapewnić jego przyszłe dzieła. Pragnął, aby wszelkie nieporozumienia i konflikty na tle narodowościowym były niwelowane na poziomie uniwersalnego, zrozumiałego języka sztuki”. (Maria Milanowska, Maurycy Gottlieb - w poszukiwaniu tożsamości, Rys biograficzny artysty, [w:] Maurycy Gottlieb, W poszukiwaniu tożsamości, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 32). Twórczość Matejki istotnie mogła porwać młodego twórcę swoim rozmachem oraz szeroką historyczną wizją. Młody Gottlieb w oczywisty sposób związany z polską kulturą, przyjechawszy do Krakowa, musiał uczyć się języka i historii. Tym bardziej w tej sytuacji twórczość malarska mogła okazać się ogniwem spajającym dwa bieguny tożsamości malarza. „Jestem Polakiem i Żydem i chcę dla obu, gdy Bóg da, pracować” - pisał artysta w jednym z niewielu, znanych jedynie z przedruku, listów.

Kompozycja ukazująca hold rycerzy inflanckich to obok wzmiankowanego autoportretu jedna z najwcześniejszych znanych prac Gottlieba. Kontekst jej powstania należałoby lokować tak, jak w przypadku innych obrazów o analogicznej tematyce. Gottlieb namalował obraz w 1874 roku w pracowni Matejki w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Temat narzucił bądź zaproponował sam mistrz. Pod względem kompozycyjnym natomiast Gottlieb przeniósł tutaj rozwiązanie wykorzystane przez Matejkę na obrazie „Batory pod Pskowem” (1872, Zamek Królewski w Warszawie). Jeśli spojrzeć na daty powstania obu obrazów, to istotne wydaje się, że młody adept sztuki zainspirował się powstałą stosunkowo niedawno, bo tylko dwa lata wcześniej, kompozycją swojego profesora, a oba te dzieła dzieli zatem niewielki odstęp czasu. W tym samym momencie ma ponadto miejsce debiut wystawowy Gottlieba, który w krakowskim „Czasie” recenzował Lucjan Siemiński, pisząc „(...) uderzają tu pewną werwą i siłą portrety pędzla p. Gottlieba. Znać już wykształceńszy talent, może jednak zbyt wcześnie rzucający się w na-

śladownictwo typów z potężnych kreacji Matejki. Wzór zaiste godny naśladownictwa, lecz naśladownictwo może się wyrodzić w maniery, gdy się rozpoczyna zbyt wcześnie”. („Czas” 1874, nr 169, 27 lipca, s. 2). Silnie Matejkowski charakter tych wczesnych prac był nad wyraz widoczny, niemniej jednak krytycy owych młodzieńczych prób malarzkich znajdowali w nich wiele pozytywnych aspektów.

Z prasy, literatury i archiwalnych fotografii jest znanych przynajmniej kilka wczesnych obrazów Gottlieba o tematyce historycznej. Należą do nich chociażby „Król Jan III przyjmujący posłów austriackich”, „Bolesław Chrobry w Kijowie” czy „Albrecht Brandenburski odbierający inwestyturę od króla Zygmunta Starego”. Kilka z nich wprost powtarzało rozwiązania Matejki. Kawalerowie inflanccy, jak już zostało wspomniane, odwoływali się do „Batorego pod Pskowem”, inne płótno - Albrecht Brandenburski inspirowany był „Unią lubelską” (1869, Muzeum Narodowe w Lublinie), jeszcze inne natomiast - „Chrystus przed sądem” (1877-79, Muzeum Izraela w Jerozolimie) odwzorowywało układ znany z Matejkowskiego „Kazania Skargi” (1864, Zamek Królewski w Warszawie). Jerzy Malinowski tak pisał za historycznymi recenzjami dotyczącymi tych prac Gottlieba: „Oceniający dzieła podkreślali ich zwartość kompozycyjną, dobry rysunek i szlachetny koloryt. Charakterystyczne wydaje się nagromadzenie postaci na malej przestrzeni i próba zindywidualizowania ich stanów psychicznych”. (Jerzy Malinowski, Maurycy Gottlieb, Warszawa 1997, s. 11, 18). Dodatkowo sam już tak opisał prezentowany w katalogu obraz: „To dzieło początkującego artysty jest jeszcze dość sztywne w ujęciu. Robi wrażenie ilustracji historycznej, mającej ukazać potęgę państwa i tolerancję panującą w dawnej Polsce”. (Jerzy Malinowski, dz. cyt., s. 7).

Wszystkie wzmiankowane powyżej cechy formalne w pełni ujawniają się w holdzie kawalerów inflanckich. Niemniej jednak to nie forma jest tutaj najważniejsza. Treść zdecydowanie dominuje nad nią, tworząc w pełni klarowny przekaz. Sam temat został zaczerpnięty z historii XVI stulecia i dotyczy polityki bałtyckiej Zygmunta II Augusta. Co ciekawe, w tym kontekście tytuł omawianego obrazu funkcjonuje w literaturze w różnych, często błędnych redakcjach, wedle których głównym bohaterem staje się nie Zygmunt August, a jego ojciec, Zygmunt I Stary. Tak czy inaczej ukazana przez Gottlieba scena jest elementem toczącej się wojny o Inflanty, w której wyniku wielki mistrz Kawalerów Mieczowych, Gotard Kettler, oddał się pod opiekę Rzeczypospolitej Obojga Narodów, na mocy zawartego w roku 1561 w Wilnie układu z Zygmuntem Augustem. Na jego mocy Inflanty uległy sekularyzacji i podziałowi na dwie części: Kurlandię i Semigalię pod zwierzchnością Polski i Litwy oraz Inflanty właściwe, włączone bezpośrednio do Korony.

Dzieło Gottlieba i jego historyczny temat pozwala spojrzeć na sylwetkę artysty rozpatrywaną zazwyczaj w kontekście narodowym i patriotycznym, jako na postać dualistyczną, Żyda i Polaka jednocześnie. Chociaż Jerzy Sandel w swojej publikacji postulował odejście od przewodniej wizji twórczości artysty (Jerzy Sandel, Maurycy Gottlieb - uczeń Matejki, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1953), to niewątpliwie w omawianym kontekście jest to zupełnie niemożliwe. Podjęty temat wpisuje się w kulturowaną w szkole Matejki wizję Polski i jej gloryfikacji, szczególnie w czasie zaborów i braku państwowości. Motyw z chwalebnej przeszłości kraju pokazuje go jako mocarstwo, jako strukturę dyktującą warunki i z kolei nie pod względem formy, ale tematu odwołuje się do innego, ważnego płótna mistrza - „Holdu pruskiego” (1879-82, Muzeum Narodowe w Krakowie, Sukiennice). Wszyscy badacze zgodnie określają okres około 1874 jako czas transformacji Gottlieba, jako moment „stawania się” Polakiem ze wszystkimi tego zaletami i wadami, których doświadczył artysta.



Jan Matejko, Batory pod Pskowem, 1872, Zamek Królewski w Warszawie



Reprodukcja obrazu umieszczona w Meisterwerke von Maurycy Gottlieb 1856-1879, wyd. Christoph Reisser's Söhne, Wien 1923



Maurycy Gottlieb, Chrystus przed sądem, 1877, Muzeum Izraela, Jerozolima



Jan Matejko, Sejm polski, 1879-82, Muzeum Narodowe w Krakowie, Sukiennice

„I Zygmunt August nie zeszedł z toru przodków swoich; nie chciał przemocą posiąść Inflant, chociaż miał po temu i środki i sposobność. Przeciwnie, życzeniem jego było, utrzymać Inflantczyków w niezawisłości i zachować z nimi przyjacielskie stosunki, aby mieć z nich zawsze sprzymierzeńców przeciwko wspólnemu nieprzyjacielowi, Moskwie. W tym też celu zawarł ów traktat zaczepno-odporny, który miał jeszcze ściślej połączyć Inflantczyków z Litwinami. Przygotował przez to zespolenie się Inflant z państwem polskim. Polityka jego odniosła pożądany skutek: Inflantczycy wkrótce sami z własnej woli wyciągnęli do niego błagalne dłonie, aby ich przyjął pod swoje skrzydła”.



7

FRANCISZEK STREITT

1839-1890

Wędrowni muzycy w galicyjskiej wiosce

olej/deska, 29 x 54 cm

sygnowany l.d.: 'F. Streitt'

na odwrociu trudno czytelny stempel monachijskiego składu przyborów malarskich

fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z opisem w języku niemieckim, notatki: 'Dieser Bild | ist in [trudno czytelne]', 'Care 542 | 28x52 1/2[trudno

czytelne] i '1667' (numer powtórzony na ramie) oraz dwie papierowe nalepki aukcyjne

na ramie trzykrotnie powtórzony stempel monachijskiego składu przyborów malarskich Conrad Barth & Comp.

fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka oraz liczne notatki

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

16 200 - 23 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

Lempertz, Kolonia, listopad 2015

kolekcja prywatna, Polska

MOTYWY MUZYCZNE W TWÓRCZOŚCI FRANCISZKA STREITTA

W recenzjach prasowych dotyczących malarstwa polskiej kolonii w Monachium Franciszek Streitt jest wymieniany jednym tchem razem z Antonim Kozakiewiczem. Streitt, osiadłszy na stałe w Bawarii w 1871, dzielił pracownię ze wskazanym artystą – z tego też względu krytyka postrzegała ich jako tandem artystyczny. Malarstwo Polaków, choć oparte na rodzajowej anegdocie, niosło inny rodzaj wrażliwości. Streitt studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1856-66, a następnie w wiedeńskiej Akademii. Będąc uczniem Matejki, we wczesnym okresie działalności poświęcił się malarstwu stricte historycznemu. W Monachium odkrył malarstwo rodzajowe o stimmungowym charakterze. Malował liryczne pejzaże, sceny z polskiej prowincji, często Romów czy wędrownych muzykantów.

Prezentowane dzieło to typowy i w pełni wyrafinowany przykład sztuki Streitta. W przedstawieniu ukrytej pod śniegiem galicyjskiej wioski malarz wykorzystał jeden ze swoich ulubionych motywów: muzykantów, którzy wędrują lub muzykują przed dworem, chałupą czy karczmą. Malarz z pietyzmem oddał detale fizjonomii i stroju modeli, architektury i pejzażu. Wysoki ładunek realizmu połączył tutaj z nastrojowym studium krajobrazowym. Jak zwykły robić, tak i w tym przypadku dodał tutaj anegdotyczne elementy, takie jak scenki z chłopem porywającym do tańca przestraszoną kobietę czy zrozpaczonych mężczyzn, pochylonych nad zniszczonymi, leżącymi na ziemi skrzypcami. Wspominany już powyżej typ kompozycyjny wykorzystujący wędrownych grajków tworzy szeroką grupę prac w twórczości artysty.

Sceny oparte na motywach muzycznych były przez niego nie tylko wielokrotnie replikowane, ale też modyfikowane, co z kolei świadczy o dużym zainteresowaniu nimi w epoce. Wystarczy wspomnieć tutaj chociażby obraz „Nowy Rok – pozdrowienie poranne” z 1879. Dzieło to było wystawione na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Monachium w tym samym roku i reproduktowane w lokalnej prasie. Malarz ukazał na nim wędrowną orkiestrę, muzykującą przed wiejską chatą i rozbawione dziewczęta, które przysłuchują się radosnym dźwiękom w noworoczny poranek.

Streitt należał do najważniejszych przedstawicieli tzw. szkoły monachijskiej. We wspomnieniu pośmiertnym monachijskiego Kunstvereinu (1890) pisano o dziele artysty: „Jego obrazy, przeważnie pokazujące z największą wiernością życie ludu polskiego i węgierskiego, znalazły jak najwyższe uznanie tak, że artysta prawie całe swoje życie poświęcał umiłowanej sztuce”. Henryk Piątkowski komentował: „Nad całą (...) działalnością malarstwa Streitta unosi się poczciwa myśl, dobroduszość człowieka, który spokój wewnętrzny starał się plastycznie wypowiedzieć. Dobre jego serce nie potrzebowało gwałtownych kolizji moralnych, aby się rozkulić, zarodek humoru, który spoczywał w jego istocie, ukazywał się przy pierwszej lepszej okazji. (...) Jako człowiek, jako kolega i przyjaciel, Streitt do wyjątkowych natur należał (...)”. (Henryk Piątkowski, Album sztuki polskiej, wystawa retrospektywna w Warszawie 1898, Warszawa 1901, s. 102).



8

FRANCISZEK STREITT

1839-1890

Wypadek w podróży ("Wołanie o pomoc")

olej/deska, 22 x 42 cm
sygnowany p.d.: 'F. Streitt'
na odwrociu trudno czytelny stempel monachijskiego składu przyborów malarskich
dwie papierowe nalepki inwentarzowe: jedna nieczytelna, druga opisana numerem: '3'
oraz notatki: 'Ein nothsignal', 'VII', 'HARTNACK | 0202-500310' i 'G | 723' (numer powtórzony na ramie)
na ramie liczne notatki, papierowa nalepka inwentarzowa opisana numerem: '63'
plakietka monachijskiej pracowni ramiarskiej C. Blecken oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 600 – 16 200 EUR

POCHODZENIE:
Bernd Rieber, Stuttgart, październik 2008
kolekcja prywatna, Niemcy
Van Ham Kunstuktionen, Kolonia, listopad 2010
kolekcja prywatna, Polska

Franciszek Streitt należał do artystów tzw. szkoły monachijskiej. Tam odkrył malarstwo rodzajowe o stimmungowym charakterze. Malował liryczne pejzaże, sceny z polskiej prowincji, często Romów czy wędrownych muzykantów. Praca zatytułowana „Wołanie o pomoc” to kompozycja zbudowana z charakterystycznych dla Streitta motywów. Malarz połączył tutaj realizm z nastrojowo skomponowanym zimowym pejzażem. Przedstawił z dbałością o detale grupę muzykantów, wiernie oddając charakter epoki i wiejskiego życia. Choćaż temat muzykantów przewija się nieustannie w twórczości

artysty, to za każdym razem nabiera on innego, właściwego sobie charakteru. Na obrazie widać podejście Streitta do pejzażu z rozległym, zamglonym horyzontem, który dodatkowo potęguje nastrojowość pracy. W kompozycjach krajobrazowych artysty widać wpływy artystów takich jak Brandt czy Chełmoński. Taka tematyka rodzajowa bardzo podobąa się angielskiej i amerykańskiej klienteli, która kupowała obrazy Streitta poprzez monachijskich pośredników.



JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Bitwa Kozaków z Tatarami pod Bałtą", przed/lub 1896

olej/plótno, 61 x 100 cm

sygnowany p.d.: 'Józef Brandt | z Warszawy'

inne tytuły historyczne: Bitwa pod Bałtą, Bitwa z Tatarami pod Bałtą, Potyczka, Utarczka

estymacja:

1 600 000 - 2 200 000 PLN

369 000 – 507 000 EUR

„Gdyby nawet nie było wyraźnego podpisu: ‘Józef Brandt z Warszawy’, pod obrazem, którego kopię podajemy na jednej ze środkowych stronik dzisiejszego numeru ‘Tygodnika’, każdy poznałby, że wyszedł on z pod pendzla właśnie tego mistrza. W potyczce dzielnych obrońców kresowych z napastniczymi wyznawcami półksiężyca, w każdym ruchu i spojrzeniu, marsowem lub dzikiem, kipi gorączkowa walka”.

„Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 9, s. 176







POCHODZENIE:

kolekcja Edwarda Rejchera (1852-1927), Aleksandrów Kujawski (zakup od artysty)
Edward Reicher, Warszawa
Janina Grossmanowa, malarka
z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

WYSTAWIANY:

Wystawa zbiorowa dzieł ś. p. Józefa Brandta, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 19 czerwca - 25 sierpnia 1926

LITERATURA:

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.237
Wojciech Kossak, Listy do żony i przyjaciół (1883-1942), t. 1-2, Kraków 1985, s. 358
Oleksandr Fedoruk, Dżerela kul' turnih vzaëmin. Ukraïna v tvorčosti pol'skih hudožnikiv drugoi polovini 19-počatku 20 st., Kiiv 1976, s. 39
Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1926, Warszawa 1927, s. nlb.
Antoni Urbański, Wystawa dzieł J. Brandta w Zachęcie, „Ilustracja” 1926, nr 29, s. 7
Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 14. Wystawa zbiorowa dzieł Józefa Brandta, Warszawa 1926, s. 18, nr kat. 33
Edward Chwalewik, Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone, t. 1, Warszawa-Kraków 1926, s. 2
Katalog zbiorów Edwarda Rejchera, Wiedeń 1918, s. 6
„Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 9, s. 170 (il.), 176

ARCHIWALIA:

Archiwum rodziny Pruszków, zbiory Macieja Stachury, Spis obrazów J. Brandta (sporządzony zapewne przed 1916), rękopis, s. nlb.
Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Inwentarzy, nr 11436, maszynopis
Muzeum Narodowe w Warszawie, Dział Dokumentacji Wizualnej, neg. nr 4916, 100147 oraz Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, nr inw. DI 39620 MNW, DI 95813/22 MNWW

1841		Rodzi się Józef Stanisław Adam Brandt. Ojciec, Józef Brandt jest lekarzem ordynacji Zamoyskich, matka Krystyna była uzdolnioną malarką amatorką, pochodzącą z rodziny o zamiłowaniach artystycznych.
1845		Rodzina przenosi się do Warszawy. Rok później umiera ojciec przyszłego malarza. Za wykształcenie młodego Józefa będą odtąd odpowiedzialni matka oraz wuj Stanisław Lessel. Z pierwszych lat dzieciństwa chłopiec zaczerpnął ogromne zamiłowanie do malarstwa, muzyki oraz jazdy konnej.
1849		Józef Brandt rozpoczyna naukę w szkole realnej Jana Nepomucena Leszczyńskiego w Warszawie. Od 1854 roku uczy się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie. Artysta zaczyna naukę rysunku u Juliusza Kossaka.
1858		Brandt wyjeżdża do Paryża. Weryfikuje plany nauki w École Centrale des Arts et Manufactures i za sprawą znajomości z Kossakiem i Henrykiem Rodakowskim zwraca się ku malarstwu.
1860–61		Powstają pierwsze prace olejne i akwarelowe osnute wokół dawnej literatury. Debiutuje w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.
1863		Przed powstaniem styczniowym Brandt wyjeżdża do Monachium. Zostaje przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Artysta rozpoczyna kolekcjonowanie dawnych militariów, strojów czy instrumentów, które niebawem wypełnią jego pracownię.
1865		Powstaje pierwszy monumentalny obraz artysty, „Chodkiewicz pod Chocimiem”.
1869		Po raz pierwszy zostaje zaproszony na prywatną wizytę do księcia Luitpolda Wittelsbacha – księcia i regenta Bawarii. W tym samym roku podczas wystawy międzynarodowej w Glaspalast w Monachium zostaje odznaczony przez księcia medalem I klasy. To pierwsza z prestiżowych nagród, które w przyszłości otrzyma artysta.
1870		Obraz Brandta „Tabor – Powrót spod Wiednia” zostaje kupiony z wystawy w Wiedniu do zbiorów cesarza Franciszka Józefa. To pierwszy prestiżowy zakup jego dzieła do kolekcji publicznej. Od początku lat 70. artysta zyskuje w środowisku artystycznym Monachium duże uznanie i sławę. Liczni polscy artyści przybywający do Monachium zostawali uczniami malarza.
1871		Artysta mieszka przy Schillerstraße 13 i wynajmuje pracownię Schwanthalerstraße 19. Staje się ona licznie komentowanym, wręcz sławnym salonem i muzeum kolekcji Brandta.
1877		Brandt zostaje członkiem zwyczajnym Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Artysta bierze ślub z Heleną Pruszkową z Woyciechowskich.
1878		Otrzymuje tytuł królewskiego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. „Powitanie stepu” zostaje nagrodzone złotym medalem I klasy na wystawie powszechnej w Paryżu. Na świat przychodzi pierwsza córka artysty, Krystyna Brandt.
1879		Artysta wyjeżdża do majątku żony w Orońsku. Od tego czasu Orońsko stanie się istotnym miejscem letnich plenerów uczniów i przyjaciół artysty.
1880		Na świat przychodzi druga córka artysty, Aniela Brandt.
1884		Artysta udaje się w dwumiesięczną podróż po Ukrainie. To jedna z wielu inspirujących podróży w tamten rejon, które artysta odbywał już od lat 60. XIX w.
1892		Liczne zaszczyty, którymi został obdarzony artysta znajdują swoje zwieńczenie przez odznaczenie Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Korony Bawarskiej. Tym samym otrzymuje bawarski tytuł szlachecki.
1898		Zostaje odznaczony Orderem Maksymiliana.
1904		Na świat przychodzi pierwsze z wnucząt artysty. Brandt coraz bardziej poświęca się hodowli koni i zajmuje sprawami gospodarskimi w Orońsku.
1908		Powstaje ostatni monumentalny obraz, „Bogurodzica”.
1911		Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin artysty w Monachium.
1915		Brandtowie w 1914 roku powrócili do Orońska, gdzie zatrzymał ich wybuch wojny. Artysta zmarł i został pochowany w Radomiu.

Portret Józefa Brandta, około 1875. Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch



JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Józef Brandt stanowił czołową postać środowiska artystycznego w Monachium. Już wkrótce po przybyciu do Bawarii postrzegany był jako ceniony malarz, pedagog, opiekun i przewodnik młodszych malarzy, bywalec salo-nów, wreszcie celebryta. Henryk Piątkowski nadał mu tytuł „szczęśliwca”, a skupieni wokół niego malarze monachijczycy nazywali go „generałem”. Brandt nie tylko nosił tytuł królewskiego profesora, był również bliskim przyjacielem księcia regenta Luitpolda Wittelsbacha. Utrzymywał bliskie kontakty z dworem królewskim oraz tamtejszą arystokracją. Sukcesowi w Monachium towarzyszył niemięjsze sukces w ojczystym kraju. Krytycy oklaskiwali prezentowane w warszawskiej Zachęcie lub w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych dzieła. Rodacy kibicowali tworzącemu nad Izarą Brandtowi, odnotowując jego liczne sukcesy artystyczne na arenie międzynarodowej. Po śmierci Jana Matejki Brandt został zaproszony do objęcia dyrektorstwa w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Mimo, że artysta odmówił przyjęcia tego stanowiska, krytyka wielokrotnie podkreślała patriotyzm malarza. Brandt bowiem stale poruszał się w tematyce zaczerpniętej z historii dawnej Rzeczypospolitej, a pracując w Monachium za sygnaturę obrał opis: „Józef Brandt z Warszawy”. Jego wystawy tłumnie odwiedzała publiczność. Trudno byłoby znaleźć polskiego malarza, który w XIX wieku cieszył się podobną do Brandta estymą zarówno w kraju, jak i za granicą. Wystawna pracownia artysty i jego związki towarzyskie powodowały, że obok takich twórców jak Franz von Lenbach, Hans Makart czy Frederic Leighton przynależał do fenomenu w sztuce XIX stulecia nazywanego „Malerfürsten”, „malarzami- książętami”.

Bibliografia dotycząca twórczości Brandta jest bardzo obszerna. Ówcześni recenzenci pisali zazwyczaj pochlebnie o jego dziełach. Zdarzały się również zarzuty związane z powtarzalnością wykorzystywanych w malarstwie motywów, lecz nawet najbardziej zagorzali krytycy nie odmawiali Brandtowi niezwykle sprawności warsztatowej, bogatej wyobraźni, której owocem była umiejętność oddania nawet najdrobniejszego detalu historycznego, polotu, wprowadzania dynamiki i życia do malowanych scen, wreszcie wspaniałego kolorytu prac. Słusznie zauważył Antoni Mazanowski, iż Brandt posiadał umiejętność kreowania wyrazistych, panujących nad wyobraźnią widza typów oraz rozmachu w tworzeniu „szerokimi rzutami pędzla, śmiało, z niepospolitą wprawą techniczną” (Antoni Mazanowski, Józef Brandt. Wystawa dzieł jego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, „Przegląd Tygodniowy” 1887, t. 1, nr 3, s. 330, w: Ewa Micke-Broniarek, Recepcja twórczości Józefa Brandta w świetle polskiej krytyki artystycznej w XIX i na początku XX wieku, „Józef Brandt 1841-1915”, tom 1, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 26).

Ulubiony kresowo-orientalny repertuar malarstwa Brandta elektryzował publiczność w Monachium i Wiedniu. Zapewnił artyście wielki finansowy sukces, a przy okazji patriotycznie nastawiał krytyków piszących do krakowskich i warszawskich gazet. Kwestia orientalizmu, czy „tematyki wschodniej” obecnej w sztuce Brandta od wielu dziesięcioleci jest przedmiotem fascynacji, badań i sporów. Irena Olchowska-Schmidt orientalizm Brandta interpretowała jako nieuświadomioną „stronę jego osobowości” i „antidotum na niemiecką krew płynącą w jego żyłach”. W zainteresowaniu tematyką wschodnią widziała z kolei „postawę romantyczną, uczuciową i religijną” i „wyraz raczej skłonności, niż zamierzenie”. Badaczka zauważała, że „w najgłębszych zakamarkach swej duszy był Brandt poetą

stepowym”. Podkreślić należy jednak, że oprócz tej parapsychologicznej interpretacji możliwa jest inna, bardziej przyziemna wykładnia. Orientalizm Brandta nie musiał być bowiem tylko wyrazem duchowych niepokojów fin de siècle'u i wewnętrznego konfliktu artysty rozdartego między Monachium a Warszawą. Mógł być także świadomie budowaną strategią i polityką artystyczną, i kontynuacją modnej tematyki sztuki doby romantyzmu.

W II połowie XIX stulecia Brandt postrzegany był, oprócz Matejki i Siemiradzkiego, jako najważniejszy polski malarza. Na gruncie malarstwa batalistycznego wiódł absolutny prym. W prezentowanej „Bitwie Kozaków z Tatarami pod Bałtą” Brandt odwołał się do ulubionej tematyki kresowej. Scena została zakomponowana wokół centralnej postaci jeźdźca atakującego spadłego z konia przeciwnika i przedstawia potyczkę jeźdźców kozackich i tatarskich. W II połowie XVII wieku elity tatarskiej opowiedziały się przeciwko dominacji Rzeczypospolitej na terenie Ukrainy. Zamierzeniem Chanatu Krymskiego było podbicie tego terenu, czym zainteresowane było również Imperium Osmańskie. Ambicje te skutkowały wojnami polsko-kozacko-tatarską i polsko-turecką, rozgrywającymi się w latach 60. i 70. XVII wieku. Te historyczne epizody stanowiły zarówno dla Brandta, jak i Henryka Sienkiewicza żywotne źródło inspiracji, które napędzały powstanie ich najważniejszych utworów. W obrazach Brandta XVII-wieczni Tatarzy w służbie Rzeczypospolitej urastali do heroicznych obrońców jej ziem. Brandt studiował ich postaci już od lat 60. XIX wiek i wczesnego etapu kariery, mimo że po raz pierwszy wyjechał na Ukrainę w 1871 roku. Miasteczko Bałta na Ukrainie było słynnym miejscem targów końskich. Brandt odwiedził je z Juliuszem Kossakiem latem 1874 roku i od tego czasu zaistniało w jego twórczości, m.in. w jego najpopularniejszych obrazach jak „Jarmark w Bałcie na Podolu” (1886, kolekcja prywatna).

Właśnie pod Bałtą Brandt sytuował akcję prezentowanej kompozycji. Z dużą dbałością oddał szczegóły stroju jeźdźców, co rozpoznała Ewa Micke-Broniarek: „Uwagę zwracają orientalne akcenty, obuwie typu tureckiego i dekoracyjna krymka oraz szabla turecka i sajdak zdobiony gwiazdą i półksiężycem” (Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 279). Sugestywność wizji malarza objawia się w przypadku prezentowanej kompozycji również w partii pejzażowej. Brandt przedstawił rozległy nizinny pejzaż z chmurą pyłu, która podnosi się pośród walczących jeźdźców. Po lewej stronie płótna majaczy partia złocistego ładu zboża, tak silnie kojarzonego z ukraińskim krajobrazem. O tym, jaką z jaką siłą przemawiało prezentowane płótno Brandta w epoce świadczy opis anonimowego autora opublikowany w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1896 roku:

„Gdyby nawet nie było wyraźnego podpisu: ‘Józef Brandt z Warszawy’, pod obrazem, którego kopię podajemy na jednej ze środkowych stronic dzisiejszego numeru ‘Tygodnika’, każdy poznałby, że wyszedł on z pod pendzla właśnie tego mistrza. W potyczce dzielnych obrońców kresowych z napastniczymi wyznawcami półksiężycza, w każdym ruchu i spojrzeniu, marsowem lub dzikiem, kipi gorączkowa walka. Dzicz tatarska, zaskoczona snadź nagle podczas rabunku pobliskiej wioski i pastwienia się nad jej mieszkańcami, pierzcha wśród wysoko zarosłych stepów pod naciskiem mołojców, a nad tem żniwem śmierci powiewają chorągwie i buńczuki, wkrótce zaś w przestworzu stepowem popłynie zwycięska pieśń jego obrońców... Jak każdej podobnej treści obraz Brandta, i ten jest malowanym rozdziałem zwielkiej epopei wojennej (...)” („Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 9, s. 176).



Pracownia Józefa Brandta w Monachium, XIX/XX w., fot. Carl Teufel

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI
1849-1915

Napad wilków ("Niebezpieczna jazda"), przed/lub 1895

olej/plótno (dublowane), 98 x 135 cm
sygnowany l.d.: 'A. v. Wierusz-Kowalski'
historyczne tytuły: Gefährliche Fahrt, Überfall der Wölfe auf einen durch abendliche Schneelandschaft jagenden Schlitten
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne, opisany na ramie: 'GROOT 017'

estymacja:
1 400 000 - 2 000 000 PLN
323 000 – 461 000 EUR

POCHODZENIE:
salon sztuki Rudolpha Lepke, Berlin, 20 listopada 1928 (pod tytułem „Überfall der Wölfe auf einen durch abendliche Schneelandschaft jagenden Schlitten”)
kolekcja prywatna, Niemcy
Kunsthau Peiffer, Dusseldorf, 1972
kolekcja prywatna, Europa
Christie's, Amsterdam, listopad 2011
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
„Über Land und Meer” 1895, s. 472 (il. jako „Gefährliche Fahrt”)





ATENY NAD IZARĄ

[illegible]

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

Alfred Wierusz-Kowalski rozpoczął kształcenie w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, skąd przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych do Drezna iw końcu do Monachium. Po przejściowym pobycie w pracowni Alexandra Wagnera na tamtejszej Akademii, uczył się malarstwa w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Dzięki temu wykształceniu zdobył dużą popularność na rynku sztuki w Monachium, gdzie mieszkał i stworzył pracownię, stając się czołowym przedstawicielem polskiej kolonii artystycznej. Przyjaźnił się z Władysławem Czachórskim czy Józefem Chelmońskim, pomagał też młodszemu artyście, między innymi Oldze Boznańskiej. W 1890 roku otrzymał honorową profesurę Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.

Dziela stworzone przez artystów polskiej kolonii artystycznej cieszyły się powodzeniem na niemieckim rynku sztuki przełomu XIX i XX wieku. Sukces komercyjny zapewniły Wieruszowi-Kowalskiemu sceny rodzajowe przedstawiające życie na polskiej prowincji. Przyczynkiem do zajęcia się tą tematyką była długa i ciężka podróż szesnastoletniego artysty z rodzicami z Suwałk do Kalisza. Z tej podróży zachował się szkicownik przedstawiający krajobrazy polskie, budynki wiejskie, małomiasteczkowe widoki, chłopów przy pracy na roli, ich wozy, konie. Artystę interesowały przeprawy przez rzekę, zajazdy czy stacje

pocztowe. Do swojej sztuki zaczął inkorporować te tematy od lat 70. XIX stulecia. W 1897 roku kupił w Polsce majątek Mikorzyn, do którego często wyjeżdżał i gdzie odbywał studia plenerowe. Sceny rodzajowe Wierusza-Kowalskiego zdobyły sobie uznanie dzięki realistycznemu oddaniu szczegółów kostiumograficznych polskiej wsi oraz krajobrazu. W swoim malarstwie opierał się nie tylko na własnych obserwacjach. Posiłkował się też fotografiami, zbiorem rekwizytów kupowanych na polskich wsiach, posiadał również wypchane modele wilków, które często malował.

Sceny przedstawiane przez artystę sprawiają wrażenie przypadkowych, uchwyconych momentów. Po głębszej analizie zauważyć można, że obrazy Wierusza-Kowalskiego są starannie reżyserowane i kadrowane. Widać to na przykład na obrazach „Wypadek w podróży Przyjazd karetki pocztowej” z 1873 roku. Każda kompozycja malarza jest zrównoważona i przemyślana, dzięki czemu znakomicie czytelna jest historia opowiedziana na obrazie. Uwagę widzów i krytyków artystycznych zwraca precyzja i anatomiczna dokładność, z jaką Wierusz-Kowalski malował konie w ruchu, co świetnie ilustruje „Sanna nocą”, czy inne obrazy z tego czasu: „Litewska sanna” z 1884 roku czy „Konie poniosły” z 1890 roku.

Wierusz-Kowalski jest też mistrzem budowania napięcia poprzez rozkład barw oraz grę światła. Bardzo często przedstawia on zmierzch, deszcz czy śnieg oświetlone przez słoneczne refleksy lub sztuczne, punktowe światło dyliżansów czy świec. Najlepszym tego przykładem są przedstawienia zimowych, wyciszonych scen przedstawiających przejażdżki powozami i polowania, jak „Wieczorna sanna” z 1885 roku. Wierusz-Kowalski zasłynął jednak pejzażami przedstawiającymi wilki, często atakujące powozy i ludzi, na przykład „Napad wilków” z 1890 roku. Obrazy te przedstawiają ludzi przestraszonych, uciekających i walczących z zachwycającym realizmem. Dynamizm podbity jest fakturą płótna, na które farba nakładana jest impastowo, z użyciem szpachli. Na prezentowanym nokturnowym obrazie należy zwrócić uwagę na mistrzowskie oddanie przez artystę faktury śniegu w specyficznej aurze, co przypomina inne dzieła monachijskiego luminizmu oraz rozwiązania w nokturnach Aleksandra Gierymskiego.

Omówione obrazy cieszyły się ogromnym zainteresowaniem wśród monachijskiej Kunsthandlerów, polskich i zagranicznych kolekcjonerów. Jak wspominała Olga Boznańska: „Co tylko malował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu

widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter, było dużo życia” (za: Adolf Nowaczyński, U Olgi Boznańskiej w Paryżu, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 42, s. 805). W wielu katalogach przedstawiany był jako najważniejszy reprezentant polskiego środowiska w Monachium. Uwagę krytyków i marszandów zwróciły egzotyczne sceny rodzajowe oddane w mistrzowski, realistyczny sposób, opowiadające odległe historie i czarujące widzów bajkową aurą.

W prasie i archiwaliach można odnaleźć liczne obrazy, w tytułach których pojawiają się wilki. Napad tych złowrogich zwierząt na rozpędzone na śniegu sanie powracał w twórczości Wierusza-Kowalskiego wręcz obsesyjnie. Artysta albo kreował zupełnie nowe kompozycje, albo modyfikował nieznacznie raz opracowane układy. Tak dzieje się też w przypadku prezentowanego w katalogu dzieła. Jego pierwotna wersja powstać musiała zapewne przed lub dokładnie w 1895 roku, gdyż właśnie z tego czasu pochodzi jej graficzna reprodukcja publikowana na łamach niemieckiego „Über Land und Meer”. Malarz tworzył liczne repliki, ale zawsze wzbogacał je o dodatkowe elementy, modyfikował sylwetki rozpędzonych koni, zmieniał pejzaż, dbał o różnorodność detalu.





Pracownia Alfreda Wierusz-Kowalskiego w Monachium, XIX/XX w., fot. Carl Teufel

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

Książę Andrzej Lubomirski na białym koniu, około 1885

olej/plótno, 42 x 32,5 cm
sygnowany p.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z drukowanym numerem: '6079'
opisany trudno czytelnie na ramie

estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
139 000 – 184 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory rodziny Lubomirskich (?)
Sotheby's, Londyn, kwiecień 2002
kolekcja prywatna

Samodzielny portret jest w twórczości Alfreda Wierusz-Kowalskiego zagadnieniem odrębnym. Jego malarstwo kojarzone jest głównie z motywami końskimi osadzonymi i zespojonymi z nostalgicznym, nastrojowym pejzażem, ujętym w duchu monachij-skiego stimmungu. Publika 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 postacie. Wierusz-Kowalski stosunkowo rzadko skupiał się wyłącznie na sylwetce ludzkiej. Tego typu kadry stano-wią zatem w jego oeuvre dużą rzadkość.

Prezentowany w katalogu portret konny księcia Andrzeja Lubomirskiego z 1885 roku stanowi niewątpliwie ewenement w twórczości mistrza. Wizerunek ten bez wątpienia powstał na specjalne zamówienie, jak inne tego typu przedstawienia w dorobku artysty. Kompozycyjnie i tematycznie nawiązuje on bezpośrednio do znanego już od antyku typu reprezentacyjnego portretu konnego z odlaną w brązie podobizną Marka Aureliusza z rzymskiego Kapitolu na czele.







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 karbach zbyt gwałtowne porwy. 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 przyszły artysta mieszkał jeszcze w Kaliszu, gdzie rodzina przeprowadziła się w 1865 roku. Tam pobierał pierwsze lekcje rysunku, aby od 1868 profesjonalnie ćwiczyć w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Dla jego rozwoju ważny był pobyt w Dreźnie i Pradze, gdzie wyjechał z zaprzyjaźnionym malarzem Wacławem Brożikiem. Na przełomie 1872 i 1873 dotarł do Monachium, Aten nad Izarą, gdzie pod panowaniem Wittelsbachów kwitło życie artystyczne. Właśnie od lat 70. XIX stulecia Polacy stanowili najliczniejszą grupę artystów-obcokrajowców zamieszkujących Monachium. Od powstania styczniowego do połowy lat 70. tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych przyjęła aż 80 studentów z ziem polskich. Do tej grupy wybitnie utalentowanych malarzy należał Wierusz-Kowalski, który od 1873 roku uczęszczał do pracowni Alexandra von Wagnera w Akademii. W tym samym roku 24-letni Kowalski zadebiutował na poważnej, międzynarodowej scenie artystycznej. Wystawił „Powrót kwestarza” na Powszechnej Wystawie Światowej w Wiedniu. Tak rozpoczęło się pasmo sukcesów malarza z Suwałk.

Równolegle 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 malarski, który pozwolił mu być rozpoznawalnym. Ceniono jego kompozycje konne, sceny ze wschodnimi jeźdźcami i zimowe widoki z myśliwymi i wilkami. W późniejszym okresie chętnie nabywano jego orszaki weselne z postaciami w polskich strojach ludowych oraz kuligi z młodymi, śmiejącymi się ludźmi. Artysta wystawiał na najważniejszych międzynarodowych pokazach publicznych organizowanych w Monachium, Berlinie i Wiedniu, zdobywając niejednokrotnie złote medale. Wysyłał obrazy do Pragi, Paryża, Brukseli i Stanów Zjednoczonych. Pod adresem Herzogstrasse 15 utrzymywał pracownię, która, podobnie jak studio Brandta, była swoistym salonem „księcia” malarstwa, wypełnionym licznymi rekwizytami. W 1890 dostąpił zaszczytu, mianowano go bowiem honorowym profesorem Akademii Monachijskiej. Był najważniejszym polskim malarzem w Monachium, zaraz obok Józefa Brandta.

12

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

W podróży, 1857

olej/papier naklejony na płótno, 41 x 32,5 cm

sygnowany i datowany trzonkiem pędzla p.d.: 'Juliusz Kossak | 1857'

estymacja:

620 000 - 800 000 PLN

143 000 - 184 000 EUR



1824		Juliusz Kossak urodził się 9 września 1824 w Wiśniczu Nowym k. Bochni. Był synem Michała i Antoniny z Sobolewskich.
1842		Początek studiów prawniczych na Uniwersytecie Lwowskim. Równolegle rozpoczyna naukę rysunku u Jana Maszkowskiego.
1844		Rozpoczyna wędrówkę po południowo-wschodnich rubieżach Polski (Podole, Wołyń, Małopolska i Ukraina) – ma możliwość bezpośredniej obserwacji życia polskiego ziemiaństwa, dworów szlacheckich oraz studiowania rodzimego krajobrazu. Zaczynają powstawać studia koni, sceny z polowań, przejażdżek, kompozycje z końmi w stadninach.
1843-1844		Początek znajomości z Piotrem Michałowskim. Kilukrotnie odwiedził Michałowskiego w jego majątku w Bolestraszczych. Spotkanie było ważnym czynnikiem dla ugruntowania się repertuaru motywów w malarstwie młodego artysty. W obrazach Michałowskiego odnalazł to, co zaprzątało jego wyobraźnię: pełne życia konie i batalie.
1843-1855		Wybuch powstania styczniowego. Artysta pomaga powstańcom, przewożąc potajemnie broń. Wystawia „Stańczyka” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który zostaje dostrzeżony przez krytykę, co staje się pierwszym sukcesem Matejki.
1848		Bierze udział w wydarzeniach Wiosny Ludów we Lwowie.
1849-1851		Spędził kilka miesięcy w Petersburgu. Miał okazję zapoznać się z malarstwem europejskim. Szczególne wrażenie wywiera na nim malarstwo flamanda Adama Fransa van der Meulena.
1852		Udaje się do Wiednia, gdzie przypuszczalnie uczy się w pracowni Ferdinanda Georga Waldmüllera.
1852-1853		Pierwszy pobyt w Paryżu, gdzie osiadł na kilka lat w 1855 roku.
1853		Powstaje „Bitwa pod Żółtymi Wodami” – podsumowanie osiągnięć artysty z pierwszego okresu twórczości.
1855		Ślub z Zofią Gałczyńską oraz wyjazd do Paryża – zaprzyjaźnił się z Józefem Brandtem, Henrykiem Rodakowskim i Leonem Kaplińskim. W Luwrze kopiuje obrazy Ruysdaela, Rubensa, Tyjcjana.
31 XII 1856		Na świat przychodzi Wojciech Kossak.
1860		Powrót do Warszawy. Wynajmuje pracownię przy ul. Nowy Świat 14, od 1862 roku przy ul. Leszno w domu Brodowskich.
1862-1868		Kieruje działem artystycznym „Tygodnika Ilustrowanego” – zapelnia roczniki ilustracjami rycersko-szlacheckiej przeszłości, dawnych ubiorów i uzbrojenia oraz sielskiego życia ziemiaństwa i ludu. Pracuje również dla „Kłosów” i „Przyjaciela Dzieci”. W tym okresie ilustratorstwo staje się główną domeną jego twórczości. Przyczynia się do rozkwitu ilustracji prasowej II poł. XIX w.
1868-1869		Kolejna podróż do Wiednia. Następnie przez 10 miesięcy studiuje w Monachium w pracowni znanego batalisty Franza Adama – doskonalili swoje umiejętności w zakresie malarstwa realistycznego.
1869		Jesienią osiedla się wraz z rodziną w Krakowie. Zamieszkał we własnym domu, Willi Wygoda - zwanym później Kossakówką.
1871-1874		Wraz z Józef Brandtem odbywa kilka wypraw artystycznych, między innymi po Galicji Wschodniej. Odwiedza również Bałtę i Chocim.
1869-1875		Po doświadczeniach w Monachium, Juliusz osiąga pełnię możliwości twórczych. W tym okresie powstają najlepsze prace artysty. Doprowadza do mistrzostwa w technikę akwarelową. Powstają zarówno sceny realistyczne („Targ na Kleparzu”, 1868, MNW) oraz sceny historyczno-batalistyczne („Stanisław Rewera Potocki przyjmuje wyoraną buławę”, 1873, MNW).
1879		Od tego roku bierze czynny udział w życiu artystycznym Krakowa, angażuje się w inicjatywę mającą na celu powołanie do życia Muzeum Narodowego. W 1883 został powołany do komitetu organizacyjnego.
11 IX 1886		Na świat przychodzi wnuk artysty, Jerzy Kossak.
1890		Z okazji czterdziestolecia pracy artystycznej otrzymuje medal Franciszka Józefa oraz paletę od przyjaciół-malarzy z Monachium.
1893		Powstaje cykl ilustracji do „Pieśni Legionów”.
3 II 1899		Juliusz Kossak umiera w Krakowie i zostaje pochowany na Cmentarzu Rakowickim.

Juliusz Kossak



JULIUSZ KOSSAK: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Juliusz Kossak, Skrzetuski i Podbipięta, ilustracja do „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza, 1886

JULIUSZ KOSSAK MISTRZ BATALISTYKI



Juliusz Kossak, Bitwa pod Parkanami, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie

Aby zrozumieć rolę, jaką Juliusz Kossak odegrał w malarstwie polskim, należy przypomnieć, że w połowie XIX wieku sztuka polska znajdowała się jeszcze w załężku. W prawdzie od 1818 istniała Szkoła Sztuk Pięknych w Krakowie, w Warszawie zaś od 1844, jednak ich wpływ na rozwój sztuki polskiej w latach czterdziestych i pięćdziesiątych był nikły. Tematykę polską do obrazów zaczęli wprowadzać jako pierwsi Aleksander Orłowski, Jan Piotr Norblin, Piotr Michałowski, January Suchodolski, lecz zasięg ich oddziaływania był dość ograniczony. Polska inteligencja, poza wąskim gronem miłośników, nie interesowała się zbytnio sztuką, nie rozumiała jej, a jedynymi obrazami jakie kupowała były portrety i prace o tematyce religijnej. Nie istniały Towarzystwa Sztuk Pięknych, nie organizowano wystaw, na których zresztą i tak nie byłoby zbyt wiele do pokazania. Uważano, że dobra sztuka istnieje tylko za granicą. Przystępna, pełna wdzięku i sentymentalna twórczość Kossaka, trafiła do szerokiej publiczności i wypełniła tę pustkę, a także utorowała drogę Arturowi Grottgerowi i Janie Matejce, urodzonym dekadę po Juliuszu, koryfeuszom narodowej sztuki malarstwa historycznego.

Juliusz Kossak swój talent artystyczny odkrył w gimnazjum, gdzie rysował z entuzjazmem, bardzo udane z resztą, karykatury profesorów i kolegów. Następnie zapisał się do szkoły rysunkowej Jana Maszkowskiego, jedynego w tym czasie nauczyciela rysunku i malarza we Lwowie, którego jednak swoimi zdolnościami szybko przerósł. Ulegając presji rodziny poszedł na studia prawnicze w 1842, których zdaje się, że ostatecznie nie ukończył. Hrabia Kazimierz Dzieduszycki spostrzegł duży talent i potencjał w rysunkach koni Kossaka i zachęcił go do dalszego rozwijania zdolności artystycznych, a także wprowadził w kręgi magnacji galicyjskiej. Dzięki Władysławowi Rozwadowskiemu, któremu Juliusz sportretował konie arabskie w jego majątku w Rajtarowicach w 1844, na młodego artystę zwrócił uwagę przebywający tam Piotr Michałowski. Wielki mistrz polskiego romantyzmu zaprosił Kossaka do siebie, do Bolestraszyca, gdzie udzielił mu kilku lekcji malarstwa, zwracając uwagę przede wszystkim na naukę anatomii konia. Rady te młody artysta zastosował przy malowaniu z natury stadniny w Jarczowicach u hrabiego Juliusza Dzieduszyckiego, hodującego konie arabskie w stajniach urządzonych niczym pałac: wyłożonych marmurem, wyścielonych perskimi kobiercami oraz z wielkimi lustrami. W reszcie, w 1851, Kossak miał sposobność udać się w celach artystycznych za granicę do Wiednia, Petersburga, gdzie zetknął się po raz pierwszy z wielkim malarstwem europejskim w tamtejszych muzeach i zbiorach. W Wiedniu kształcił się w pracowni Waldmüllera. Edukacja artystyczna nie byłaby dopełniona, gdyby Juliusz nie udał się do Paryża. Pojechał tam po trzyletnim pobycie w Warszawie, tuż po ślubie z Zofią z Gałczyńskich, w 1855, zahaczając po drodze jeszcze o Berlin, Brukselę i Antwerpię. W stolicy Francji studiował u słynnego batalisty, Horacego Verneta, a także kopiował dzieła z Luwru i Pałacu Luksemburskiego oraz uważnie obserwował ruchy koni na torach wyścigowych, placach musztry, ujeżdżalniach, zaś ich anatomię w rzeźniach.

Juliusz Kossak w przeciągu dziesięciu lat od pierwszych prób twórczych poczynił ogromne postępy. „Zaczynając od młodzieńczych rysunków [...], poprzez szkołę rysunkową Maszkowskiego i szkołę jarczowiecką rysowania i malowania z natury, trwożliwe i mozolne, twarde i drobiazgowo, czasem naiwne i dyletanckie wzorowanie się na kolorowych angielskich sztychach, poprzez próby wiernego ale nieudolnego jeszcze portretowania koni o cienkich sarnich nogach, wąskich kadłubach, schematycznie rysowanych małych i suchych łbach, nazbyt idealizowanych ruchach i upiększonych pozach, o płasko ilustacyjnie traktowanych postaciach, bardziej kolorowanych niż malowanych – przechodził Kossak do form coraz bardziej precyzyjnych, o płynnych, miękkich i delikatnych liniach, do coraz większej biegłości ręki, bystrości oka, do subtelności i wrażliwości odczucia, trafności w oddawaniu kształtu, ruchu, indywidualności rysowanego czy malowanego konia lub człowieka – zaczynał tworzyć z natury i własnej wyobraźni kompozycje rodzajowe, myśliwskie, wreszcie



historyczno-batalistyczne” (Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Wrocław [et al.] 2000, s. 41-42). W połowie lat pięćdziesiątych tworzył co raz więcej wielkoformatowych akwarel o rozbudowanej, przemyślanej kompozycji z kształtowanymi malarsko bryłami za pomocą światłocienia i natężenia barw w delikatnej gamie kolorystycznej, utrzymanej w złoto-brązowym tonie. Obrazy z okresu paryskiego poświadczają, że Juliusz osiągnął wówczas dojrzałość artystyczną, opanował rzemiosło i ostatecznie ukształtował swój styl.

Na lata siedemdziesiąte XIX wieku przypada szczyt twórczości i uznania dla Juliusza Kossaka. W 1869 przeprowadził się z Warszawy do Krakowa, zakupując dworek-willę „Wygoda” przy ul. Zwierzynieckiej 90, która stała się gniazdem rodzinnym Kossaków na kolejne pokolenia, a także salonem towarzyskim i artystycznym dla krakowskich elit, w kręgi której szybko malarz wszedł. W 1871 został czynnym członkiem Towarzystwa Naukowego Krakowskiego (przemianowanego później na Akademię Umiejętności), a od 1872 członkiem nadzwyczajnym. Dwa lata później powołano go na członka Komisji Historii Sztuki w tejże akademii. Otrzymał propozycję objęcia katedry malarstwa „krajowidoków” w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, jednak zrezygnował z niej ze względu na niesatysfakcjonującą wysokość wynagrodzenia. O wielkiej estymie, jaką darzono Juliusza w kraju, świadczy zaproszenie go, obok Jana Matejki, Wincentego Pola i Józefa Majera, do sześciuosobowej komisji przygotowującej ekspozycję sztuki polskiej na Wystawie Powszechnej we Wiedniu w 1873. Namalowana na tę okazję akwarela „Rewera Potocki przyjmuje wyoraną buławę” wzbudziła zachwyt krytyków ogłaszających jej autora „najdzielniejszym poetą szlacheckiej przeszłości”. Ponadto Kossak zasiadał w dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w latach 1873-85, uczestnicząc intensywnie w życiu artystycznym i społecznym miasta podczas komitetów, komisji, organizacji wystaw, jubileuszy i różnych akcji, imprez miejskich i dobroczynnych.

Prezentowany w katalogu obraz olejny z 1857 roku pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty i doskonale ukazuje pełen kunsztu jego stylu. Artysta ukazał na nim postaci jeźdźców na tle rozległych stepów. Centralnym motywem kompozycji pozostają jednak sylwetki koni, perfekcyjnie narysowane, z wymodelowanymi sylwetkami, upozowanymi w silnych skrótach perspektywicznych. Jak widać na tym przykładzie, od najwcześniejszego okresu działalności twórczej Kossak w znakomity sposób ukazywał również detale związane z ubiorem czy osprzętem portretowanych postaci. Nie tylko szczegóły strojów zostały oddane z wielką dbałością o detale, lecz również znakomite, iście generalskie oporządzenie koni. Temat portretu konnego towarzyszył Juliuszowi niemal przez całą twórczość. Przedstawiał w ten sposób arystokratów, bohaterów narodowych, w tym m.in. Tadeusza Kościuszkę, Jana III Sobieskiego, księcia Józefa Poniatowskiego czy hetmana Stefana Czarnieckiego, a także różne typy etnograficzne: kozaków, татарów, beduinów krakowiaków, huculów i górali. Kossak był rozmiłowany szczególnie w tematyce wschodniej. Jego ulubioną epoką był XVII wiek, natomiast do jednych z częściej poruszanych motywów należały sceny z bitwy pod Chocimiem i postać hetmana Bohdana Chmielnickiego. Swojemu zamiłowaniu do tematyki wojen polsko-kozackich dał wyraz przyżając z zilustrowaniu powieści Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem” w 1885 roku.

Prezentowany w katalogu aukcyjnym pejzaż stanowi dużą rzadkość. Dzieje się tak z dwóch powodów. Jednym z nich jest bez wątpienia czas powstania dzieła. Mamy tutaj bowiem do czynienia z pracą bardzo wczesną, namalowaną w roku 1857. Ponadto jest to kompozycja namalowana farbami olejnymi, co w kontekście zdominowanej przez akwarele twórczości Kossaka stanowi dużą wartość. Choć obraz nie jest uchwytyn w obszernej literaturze dotyczącej twórcy, to można pod względem kompozycyjnym wyznaczyć liczne analogie. Sylwetki dwóch jeźdźców na koniach w podobnym układzie pojawiają się m.in. na ilustracji do wzmiarkowanego już powyżej „Ogniem i Mieczem” czy w centralnej części „Bitwy pod Parkanami” (1883, Muzeum Narodowe w Warszawie).



13

WANDALIN STRZAŁECKI

1855-1917

Posłańcy, 1879

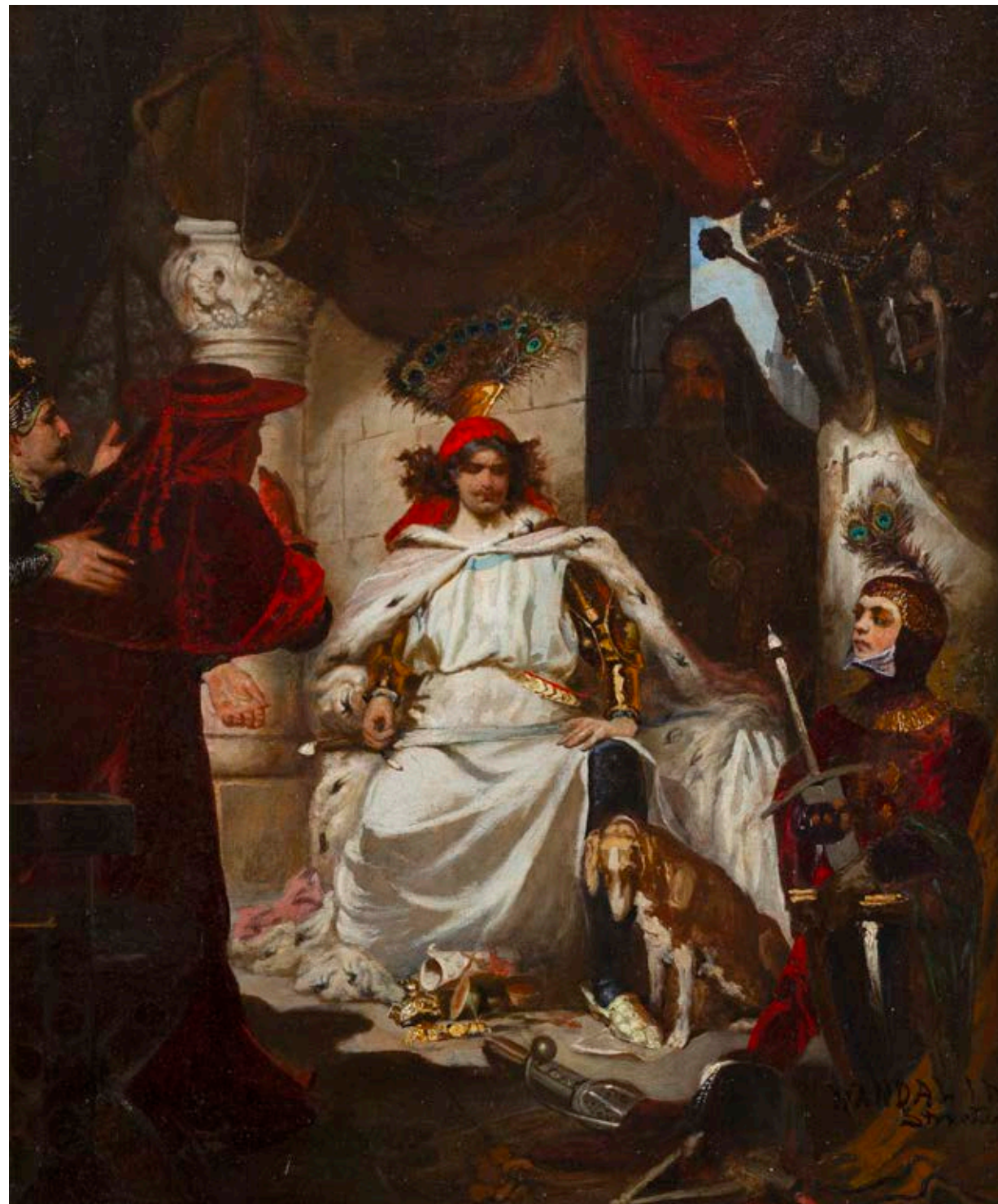
olej/plótno, 64 x 52,5 cm

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

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

16 200 – 20 800 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.

14

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Powrót z łąk", 1911

olej/plótno, 140 x 177 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1911'

na krośnię malarskim papierowa nalepka galeryjna, nalepki wystawowe, w tym jedna zachowana fragmentarycznie oraz ślad po kolejnej

estymacja:

2 000 000 - 3 000 000 PLN

461 000 – 691 000 EUR







POCHODZENIE:

kolekcja Leona Franciszka Goldberg-Górskiego (1863-1937), lekarza, wojskowego i wybitnego kolekcjonera, Warszawa, do około 1929 (zakup z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie)
Salon Abe Gutnajera, Warszawa (1937)
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, czerwiec 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Galeria ul. Piotrkowska 106, Łódź, 1937
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lipiec-sierpień 1929
Wystawa dzieł Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lipiec 1927
Wystawa na rzecz Towarzystwa Ochrony dla Dzieci Wyznania Mojżeszowego Warszawa, styczeń-luty 1916
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1915
Salon 1911-1912, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, grudzień 1911 - styczeń 1912

LITERATURA:

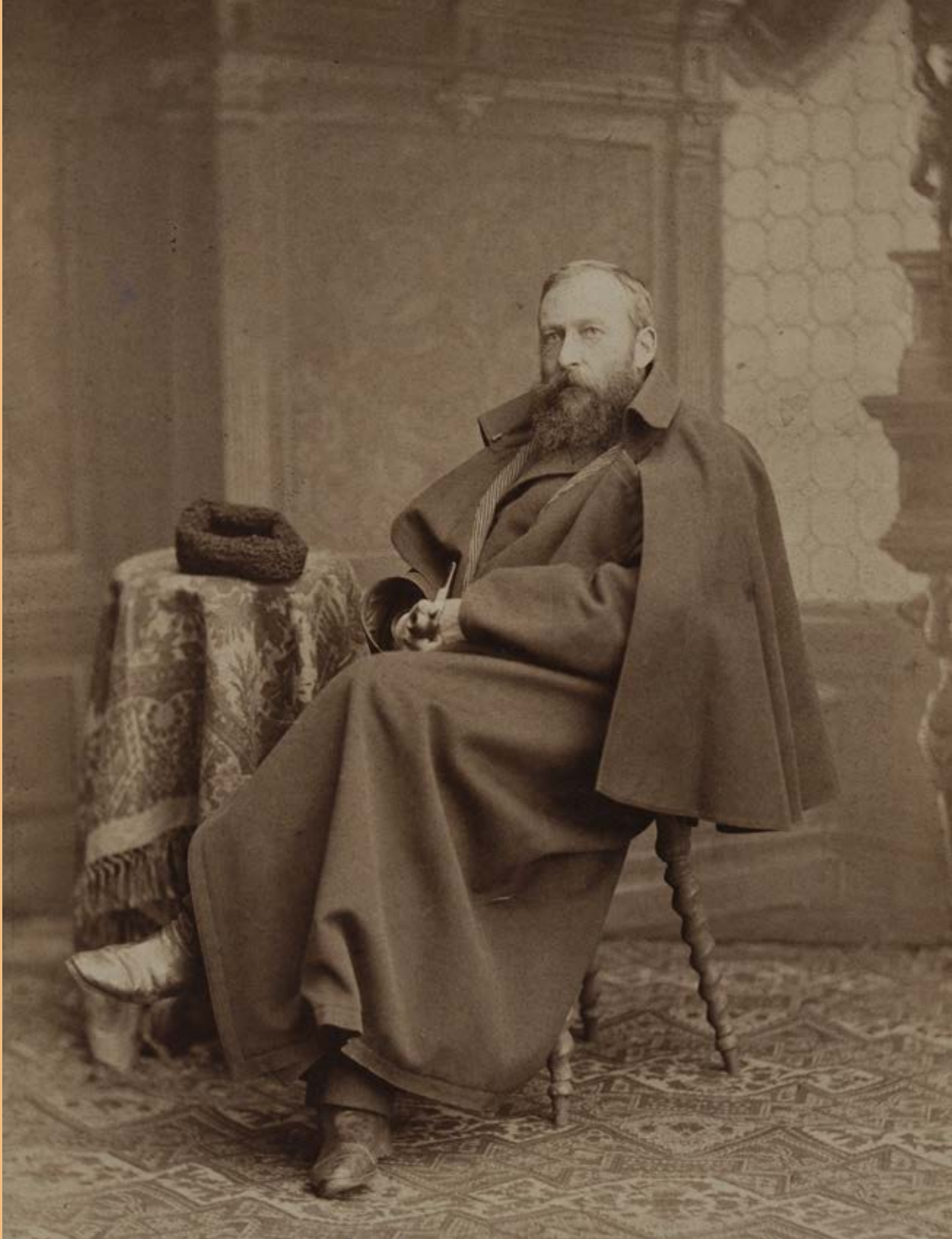
Józef Chełmoński 1849-1914, katalog wystawy, t. 2, red. Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, Tadeusz Matuszczak, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2024, s. 391 (il.), nr kat. 340]
Tadeusz Matuszczak, Chełmoński poszukiwany, red. Elżbieta Charazińska, Radziejowice 2014, s. 136, nr kat. 106, il.
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 51
Zofia Nowak, Zbiory Leona Franciszka Goldberg-Górskiego. "Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie" 1966, r. X, s. 430, nr kat. 18
Wanda Czernic-Zalińska, Salon Sztuki „Skarbiec” w Warszawie. Kalendarz działalności w latach 1940-1950, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, t. 10, s. 504
Józef Chełmoński w świetle korespondencji, oprac. Jan Wegner, Wrocław 1953, s. 20, 138, Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej, t. 6
Powrót z łąk. Fotografia obrazu Józefa Chełmońskiego, przed 1939, fotografia reprodukcyjna, Biblioteka Narodowa, Magazyn Ikonografii, nr inw. F.13101/IVA
Katalog wystawy dzieł sztuki Salonu Dzieł Sztuki Abe Gutnajera z Warszawy, Łódź 1937, poz. 152 (jako "Dziewczyna z grabiami")
Katalog dzieł malarstwa polskiego. Salon sztuki i antykwarnia Abe Gutnajera, Warszawa 1930, poz. 234 (jako "Dziewczyna")
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1929, Warszawa 1930, s. nlb.
Przewodnik po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Nr 45. Wystawa malarstwa polskiego drugiej połowy XIX wieku, Warszawa 1929, s. 9, nr kat. 840
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1927, Warszawa 1928, s. nlb.
Edward Chwalewik, Zbiory polskie. Archiwa, biblioteki, gabinety, galerie, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone, t. 2, Warszawa-Kraków 1927, s. 387
Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wystawy obrazów Wojciecha Gersona, Józefa Chełmońskiego nr 25 (lipiec 1927), Warszawa 1927, s. 27, nr kat. 44
Alfons Dzieciolowski, Wystawa Sztuki, „Nowa Gazeta” 1916, nr 25, s. 2
Katalog wystawy na rzecz T[owarzystwa] Ochron. dla Dzieci W[yznania]. M[ojżeszowego], Druk. Długa 29 (Hotel Polski), Warszawa 1916, s. 2, poz. 14
Władysław Wankie, T.Z.S.P. w Warszawie, Wystawa prac: Chełmońskiego, Brandta, Kowalskiego i Witkiewiczza, „Świat” 1915, nr 45, s. 8
Henryk Piątkowski, Józef Chełmoński, „Kurier Warszawski” 1914, nr 97, s. 2
W., Józef Chełmoński. Malarz-poeta polskiego pejzażu, „Nowa Reforma” 1914, nr 127 [Dodatek Literacki], s. III
Zofia Skorobohata-Stankiewicz, Salon, "Bluszcz" 1912, r. XLVIII, nr 5, s. 55-57
Salon 1911-1912. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa 1912, nr kat. 41 (il.)
„Kurier Warszawski” 1912, nr 71, s. 4
Henryk Piątkowski, „Salon 1911-1912 r.” (Towarzystwo Zachęty), „Kurier Warszawski” 1912, nr 26, s. 2
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1911, Warszawa 1912, s. 31
X.Z., Otwarcie „Salonu”, „Słowo” 1911, nr 337, s. 4
„Kurier Warszawski” 1911, nr 345, s. 4
Antoni Gawiński, Salon. II., „Nowa Gazeta” 1911, nr 589, s. 3
Adam Breza, Wystawa doroczna w Warszawie, „Świat” 1911, nr 51, s. 13

ARCHIWALIA:

Obraz uchwytny w: Spisie Marii Chełmońskiej, Zbiory Specjalne, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk; Księdze pokwitowań 1947-1949 (kwit nr 1212) oraz Ofertach zakupów (sygn. 457, t. 1), Muzeum Narodowe w Warszawie.

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

CHEŁMOŃSKI W KUKLÓWCE: TRANSFORMACJA ARTYSTY

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

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

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

Jako gospodarz modrzewiowego dworku i właściciel gospodarstwa wcielił się w rolę chłopca. Współcześni donosili, że jadąc do Kuklówki od strony drogi w kierunku Grodziska, można było spotkać Chełmońskiego bronującego ziemię. Urodzony w Boczach pod Łowiczem, w rodzinie

wójta, od dzieciństwa wiódł życie związane z życiem wsi. Dopiero artystyczna, niemiecka i francuska droga Chełmońskiego tę relację nadważyła, co znajdowało jednak kompensację w tematyce jego malarstwa. Od 1889 roku artysta, niczym pustelnik, odgrodził się od świata i do swojego domu dopuszczał jedynie niewielu. Chełmoński, pod wpływem rozpadu życia osobistego, ewidentnie uległ załamaniu i wykazywał dużą nieufność w stosunku do otaczających go ludzi. Jednym z niewielu miłych gości w Kuklówce był Wojciech Piechowski (1849-1911), malarz i przyjaciel artysty, który podobno pomieszkiwał w majątku tygodniami. Chełmońskiego i Piechowskiego łączył wspólny temperament i wyobraźnia artystyczna, obydwa rozmówcom byli w wiejskim życiu.

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

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



Józef Chełmoński, Wieczór na Polesiu, 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie

„Nazywamy Chełmońskiego pejzażystą, ale to tylko dlatego, że nie mamy w słownictwie polskim słownictwa malarskiego, by znaleźć dlań nazwę odpowiedniejszą na to, co w poezji nazywamy eposem. Czujemy, że niepodobna jest nazwać Chełmońskiego malarzem rodzajowym. Obrazy jego – to nie ciekawe kawałki artystyczne, lecz całość pieśni”.

Antoni Potocki, „Sztuka” 1904, cyt. za: Maciej Masłowski, Malarski żywot Józefa Chełmońskiego, Warszawa 1972, s. 286-287



Jean-François Millet, Anioł Pański, 1857-1859, Musée d’Orsay, Paryż



Jules Breton, Powrót z pól, 1871, The Walters Art Museum, Baltimore

„POWRÓT Z ŁĄK”: NATURA SYMBOLICZNA

Stworzony latem i jesienią 1911 roku „Powrót z łąk” szybko doczekał się publicznej ekspozycji, bo zaprezentowany został już w grudniu w warszawskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Pierwsza recenzentka dzieła odnotowywała: „Patryarcha naszego krajobrazu Józef Chełmoński nadesłał dwa piękne fragmenty ukochanych przez niego płaszczyzn mazowieckich, „Rzekę” oraz „Powrót z łąk”, z bardzo charakterystyczną postacią dziewczyny wiejskiej na pierwszym planie” (Zofia Skorobohata-Stankiewicz, Salon, „Bluszcz” 1912, r. XLVIII, nr 5, s. 56).

Wskazaną tutaj postać Chełmoński portretował parokrotnie w swoich późnych obrazach, m.in. w „Wieczorze na Polesiu” (1909, Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz szkicach zachowanych w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie. Stefania Wiśniewska, bo tak się nazywała, stała w się „Powrocie z łąk” główną, obok mazowieckiej przyrody, bohaterką monumentalnego płótna. Jej postać, pewnie krocząca ku widzowi „mocna” kobieta z atrybutem w postaci grabi przywodzi na myśl Thanatosa Jacka Malczewskiego nieodłączenie uzbrojone w kosy.



Powrót z łąk: fotografia obrazu Józefa Chełmońskiego, przed 1939, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.13101/IVA

Przestrzeń rodzimego pejzażu dzieciństwa w dojrzałych latach Chełmoński nasączył osobistą emocją i przecuciem Boga. Wybór skrajnych pór dnia, przesycenie kompozycji nastrojowym światłem, ekspozycja partii nieba to zabiegi znane z repertuaru środków wyrazowych malarstwa symbolistycznego, do którego Chełmoński, realista z krwi i kości, bliżej 1900 roku, chcąc nie chcąc, coraz silniej przynależał. Wizerunek chłopki na tle rozświetlonego ostatnimi promieniami zachodzącego słońca nieba może zostać odczytany w duchu symbolizmu jako zbliżanie się do kresu życia (samego artysty?) i przybliżanie się do Absolutu emanującego z krajobrazu. Do tego rodzaju interpretacji zachęca szczególnie silna w ostatnich latach pobożność (czy wręcz dewocja) malarza, a nade wszystkim jego niestygnący przez całą drogę artystyczną zachwyt nad naturą.

Źródła takiej postawy, w pewnym stopniu, należy upatrywać we wczesnym etapie nauki Chełmońskiego. Wojciech Gerson, nauczyciel rysunku w warszawskiej Klasie Rysunkowej, wykształcił rzeszę artystów i przez swoją pedagogikę pozwolił rozwinąć się największym talentom sztuki ostatnich dekad XIX i początku XX stulecia. Chełmoński był jego studentem w latach 1867-1871. W swojej pedagogice Gerson kładł nacisk na dobre technicznie opanowanie rysunku, lecz nie stosował akademickiej ortodoksji. Zachęcał do wnikliwego studiowania natury i własnych poszukiwań.

Powrót Chełmońskiego do Polski w 1888 roku zbiegł się z przemianą w twórczości jego mistrza i przyjaciela, Gersona właśnie. Poświęcony twórczości historycznej malarz wtedy podjął pierwsze próby „czystego” pejzażu, poświęcając się malowaniu widoków tatrzańskich. Jeśli współcześnie wysoko cenimy jego „Zwał skalisty w dolinie Białej Wody w Tatrach” czy „Dolina Bramki w Tatrach” Gerson, to w końcu XIX stulecia były krytykowane, a swojego obrońcę znalazły w osobie Stanisława Witkiewicza, który w kręgu warszawskiej krytyki artystycznej bronił też pierwszych „czystych” mazowieckich pejzaży Chełmońskiego (1888).

Znawca oeuvre Chełmońskiego Tadeusz Matuszczak uważa, że głównym odkryciem francuskiego okresu malarz był wynalezienie „czystego” pejzażu, w którym sztafażu nie ma (albo gra małą rolę), a mowę zyskuje

sama przyroda. Z bogatej palety zjawisk nowoczesnej sztuki francuski artysta pochlebnie wyrażał się jedynie o pracach barbizończyków – „malarstwo Francuzów stoi tak wysoko, bo mają pejzażystów pracujących po polach, co daje tak korzystny efekt”, pisał w zaginionym liście do Gersona (cyt. za: Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 22). W okresie paryskim nigdy nie zdobył się jednak na próbę z zakresu pejzażu czystego. Na to pozwolił sobie dopiero w zetknięciu z przyrodą rodzimą, na terenie zachodniego Mazowsza.

Malarze barbizończycy, porzucając akademickie konwencje, udali się na łono natury, do niewielkiej miejscowości Barbizon na obrzeżu lasu Fontainebleau pod Paryżem, gdzie stworzyli jedną z pierwszych w dziejach nowoczesnej sztuki kolonię artystyczną. Odrzucili akademickie brzozy, pozbyli się konwencjonalnych planów przestrzennych, rozluźnili sposób budowania powierzchni obrazu, studiowali światło i barwę w naturze, chcąc prawdziwie je oddać. Tego rodzaju doktryna opisuje również w Chełmońskiego w jego kukłowieckim okresie.

„Powrót z łąk” – już w warstwie tytułu odwołuje nas do klasycznych wzorców malarstwa salonowego o tematyce wiejskiej – przede wszystkim „Powrotu żeńców z bagien pontyńskich” szwajcarskiego malarza Léopolda Robertta. Praca ta zaprezentowana na Salonie 1831 przysporzyła autorowi europejskiej sławy. Temat, jak i formuła przedstawieniowa – hieratyczna postać na tle rozświetlonego ostatnimi blaskami nieba – pozwalają porównać obraz Chełmońskiego do klasyków malarstwa École de Barbizon, na czele z Jean-François Milletem i jego „ubogim” malarstwem nasyconym religijnym przeżyciem, czy szeroko rozumianego malarstwa naturalizmu, którego najpopularniejszym przedstawicielem w II połowie XIX wieku we Francji był Jules Breton.

Prezentowana monumentalna kompozycja Chełmońskiego zdradza uśpiony dialog z europejskimi mistrzami. W późnym okresie twórczości artysta pozostał, w sposób raczej nieświadomy, innowatorem. Jego pełen namaszczenia stosunek do rodzimej natury pozwolił mu wypracować osobistą formułę syntetycznego malarstwa, poza skonwencjonalizowanymi przez profesjonalną historię sztuki nurtami przełomu wieków.



FRANCISZEK STREITT

1839-1890

Wiejski skrzypek, 1890

olej/plótno, 50,5 x 41 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'F. Streitt. | 1890.'
na odwrociu stempel monachijskiego składu przyborów malarskich A. Lenck, na ramie nalepka aukcyjna

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 300 – 13 900 EUR

POCHODZENIE:
Im Kinsky, Wiedeń, listopad 2011
kolekcja prywatna, Polska

Portrety autorstwa Streitta stanowią oddzielną grupę w dorobku artysty. „Wiejski skrzypek” to praca z 1890, ostatniego roku życia artysty. Pod względem tematycznym obraz wpisuje się znakomicie w charakter twórczości artysty. Streitt chętnie portretował dzieci, a także wpisywał je w swoje rodzajowe kompozycje. Prezentowany portret wiejskiego skrzypka przedstawia młodego chłopca o romskiej urodzie, grającego na instrumencie. Chłopiec na głowie ma charakterystyczny, bawarski kapelusz z piórkiem. Ubranie małego modela w tak charakterystyczny element niemieckiego stroju może wskazywać na inspiracje Streitta malarstwem i kulturą tego kręgu. Henryk Piątkowski, tak mówił o dorobku Streitta: „Cechą charakterystyczną jego twórczości była, obok swojskiego liryzmu, pewna wspólność z niemieckimi malarzami szkoły düsseldorfskiej w wybieraniu treści do kompozycji, w której grał zawsze największą rolę pierwiastek literacki”.

Portret skrzypka ma bardzo ilustracyjny charakter, kolory są wyraźne i jaskrawe. Chłopiec siedzi na bliżej nieokreślonym tle, jakby rozpostartego niebieskiego nieba, gdzie jedyną dekoracją są kwitnące krzewy. Tło, na którym Streitt umieścił chłopca wydaje się nieco teatralne, jakby skomponowane jedynie na potrzeby portretu. Patrząc na wiejskiego skrzypka można odczuć pewną liryczną melancholię i nastrojowość, przypisywaną obrazom artysty.



16

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

"Rybak", 1909

olej/plótno, 100 x 101 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Sich | 1909'

na odwrociu nalepka z opisem obrazu: 'Sichulski | Rybak 1909'

na krośnie malarskim trzy papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

35 000 – 46 000 EUR

WYSTAWIANY:

Praca wystawiana trzykrotnie w latach 50. XX w. w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

LITERATURA:

porównaj:

Kazimierz Sichulski, katalog wystawy, red. Ewa Houszka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Wrocław 1994, s. 77

(il. środkowej części tryptyku z 1907 roku, stanowiącej pastelową replikę autorską)

pocztówka z reprodukcją pastelowej repliki autorskiej, wyd. J. Czernecki, Wieliczka, 1909



MISTYKA SICHULSKIEGO

Motyw rybaka, a nawet szerzej postaci w charakterystycznym, profilowym ujęciu przewija się wielokrotnie w twórczości Sichulskiego. Liczne kompozycje i ich autorskie powtórzenia artysta malował z wielką werwą, jakby chcąc przełać na swe postaci własne siły witalne, a jednocześnie - będąc spadkobiercą secesyjnej stylistyki - najczęściej niezwykle barwnie i dekoracyjnie. W twórczości Sichulskiego doszło 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.

Sichulski był artystą wszechstronnym, uprawiał zarówno malarstwo sztalugowe, jak i monumentalne, projektował freski i witraże, zajmował się wystrojem wnętrz i architekturą, rysunkiem satyrycznym, tworzył plakaty. Wykształcony przez Leona Wyczółkowskiego, Józefa Mehoffera i Stanisława Wyspiańskiego odnalazł własny, wyrazisty styl, oparty na doświadczeniu, niepospolitej intuicji i wnikliwej obserwacji natury. W polskiej historii sztuki zapisał się jako ilustrator życia górali z Karpat Wschodnich, konsekwentnie upamiętniając w swoich obrazach barwne stroje, obyczaje, wierzenia i przyrodę tego rejonu. Malował ponadto pejzaże i martwe natury, kompozycje historyczne i rzadziej - portrety. W ciągu całej swej twórczości powracał do motywów religijnych - głównie w kartonach do witraży i polichromii, odzwierciedlających wpływ sztuki Stanisława Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera.

Prezentowana w ofercie podobizna „Rybaka” z 1909 roku jest wyjątkowym dziełem w malarskiej spuściźnie artysty. Nie widzimy tu barwnych, ludowych strojów czy mistycznych obrzędów oraz tak charakterystycznego dla Sichulskiego zespolenia aspektów metafizycznych ze światem realnym. Jednak i w tej w kompozycji Sichulski sięga do innego motywu, w którym uwidacznia się jego romantyczna i symboliczna postawa jako artysty. Scena osadzona została bowiem w krainie prawdziwie „mitycznej”, gdzieś nad brzegiem rzeki, być może Prutu, który - jak zresztą całą Huculszczyznę - staje się miejscem w pełni magicznym. Niejednokrotnie wraz z nurtem Prutu płynie budząca niepokój barka Charona, do szopki przybywają huculscy pastuszkowie, a scena wyciągnięcia topielca z odmetów rzeki przybiera formę lamentu czynionego nad ciałem Chrystusa.

Prace Sichulskiego, nawet tak z pozoru statyczne, takie jak „Rybak”, charakteryzują się specyficzną „uczuciowością”, którą należałoby tutaj utożsamić z nastrojowością. Specyficzną atmosferę uzyskał Sichulski poprzez oniryczny światłocień. Zbliżył się on tutaj bardzo wyraźnie do barokowych mistrzów i podobnie jak oni wykreował scenę otoczoną aurą tajemniczości i pełną wewnętrznego napięcia. Dominantą uczynił postać rybaka pogrążoną w półmroku nadrzecznych zarośli, a partię tą skonstrastował z silnie rozświetlonym drugim planem kompozycji.



17

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Ellenai", 1909

olej/tektura, 69 x 94,5 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'J Malczewski 1909'

na odwrociu ramy dwie papierowe nalepki wystawowe

estymacja:

1 500 000 - 2 500 000 PLN

346 000 – 576 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

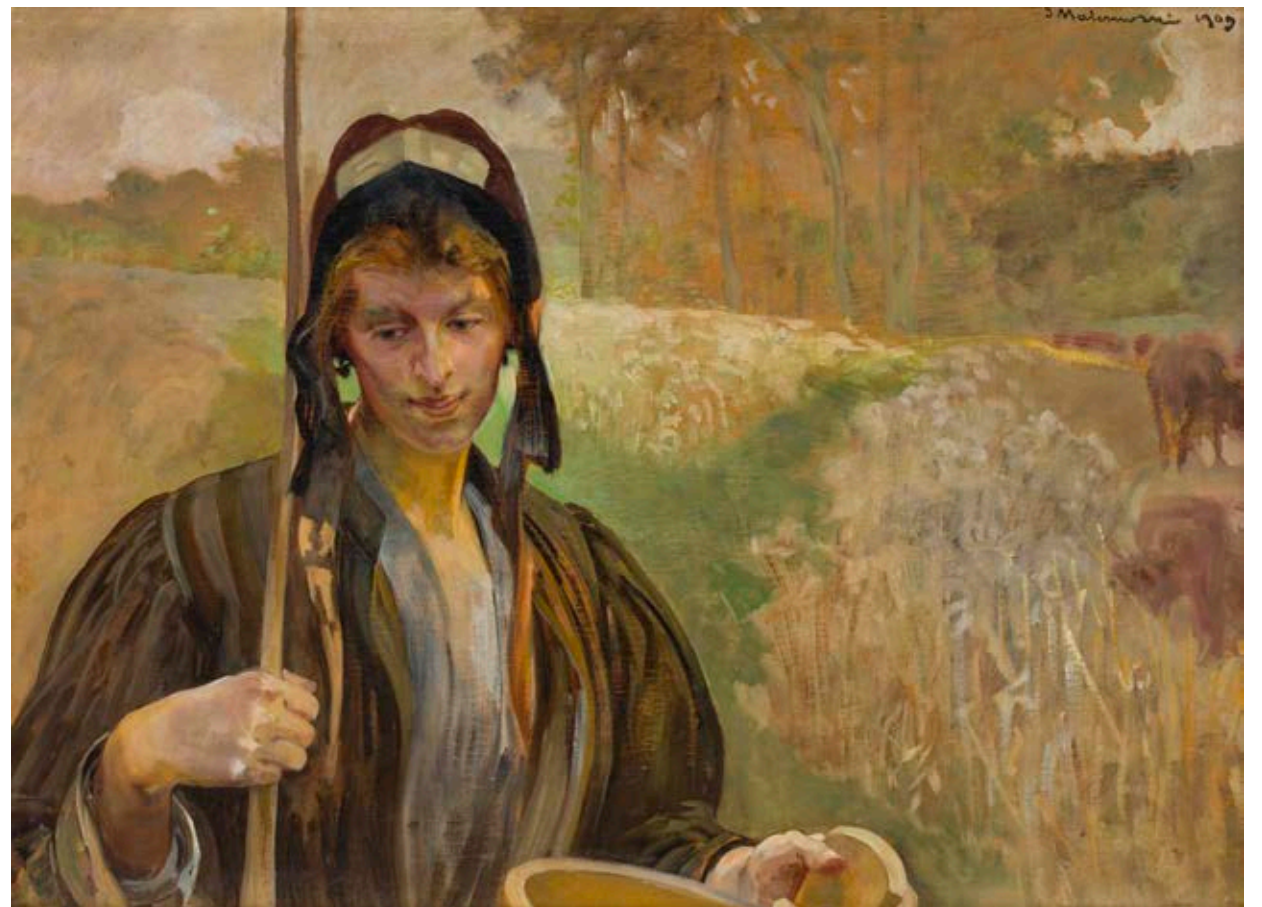
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, 17 marca - 31 lipca 2012

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca - 4 września 2011

LITERATURA:

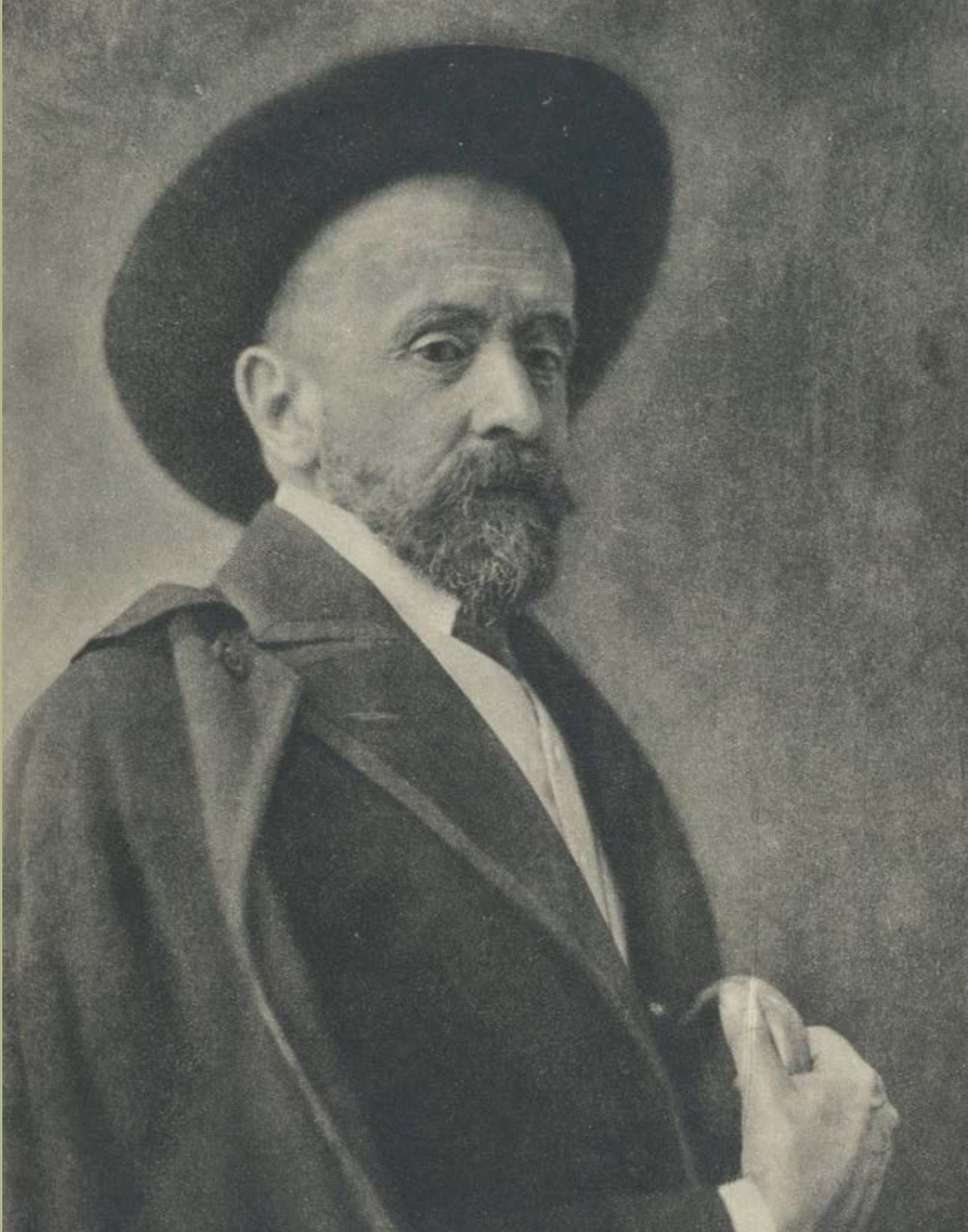
Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im.

Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 194 (il.)



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 Mucińskiego czy Edwarda Raczynskiego.
1906	Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911	Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912	Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918	Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922	Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich siostr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924	Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925	Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929	Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.

Jacek Malczewski. fot. Józef Kuczyński



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Jacek Malczewski, Thanatos, 1911, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski z Marią Balową przy malowaniu jej portretu, 1904, fotografia archiwalna



Maria Balowa w Tuligłowach, 1904, fotografia archiwalna

MARIA BALOWA JAKO MODELKA MALCZEWSKIEGO

„(...) człowiek genialny, jak Malczewski, oprócz tęsknot potrzebował miłości jako tematu i podniety twórczej (...) miłość musiała być w jego życiu (...). Zresztą nieszczęśliwa miłość daje wiele natchnień artystycznych”.

Michalina Janoszanka, Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań 1936, s. 261

Położone nieopodal Jarosławia i Przemyśla Tuligłowy stały się dla Jacka Malczewskiego – jak pisze Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska – „swoistym edenem, ucieczką od domowych i rodzinnych kłopotów” (też: Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 32). W tamtejszym majątku zamieszkiwał starostwa Stanisław Bał wraz z żoną Marią, nazywaną Kingą, czy zdrobniale Kinią. Stanisław Bał stał się protektorem i kolekcjonerem twórczości Malczewskiego, a w majątku powstała plenerowa pracownia malarza.

To co przybliżało Malczewskiego do Tuligłowów, to postać Marii Balowej (1879-1955), ukochanej malarza i młodszej od niego o 25 lat muzy. Postrzegana w epoce jako rudowłosa piękność poznała Malczewskiego około 1900 roku. Balowa, salonowa dama, z rozległymi horyzontami artystycznymi i intelektualnymi okazała się znakomitą towarzyszką malarza. W 1906 roku odbyli potajemnie wspólna podróż do Italii, a zachowana korespondencja dostarcza nader licznych dowodów głębokiego uczucia pary. Balowa wkroczyła do jego życia, ale też twórczości: postaci śmierci, chimery, muzy czy harpii w licznych obrazach z początku XX stulecia to utajone wizerunki kochanki malarza. Żonaty artysta nie wahał się portretować Balowej w scenach jawnie odwołujących się do romantycznych uczuć. „Ona była kochanką Malczewskiego – pisał Józef Czapski – Nieraz się ją widzi: te wszystkie anioły mają jej twarz. I potem ostro z nimi zerwała, nie wiem dlaczego. O tym się nie mówiło” (Józef Czapski, Świat w moich oczach, rozmowy przeprowadził Piotr Kłoczowski, Ząbki-Paris, s. 167). Przyczyny gwałtownego rozstania kochanków pozostają nieznane. Współcześnie uważa się, że to Maria Balowa zakończyła trwający około 13 lat związek.

Ellenai z poematu Juliusza Słowackiego „Anielli” to młoda Polka zesłana na Syberię za udział w powstaniu i walkę o wolność ojczyzny, co czyni ją symbolem patriotyzmu i ofiarności. Jej postać, jako towarzysza Anhellego, ukazuje tragiczne losy polskich zesłańców, a jej zesłanie jest alegorią narodowego cierpienia i tęsknoty za wolnością. Malczewski parokrotnie przedstawiał Marię Balową pod postacią Ellenai, m.in. w obrazie z Muzeum Narodowego w Krakowie (1910). Ellenai obdarzył wielką i czystą miłością Anhellego i z tego powodu zapewne Malczewskiego dostrzegał podobną paralelę między poematem Słowackiego i własnym związkiem z Balową. Podobnie zesłanie na Sybir i ich utajona relacja mogą być odczytywane w symboliczny sposób.



Jacek Malczewski w Tuligłowach, 1904, fotografia archiwalna

18

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Ellenai", 1908

olej/tektura, 63 x 47,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J Malczewski | 1908'

na odwrociu ramy dwie papierowe nalepki wystawowe

estymacja:

800 000 - 1 500 000 PLN

184 000 – 346 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

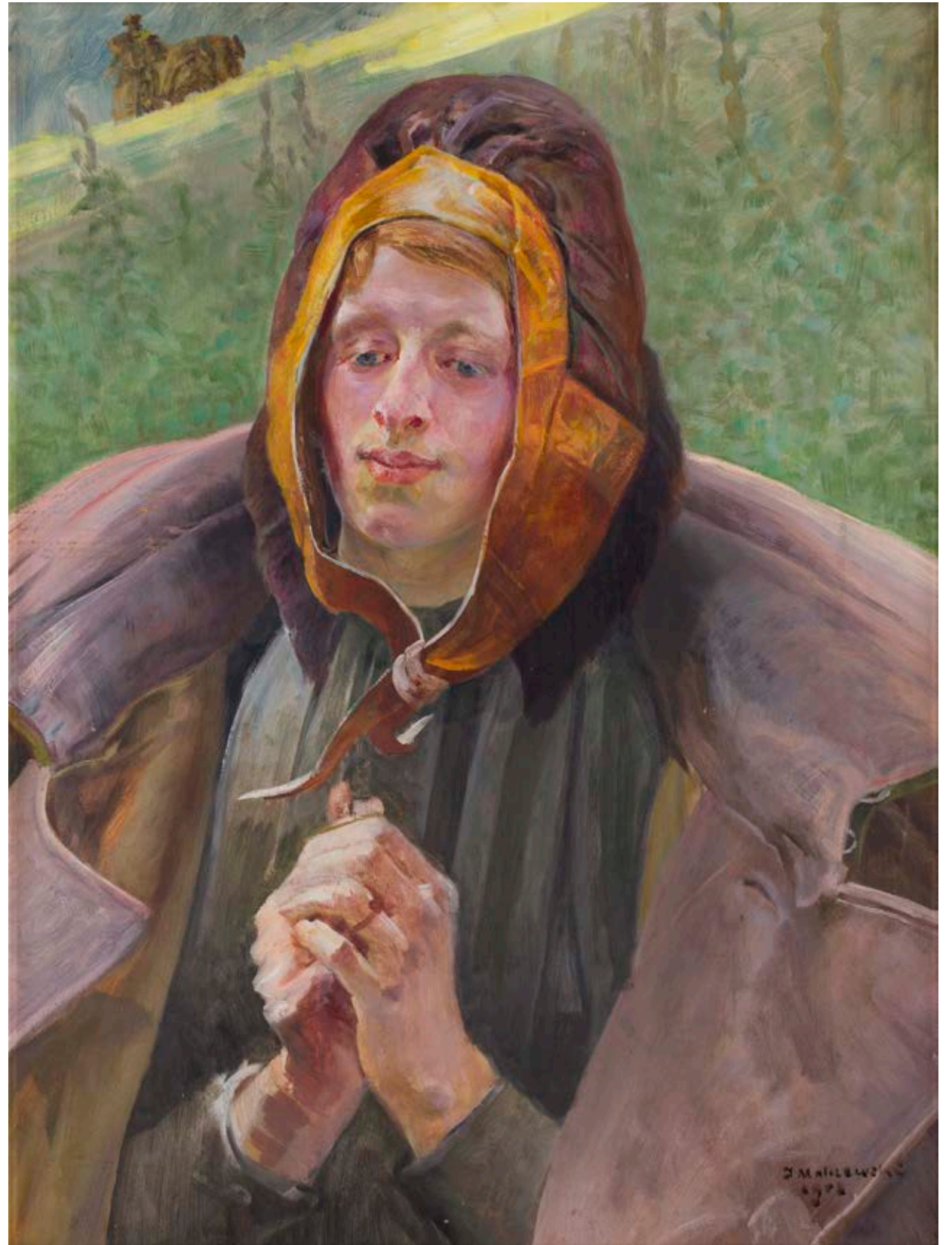
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, 17 marca - 31 lipca 2012

Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 25 marca - 4 września 2011

LITERATURA:

Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 195 (il.)

Jacek Malczewski, Elenai, pocztówka, około 1910, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie





Jacek Malczewski, Śmierć Ellenai, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu



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

ELLENAI W MALARSTWIE JACKA MALCZEWSKIEGO:

SYMBOLIKA, INSPIRACJE LITERACKIE I SYBIRSKIE WĄTKI W SZTUCE POLSKIEGO SYMBOLIZMU

Postać Ellenai, bohaterki poematu Juliusza Słowackiego „Anhelli” (1837), odgrywa znaczącą rolę w malarstwie Jacka Malczewskiego, stanowiąc jedną z kluczowych inspiracji jego twórczości symbolistycznej. Ellenai, przedstawiona przez Słowackiego jako towarzyszką Anhellego w jego wędrowce po syberyjskiej ziemi wygnania, symbolizuje miłość, poświęcenie i cierpienie związane z utratą ojczyzny. W malarstwie Malczewskiego postać Ellenai jest nośnikiem zarówno symboliki literackiej, jak i głębokiej refleksji na temat losów Polski pod zaborami.

W literackim pierwowzorze Słowackiego Ellenai jest postacią tragiczną, zesłanką na Syberię, której cierpienie uszlachetnia i przeobraża. Jej historia, nacechowana duchową walką i ofiarnością, jest jednym z kluczowych elementów melancholijnej narracji „Anhellego”, poetyckiej przypowieści o losach narodu polskiego pod jarzmem niewoli. Słowacki nadał jej rolę duchowego przewodnika, który prowadzi Anhellego przez mroczne krainy Syberii, stanowiące alegorię narodowego cierpienia. Motywy te znalazły swoje odzwierciedlenie w sztuce Malczewskiego, który w swoich obrazach z serii „Śmierć Ellenai” odwołuje się zarówno do symboliki literackiej, jak i do własnych przemyśleń artystycznych.

Pierwszym obrazem z cyklu był namalowany w 1883 roku dzieło „Śmierć Ellenai” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Przedstawia ono Ellenai jako zmarłą młodą kobietę o spokojnej twarzy, pełnej godności, nawiązując do tradycyjnych przedstawień śmierci bohaterów narodowych. W obrazie tym Malczewski wprowadza klasyczne odniesienia ikonograficzne, łącząc realistyczne ujęcie ciała z symbolistycznym przesłaniem. To dzieło odniosło wielki sukces artystyczny, stając się jednym z najważniejszych wczesnych prac twórczości Malczewskiego.

W kolejnych latach Malczewski powrócił do motywu Ellenai, malując nowe wersje obrazu, w tym „Śmierć Ellenai” z 1907 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Ta późniejsza interpretacja różni się od pierwowzoru bardziej ekspresyjnym, wręcz dramatycznym ujęciem tematu. Malczewski unikał idealizowania śmierci Ellenai, podkreślając jej tragizm za pomocą intensywnych środków artystycznych i emocjonalnego napięcia. Obydwa prezentowane obrazy powstają w okresie, w którym „w sposób nader typowy dla podobnych dążeń Młodej Polski około 1910 roku, w tym ponownym nawrocie do Słowackiego dokonano się przemieszenie ekspresjonizmu z symbolizmem, zaś odsunięte zostały na bok nastrój i impresja. W ramach całego neoromantyzmu epoki także i teraz sztuka Malczewskiego zachowała swoją twardą samodzielność” (Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski. Wystawa dzieł z lat 1890-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1990, s. 97).

Dzieła Słowackiego, w tym „Anhelli”, stanowiły jedno z najważniejszych źródeł inspiracji dla Jacka Malczewskiego. Poeta, poprzez alegoryczną narrację, oddawał głębokie poczucie straty i tęsknoty za utraconą ojczyzną – uczucia, które Malczewski przełożył na język obrazów. Połączenie literackiej melancholii z symbolistycznym językiem malarstwa pozwoliło mu stworzyć dzieła o uniwersalnym i ponadczasowym przekazie. Malczewski poszukiwał form wyrazu, które mogłyby oddać zarówno duchowy wymiar poezji Słowackiego, jak i złożoność polskiego losu w czasach zaborów. Uniwersalnym symbolem nawiązującym do niewoli Polski z XIX stulecia był sybirski szynel. Szynel symbolizuje los polskich zesłańców i żołnierzy, odzwierciedlając ich cierpienie, wyobcowanie oraz walkę o wolność. Jako element ubioru związany z wygnaniem i zaborami, szynel stanowi metaforę ciężaru niewoli, jaki dźwigali Polacy pod zaborami, a także nostalgii za utraconą ojczyzną. Malczewski w swoich dziełach nadaje mu

Jacek Malczewski, Zatruta studnia, 1906, Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski, Elenai, pocziółka, około 1910, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie



Jacek Malczewski, Portret własny w jakuckiej czapce, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu

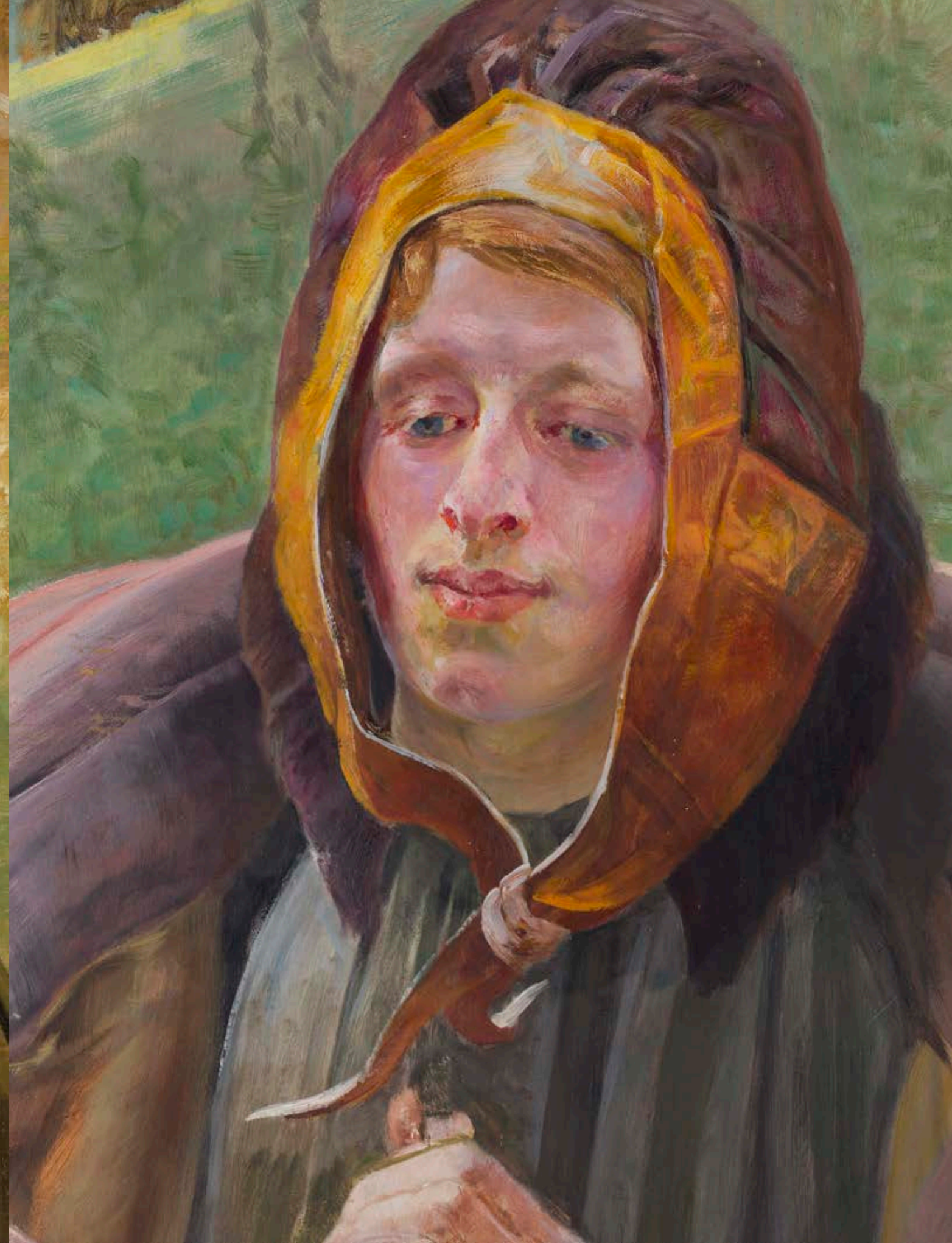
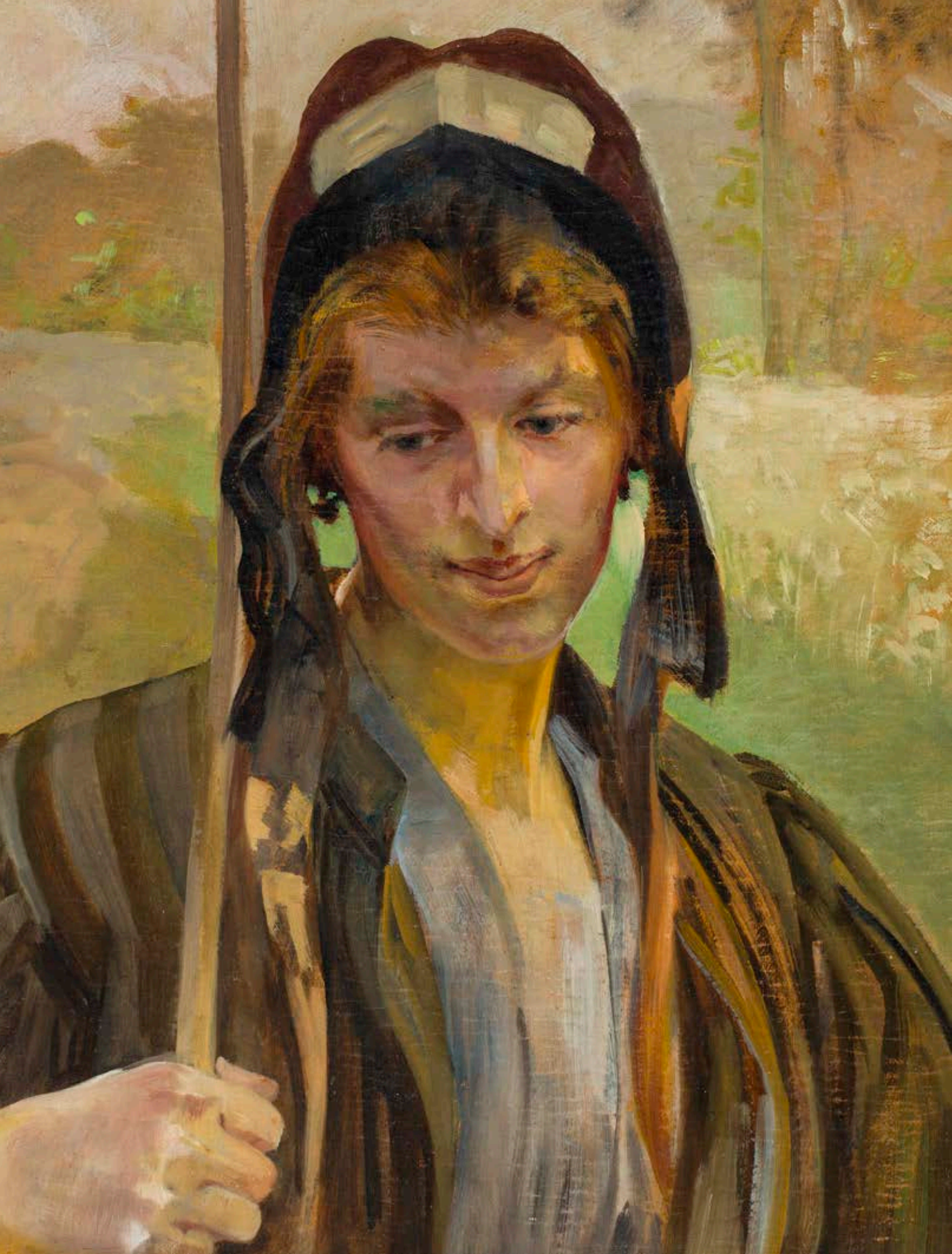


Jacek Malczewski, Modląca się dziewczynka, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie

również uniwersalne znaczenie, czyniąc z szynelu znak poświęcenia i niezłomności ducha narodowego. Ellenai w prezentowanym obrazie z 1908 roku obrona jest właśnie w szynel jak też postaci mężczyzn na ostatnim, dalekim planie tej kompozycji.

Jednym z charakterystycznych elementów symboliki sybirskiej w malarstwie Malczewskiego jest motyw czapki jakuckiej, która pojawia się w jego autoportretach, m.in. w Autoportrecie w jakuckiej czapce (1908). Malczewski, nosząc tę czapkę, nawiązuje do losów polskich zesłańców na Syberię, w tym także do postaci Ellenai. Czapka jakucka symbolizuje nie tylko wygnanie i cierpienie, ale także duchową siłę i przynależność do wspólnoty losu narodowego. W ten sposób artysta włączał do swojej twórczości elementy autobiograficzne, łącząc je z uniwersalnym przesłaniem o losach polskiego narodu. W prezentowanym obrazie z 1909 Maria Bałowa, która Malczewski upoznał na Ellenai nosi właśnie czapkę jakucką. Swoją bohaterkę przedstawił z kijem pasterskim i w bukolicznym pejzażu z pasącymi się na skraju łąki zwierzętami. Oprócz kija Bałowa trzyma w rękach cembryk, przez co artysta odwołuje nas do swojego cyklu „Zatruta studnia”. Obraz z tej serii stanowią alegorie moralnego i duchowego kryzysu, związanego z utratą ideałów i zatruciem źródeł tradycji oraz tożsamości narodowej. Studnia, jako symbol życia i odnowy, zostaje w tych obrazach przemieniona w metaforę degradacji, zdrady oraz zatracenia czystości zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i społecznym. Malczewski poprzez bogatą symbolikę wskazuje na konieczność odrodzenia moralnego i duchowego, by odnaleźć na nowo źródła prawdy i siły narodowej.

W swoich obrazach Malczewski rozwijał symbolikę sybirską i motywy literackie, odwołując się do koncepcji sztuki jako nośnika wartości duchowych. Jego prace, w tym cykl Śmierć Ellenai, są przykładem syntezy literatury, historii i malarstwa, tworząc głęboko emocjonalne i wielowymiarowe dzieła. Malczewski, czerpiąc z poezji Słowackiego, wzbogacał swoje obrazy o dodatkowe warstwy znaczeniowe, co czyniło je wyjątkowymi na tle symbolizmu europejskiego. Postać Ellenai z poematu Słowackiego odegrała kluczową rolę w twórczości Jacka Malczewskiego, będąc źródłem inspiracji zarówno dla jego wczesnych, jak i późniejszych dzieł. Przeniesienie literackiego obrazu Ellenai na płótno stało się wyrazem głębokiego zainteresowania artysty problematyką narodową, symbolizmem oraz ludzkim cierpieniem. Dzięki temu Malczewski stworzył obrazy, które do dziś poruszają swoją emocjonalną siłą i artystyczną głębią, pozostając jednym z najważniejszych osiągnięć polskiego symbolizmu.



19

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Autoportret z Ezechielem, 1914

olej/tektura, 99 x 68 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Malczewski | 1914'

estymacja:

1 500 000 - 2 500 000 PLN

346 000 – 576 000 EUR

POCHODZENIE:

zakup u rodziny artysty, Lwów

kolekcja prywatna, Polska

Polswiss Art, grudzień 2008

kolekcja prywatna, Polska

Pragaleria, kwiecień 2021

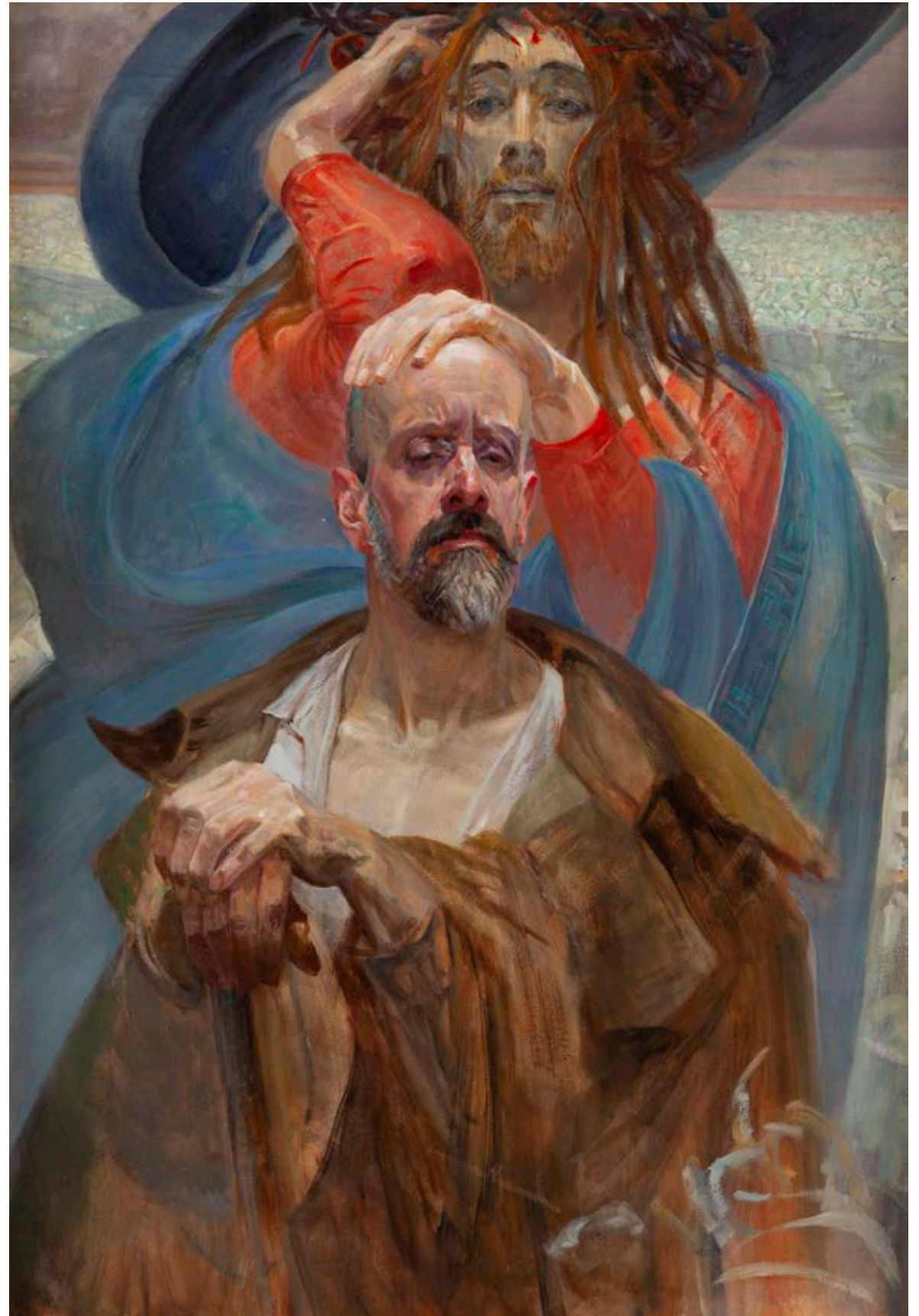
kolekcja prywatna, Warszawa

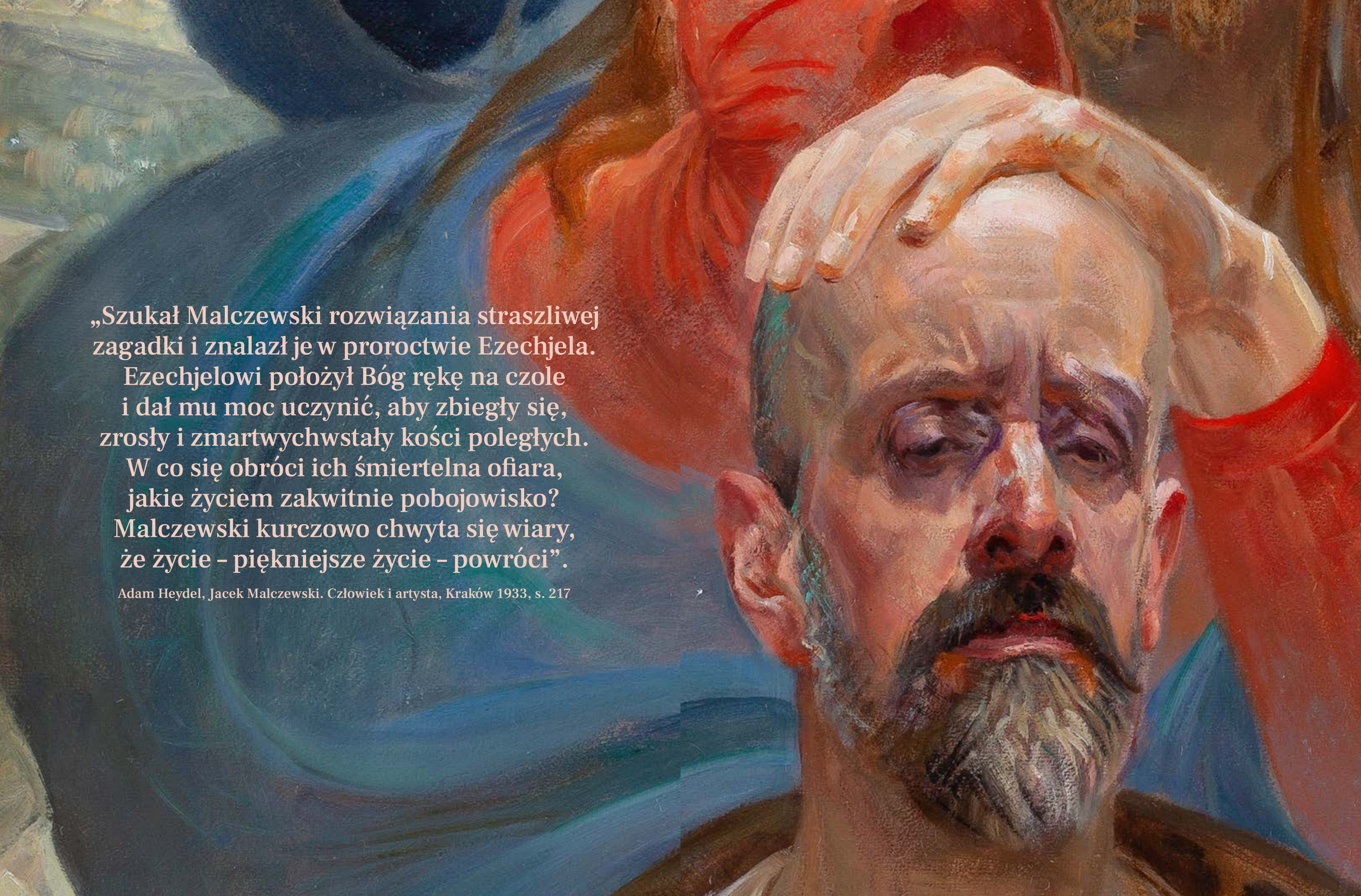
DESA Unicum, czerwiec 2022

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Wojciech Skrodzki, Polska sztuka religijna 1900-1945, Kraków 1989, s. 26 (il. jako „Ezechiel”)





„Szukał Malczewski rozwiązania straszliwej zagadki i znalazł je w proroctwie Ezechjela. Ezechjelowi położył Bóg rękę na czole i dał mu moc uczynić, aby zbiegły się, zrosły i zmartwychwstały kości poległych. W co się obróci ich śmiertelna ofiara, jakie życiem zakwitnie pobojowisko? Malczewski kurczowo chwyta się wiary, że życie – piękniejsze życie – powróci”.

Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 217

Jacek Malczewski. Autoportret jako Chrystus (Wizja Ezechiela), 1920
kolekcja prywatna



Jacek Malczewski. Wizja Ezechiela, 1917, kolekcja prywatna



Jacek Malczewski. Przepowiednia Ezechiela (środkowa część tryptyku), 1918
kolekcja prywatna



W PRZEDEDNIU WIELKIEJ WOJNY

Trwająca w latach 1914-18 I wojna światowa była konfliktem na niespotykaną dotąd skalę, który zwiastował upadek wielkich europejskich imperiów. Ostatecznie, okupiony ogromnymi ludzkimi stratami – ponad 14 milionów zabitych – był jednak wyczekiwany przez rzesze współczesnych. Z polskiej perspektywy jawił się jako szansa na odzyskanie niepodległości. W swojej skomplikowanej, wielowątkowej twórczości Jacek Malczewski wielokrotnie odnosił się do wątków patriotycznych i niepodległościowych, używając hermetycznego języka symbolicznego i skomplikowanych alegorii. Niejednokrotnie tematy te łączył się z ikonografią chrześcijańską, dialogując z martyrologiczną wizją dziejów Polski ugruntowaną przez literaturę romantyczną.

W 1914 roku pojawia się w jego malarstwie temat biblijnego proroka Ezechiela. W 34 rozdziale księgi Ezechiela prorok przedstawia swoją wizję: „Spoczywa na nim ręka Pana” i zostaje wyprowadzony przez Boga do doliny, która jest wypełniona kośćmi. Są suche, co uświadamia mu, że spoczywają tu od dawna. Bóg każe Ezechielowi przemawiać do szkieletów. Kości przyoblekają się w ciało, a prorok przekazuje im obietnicę powrotu do Ziemi Obiecanej. Posłuszenie się tą historią jest oczywiście symbolicznym odwołaniem się do Wielkiej Wojny i losu Rzeczypospolitej. Pole kości (stanowiące zresztą temat odrębnej kompozycji Malczewskiego o tym tytule z 1917) to komentarz do ofiary życia i kolosalnych zniszczeń spowodowanych konfliktem. Kompozycje z Ezechielem są jednak symptomem nadziei artysty (miał mówić przecież do uczniów „malujcie tak, by Polska zmartwychwstała”) na odzyskanie niepodległości.



Jacek Malczewski, Prorokstwo Ezechiela, 1919, Muzeum Sztuki w Łodzi

„Obrazy te – w swojej warstwie treściowej – wskazują raz jeszcze, że Malczewski wszelkie idee, nawet myśli o sprawach ostatecznych, pojmował przez pryzmat własnej osobowości, przez swoje – doprawdy potężnie rozdęte – ego”.

Andrzej Jakimowicz, Jacek Malczewski i jego epoka, Warszawa 1970, s. 55

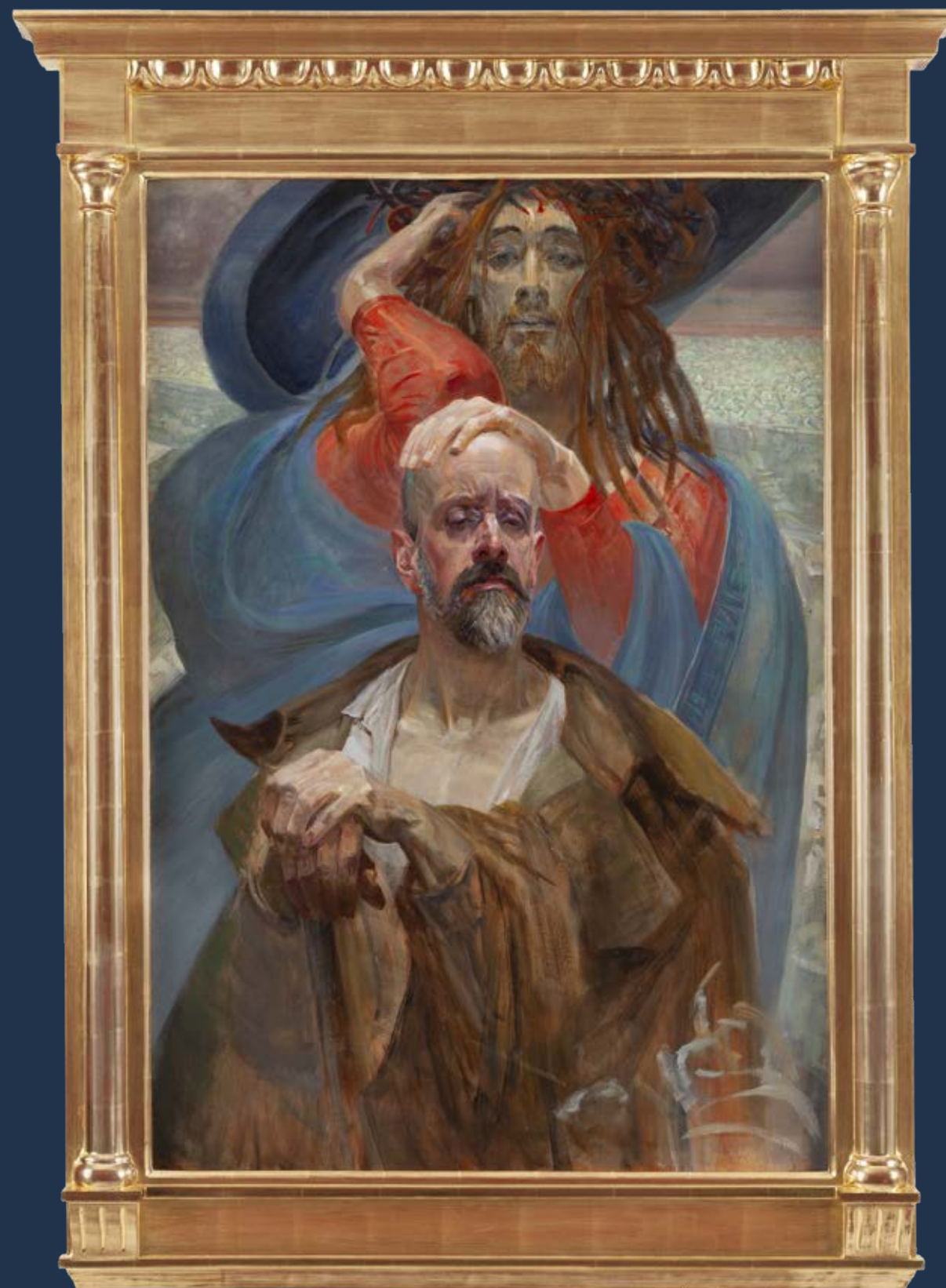
Obrazy należące do tej serii mają różne kompozycje i formaty. Pierwszy, prezentowany obraz z 1914 roku jest pionowym, metrowym płótnem; w 1918 Malczewski maluje tryptyk (kolekcja prywatna), a wersja z 1919 roku (Muzeum Sztuki w Łodzi) posiada horyzontalny format i nieco ponad półtora metra w podstawie. W niektórych obrazach Malczewski ledwie zaznacza pole kości majaczące w tle, w niektórych wyobraża wręcz taniec szkieletów, nawiązując do średniowiecznej ikonografii danse macabre. Chrystus mający zawsze za postacią mężczyzny raz trzyma go za ręce, raz, zgodnie z tekstem starotestamentowym, nakłada mu dłoń na głowę. Prawie we wszystkich wersjach Malczewski nadał obliczu Ezechiela własne rysy. Tym samym czyni odniesienie do własnej roli artysty jako profety i „wskrzesiciela”, poprzez malarstwo, Polski.

W centrum prezentowanej kompozycji malarz umieścił własną sylwetę z klasycznym, znanym z innych obrazów, wizerunkiem wyniosłej twarzy. Ciało Malczewskiego przykrywa sybiracki szynel – rekwizyt znany z wielu jego obrazów, kolejny atrybut walki i niepodległość. Od razu za głową artysty pojawia się oblicze Chrystusa w koronie cierniowej. Jego sylweta góruje nad malarzem, a oparta o ondulowany rysunek szata dookreśla figurę malarza, zyskując iście barokową ekspresję. Partia pejzażu w tle to znane z przepowiedni Ezechiela pole kości. W tej wersji jednak Malczewski rezygnuje z detalicznego jej opracowania, tworząc wrażeniu wibrującą powierzchnię. Artysta zderzył zimne partie błękitów szaty i krajobrazu z silnie nasyconą czerwienią tuniki i brązem szynela. Dramatyczna ekspresja tej niby teatralnej sceny została dodatkowo dobita silnym światłem padającym z góry na postać malarza.

„Podczas kiedy Malczewski-poeta snuje
głęboką treść myślową swego poematu,
a Malczewski malarz z niezrównanym
mistrzostwem buduje płaszczyzny ludzkiego
ciała, przenoszone bezpośrednio z natury
do obrazu, z całą świeżością studium,
robionego z wyłączną tendencją ścisłego
przestudiowania i dokładnego poznania
zjawiska wzrokowego.

Wynikają stąd rozbieżności czasem
między poetą a ilustrującym go malarzem,
który nie mogąc swymi środkami oddać
skomplikowanej treści poematu, pozostawia
widzów zdumionych wobec zagadkowego
obrazu, uderzającego doskonałością malarskiej
roboty, lecz niedającego się ująć
w swoich dalszych konsekwencjach (...).”

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



JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret kobiety w zieleni na tle pejzażu, 1924

olej/tektura, 68 x 48 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'J Malczewski | 1924'

estymacja:
700 000 - 1 000 000 PLN
161 000 – 231 000 EUR

Jacek Malczewski, wybitny polski malarz okresu Młodej Polski, w latach 1919–1926 regularnie przebywał w Łusławicach, gdzie znalazł inspirację do wielu swoich dzieł. Początkowo spędzał tam miesiące wakacyjne, jednak z czasem jego pobyty wydłużały się, trwając od wiosny do jesieni. Ostatnia podróż artysty z Łusławic do Krakowa miała miejsce późną jesienią 1926 roku. W tym okresie Malczewski zmagał się z pogarszającym się zdrowiem, co wpłynęło na stylistykę jego prac. Brak precyzji w rysunku i posługiwanie się głównie plamą barwną były wynikiem chorób, zmęczenia i wieku. Bohaterowie portretów ztracają niegdysiejszą „chłodną wyniosłość”, następuje integracja modelu z tłem, co czyni te prace niezwykle nowoczesnymi.

Okres łusławicki w twórczości Jacka Malczewskiego charakteryzuje się głębokim zanurzeniem w tematyce rodzinnej oraz refleksją nad upływem czasu i kondycją ludzką. W Łusławicach Malczewski założył szkółkę malarską dla utalentowanych dzieci wiejskich, co świadczy o jego zaangażowaniu w edukację artystyczną i chęci dzielenia się wiedzą z młodszym pokoleniem. Portrety z tego czasu, zarówno członków rodziny, jak i autoportrety, odzwierciedlają jego osobiste doświadczenia i emocje, czyniąc ten późny okres niezwykle istotnym w jego dorobku artystycznym.

Prezentowany portret nieznaney nam dzisiaj modelki to dzieło silnie nastrojowe, w którym artysta wykorzystał efekt światła zachodzącego słońca, które kładzie się na równinnym pejzażu w tle. Oranże i ugry obecne w partii drzew, ale też włosów kobiety wchodzi w silny kontrast ze szmaragdową zielenią jej stroju, wydobywając przy tym intensywną barwę oczu. Sentymentalne, głęboko emocjonalne oblicze rudowłosej kobiety znajduje swoje dopowiedzenie w atrybucie modelki – delikatnych polnych kwiatkach w dłoni, które symbolizują ulotne piękno i sztukę, podobnie jak w innych znanych obrazach Malczewskiego, np. w „Hamlecie polskim” (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie).



21

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret kobiety w pracowni, 1921

olej/sklejka, 29,5 x 41 cm

sygnowany i datowany p.d.: '1921 J Malczewski'

opisany na odwrociu: 'Jan Kosiniak'

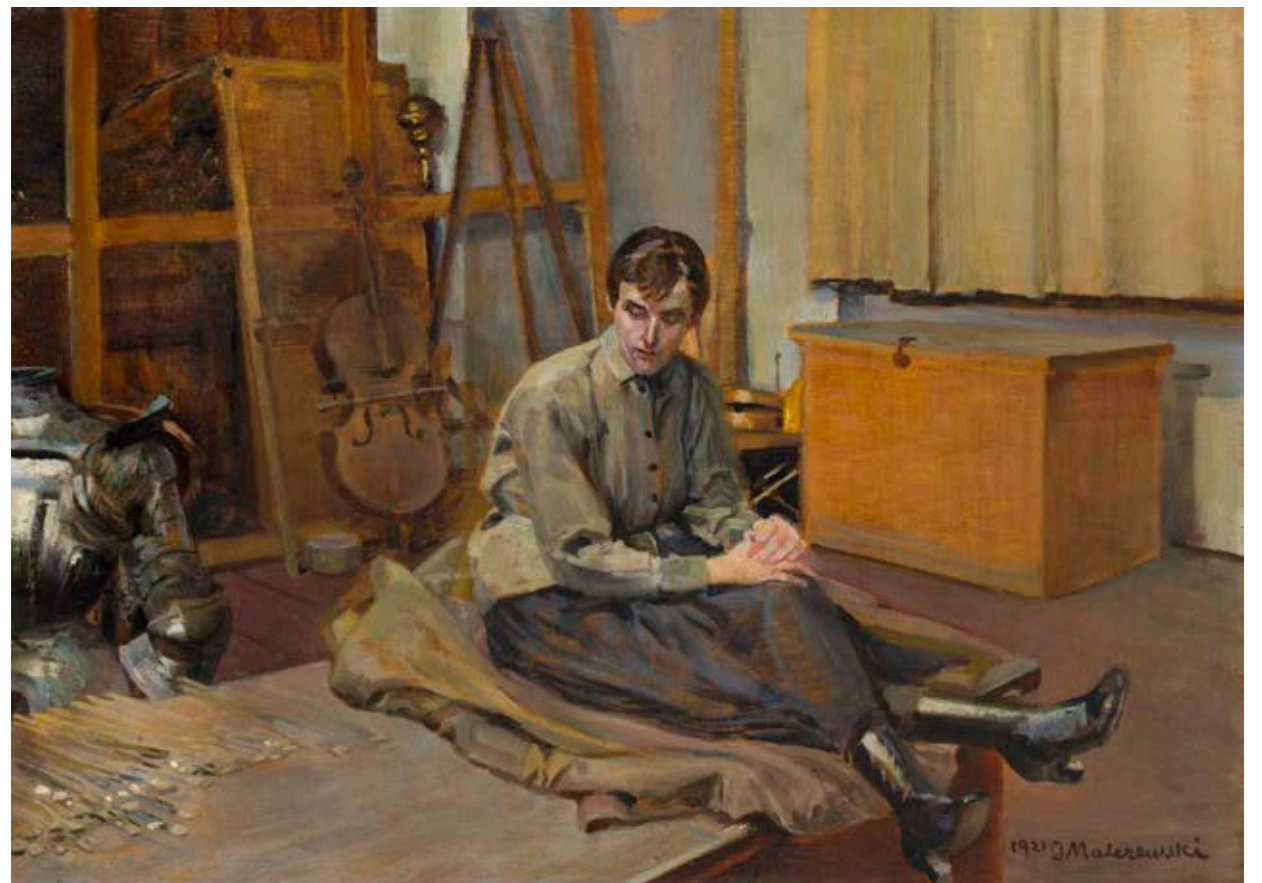
estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

92 000 – 138 000 EUR

LITERATURA:

archiwalna fotografia obrazu, fot. Zofia Tomaszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DDWneg.2421 MNW





Archiwalna fotografia obrazu, fot. Zofia Tomaszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DDWneg.2421 MNW



Jacek Malczewski, Pożegnanie z pracownią (Przedk), 1922, kolekcja prywatna
fotografia z archiwum cyfrowego Domu Aukcyjnego Agra-Art



MALCZEWSKIEGO ROZWAŻANIA O ŻYCIU

Jeśli wierzyć obrazom Malczewskiego, jego pracownię od zawsze zamieszkiwały rozmaite zjawy i demony. Na przedstawieniach jego malarskiego studia, czy to w Krakowie, czy w Lusławicach, odnajdziemy roznegliżowane muzy, groźne anielice, spętane kajdanami Polonie, brodatych sybiraków, wreszcie odzianą w kruczcoczną pelerynę Śmierć. Na tym tle wybijają się trzy dzieła takie jak „Melancholia” i „Błędne koło”. Pracownia i jej przestrzeń stawała się także niejednokrotnie polem do rozważań egzystencjalnych artysty. Prezentowana w katalogu kompozycja z 1921 roku to ewidentnie preludium dla większej i znanej pracy Malczewskiego, a mianowicie „Prządki”, funkcjonującej również pod tytułem „Pożegnanie z pracownią” (1922, kolekcja prywatna). Przedstawiona została tutaj ta sama przestrzeń – zapewne jego pracownia w krakowskiej uczelni przy pl. Matejki.

W 1921 roku Malczewski ustąpił z funkcji profesora Akademii Sztuk Pięknych. Choć nadal używał jeszcze swojej pracowni, to doskonale wiedział, że wkrótce nastąpić musi metaforyczne pożegnanie z nią. Pierwsze kroki ku temu podjął on już zatem w 1921, malując portret kobiety w przestrzeni pracowni. Tak samo jak w „Prządce” jest to zapewne jedna z jego ulubionych modelek – Michalina Janoszanka, która w Wielkim Tercjarzu wspominała, że w tej roli mistrz namalował ją dwukrotnie. Muza artysty sama mówiła niegdyś, że „W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicieli środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek. Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykle służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: 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). Wokół kobiety artysta odtworzył całe wyposażenie swojego atelier. Pod ścianą, oparte jeden o drugi, piętrzą się blejtramy, na podłodze stoi zbroja, być może ta znana z autoportretu mistrza. Widoczne są również tutaj charakterystyczne skrzynie i skrzypce oparte o krosna.

22

ANDRZEJ JERZY MNISZECH

1823-1905

Martwa natura z czekoladziarką, 1881

olej/deska, 76 x 49 cm

sygnowany monogramem wiązany i datowany l.d.: '18AM81
na odwrociu nalepka aukcyjna, na ramie notatki numeryczne

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 900 – 18 500 EUR

Andrzej Jerzy Mniszech, wnuk marszałka wielkiego koronnego – Michała Jerzego Mniszcha – nosił tytuł hrabiego, był ważnym w historii sztuki polskiej kolekcjonerem i malarzem zainteresowanym twórczością dawnych mistrzów. Jako dziedzic niezwykle zadłużonego Wiśniowca, był zmuszony do wyjazdu do Paryża w 1854 oraz sprzedaży rodowej biblioteki. Zachował jednak kolekcję sztuki, którą wywiózł z Polski. Jeszcze za młodu w Wiśniowcu uczył się z bratem, Jerzym, malarstwa. Naukę kontynuował w Paryżu u Jeana Gigoux i Leona Cognieta. Najlepiej znane są jego portrety, najczęściej utrzymane w manierze jego ulubionego malarza – Fransa Halsa.

Prezentowane w katalogu aukcyjnym dzieło pokazuje umiejętność twórczej imitacji stylu holenderskiej sztuki martwej natury XVII stulecia. Świetnie oddane faktury materiałów – połyskującej miedzianej wazy ukrytej za szczegółowo malowanymi kiściami winogron – pokazują wachlarz iluzjonistycznego warsztatu Mniszcha. Warto zwrócić uwagę także na umiejętnie odtwarzanie fałd swobodnie ułożonej draperii, uchwycenie natury materiału oraz subtelnych efektów światłocieniowych.



ZYGMUNT SOKOŁOWSKI

1859-1888

"Saul i Dawid", 1884

olej/plótno (dublowane), 198 x 143 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Sokołowski. | 1884.'
na krośnie malarskim papierowa nalepka konserwatora zabytków

estymacja:
380 000 - 500 000 PLN
88 000 - 115 EUR

OPINIE:
do obrazu dołączona dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich Piotra Dybalskiego z 2023 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów, 1885
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1884
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, 1884

LITERATURA:
Jolanta Polanowska, Urszula Makowska, Sokołowski Zygmunt, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy, t. XI, red. Urszula Makowska, Warszawa 2023, s. 433 (wzmiankowany)
porównaj: Halina Blak, Barbara Małkiewicz, Elżbieta Wojtałowa, Malarstwo polskie XIX wieku, katalog zbiorów, red. Zofia Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 323 (il.), nr kat. 900 (Dawid grający na harfie, 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-273 (12 114))
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 341
Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 145 (wzmiankowany w wykazie dzieł)
Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z czynności za rok 1884, Kraków 1885, R. XXX, s. 11, nr kat. 220





BIBLIJNA HISTORIA I ZAPOMNIANY MISTRZ

O samym 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 ów 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 on jeszcze w Monachium, gdzie zetknął się z kolejną gwiazdą ówczesnej sztuki – Alexandrem Wagnerem. Już w 1881 roku osiadł natomiast nigdzie indziej, jak 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 jeden monumentalny obraz malarza – „Józef sprzedany przez braci” (1883, kolekcja prywatna) i poprzestał na kilku mniejszych, mało znaczących pracach. W kontekście śmierci artysty w 1888 zastanawia ponadto zastosowany do tejże noty biograficznej czas teraźniejszy. Nie zważając jednak na kwestie formalne zaznaczyć należy, że opis ten nie był wystarczający, gdyż zabrakło w nim informacji o wielu wystawianych na ekspozycjach Towarzystwa dziełach ujętych tylko w spisie, jak chociażby prezentowane w katalogu aukcyjnym płótno „Saul i Dawid” z 1884. Zabrakło także jednej ważnej informacji, która wprawdzie pojawiła się w tekście Świeykowskiego nieco wcześniej, a mianowicie wzmianki o udziale obrazu ukazującego Józefa, a znajdującego się wówczas w zbiorach Towarzystwa, w „Wystawie Sztuki Polskiej 1764-1886”.

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 poezji 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, sprawiła, że o Sokołowskim historia poniekąd zapomniiała, a jego wielkie dzieła, rozproszone w toku dziejowych zawirowań zniknęły wraz z pamięcią o tym malarzu. Nie sposób nie zamarkować tutaj wyraźnej paraleli pomiędzy kilkoma krakowskimi twórcami – wybitnymi artystami zmarłymi w młodym wieku, chociażby Maurycym Gottliebem czy Hipolitem Lipińskim, których dzieła osnuła z czasem mgła zapomnienia. Sokołowski, umierając w 1888 roku, nie miał jeszcze nawet trzydziestu lat.

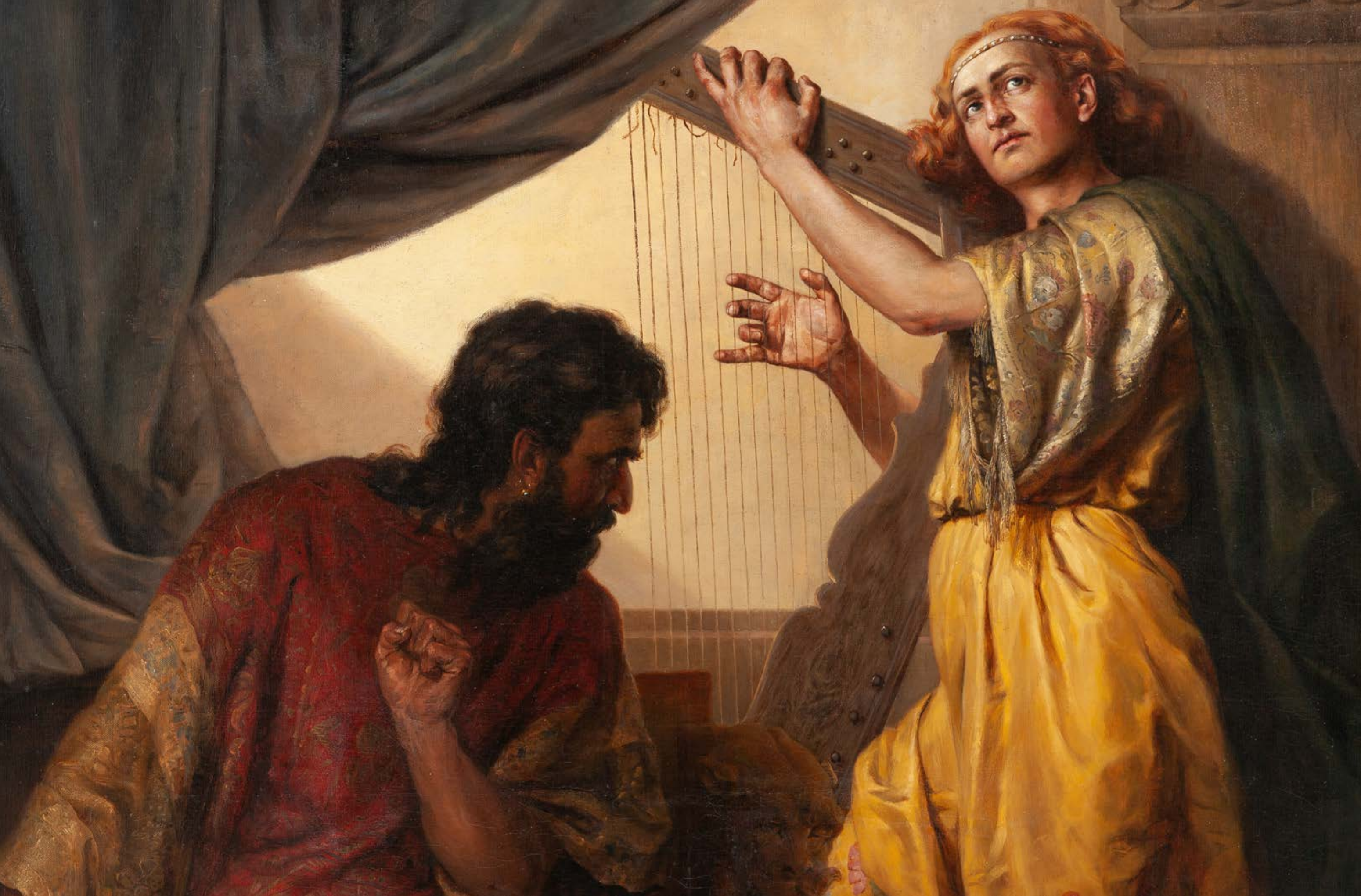
Artysta tworzył olejne i akwarelowe pejzaże. Malował także salonowe sceny utrzymane w duchu historyzmu i odwołujące się śmiało do podobnych tego typu prac twórców francuskich. Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wymienia jeszcze studia portretowe i zaledwie dwa obrazy akademickie o charakterze pompatycznego akademizmu – „Józef sprzedany przez braci” oraz „Saul i Dawid”. Czy takowych scen było w twórczości młodego artysty więcej? Trudno jednoznacznie powiedzieć, ale wydaje się, że tak.



Julius Kronberg, Dawid i Saul, 1885,
Muzeum Narodowe Sztuk Pięknych w Sztokholmie



Ludwik Wiesiołowski, Dawid grający na harfie, 1881,
Muzeum Narodowe w Warszawie





Zygmunt Sokołowski, Dawid grający na harfie, 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie

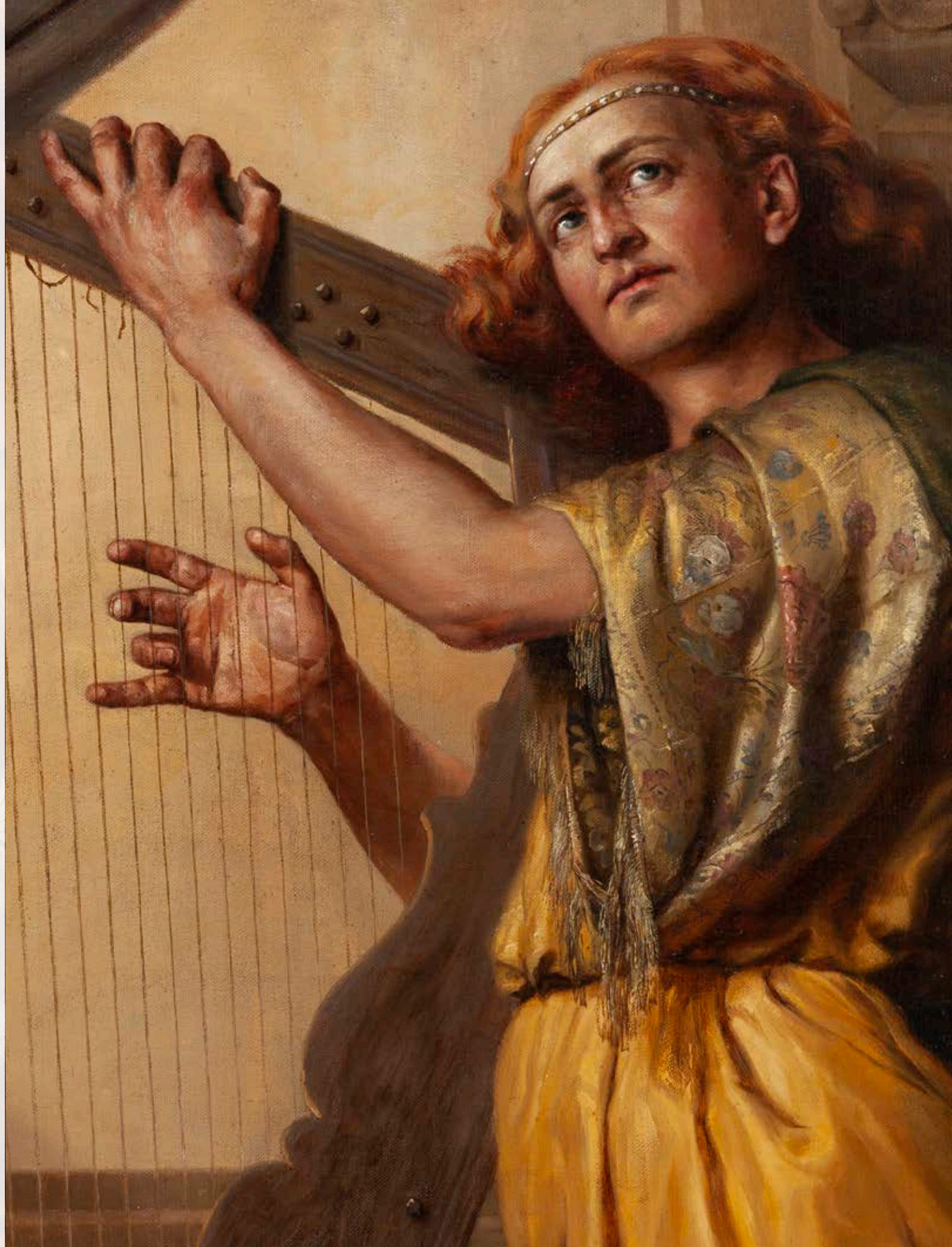
W tym miejscu należy przyrzeć się nieco dokładniej temu jednemu z ważniejszych w karierze Sokołowskiego dzieł. „Saul i Dawid” to scena, która została zaczerpnięta ze Starego Testamentu. Na wiele sposobów interpretowali ją artyści różnych epok, poczynawszy od średniowiecza, poprzez barok, klasycyzm, aż do XIX stulecia. To właśnie wówczas, na gruncie malarstwa akademickiego zaobserwować można szczególne zainteresowanie tą historią. Sztuka rozwijająca się w kręgu oficjalnych instytucji wymagała wzniosłych i patetycznych tematów. Bohaterowie musieli być niebanalni, a przede wszystkim godni namalowania. Postaci mitologiczne, biblijne, dziejowi herosi – to oni stali się modelami akademików. Saul – pierwszy król Izraela oraz Dawid – jego następcą, to tacy właśnie, uwznioślenie bohaterowie.

Motyw ten i jego przeróżne interpretacje często pojawiają się w XIX-wiecznej sztuce europejskiej. Podejmowali go, co oczywiste, także i polscy twórcy. Dla przykładu Ludwik Wiesiołowski ukazał na swoim obrazie jedynie postać Dawida podczas gry (1881, Muzeum Narodowe w Warszawie). Antoni Brodowski natomiast przedstawił już inny moment historii – „Gniew Saula na Dawida” (1812-19, Muzeum Narodowe w Warszawie). Sokołowski zobrazował na swoim monumentalnym płótnie moment, kiedy to Dawid gra na harfie przed Saulem. Najlepiej oddaje go bez wątpienia sam cytat z Biblii, a dokładniej z Księgi Samuela:

„Zaczął go [Saula] trapić duch zły (...). Rzekli więc słudzy Saula (...): Niech rozkaże nasz pan sługom swoim (...), a poszukają męża umiającego grać na harfie, aby ci zagrał, gdy przypadnie na cię zły duch od Boga, i ulży ci. (...) A gdy duch zły od Boga opadał Saula, Dawid brał harfę i grał na niej, i przychodziła na Saula ulga, i było mu lepiej, a duch zły odstępował od niego”.

1 Sm 16,14-23

O ważności tego dzieła w oeuvre Sokołowskiego świadczy nie tylko format i prezentacja na wystawie krakowskiego Towarzystwa. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachowało się wykończone, olejne studium „Dawid grający na harfie” z 1884 roku (nr inw. MNK II-a-273), które zaświadcza o wytężonej pracy przed ukończeniem wersji finalnej.



FELIKS PĘCZARSKI

1804-1862

"Spekulanci", 1844

olej/plótno (dublowane), 95,5 x 134,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'F. Pęczarski | 1844.'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 000 – 35 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Sloan's, Stany Zjednoczone, listopad 2001
kolekcja prywatna, Nowy Jork
DESA Unicum, grudzień 2019
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa Sztuk Pięknych, Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, 1845

LITERATURA:
Agnieszka Świętosławska, Obrazy codzienności. Polskie malarstwo rodzajowe I połowy XIX wieku, Warszawa-Toruń 2015, s. 292-293, s. 294, il. 101
Agnieszka Świętosławska, Szpetne twarze, szpetne dusze. O wpływach teorii fizjonomicznych na malarstwo Feliksa Pęczarskiego, w: Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2011, s. 41-42
Stefan Kozakiewicz, Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819-1845, Wrocław 1952, s. 282, 315
Narcyza Żmichowska, Listy Narcyzy Żmichowskiej do rodziny i przyjaciół, t. III, Kraków 1906, s. 198
J. Kg [Kenig], Wystawa sztuk pięknych, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 191 (środa 23 lipca) s. 3
Spis dzieł sztuk pięknych na wystawę publiczną w Warszawie w roku 1845 dostawionych, Warszawa 1845, s. 9, poz. 25 („Spekulanci”)





Marinus Claeszoon van Reymerswaele, Poborey podatków, I poł. XVI w., Muzeum Narodowe w Warszawie



Feliks Pęczarski, Szulerzy przy świecy, 1845, Muzeum Narodowe w Warszawie

Malarstwo Feliksa Pęczarskiego pozycjonowane jest w nurcie sztuki biedermeieru, a więc twórczości rozkwitłej w Europie po Kongresie Wiedeńskim, tworzonej dla rosnącego w siłę mieszczaństwa. Kojarzone z biedermeierem „przysłone” sceny rodzajowe i zdobne portrety nie znajdują jednak odbicia w dziele warszawskiego malarza. Pęczarski celował w sceny wypełnione postaciami „osobnymi”, dziwakami, szulerami, osobami z półświatka. Jego kompozycje, niejednokrotnie zabarwione humorem, satyrą i groteską odznaczają się wysokim poziomem dbałości o detal.

Pęczarski, od urodzenia głuchoniemy, był wychowankiem Instytutu Głuchoniemych w Warszawie. Jego talent plastyczny był kształtowany od 1822 na Uniwersytecie Warszawskim przez Antoniego Brodowskiego i Antoniego Blanka. Zajmował się wówczas sztycharstwem (nieznane są jednak jego prace z tego okresu), od 1823 prezentował publicznie swoje kompozycje rysunkowe, a od 1825 obrazy olejne.

„Spekulanci” i inne muzealne obrazy Pęczarskiego mają silnie dydaktyczny charakter, a przez przerysowanie niekiedy zbliżają się do poetyki makabry. W twórczości artysty czytelne są wzory XVI-wiecznego malarstwa niderlandzkiego, przede wszystkim Quentina Massysa oraz Marinusa van Reymerswaele’a. Szczególnie twórczość tego drugiego, znanego najpewniej Pęczarskiemu z rycin, stanowi dla warszawskiego twórcy czytelny wzór. Reymerswaele malował przede wszystkim bankierów i lichwiarzy, którzy bogacąc się na ludzkim nieszczęściu, poddawani byli przez artystę moralnej krytyce. Tego rodzaju dosłowny dydaktyzm Pęczarskiego, uwydatnienie gestów i mimiki bywa wiązane ze znajomością artysty języka migowego.

Pierwsza połowa lat 40. XIX wieku przynosi najważniejsze dzieła Pęczarskiego. Powstają „Gracze w karty” (1843, Muzeum Narodowe w Warszawie), „Szulerzy przy świecy” (1845, tamże), „Lichwiarz przy świecy” (1845, tamże), „Amatorzy herbaty” (1845, zaginiony). „Spe-

kulantów” artysta zaprezentował w 1845 na wystawie w Szkole Sztuk Pięknych razem z pięcioma innymi płótnami. Dzięki recenzji prasowej możliwe jest uosobienie uważanego za zaginiony obrazu z pracą odnalezioną w kolekcji prywatnej w Stanach Zjednoczonych (czego jako pierwsza dokonała: Agnieszka Świętosławska, Szpetne twarze, szpetne dusze. O wpływach teorii fizjonomicznych na malarstwo Feliksa Pęczarskiego [w:] Szpetne w sztukach pięknych. Brzydota, deformacja i ekspresja w sztuce nowoczesnej, [red.] Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Kraków 2011, s. 41).

Recenzent „Gazety Warszawskiej” pisze o prezentowanym obrazie: „Najwięcej jednak ruchu, życia i dowcipu, tak potrzebnego dla malarzy rodzajowych, widać w scenie sprzedaży i kupna, czy też scenie zaciągnięcia pożyczki, gdzie postać rejenta, jak się zdaje, dwóch Żydów i dwóch młodych paniczów jaśnieją zrozumieniem charakterów. Żyd podnoszący palec do ucha i odwrócony od swego młodego klienta jest pełen charakteru równie jak kolega dobrodusznie skrobiący w się głowę. Nie mówimy już nic o rysunku, bo na cóż na nowo mamy powtarzać pochwały, dodamy tylko, że od lat czterech czuć postęp znaczny w panu Pęczarskim, i że już dziś mniej widać czarności w jego kolorystyce jak w pierwszym jego dziele Karciarze, danym w zeszłą wystawę; jeszcze lat kilka, a czas zapewne usunie i to, co zbyt ostrego w jego pędzlu widzimy” (J. Kg [Kenig], Wystawa sztuk pięknych, „Gazeta Warszawska” 1845, nr 191, środa 23 lipca, s. 3).

Pęczarski był bodaj najbardziej wyrazistą osobowością warszawskiego środowiska artystycznego I połowy XIX stulecia. Jego prekursorstwo wiąże się poświęceniem się tematyce rodzajowej. Prezentowane podczas wystaw na Uniwersytecie Warszawskim przyciągały uwagę publiczności wysoce osobistym stylem. „Spekulanci” i inne prace artysty z lat 40. stanowią fascynujący dokument rodzącej się w sztuce polskiej nowoczesności.

25

LEONARD STRASZYŃSKI

1828-1879

Zabójstwo biskupa leodyjskiego Ludwika de Bourbon w 1468 roku, 1859

olej/ płótno, 36 x 59,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'L. Straszynsky | 1859'

Praca stanowi studium do wielkoformatowego obrazu znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie z 1862 roku.

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

Twórczość Leonarda Straszyńskiego sytuuje się w szeroko pojętym nurcie malarstwa akademickiego. Niewątpliwie artysta posiadał największe predylekcje do tematyki historycznej i to właśnie na jej polu stworzył swoje najwybitniejsze prace. Straszyński związany był poprzez lata nauki z Cezarską Akademią Sztuk Pięknych w Petersburgu. Można śmiało powiedzieć, że jego styl nie zawierał jednak zbyt wielu pierwiastków lokalnych, gdyż jak w wielu przypadkach akademizm był nurtem o obiegowym, między-

narodowym charakterze, który poza samą tematyką rzadko kiedy pozwalał na identyfikację konkretnego środowiska. Podobnie jest i w przypadku Straszyńskiego, w którego oeuvre występują liczne sceny pałacowe i epizody z historii Francji. Do takich właśnie należy scena zabójstwa biskupa leodyjskiego Ludwika de Bourbon w roku 1468. Praca ta stanowi studium do wielkoformatowego obrazu znajdującego się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie z 1862 roku.



NIKODEM SYLWANOWICZ

1834-1919

Portret ojca artysty, Jerzego

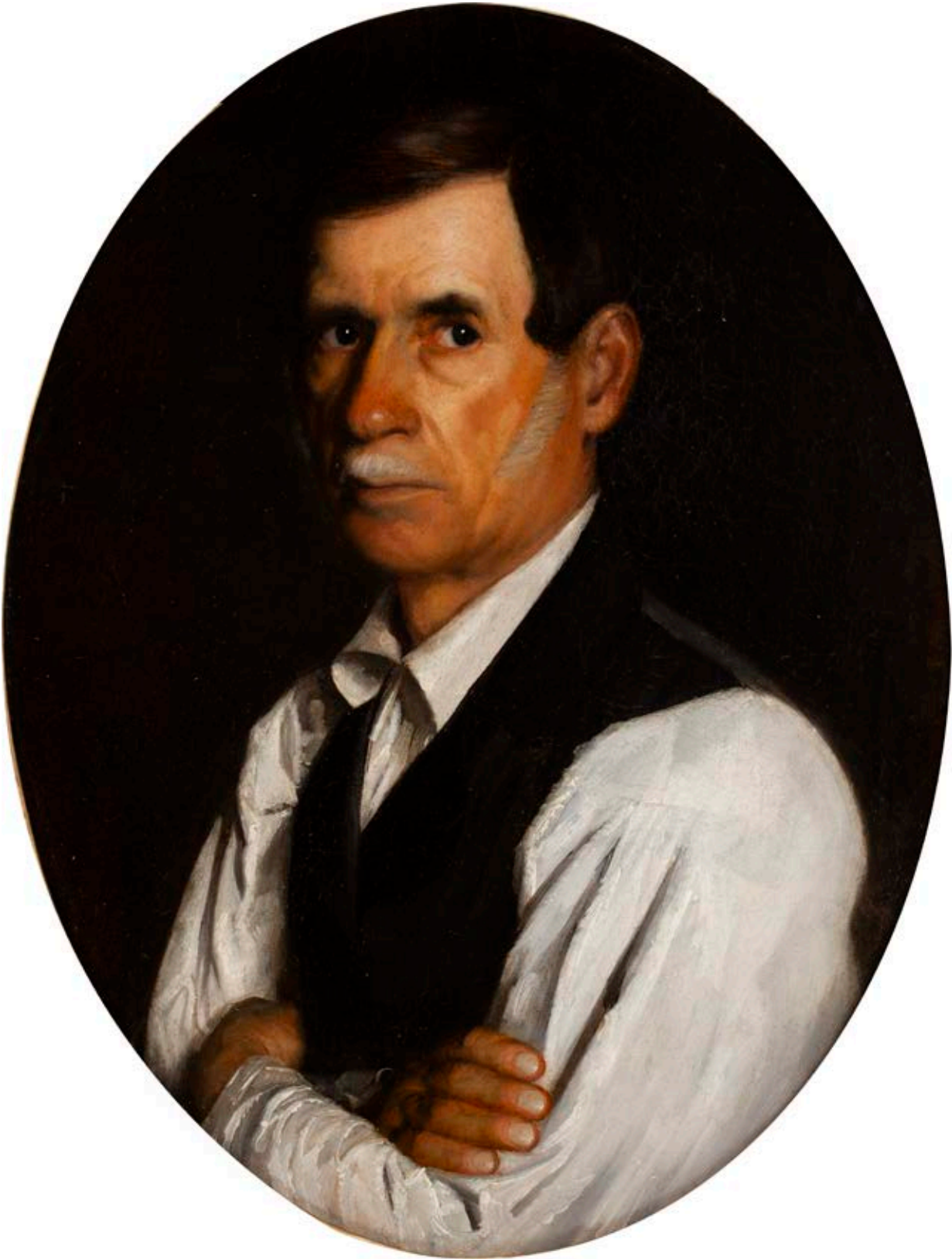
olej/plótno, 55 x 42 cm
na ramie papierowa nalepka inwentarzowa opisana przez Stefanę Świechowską:
'Nikodem Sylwanowicz. | Portret ojca artysty, Jerzego.'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory syna artysty, Stanisława Sylwanowicza, Litwa
zbiory żony Stanisława Sylwanowicza, Stefanii de domo Pacowskiej, primo voto Sylwanowicz, secundo voto Świechowskiej,
Litwa i Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa (spadkobiercy Stefanii Świechowskiej)

Nikodem Sylwanowicz w latach 1856-63 studiował w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego malarstwo pozostaje więc w ścisłym związku z XIX-wiecznym malarstwem szkoły rosyjskiej, co widać głównie w scenach rodzajowych, jak np. „W celi”. Trzonem twórczości Sylwanowicza były jednak portrety, zwłaszcza te przedstawiające członków rodziny. Do tej pory na polskim rynku aukcyjnym pojawiły się portrety synów artysty – Stefana i Stanisława, jak także portret żony artysty. Kolejnym portretem prezentowanym w tym katalogu jest portret ojca malarza, Jerzego. Obraz pochodzi z dawnych zbiorów Stefanii Świechowskiej, drugiej żony syna artysty, Stanisława i jednocześnie jego spadkobierczyni. Postać przedstawioną na portrecie możemy identyfikować dzięki nalepce inwentarzowej znajdującej się na odwrociu obrazu, a sporządzonej właśnie przez Świechowską.

Portret ojca artysty utrzymany jest w akademickiej konwencji portretów XIX-wiecznych. Sylwanowicz mistrzowsko operował światłocieniem, umieszczając postać ojca na tle głębokiej, pochłaniającej ją czerni i oświetlając jedynie jego postać, co sprawia wrażenie jakby wyłaniała się ona z ciemności. Postawa ojca jest surowa, stanowcza, podobnie jak jego strój pozbawiony zbędnych ozdób. Prosta biała koszula i czarna kamizelka nadają postaci charakteru i powagi. Patrząc na portret nie ma wątpliwości, że przedstawia on głowę rodziny.



SEWERYN BIESZCZAD

1852-1923

Zbite lekarstwo, około 1890olej/plótno (dublowane), 35 x 30 cm
sygnowany p.d.: 'S. Bieszczad'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 800 – 8 100 EUR

Jedna z wersji kompozycji tytułowanej zwyczajowo „Zbite lekarstwo” powstała jako pendant innego obrazu stworzonego przez artystę, a mianowicie „Czeladnika krakowskiego”. Obie kompozycje prezentują dwoje dzieci z Krakowa. „Czeladnik” przedstawia chłopca ubranego w rzemieślniczy fartuch, wspartego o kolumnę Sukiennic z kościołem św. Wojciecha w tle. Na „Zbitym lekarstwie” widzimy z kolei dziewczynkę, która, gdy wychodziła z apteki, upuściła na bruk dopiero co kupione medykamenty. Oba dzieła pochodzą z krakowskiego okresu twórczości Seweryna Bieszczada, ale genezy ich kompozycji i formuły stylistycznej należy szukać w Monachium. Po ukończeniu krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych malarz doskonalił swoje umiejętności za granicą: w Wiedniu, Monachium i w Dreźnie (jako stypendysta Akademii Wiedeńskiej). W trakcie tych podróży zetknął się z niemiecką i francuską koncepcją malarstwa rodzajowego, jak również ze sztuką znanego monachijczyka, Franciszka Streitta, w latach 70. i 80. znanego polskiej publiczności jako autor anegdotycznych przedstawień dzieci. Być może to od niego Polak zaczerpnął inspirację do „Zbitego lekarstwa”. Obraz, pochodzący z wczesnej fazy twórczości artysty, jest jednym z ostatnich podejmujących ujęty rodzajowo portret dziecięcy. W 1890 Bieszczad postanowił opuścić Kraków i – za namową przyjaciół – osiedlić się na stałe w Krośnie. Od tego czasu w jego pracach zaczęła dominować pejzaż, a kosztowna technika olejna zaczęła ustępować akwareli. W Krośnie działał nie tylko jako malarz, lecz także animator miejscowego życia artystycznego i nauczyciel rysunku. Zajmował się również konserwacją i „dokumentowaniem” miejscowego dziedzictwa architektonicznego. Juliusz Ross wkład twórcy do kultury regionu określił następująco: „Kim u schyłku XVIII wieku dla Warszawy był Canaletto, tym dla Krosna na początku obecnego stulecia był Bieszczad”.



28

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Zmierzch na wrzosowisku, 1912

olej/piótno, 124 x 200 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1912 rok OLSZANKA.'

opisany na ramie: '2349'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 000 – 35 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, lipiec 2012

kolekcja prywatna, Polska





RAPACKI I MISTYCYZM NATURY

W 1891 roku Józef Rapacki powrócił do Warszawy ze studiów w Monachium. W tym okresie nawiązywał do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Zamieszkując w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Przez historię sztuki Rapacki został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu”. Wielokrotnie powtarzano zapisane przez Pię Górską sformułowanie o „malarzu brzoź i liliowych wrzosów” (Pia Górską, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39.). Mimo powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego dzieł w ostatnich latach twórczości, wczesne dzieło Rapackiego stanowi ciekawy eksperyment malarski wyrosły na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz odnaleźć można w śmiałym sposobie kadrowania wczesnych prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury.

Zaznajomiwszy się na gruncie warszawskim z impresjonizmem (luminizmem) Pankiewicza i Podkowińskiego, Rapacki podjął próby w tym zakresie. W 1891 roku po powrocie ze studiów w Monachium do Warszawy, tworzył kolejne pejzaże olejne. W rok później letnie miesiące spędził w Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie uczył malarstwa Pię. Wtedy powstają jego najlepsze wczesne mazowieckie pejzaże: Krajobraz równinny (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz Staw w lesie (Muzeum Narodowe w Krakowie). Uproszczenie kadru, wyciszenie kolorystyki wprowadza w nich atmosferę oczekiwania i medytacji nad naturą, co wzmacnia ich symboliczną wymowę jako obrazów żywotnych sił natury.

Motyw rozlewisk i moczarów ukazanych o różnych porach dnia i roku pojawia się u Rapackiego nad wyraz często. Artysta powracał do niego właśnie w toku całej swojej kariery. Najchętniej malował rozległe wrzosowiska i podmokłe łąki w jesiennej szacie – spowite mgłą i osnute tajemniczymi oparami. Dla uwydatnienia ich nastroju dobierał w tym przypadku porę zmierzchu, jeszcze przed lub tuż po zachodzie słońca.

JÓZEF RAPACKI
1871-1929

Gęsiarka na rozlewisku, 1898

olej/ płótno, 52 x 84 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'JÓZEF RAPACKI 25/VI 1898 r | WARSZAWA'
na krośnie malarskim nalepka z numerem: '91'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 300 – 13 900 EUR

Józef Rapacki w polskiej myśli artystycznej zapisał się jako twórca sentymentalnych pejzaży. Już w roku 1885, podczas nauki w klasie rysunkowej u Wojciecha Gersona wykazał się niezwykłą zdolnością do tworzenia pejzaży i krajobrazów. W 1887 Rapacki zostaje studentem malarstwa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych i kształci się pod kierunkiem m.in. Izydora Jabłońskiego czy Floriana Cynka. Szybko wraca jednak do pracowni Gersona, gdzie pojawia się ponownie w 1888 roku. W 1889 rozpoczyna naukę w Monachium, gdzie dalej rozwija się w kierunku malarstwa pejzażowego i pozostaje pod wpływem szkoły monachijskiej. Po powrocie do kraju jego domeną artystyczną staje się oczywiście pejzaż. W tym okresie zaczyna nawiązywać do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Pojawiają się motywy mazowieckich wsi jak np. „Świt” z 1897 (Muzeum Narodowe w Warszawie). Poza polnymi drogami, zagajnikami i leśnymi nokturnami, Rapacki bardzo upodobał sobie stawy, strumyki i rozlewiska. Wiele pejzaży rozgrywa się właśnie w takiej scenerii. Rozlewiska otoczone

kaczeńcami i wodne pejzaże z nenufarami to charakterystyczne dla twórczości artysty motywy. Często te krajobrazy Rapacki wzbogacał przydrożnymi rzeźbami czy kapliczkami, nadając im romantyczny klimat, w którym pobrzmiewają echa szkoły pejzażowej Gersona, jak chociażby w obrazie „Rzeźba nad stawem” z 1910 (kolekcja prywatna).

Prezentowana w katalogu „Gęsiarka na rozlewisku” datowana jest na rok 1898. Artysta posługuje się tutaj realizmem, wyuczonym zapewne podczas praktyki malarskiej u Gersona i podczas studiów monachijskich. Jednocześnie widać tutaj cechy charakterystyczne stylu samego Rapackiego – śmiałe otwarcie kadru na przestrzeń rozlewiska oraz umieszczenie w krajobrazie znajomego, rodzimego sztafażu – gęsiarki wraz ze swoim gęsim stadkiem. Jednocześnie warto zwrócić tutaj uwagę na kolor, barwy sepii tworzą iluzoryczne wrażenie tajemniczości i melancholii, dając widzowi odczuć wrażenie porannych mgieł nad rozlewiskiem.



30

STANISŁAW JASIEŃSKI

1850-1929

Myśliwy

olej/deska, 16 x 20 cm
sygnowany l.d.: 'SJASIEŃSKI'
na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 900 – 2 800 EUR

POCHODZENIE:
Agra Art, marzec 2005
kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Jasieński to artysta wywodzący się z warszawskiej szkoły Wojciecha Gersona i krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, o równie interesujących, alternatywnych zainteresowaniach na polu aktorstwa i dekoracji teatralnych. Tym ostatnim poświęcił się ponoć za namową samego Jana Matejki, a w celu poszerzenia swojej wiedzy kształcił się w Monachium, Berlinie, Paryżu, a także Wiedniu. Z racji na podjętą profesję dorobek malarski Jasieńskiego nie jest obszerny, a jego obrazy sztalugowe stanowią rzadkość na rynku sztuki. W jego twórczości dominują pejzaże wzbogacane wielokrotnie o sztafaż, co doskonale widoczne jest także w prezentowanym w katalogu obrazie. Na tle krajobrazu leśnego, a właściwie na skraju lasu ukazany został mężczyzna – myśliwy odpalający właśnie papierosa. Obraz charakteryzuje się niewątpliwie nastrojowością, tym charakterystycznym dla szkoły monachijskiej aspektem, który wywiedziony jest zapewne w tym konkretnym przypadku z okresu studiów artysty nad Izarą.



WOJCIECH KOSSAK
1856-1942

W odwrocie spod Moskwy, 1926

olej/tektura, 23 x 33,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak | 1926'
na odwrociu stempel składu przyborów malarskich Iskra & Karmański w Krakowie, opisany kredką: '[nieczytelny podpis] | 4628'

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

Wojciech Kossak wielokrotnie powracał do rozstawionej i pełnej rozmachu kompozycji, którą była Panorama Berezynska malowana na przełomie 1893 i 1894 roku. Przykładem owego „powrotu” jest prezentowana na aukcji praca. Ukazuje ona epizod z wojen napoleońskich, którym był odwrót spod Moskwy. Oznaczał on klęskę całej kampanii rosyjskiej i wiązał się z wielkimi stratami w ludziach z powodu zimna i głodu. Warto zastanowić się nad powodem, dla którego malarz zdecydował się na utrwalenie tego pozbawionego wszelkiej chwały epizodu. W kampanii rosyjskiej brało udział blisko 90 tysięcy Polaków. Z postacią Napoleona i z samą kampanią rosyjską wiązano duże nadzieje niepodległościowe. Nie dziwi zatem powszechna mobilizacja Polaków oraz zapał, z którym wstępowano w szeregi napoleońskie. Wyprawa pod Moskwę, mimo że zakończona klęską, była oznaką patriotyzmu i odwagi, opiewaną w sztuce i pieczołowicie przechowywaną przez naród pamięcią historyczną konieczną w walce o niepodległość. Wojciech Kossak, zwany Sienkiewiczem palety, wybrał zatem moment, który łączy się z szerszą narracją o charakterze patriotycznym.

Monografista artysty, Kazimierz Olszański, zwrócił uwagę, że równoprawnymi, a czasem wręcz dominującymi, wartościami dla waloru estetycznego w twórczości Wojciecha Kossaka były funkcje dokumentalno-historyczne i społeczno-wychowawcze. Podkreślał, iż: „Posiadał Kossak wielką biegłość techniczną, dynamiczny temperament, niewyczerpaną wyobraźnię i ogromną łatwość kompozycji. Dobrze charakteryzował różne postacie historyczne oraz sylwetki i fizjonomie żołnierskie. Nie znajdziemy na jego płótnach manekinów ubranych w mundury, o ruchach marionetek. Żołnierze jego są żywi, zawsze naturalni, w chwilach tragizmu mają w sobie spokój, są twardzi i nieustraszeni, bez cienia pozy, melodramatu czy teatralnego patosu. Tak jest w panoramie Berezyny, w sławnej Olszyncie, w Raszynie iw mnóstwie epizodów. Od stoickiego bohaterstwa piechoty przerzucał się artysta do zapamiętałych szarż ułańskich, w których – przy świetnym wyczuciu bitwy, żołnierza i konia był niezrównany” (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław 1990, s. 51).



32 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Pejzaż podgórski", 1923

olej/sklejka, 67 x 97 cm
sygnowany i datowany l.g.: 'RAFAŁ MALCZESWKI | 1923'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna oraz papierowe nalepki depozytowe Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
280 000 - 500 000 PLN
65 000 - 115 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Muzeum Narodowe w Warszawie, 6 kwietnia - 25 czerwca 2006

LITERATURA:
Rafał Malczewski i mit Zakopanego, teksty, układ, wybór zdjęć Dorota Folga-Januszewska, t. 1, Olszanica 2006,
nr kat. 225, s. 134, 135 (il.)

„Na tle zupełnego pomieszania pojęć i braku kultury mało kto potrafi dziś odróżnić kończącego się i robiącego kompromis kubo-formistę czy futurystę od stylizującego płaskawego (w znaczeniu przestrzennem, nie psychicznem) naturalisty i zdeklarowanego realistycznego nastrojowca. Malczewski nie jest tem wszystkim, tylko początkiem czegoś zupełnie nowego (...)”.

Stanisław Ignacy Witkiewicz, Malarstwo (nie sztuka) Rafała Malczewskiego i tło jej powstania, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 21, s. 1



Rafał Malczewski był wybitnym polskim malarzem, rysownikiem, pisarzem i felietonistą, a także taternikiem, narciarzem i popularyzatorem Tatr oraz sportu. Jego twórczość, szczególnie z lat 20. XX wieku, ściśle związana była z Zakopanem i kulturą Podhala, co znalazło odzwierciedlenie w jego malarstwie, literaturze oraz działalności sportowej.

Malczewski urodził się 24 października 1892 roku w Krakowie jako syn wybitnego malarza Jacka Malczewskiego i Marii z Gralewskich. Wychowywał się w artystycznym środowisku, co niewątpliwie wpłynęło na jego przyszłą twórczość. Po ukończeniu gimnazjum św. Jacka w Krakowie, w latach 1910–1915 studiował w Wiedniu filozofię, architekturę i agronomię. Choć nie ukończył żadnej z tych uczelni, zdobyta wiedza i doświadczenia z pewnością wpłynęły na jego późniejszą działalność artystyczną. Malarstwa uczył się głównie samodzielnie, korzystając z rad ojca oraz obserwując jego pracę.

W 1917 roku Malczewski przeprowadził się do Zakopanego, gdzie szybko stał się integralną częścią tamtejszej bohemy artystycznej. Zakopane, będące wówczas centrum życia kulturalnego i intelektualnego Polski, przyciągało wielu artystów, pisarzy i intelektualistów. Malczewski nawiązał tam liczne kontakty, m.in. ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem (Witkacym), co miało istotny wpływ na jego twórczość. Jego fascynacja kulturą Podhala przejawiała się nie tylko w malarstwie, ale także w literaturze i działalności społecznej.

Malczewski był zapalonym taternikiem i narciarzem. W 1910 roku został członkiem Tatrzańskiego Towarzystwa Narciarzy, a w 1917 roku podjął czwartą próbę wejścia na Zamarłą Turnię wraz ze Stanisławem Bronikowskim. Wyprawa ta zakończyła się tragicznie – Bronikowski zginął podczas wspinaczki, co głęboko wpłynęło na Malczewskiego. Mimo tego wydarzenia kontynuował swoją działalność sportową, popularyzując Tatry i sporty górskie poprzez swoje felietony i opowiadania.

Lata 20. XX wieku to okres najbardziej intensywnej i twórczej działalności Malczewskiego. Jego malarstwo z tego czasu charakteryzuje się połączeniem tradycji podhalańskiej z nowoczesnymi trendami w sztuce, takimi jak ekspresjonizm, kubizm czy futuryzm. Artysta często przedstawiał pejzaże Tatr i Podhala, ukazując zarówno piękno natury, jak i wpływ nowoczesnej cywilizacji na tradycyjny krajobraz. W jego pracach pojawiają się elementy techniczne, takie jak linie kolejowe, stacje czy przewody telegraficzne, co nadawało jego dziełom nowoczesny charakter. Malczewski inspirował się estetyką kubizmu i futuryzmu, co przejawiało się w syntetyzowaniu i geometryzowaniu form. Jego pejzaże charakteryzują się dekoracyjną stylizacją oraz użyciem czystych, mocnych barw. Często przedstawiał senne miasteczka i opustoszałe krajobrazy, w które wkomponowywał techniczne zdobycze współczesnej cywilizacji, takie jak pociągi czy przewody telegraficzne.

W twórczości Malczewskiego z tego okresu widoczne są również wpływy ekspresjonizmu, przejawiające się w gwałtownych kontrastach barw oraz nadrealnym nastroju pejzaży. Artysta operował jednolitymi płaszczyznami lśniących, żywych barw oraz nawarstwiającymi się planami kompozycyjnymi, co nadawało jego pracom metafizyczny i monumentalny wymiar. Dorota Folga-Januszewska zaliczyła prezentowany „Pejzaż podgórski” do eksperymentatorskich prac Malczewskiego z początku lat 20. Do tych prac zaliczają się kompozycje figuralne takie jak „Inwalida” (około 1920-24, Muzeum Narodowe w Poznaniu) – obraz unikalny na tle sztuki polskiej swoich czasów – ale też przede wszystkim pejzaże, w których artysta eksperymentował z perspektywą, np. „Wieczór w Poroninie” (około 1924-26, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu). W „Pejzażu podgórskim” wielość planów i perspektyw „wciągające” widza w głąb obrazu malarz zderzył ze „swojskim”, naturalistycznym elementem na pierwszym planie w postaci górala podążającego za stadem owiec.



33 α

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Pejzaż z Kazimierza", około 1925

olej/sklejka, 19,8 x 25,8 cm
na ramie papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego
opisany u dołu numerami inwentarzowymi ołówkiem: '36' [w okręgu] oraz flamastrem: '114'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, DESA Unicum w Warszawie, 5-24 sierpnia 2024
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002

LITERATURA:
W kręgu pruszkowiaków. Bolesław Cybis i przyjaciele, katalog wystawy, oprac. Michał Szarek, DESA Unicum w Warszawie, Warszawa 2024, s. 77 (il.), nr kat. 17
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 118, nr kat. I/8



LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI

1889-1980

Portret Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej, 1934

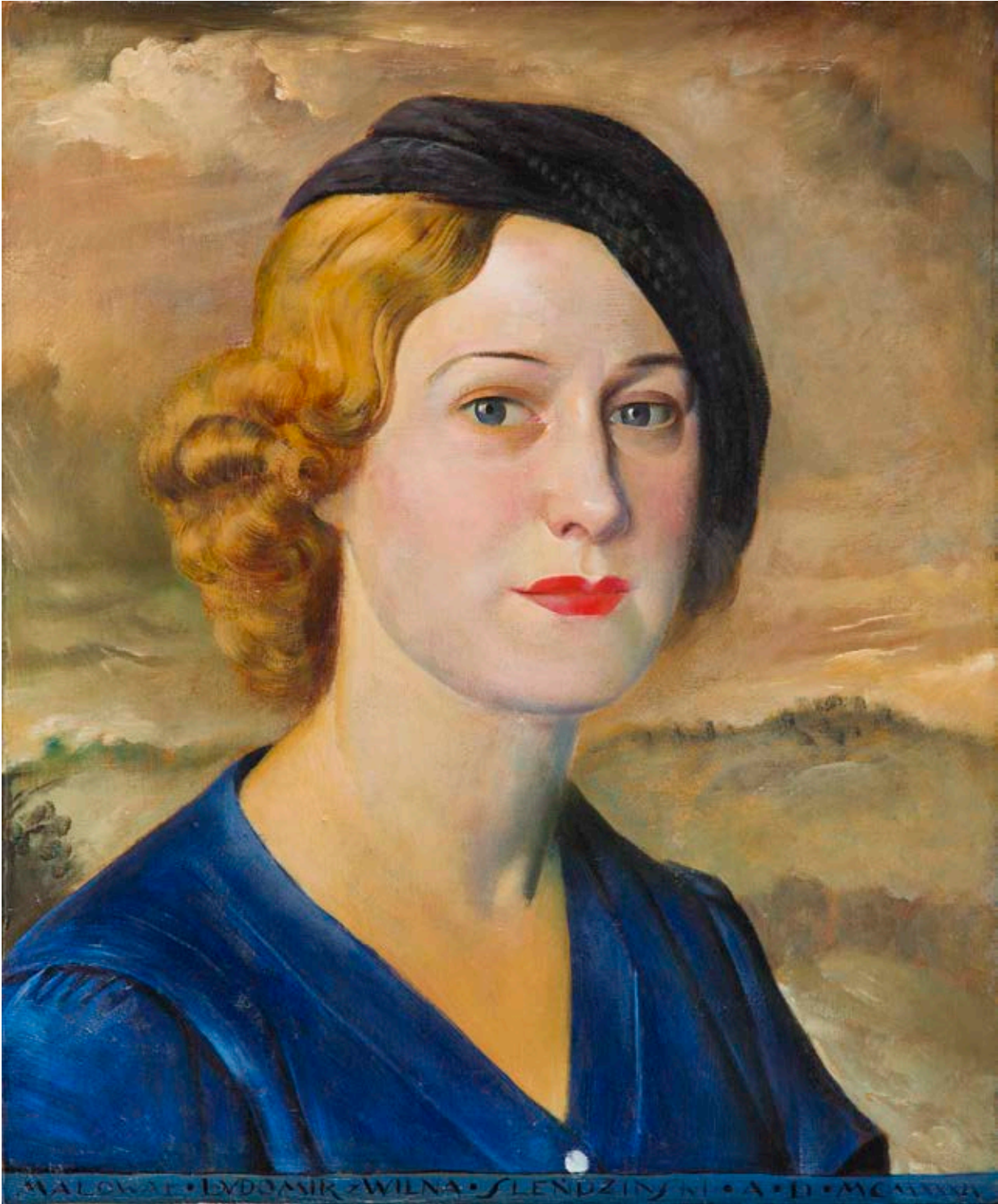
olej/sklejka, 46 x 38 cm
sygnowany, datowany i opisany u dołu: 'MALOWAŁ • LVDOMIR z WILNA • SLEŃDZINSKI • A • D • MCMXXXIV'
na odwrociu odautorska dedykacja dla portretowanej: 'NA PAMIĄTKĘ W| DNIU IMIENIN| SZ. PANI NVSI| WYRWICZ-| WICHROWSKIEJ| OD LVDOMIRA| SLENDZIŃSKIE| GO| DNIA 17 WRZEŚNIA| MCMXXXIV R| WILNO'

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
32 000 – 42 000 EUR

POCHODZENIE:
z kolekcji aktorki i tancerki Danuty Wyrwicz-Wichrowskiej (1905-1979), Wilno
DESA Unicum, grudzień 2017
kolekcja prywatna Polska
DESA Unicum, wrzesień 2020
kolekcja prywatna, Warszawa

Klasyczna konwencja malarska, charakterystyczna dla Ludomira Śleńdzińskiego, ma swoje źródła przede wszystkim w edukacji, którą artysta odebrał w Petersburgu. Tamtejsza Akademia Sztuk Pięknych słynęła jeszcze w końcu XIX wieku z tradycyjna- lizmu i propagowała akademicki warsztat malarski. Twórca uczył się pod kierunkiem Dymitra Kardowskiego, przedstawiciela rosyjskiego modernizmu, członka grupy Mir Iskusstwa, wytrawnego rysownika i grafika. Pracę dyplomową wykonał w 1916: przedstawił wielkoformatowy obraz „Idylla”, zakupiony następnie do zbiorów uczelni. Drugim elementem formatywnym stylu autora stały się podróże artystyczne. W latach 1923-28 wyjeżdżał do Włoch, Francji, Hiszpanii, Anglii, Grecji, Egiptu, Syrii, Libanu, Palestyny i Turcji. Fascynacją, która odbija się w jego twórczości niczym w zwierciadle, była sztuka włoskiego renesansu i warsztatowe techniki mistrzów średniowiecza oraz epoki nowożytnej. W wielu dojrzałych dziełach Śleńdziński łączył malarstwo z płasko- rzeźbieniem, realizując ideał cechowego artysty malarza-snycerza.

Wielką zasługą Śleńdzińskiego dla sztuki dwudziestolecia międzywojennego było utworzenie w 1920 Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, które miało za zadanie szerzyć kulturę artystyczną w nowo powstałym państwie. O randze twórcy w środowisku wileńskim świadczy fakt, że na czele Towarzystwa stał aż do wybuchu II wojny światowej. W dwudziestoleciu krytyka poczęła pisać o „szkole wileńskiej”, której głównym reprezentantem miał być właśnie on. Pośród innych przedstawicie- li grupy wymienia się Edwarda Karnieja, Kazimierza Kwiatkowskiego czy Juliana Skangiela, lecz wyrafinowana maniera Śleńdzińskiego znajdowała wielu naśladowców. Do Towarzystwa należały także osoby powiązane z Warszawą, dzięki czemu klasyczny model, propagowany przez artystę, miał szansę szeroko zaistnieć na arenie sztuki międzywojnia. Styl ten współcześni chętnie naśladowali. Można wręcz mówić o zaist- nieniu maniery „à la Śleńdziński” w kręgach wileńskim i warszawskim. Nową genera- cję malarzy, zainspirowanych wzorem wilnianina, łączyło przekonanie o konieczności poznania i włączenia dorobku epok wcześniejszych w twórczość nowoczesną. Artyści, dbając o precyzyjny rysunek, troszczyli się także o harmonię kompozycji i konstrukcji przestrzennej obrazu. Często umieszczali w swoich dziełach nowoczesne dodatki: elementy ubioru, ozdoby czy zdobycze współczesnej techniki. Fuzja tradycyjnego warsztatu i reprezentacji XX-wiecznego życia pozwala włączyć wileński klasycyzm do innych zjawisk istniejących wówczas w Europie, nazywanych powrotem do rozumu czy Nową Rzeczowością.



ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

"Akt kobiecy", przed/lub 1928

olej/ płótno, 96 x 79 cm
sygnowany i opisany p.g.: 'Kramsztyk | Paris'

estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
81 000 - 115 000 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, grudzień 2002
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa Romana Kramsztyka, Galerie Druet, Paryż, grudzień 1928 - styczeń 1929
XCVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Polnische Kunst, Wiener Secession, Wiedeń, 18 lutego - 9 kwietnia 1928

LITERATURA:
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską” a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 225, nr kat. 119 oraz s. 158(il. 78, fotografia z wystawy w Galerie Druet w Paryżu z widocznym obrazem, fot. S. Londyński)
Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, oprac. Renata Piątkowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 196 (il.), nr kat. I/110
„Tęcza” 1928, nr 44, s. 22 (il. fotografia z wystawy w Galerie Druet w Paryżu z widocznym obrazem, fot. S. Londyński)
Zygmunt Stanisław Klingsland, La peinture de Roman Kramsztyk, „Pologne Littéraire” 1928, nr 27, s. 3 (il.)
„Nasz Przegląd Ilustrowany” 1928, nr 43, s. 3 (il.)
Wystawa Kramsztyka w Paryżu, „Kurjer Czerwony” 1928, nr 244, s. 3 (il. fotografia z wystawy w Galerie Druet w Paryżu z widocznym obrazem, fot. S. Londyński)
„Głos Prawdy” 1928, nr 73, s. 3 (il.)
XCVII. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Wiener Secession. Polnische Kunst, katalog wystawy, wstęp Mieczysław Treter, Wiener Secession, Wien 1928, nr kat. 68 (il.)



La peinture de Roman Kramsztyk

Un „enfant terrible“ aurait pu, facilement, poser à Kramsztyk cette question indiscrète: „Qu'est-ce que vous aimez mieux — nos personnages peints ou vos modèles vivants?“. Sur quoi, Kramsztyk se serait sûrement étonné d'être embarrassé de répondre: „Comment donc! Mais certainement, mes tableaux! et de beaucoup même“. Cela vous surprend-il? Et savez-vous, par hasard, le fléchisme idéal de lui

accuser de vouloir masquer par un pessimisme prématuré l'absence totale d'un style personnel, ou leur ingratité l'absence de se faire passer, trop souvent, pour des „chefs maîtres“ et de réussir même à devenir des maîtres éternels. Croyez-moi bien, cependant, ce n'est du tout le chemin et le plus court, ni le plus facile pour atteindre les sommets de l'art sérieux. Il

C'est que — et voilà la vraie entrée en matière — Kramsztyk est un peintre et „rien de ce qui touche à la peinture

vous, d'enrichir sa palette. Tâche très difficile puisque, enfant prodige, il a commencé par briser, violemment, tous

à se contenter de succès, auprès des marchands de tableaux. Par contre, je sais parfaitement bien qu'il s'est mis à les éliminer un à un avec toute la haine et l'indispensable dans ces cas, jusqu'à ce qu'il lui arrivât à façonner le Kramsztyk d'aujourd'hui — un résultat qu'il ne pouvait pas se pas apprécier hautement. On est toujours tenté, en parlant d'un artiste, de lui offrir cette légendaire étiquette

des „vérités“ esthétiques — proclamées solennellement dans un café de Montparnasse et abjurées, non moins solennellement, à la terrasse d'un bar, toutes deux par la clientèle des marchands de la rue de la Harpe et dépréciées par les cercles qui s'approprièrent dans les boutiques de la rue de Seine, ou vice versa — tout ce jeu des multiples „vérités“ artificielles il les connaît assez bien pour les ignorer dans son art. Kramsztyk possède trop à fond le métier pour se servir des trucs



Portrait de Mr. H. B.

en faire reproche? Gardes-vous bien d'être si pressé — pour les gaffes on a toujours le temps. Au lieu de vous étonner de cet état qui vous paraît plus qu'étrange — et qui, il faut le dire carrément, n'a jamais existé que dans nos mesquineries de village — regardez plutôt la peinture. Ensemble et silencieusement, et vous le verrez bien. Probablement, nous arriverons à un degré quelconque, indéterminé, certes essentiellement Kramsztyk, lequel qui vous feront changer d'avis.

vous beaucoup mieux servir les milliers battus et éviter le pas suicidaire — ou arriver plus vite et en meilleure forme. Or, savez-vous que Kramsztyk a eu le malheur de passer jadis pour l'enfant prodige, étonnement prodige! Il est vrai que c'est du passé, et de passé très lointain déjà. N'empêche que, dans le temps, il l'était bel et bien — comme petit gosse de village ou peintre en herbe fasciné des portraits à l'huile d'une stérile de dessin et d'une harmonie de couleurs,



Précédons pas ordre, c'est-à-dire par les particularités d'une profession, l'indroit tout indiqué pour les généralités essentielles qui, placées dans le texte même, servent trop encombrantes. Alors, dites, franchement, aimez-vous les enfants prodige? Parce que, quant à moi, je ne puis que les plaindre de tout mon cœur! Pensez donc aux énormes risques qu'ils courent une fois les belles heures représentées et le vélocité de la carrière change en féodalité des postiches! Aujourd'hui, en les laissons sérieusement pour les mêmes raisons dans leur connaissance du métier qui, pas plus loin qu'il y avait, étaient secondaires comme des indications rudimentaires d'une nature primitive. Or, bien, tout au contraire, ne les

étonnantes pour cet âge. Et s'ensuivrait avec cela, vu qu'il possédait déjà la patience nécessaire pour étudier minutieusement le physique de son modèle. Quel de plus naturel alors que tout Varsovie se précipitât aux expositions de ses œuvres, rien que pour tomber des yeux en extase de ce brisque passage — peu banal, en effet — des langues aux lèvres. Amusez franchement que, dans ces conditions, on peut facilement perdre la tête, submerger l'esprit et chose autrement grave, déshonorer son talent à peine décelé. D'après tout, et d'instinct plus sérieux que, dès le début, se peindre ne rappelle d'aucune façon cet art d'agrément qui est souvent trop souvent par les dilettantes en quête d'un passe-temps honorable.

Paysage romantique

se lui est étranger“, comme aurait pu dire un Tchernine de la critique. Parlant, toutefois pas, je vous en prie, que se lui est étranger, mais, en fait, cette fois-ci, non seulement les hommes subjectives

soup d'étapes d'un apprentissage stylistique et poétique, devenu artiste conscient, il a eu la rare honnêteté de reconnaître en chemin, parvenu trop vite. Tâche délicate puisqu'il se décide à l'accomplir,



Ne

de l'art, mais aussi les prévisions objectives de l'avenir. Et qu'être un vrai peintre veut dire, savoir reconnaître le travail de l'inspiration créatrice, non pour pouvoir cristalliser le verbe de l'émotion

en grande partie, à Paris qui, Terre Promise par l'intensité fertile de son activité créatrice, devient souvent Terre Mauvaise par sa lutte sans merci pour la défense de son individualité personnelle.



amorphe, en le corps de la forme plastique. Kramsztyk était un peintre et savait que la tâche de... continuer. Tâche bien compliquée puisque, poursuivant, toute son existence sera conditionnée par le souci constant de perfectionner son plan

Je ne sais si ne vous même pas venir à Kramsztyk se rendant à ce moment complot de l'exceptionnelle importance de tous ces points d'interrogation qui lui laissent deux-tiers à tant d'artistes, en passe d'arriver, et qui les obligent alors

quelle „classificative“ qui simplifie solennellement le travail critique. On les fabrique en potant dans le stock des gloires universellement cataloguées, en soulevant le degré de son attachement à la Réalité, en le caractérisant d'après ses préférences marquées pour tel „isme“ de la forme, etc. J'ai essayé d'éclaircir certaines questions qui ne posent devant l'œuvre de Kramsztyk, en me servant des mêmes trucs — l'ai dû y renoncer, aucune ne m'ayant satisfait. Les maîtres anciens —

reines „vérités“ esthétiques — proclamées solennellement dans un café de Montparnasse et abjurées, non moins solennellement, à la terrasse d'un bar, toutes deux par la clientèle des marchands de la rue de la Harpe et dépréciées par les cercles qui s'approprièrent dans les boutiques de la rue de Seine, ou vice versa — tout ce jeu des multiples „vérités“ artificielles il les connaît assez bien pour les ignorer dans son art. Kramsztyk possède trop à fond le métier pour se servir des trucs



italiens du XVI^e-ème, espagnols du XVII^e-ème et français du XIX^e-ème siècle — il les a étudiés consciencieusement, mais se voit „à l'œil nu“. Mais „conscienceusement“ dans mon vocabulaire signifie qu'il est resté pendant longtemps devant leurs tableaux et qu'il les a regardés avec attention, parce qu'il voulait connaître les secrets de leur admirable métier et non dans le but d'y trouver son credo artistique. La Réalité — créée par Dieu ou arrangée par l'homme — il la fréquente assiduellement, il n'y a pas à s'y tromper, ses portraits, ses paysages, ses natures-mortes sont toujours pris sur le vif et portent l'empreinte très nette du souci de la ressemblance. Mais il suffit de comparer ces tableaux avec leurs mo-

Il fait partie d'un groupe important d'artistes polonais qui se sont tous sous le nom très significatif de „Rytmas“ l'„comp. „Pologne Littéraire“, no. 21. Il y est bien à sa place, puisque, en effet, la coordination rythmique des couleurs et des lumières est une qualité essentielle de sa peinture. Ce qu'on ne peut pas dire toujours de la nature. Et voilà pourquoi Kramsztyk n'aurait pas tort d'affirmer qu'il préfère ses tableaux à ses modèles. Seulement, au lieu de le dire, il aime mieux vous en convaincre par sa peinture. Et vous l'étes, assez — le franchement.

Z. St. Klingsland



KRAMSZTYK „PORTRECISTA PIĘKNYCH KOBIET“

Mieczysław Wallis słusznie nazwał Romana Kramsztyka „malarzem charakteru, powabu i wdzięku, portrecistą ciekawych mężczyzn – portrecistą pięknych kobiet“ (Mieczysław Wallis, humanizm Kramsztyka, „Wiadomości Literackie“ 1936, nr 20, s. 8). Postać ludzka zawładnęła w pełni wyobraźnią Kramsztyka, dlatego też krytyka artystyczna wielokrotnie zauważała w jego oeuvre stylistyczną i treściową łączność ze sztuką dojrzałego renesansu. W prezentowanym akcie zwraca jednak uwagę powinowactwo życia artysty ze sztuką, którą tworzył. Znany był jako smakosz życia, wielbiciel kobiecego piękna i pasjonat muzyki, co w pełni obrazuje prezentowana plastyczna wizja kobiecego ciała. W aktach i portretach Kramsztyka postać ludzka często zajmuje prawie całą powierzchnię płótna. Prezentowany akt zdominowała postać zamyślonej, spoglądającej na widza kobiety, siedzącej na połyskliwym materiale. Przedstawiona jest w bliżej nieokreślonej przestrzeni o neutralnej barwie. W lewej dłoni trzyma białą draperię, która delikatnie opada wzdłuż jej ciała. We wrażliwości na detal i przemysłanym potęgowaniu napięcia ujawnia się wielki kunszt Kramsztyka. Akt utrzymany jest w wąskiej gamie barwnej, dominują bowiem zróżnicowane walorowo ciepłe brązy. Ciało kobiety obwiedzione jest delikatnym konturem, a plastyczność przedstawienia dopełnia łagodniejszy niż w początkowej twórczości modelunek światłocieniowy.

Owe cechy wskazują na to, że praca jest późniejszym dziełem w bogatym dorobku artysty. Kramsztyk odszedł wtedy od ciemnych barw i ich kontrastowych zestawień na rzecz łagodniejszej palety barwnej. Edward Woroniecki tak pisał o talencie portrecisty Kramsztyka i o zmianach formalnych zachodzących w późniejszych dziełach artysty: „(...) P. Kramsztyk rozjaśnił i wzbogacił swoją paletę. Znikła już niemal twardość odcieni zimnych i często przytłumionych. Kolory, choć nie mają w sobie zbyt wiele blasku, łączą się w tony swobodniejsze i cieplejsze. Jego portrety – skupione, ekspresyjne, czasem swawolne, zyskują na swobodzie i lekkości dotknięć pędzla. Najwyraźniej widać to w jego aktach. Stojące, wdzięcznie siedzące bądź nonszalancko ułożone, wszystkie cechujące prostotą i siłą, pozbawione są skazy grzechu czy sentymentalnych tęsknot. Krzywe i sinusoidy ich ciał są pełne spokojnej namiętności, bliskiej naturze. W stosunku do wcześniejszych prac wzbogaciły się o wrażenie odprężenia i radości. Barwne ożywienie spojrzenia, łagodny i wibrujący kolor szala czy kurtki, z wycuciem podkreślają powab pięknej szyi lub ramienia o apetycznym wgłębieniu. Piżmowa woń życia, niemal zwierzęcego, lecz zdrowego i szczęśliwego, przenika całą tę część twórczości Kramsztyka, zrównoważoną, pozbawioną przesady i zbędnego wyrafinowania (...)“ (Edward Woroniecki, L'Art polonais à Paris. [...] les expositions: de M. R. Kramsztyk à la Galerie Zak [...]. „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique“ 1930, pól. II, s. 627).

36

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Pejzaż z Collioure, około 1925-28

olej/plótno, 64,5 x 80,5 cm
sygnowany l.d.: 'Kramsztyk'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

58 000 - 81 000 EUR

OPINIE:

opinia Renaty Piątkowskiej z dn. 29 sierpnia 2014 roku

POCHODZENIE:

DESA Unicum, marzec 2015

kolekcja prywatna, Polska





KRAMSZTYK W COLLIOURE

Collioure położone przy granicy francusko-hispańskiej, niedaleko Perpignan, od początku XX wieku przyciągało szereg awangardowych artystów. Od 1905 roku przyjeżdżał tu Henri Matisse i towarzyszący mu młody uczeń, André Derain. Kilka lat później miasteczko odkrywali kubiści: Juan Gris i Georges Braque. Na wybrzeże przyjeżdżali też Raul Dufy, Paul Signac i Mela Muter, a w latach powojennych Pablo Picasso i Salvador Dali. Choć w Collioure nigdy nie powstała stała kolonia artystyczna, portowe miasteczko odcisnęło swoje piętno na sztuce pierwszej połowy XX wieku i uznawane być może za jedno z ważniejszych „atelier Południa”.

Roman Kramsztyk, mieszkający w Paryżu od 1909 roku, po raz pierwszy zwiedził południe Francji w 1913 roku i od tej pory wracał tam regularnie. Do katalońskiego Collioure jeździł od początku lat dwudziestych. Żona artysty, Bronisława, w liście adresowanym do syna żaliła się: „tutaj jest bardzo malowniczo, ale zupełna dziura bez wygód”. Tym co, mimo wymuszonej prostoty życia przyciągało Kramsztyków do miasteczka był urok kamiennego wybrzeża.

W powstałych na francuskiej riwierze pejzażach Romana Kramsztyka na próżno szukać jednak fotograficznego realizmu i malowniczej „pocztówkowości”. W obrazach artysty z końca lat dwudziestych widać odejście od sielankowego sztafażu, obecnego we wcześniejszych pracach malarza. Kramsztyk pracując na Południu złagodził jednak na swoich płótnach kontrasty, wygładził kontur i zaczął wprowadzać bardziej rozświetlone barwy. Zręcznie balansował na granicy malowniczości i ostrości. W jego śródziemnomorskich pejzażach trudno szukać wpływów innych przebywających w Collioure malarzy. Jeśliby szukać kontekstu dla sztuki polskiego artysty uwaga widza skupić się powinna na Cézannie.

„Cézanowskość” pejzaży Kramsztyka nie polega tylko na podobieństwie uzyskanych efektów. Obu malarzy zbliża do siebie także warsztat i technika pracy. Kramsztyk – tak jak Cézanne – zaczynał malować swoje płótna w plenerze. Na wielu jego obrazach widać charakterystycznie układające się warstwy malarskie stapiające się “mokre w mokre”. Artysta nakładał jedną warstwę farby bezpośrednio na drugą, różnicując jedynie opracowanie. Andrzej Lasek, konserwator pracujący nad obrazem, sądził, że artysta tworząc „Pejzaż z Collioure” zaczął od szkicowania kompozycji rzadką farbą, po czym prawie od razu przeszedł do warstw modelujących cienie. Kramsztyk nigdy nie postępuje ze swoimi obrazami jak z dziećmi kolorówką – wypełniając je jednolita barwą stanowiącą bazę dla dalszych modelunków, ale od razu przechodzi do

kwestii różnicowania walorowego. Postępuje tak, jakby chciał przełożyć na płaszczyznę płótna nie kształty i powierzchnie, ale barwy i światło. Bardzo charakterystyczny jest sposób wykończenia obrazu. Kramsztyk kładł farbę impastowo, soczyście i wykańczał ją szpachlą malarską. Miejscami spod ostatecznej warstwy prześwituje kolor lokalny, a przez laserunki przebijają się gdzieś tam mocniejsze barwy. W niektórych partiach artysta zdejmował szpachlę nadmiar farby uzyskując efekt przecierania. W innych, po wyschnięciu płótna, dodawał impastowe poprawki.

Według Renaty Piątkowskiej „Pejzaż z Collioure” należy rozpatrywać w kontekście innych obrazów, które artysta stworzył na południu Francji. W „Uliczce z Collioure”, „Pejzażu południowym” (oba w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie), czy „Pejzażu nadmorskim” (Muzeum Śląskie w Katowicach) Kramsztyk opiera się na jednej zasadzie kompozycji. Proporcjonalnie dużo miejsca na powierzchni płótna zajmują domy przyjmujące również rolę dominanty kolorystycznej. Układ brył jest jednak na tyle zrównoważony, że całość zamyka w sobie wrażenie rozmachu.

Roman Kramsztyk naukę malarstwa rozpoczął w Warszawie, gdzie uczył się rysunku i malarstwa u Stankiewicz, Hersteina i Kotarbińskiego. Studia kontynuował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Mehoffera oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Po 1918 roku uzupełniał artystyczne studia w pracowni Hersteina w Berlinie. Lata 1910-14 spędził w Paryżu, gdzie wstąpił do Towarzystwa Artystów Polskich i reaktywowanego w 1915 roku Polskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego. 1917 przyłączył się do wystawy Ekspresjonistów Polskich, zorganizowanej w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, będącej manifestacją pierwszej fali polskiej awangardy. W 1918 roku został członkiem Nowej Grupy, którą utworzył m.in. z Tadeuszem Pruszkowskim i Eugeniuszem Zakiem. Brał udział w pokazach sztuki polskiej w Barcelonie, Paryżu, Sztokholmie, Brukseli, Pittsburghu i Moskwie. Uczestniczył ponadto w Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 roku i Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939. W kraju eksponował swe prace w warszawskiej Zachęcie (w okresie 1909-24), TPSP we Lwowie, Krakowie i Poznaniu oraz uczestniczył w salonach paryskich. W 1922 roku osiadł na stałe w Paryżu, gdzie związany był ze środowiskiem artystycznym Ecole de Paris - poślubił siostrę Ludwika Marcoussisa, Bronisławę (która zmarła w 1925 w wyniku katastrofy morskiej niedaleko Collioure). W tym samym roku został współzałożycielem towarzyszenia Artystów Polskich Rytm, reprezentującego w sztuce polskiej lat 20. nurt klasycyzujący.

37 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

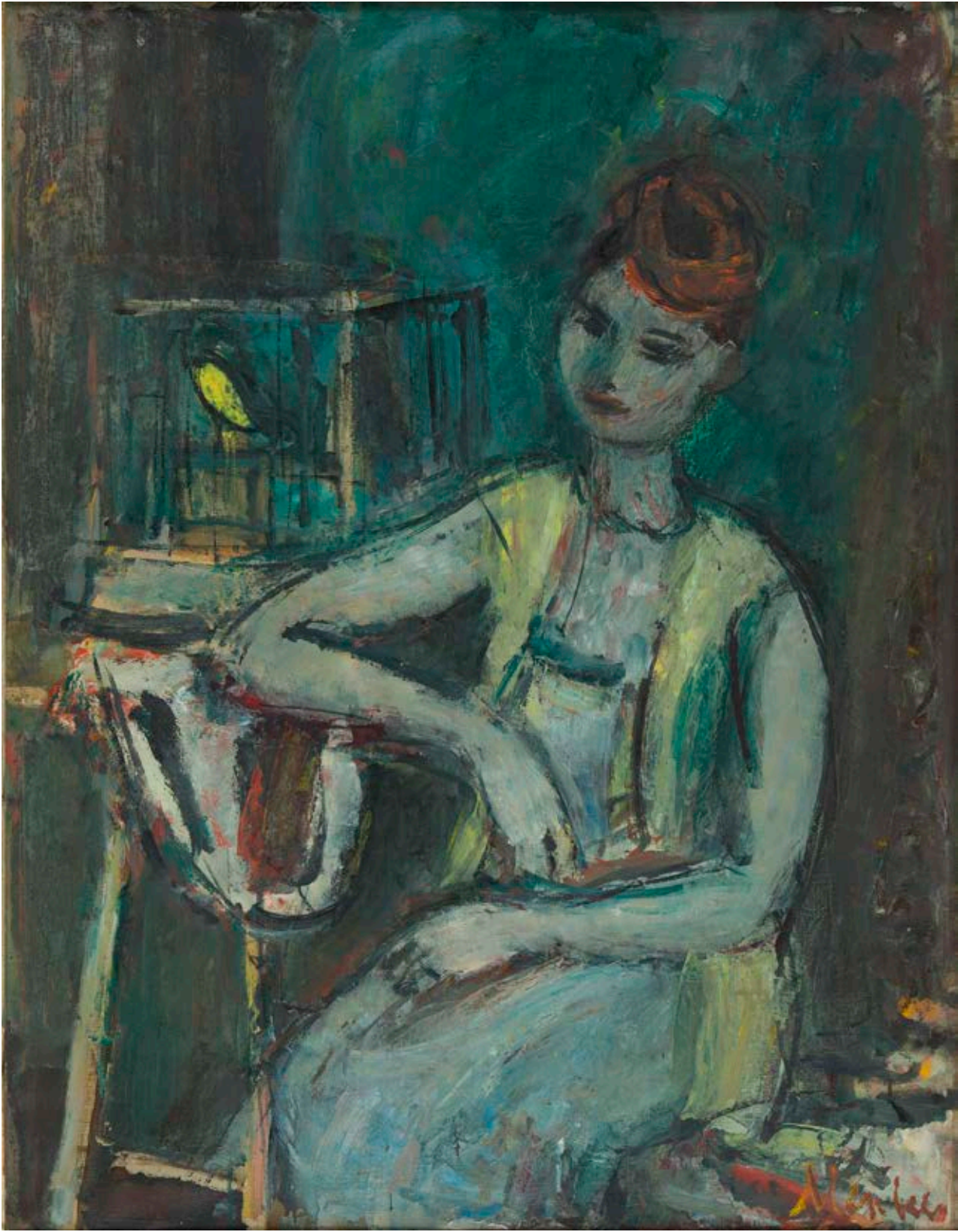
1896-1986

"Młoda dziewczyna z ptaszkiem" ("Jeune fille avec l'oiseau"), około 1935-39

olej/plótno, 117 x 99 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
sygnowany na odwrociu: 'Menkes'
na krośnie malarskim papierowa nalepka Passedoit Gallery w Nowym Jorku, papierowa nalepka paryskiego składu z materiałami malarskimi Lucien Lefebvre-Foinet ze stemplem celnym oraz nalepka opisana numerem: '22', na krośnie oraz na ramie notatki, na ramie nalepki aukcyjne, papierowa nalepka inwentarzowa oraz papierowa nalepka galeryjna

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

POCHODZENIE:
The Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork (dar Arthur Hoppock Hearn Memorial Fund, 1950)
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, wrzesień 2019
kolekcja prywatna, Polska

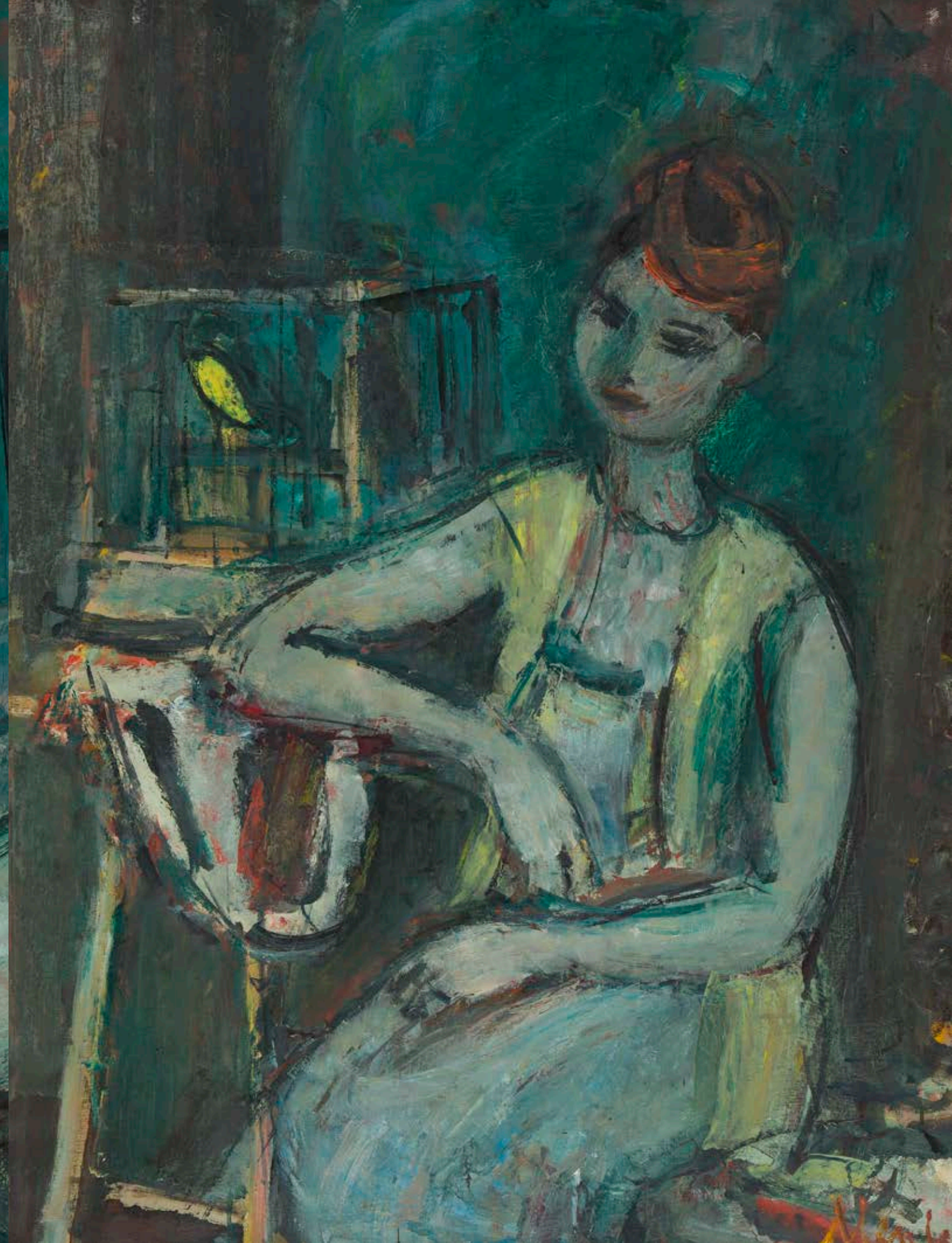


EKSPRESYJNOŚĆ LIRYZMU PORTRET W SZTUCE MENKESA

Jednym z głównych motywów twórczości Zygmunta Menkesa są postacie kobiece przedstawione we wnętrzu. Ich syntetyczne ujęcia wzbogacał wyrazisty kontur, często odseparowany od plamy barwnej. Przedstawienia te dzięki rozwiązaniom plastycznym, jak i dzięki ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, strojów i przedmiotów wyróżniają się szczególną dekoracyjnością. „Artysta zawsze pracuje z modelem lub z zaaranżowaną martwą naturą. Nie próbuje jednakże ich imitować, lecz traktuje jako odnośnik, dzięki któremu realizuje swój abstrakcyjny koncept będący zaczynem pracy. Ciągłe wraca do modelu celem odświeżenia swego wrażenia. Nie waha się zniekształcać: jego typowe głowy mają kształt gruszek, a szyje są wydłużone. Ludzkiej postaci używa on tak, jak traktuje obiekty martwej natury, podporządkowując ją nadrzędemu celowi. Czasem w dalszym stadium szuka uproszczeń, pomijając wiele z rzeczywistości, a nawet odrzucając pewne partie, jeśli jest to potrzebne do całościowej koncepcji dzieła. Efektem jest obraz, w którym temat odbieramy jako wtórny w stosunku do kompozycji, bogactwa faktury czy wysmienitego koloru” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 19). „Artysta widzi w modelu jedynie swą własną rzeczywistość, tę, którą już od dawna zapisał w pamięci i której kształty zostały nadane przez jego wrażliwość. Jeśli posługuje się modelem, to tylko po to, aby odnaleźć w nim - a także sprawdzić - swą własną wizję i koncepcję” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 18).

W portrecie dziewczyny z ptaszkiem w klatce artysta posłużył się znanym dla swojej twórczości zabiegiem dynamizowania liryzmu przedstawienia ekspresyjnie nakreślonym malarskim rysunkiem. Nie zaniebując artystycznego profilu świetnego kolorysty, Menkes pracuje nad konturem, wydobywającym zmysłowość materii modela. Pracując z soczystymi kolorami lokalnymi, pod każdym spojrzeniem obraz zyskuje nową świeżość i odnawia się jego wrażenie realności. Artysta zwraca uwagę na korespondencję barw ujętych w obrazie oraz na urozmaicenie fakturalne malowanych przedmiotów. Menkes nadaje modelce subtelny tonację, której wyraz zdaje się symptomatyczny, gdyż „oglądając uważnie jego obrazy, można zauważyć, że pod ową zewnętrzną szorstkością kryje się szczególna wrażliwość, bowiem jego płótna składają się z niezliczonej ilości prawie niedostrzegalnych dotknięć pędzla; kolory skrzą się jak klejnoty, a łącząc się, tworzą ostateczną wspaniałą tonację” (Sigmund Menkes 1896-1986, Riverdale, New York 1993, s. 19).

W prezentowanym w katalogu portrecie czytelne są nawiązania Menkesa do nurtów środowisk artystycznych, w których pracował artysta. Związany z paryską bohemą École de Paris oraz nowojorskim środowiskiem artystycznym Menkes celnie nawiązał do repertuaru fowistycznych środków wyrazu, podpierając się osiągnięciami sztuki portretowej Henri Matisse’a, a także abstrakcjonizmu fizjonomii Pabla Picassa.



38 α

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Myśl zadziwiona" ("La pensée étonnée"), 1919

olej/tektura, 49 x 37 cm

sygnowany p.d.: 'B. Biegas.'

opisany na odwrociu: 'La pense | étonne' oraz '39'

papierowa nalepka ze spuścizny po artyście z opisem oraz trzy nalepki inwentarzowe

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

16 200 - 23 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, wrzesień 2019

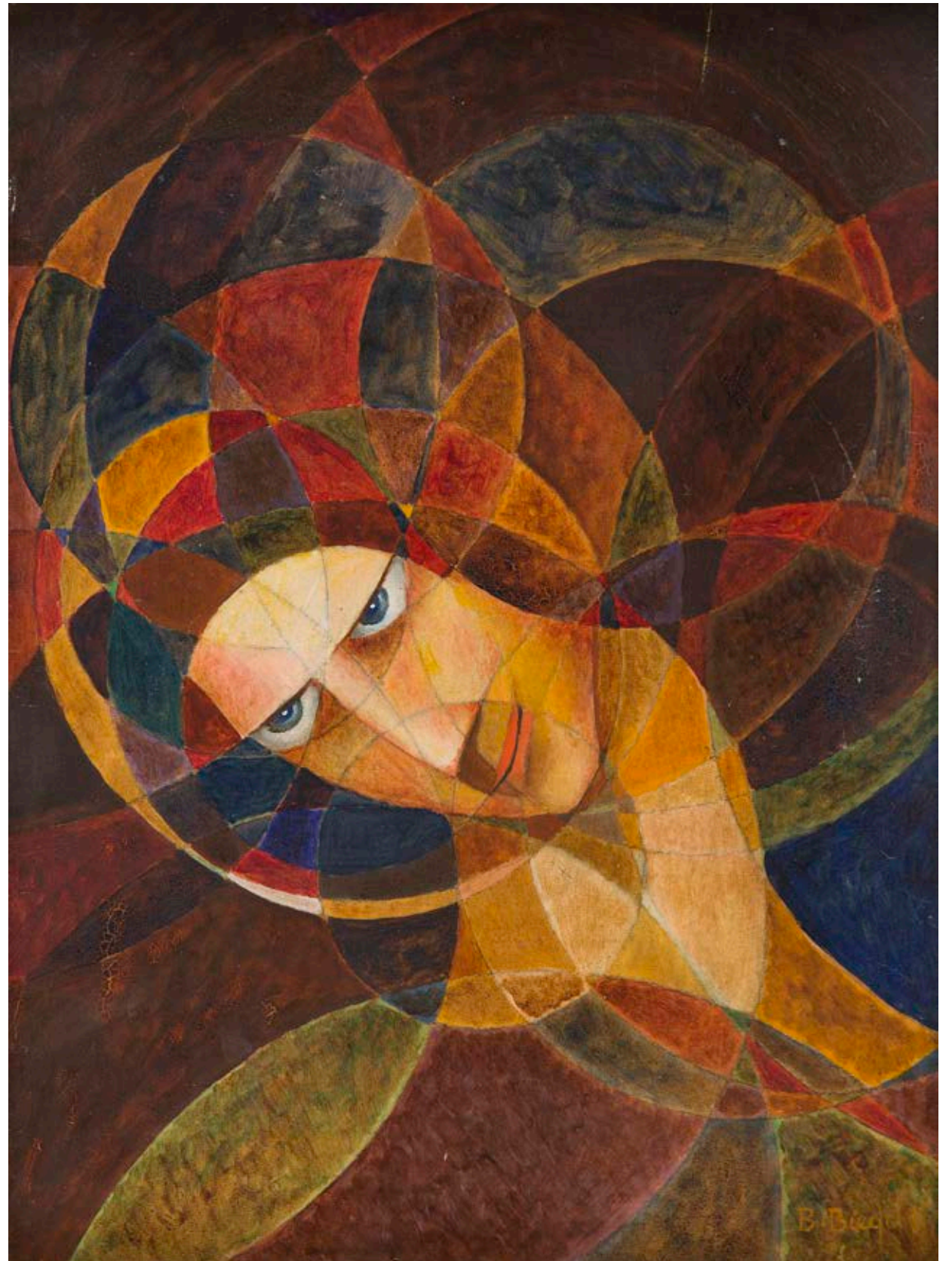
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Bolesław Biegas. Malarstwo i rzeźba, wystawa stała, Muzeum Mazowieckie w Płocku, 2011-2019

LITERATURA:

Xavier Deryng, Bolesław Biegas, Paryż 2011 (il.)





Bolesław Biegas, około 1900, Biblioteka Polska w Paryżu

SFERYZM – POETYKA KOŁA

Bolesław Biegas jest uważany za głównego przedstawiciela kierunku symboliczno-secesyjnego, nie tylko w rzeźbie polskiej. Jego prace, jako jedyne polskiego artysty, znajdują się dzisiaj na stałej ekspozycji w Musée d’Orsay. Pod wpływem filozofii Stanisława Przybyszewskiego tworzył alegoryczno-symboliczne rzeźby o tematyce oddającej dramat ludzkiej egzystencji. Równoległy nurt w twórczości Biegasa reprezentowały rzeźby o syntetycznej, zgeometryzowanej formie odzwierciedlające idee Praslowiańszczyzny. Podobnie jak w rzeźbie, również w malarstwie zdołał stworzyć niesłychanie indywidualną stylistykę, którą charakteryzuje zróżnicowanie i bogactwo tematyki oraz formy.

Twórczość malarską uprawiał od 1900. Czerpał z symbolistycznej sztuki Gustave’a Moreau, Arnolda Böcklina, Odilona Redona czy Gustava Klimta. Malarzem stał się w trakcie I wojny światowej. Nie porzucił oczywiście zupełnie rzeźby, ale od tego czasu zajmowała ona drugorzędne miejsce w jego twórczości. Pierwszym ważnym cyklem malarskim Biegasa były stworzone w latach 1916-18 „Wampiry wojny”. Ożywił w nich świat chimery, harpii i sfinksów, demaskując okrucieństwa wojennej maszyny. W tych pracach zarysowała się tendencja, którą w kolejnych latach rozwijał w swojej twórczości malarskiej. W wielu kompozycjach tła złożone są z form kolistych, które zapowiadają słynne portrety sferyczne.

Ustalenie konkretnej daty pojawienia się kompozycji sferycznych nie jest możliwe. Jego dzieła są z reguły nie datowane. Pierwsze obrazy sferyczne pokazał na Salon des Indépendants w 1919 i 1920. Obrazy mogły więc zostać wykonane między rokiem 1916 a 1919. Jego wystawy – fascynujące dla jednych i bulwersujące dla drugich – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren, André Fontaines i Louis Vauxcelles. Część konserwatywnych krytyków widziała w sferyzmie kolejną po kubizmie formę upadku sztuki. Kronikarz artystyczny „L’Eclair” grzmiał w sensacyjnym nagłówku: „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz ‘sferyzm’, który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika”. Problematyczna pozostaje sama nazwa nadana zespołowi prac Biegasa. Kolejny XX-wieczny „izm” ma bowiem nieco rozmyte znaczenie. Pojęcia „sferyzm” używano jeszcze przed I wojną światową w kontekście sztuki Františka Kupki. Michail Larionow swoje prace z 1913 określał jako sferystyczne i rondystyczne. Koła i łuki wykorzystywali w tym samym okresie co Biegas m.in. Robert Delaunay, Giacomo Balla, Fortunato Depero, Patrick Henry Bruce, Arthur B. Frost. Biegas najwyraźniej jednak podkreślał ścisły, geometryczny charakter abstrakcyjnych motywów i używał do ich kreślenia cyrkla, eliminując rozmazaną poetykę charakterystyczną, np. dla orficznych kręgów Delaunaya. Xavier Deryng pisał: „Tworząc sferyzm, Biegas wniósł wyjątkowy wkład do debat artystycznych prowadzonych przez paryską awangardę. Nawet jeśli (...) sferyzm pojawił się przed pierwszą wojną światową, poszukiwania Biegasa przedstawiają (...) pewne elementy wspólne z futuryzmem”. „Futuryistyczna sympatia” wyrażona przez samego Marinettiego potwierdza to zestawienie. Sferyzm pozostaje jednak naznaczony przekonaniem symbolistycznymi Biegasa. W Paryżu sferyzm dostarczył Biegasowi nowych wielbicieli, szczególnie w dzielnicy Montparnasse. W pracowni

Claude’a Chauviere’a, jak opisywał Louis Vauxcelles, degustowano szampana w słoiczkach po konfiturach, chwalać kolejno zalety kubizmu i sferyzmu. Za sprawą obrazów sferycznych Biegas stał się w malarstwie artystą awangardowym. Odwrócił się bowiem od hegemonii kubizmu.

Obrazy sferyczne były budowane przez nakładające się na siebie figury geometryczne, najczęściej okręgi. Stanowiły próbę harmonijnego połączenia przestylizowanego wizerunku ludzkiego z abstrakcyjną ornamentyką biegnących po łukach linii i przecinających się płaszczyzn. Dekoracyjne walory dzieł są oparte na linearyzmie i „mozaikowej” kompozycji barw stłumionych, zmatowiałych, kładzionych płaską płamą bądź intensywnych, pointylistycznie rozwibrowanych, nakładanych drobnymi uderzeniami pędzla. Niektóre z obrazów sferycznych, które niemal zawsze były portretami, chociaż wiemy, iż wśród obrazów sferycznych znajdowały się również akty oraz kompozycje zatytułowane m.in. „Wschód słońca” czy „Księżyc”, ocierają się o abstrakcję. Biegas stworzył ich ponad sto. Wystawiał je konsekwentnie między 1919 a 1923.

Obrazy sferyczne były ponadto interpretowane jako zainteresowanie Biegasa kosmogonią i ezoteryką. Uciekał się w nich niekiedy do przedstawiania rytualnych gestów dłoni zapożyczonych z hinduskiej oraz buddyjskiej kultury. Tym zainteresowaniom Biegas dał wyraz w kolejnym, obszernym malarskim cyklu „Mistyka Nieskończoności”. Wizerunki te ewokowały skojarzenia z magią i ezoteryką, które fascynowały elity towarzyskie Europy okresu XX-lecia międzywojennego. Michel Georges-Michel opisywał wrażenia, jakie wywoływały w nim obrazy sferyczne: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu – ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odgrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnia witraże sferyczne” (Michel Georges-Michel, Sphérisme, „Paris-Midi”, 6.06.1918).

Obraz prezentowany w ofercie aukcyjnej jest portretem postaci, której pleć trudno określić w sposób jednoznaczny. Znaki anatomiczne ograniczają się do nosa, ust i oczu, zaś owal twarzy jest zaznaczony przez linearne przecięcia. Barwy nakładane są w formie niewielkich płaszczyzn czystych i intensywnych kolorów. Pomimo iż krytycy uznawali sferyzm za kategoryczne odejście od estetyki kubizmu, łukowe brwi i sposób zaznaczenia nosa, które prezentują kanciaste elementy w miejscach, gdzie krzywe linie się zacierają, można łączyć z poszukiwaniami kubistycznymi. Tajemniczy uśmiech podporządkowany wirującym rytmom kompozycji zdradza natomiast zainteresowanie artysty wiedzą okulistyczną.

39 α

MELA MUTER

1876-1967

Portret mężczyzny z psem, lata 30. XX w.

olej/ płótno, 144,5 x 98 cm

sygnowany u dołu, po lewej: 'Muter'

na krośnię malarskim trzy papierowe nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:

500 000 - 900 000 PLN

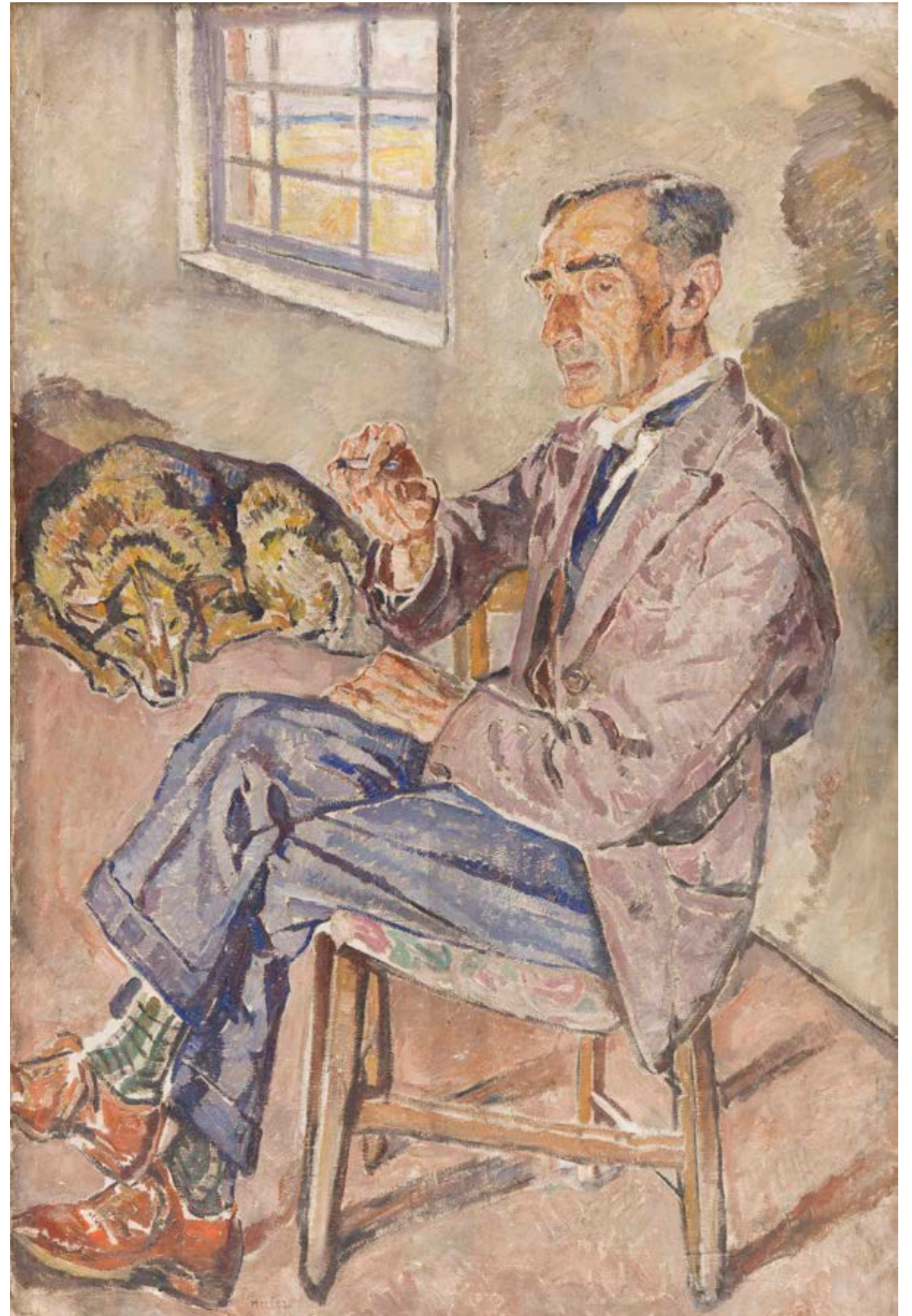
115 000 - 207 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa



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 Andrzej 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 Łazurowym 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, Macierzyństwo ze sceną pasterską w tle, lata 40. XX w., kolekcja prywatna



Mela Muter, Zima (L'Hivier), 1910, kolekcja prywatna



PORTRET PRZY OKNIE

Mela Muter należy do grona jednej z najchętniej kolekcjonowanych polskich artystek. Według Oscara Gheza, znawcy twórczości i kolekcjonera prac Muter, już w trakcie pierwszych lat pobytu w Paryżu malarza była najbardziej rozpoznawaną polską artystką z kręgu malarzy École de Paris (Oscar Ghez, Mela Muter [1876-1967], „Shalom” 1994). Jej pozycję bez wątpienia umocniło zaproszenie do wzięcia udziału w Société Nationale des Beaux-Arts już w 1902 roku, w Salonie Jesiennym oraz Salonie Niezależnych w 1905 roku, co powiązało postać zaledwie dwudziesto-sześciolatniej artystki z nazwiskami malarzy takich jak Berthe Morisot i Suzanne Valadon.

Na gruncie lokalnych odniesień wyrazista osobowość artystyczna oraz niezwykła malarska umiejętność dotknięcia wnętrza portretowanego stawiały ją na równi z młodszą o dekadę wybitną polską portrecistką Olgą Boznańską. Owe porównania z równie uznaną Boznańską to nie tylko wielki prestiż, ale także istotne spoiwo w kształtowaniu się artystycznego kośca Muter. Biografię Meli Muter i Olgi Boznańskiej łączy Paryż. Boznańska odebrała gruntowne wykształcenie artystyczne, zaś Muter była saumoukiem – w Paryżu uczęszczała krótko na Akademię Colarossi, i być może także na Akademię Grande Chaumière. Każda z artystek w orbicie swoich zainteresowań umieściła portret, badanie psychologizmu modela. Mgliście wizerunki Boznańskiej kontrastują z impastowymi obrazami Muter. Max Goth, francuski krytyk tak oceniał zależność między malarzami: „Tu obok Olgi de Boznańskiej mam ochotę umieścić Mutermilch, owizerunkach mniej delikatnie ekspresyjnych, mniej refleksyjnie pieśczośliwych, ale o finezji psychologicznej równie mocnej i bardziej bezpośredniej. Boznańska opowiada drżącym głosem, Muter wydaje sądy i oskarża. Na styl Boznańskiej składa się naturalna swoboda, urok, pieśczoła. Styl Muter jest gwałtowny, niewzruszony w swej przemocy, ostry, napięty aż do krzyku, à la Van Gogh”.

Prezentowane studium portretowe mężczyzny z psem we wnętrzu wpisuje się w szeroką grupę portretów przy oknie, które pojawiały się w twórczości artystki już od początków jej artystycznej kariery. Wymienić można tutaj kompozycję „Zima” z 1910 roku (kolekcja prywatna), na której to artystka ukazała portret starszej kobiety z oświetloną niczym światłem reflektora twarzą modelki. Postać została ujęta w lewej części przedstawienia – pozostała część to fragment pustej ściany z oknem otwierającym widok na niewielki, ośnieżony ogródek. W późniejszych latach Muter wielokrotnie powracała do podobnego motywu, choć, co ciekawe, nigdy nie ujęła go już w tak analogicznej formie jak w kompozycji tytułowanej z francuskiego „L'Hiver”. Dla porównania można przytoczyć tutaj chociażby portret księżnej Armande de Polignac z lat 30. XX wieku z oknem w tle przedstawienia. W prezentowanym w katalogu aukcyjnym obrazie istnieje jeszcze jeden element, który ewidentnie przewija się w oeuvre artystki. Jest nim sylwetka śpiącego psa, znana dla przykładu z „Gitarzysty” (lata 30. XX w., kolekcja prywatna), a także z kompozycji o charakterze sakralnym „Macierzyństwo ze sceną pasterską w tle” z lat 40. (kolekcja prywatna), w którym to owego wzmiankowanego psa interpretować należałoby raczej jako wilczyce karmiącą młode. Co więcej taki sam temat odnaleźć można w jednym z katalogów Gallerii Gmurzynska w Kolonii, który wzmiankuje obraz „Alter Mann mit Hund” („Stary mężczyzna z psem”) (Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska, Köln 1967, poz. 27).



Mela Muter, Portret księżnej Armande de Polignac, lata 30. XX w., kolekcja prywatna



Mela Muter, Gitarzysta, lata 30. XX w., kolekcja prywatna

40

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Chłopiec przy drzewie, 1924-1926

olej/plótno, 54 x 33 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'

estymacja:

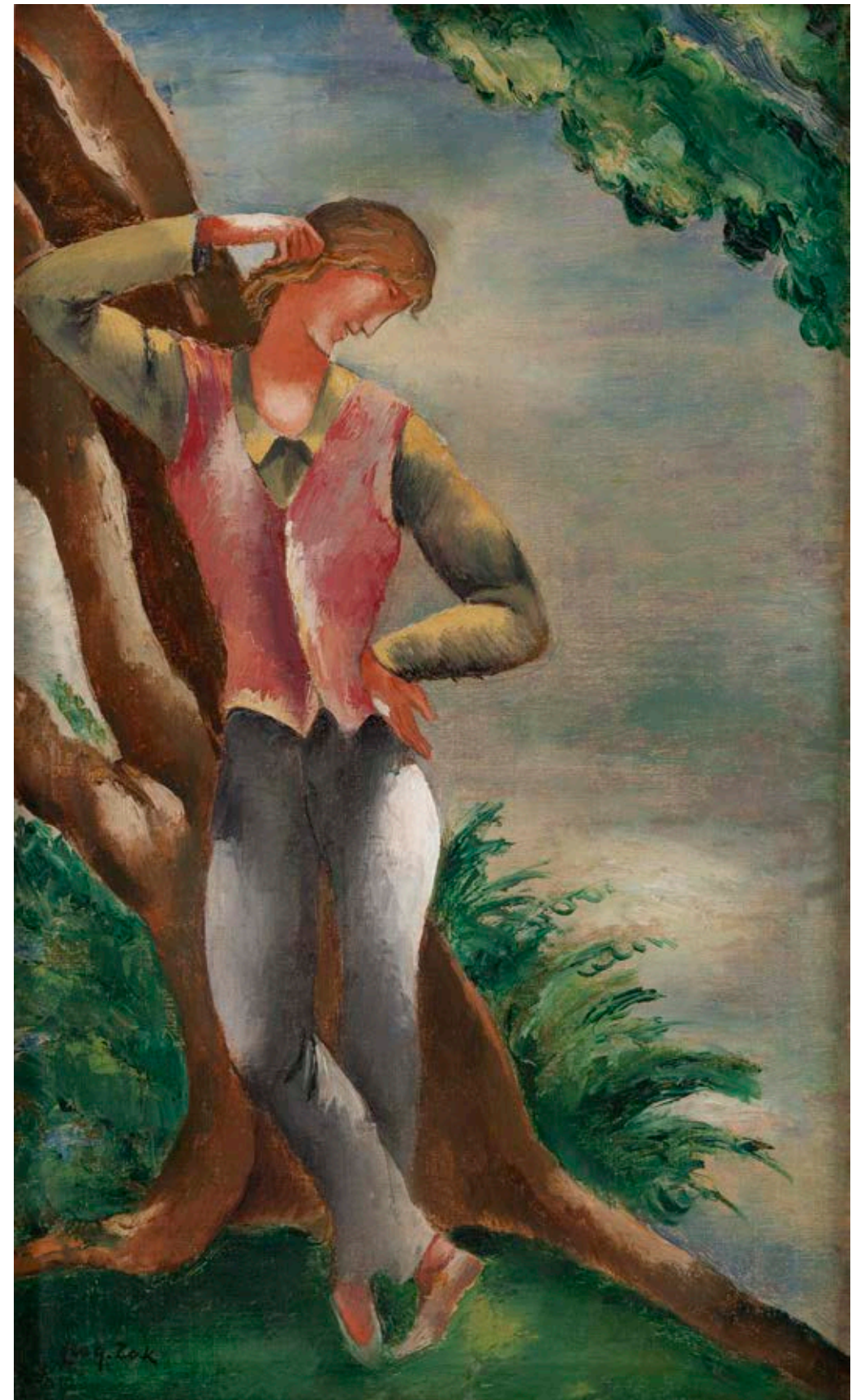
450 000 - 600 000 PLN

104 000 – 138 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska





Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza, w pracowni na Montparnasse w Paryżu, fot. Henri Manuel

„Jedynymi artystami godnymi przetrwania” – mówił w jednym z wywiadów Eugeniusz Zak – „są ci, którzy ponad dziecinnie namiętne dyskusje-programy, ponad formuły, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości”. Wydaje się, że krytyka, historia sztuki i publiczność do dziś zgodnie podziela pogląd malarza. Choć przez całe życie dystansował się do wszelkich „izmów”, nie tylko przetrwał w pamięci potomnych, lecz także zapisał się jako chyba najwybitniejszy przedstawiciel Szkoły Paryskiej. Co więcej, wszedł zarówno do kanonu polskiego, jak i do świadomości zachodnich badaczy.

Przyczyniły się do tego tak wybitna, osobna twórczość autora, jak jego biografia – zgodnie określana jako „życie poetyckie”. Zak (właściwie: Żak) pochodził ze zasymilowanej rodziny żydowskiej. Do Paryża wyjechał jako osiemnastolatek. Dostał się na École des Beaux-Arts, ale postanowił równocześnie korzystać z modelu w Académie Colarossi. Zadebiutował na Salonie Jesiennym w 1904. Jeździł na plenery do Bretanii, pracował jako dydaktyk w prywatnej akademii malarskiej La Palette, słynącej z liberalizmu i sympatyzowania z rozmaitymi awangardami. Razem z Leopoldem Gottliebem, Romanem Kramsztykiem i Melą Muter należał do pierwszego pokolenia Szkoły Paryskiej. Francja szybko okazała się jedynie pierwszym przystankiem w międzynarodowej karierze. W 1910 Zak wziął udział w berlińskiej wystawie Secession, a w 1922 zamieszkał stolicy Niemiec. Następnie przeniósł się do Bonn, gdzie pracował nie tylko jako malarz, lecz także krytyk. Choć po roku wrócił do Paryża, nie stracił kontaktu z niemieckim środowiskiem artystycznym (na krótko przed śmiercią otrzymał propozycję objęcia kierownictwa Akademii Sztuk Pięknych w Kolonii). Regularnie bywał też w Warszawie, był jednym z założycieli grupy „Rytm”. Podróżował do Szwajcarii, pomieszkiwał na południu Francji, wystawiał swoje obrazy w Stanach Zjednoczonych. Międzynarodowe kontakty okazały się przydatne, kiedy razem z żoną Jadwigą założył galerię sztuki „Zak”, znaną dziś przede wszystkim w krajach Ameryki Łacińskiej – pani Zak już po śmierci męża chętnie wystawiała bowiem dzieła Latynosów.

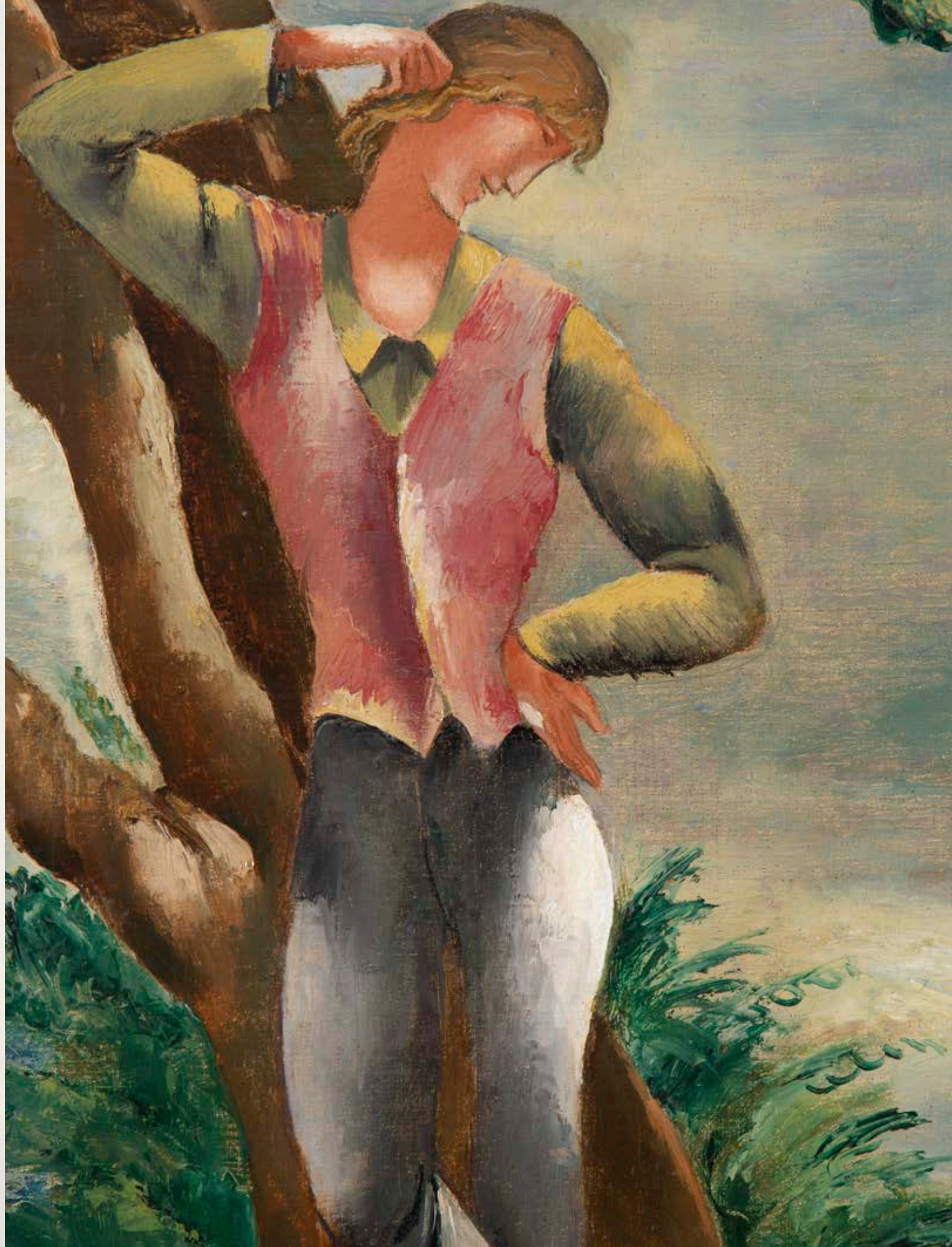
Pełne podróży i sukcesów, spełnione życie zawodowe Zaka należy skonfrontować z jego pracami. Jak zgodnie zauważała krytyka, przeniakał je bowiem pierwiastek melancholii. Wyciszone płótna artysty zaludniali rozmaici cyrkowcy, grajkowie, pijacy. Unikał efekciarstwa, nie wchodził z żadne prądy i „izmy” („Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce nie ma wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów”).

Stefania Zahorska wiązała ten fakt z osobowością malarza: „A Zak, jako człowiek?” – pisała – „Jest w nim jako w człowieku czynnik jeden, który bez wątplenia zaważyć musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wątły, drobny i cierpiący. Zdawałoby się, że wyrodzić się w nim musi w tych warunkach coś w rodzaju zgorzknienia, chorobliwego przewrażliwienia psychicznego, ukrytego antagonizmu w stosunku do ludzi. Faktem jednak jest, że w stosunkach towarzyskich zdobywał sobie wszystkich swą nieskomplikowaną dobroduszością i stale dobrym humorem. Jego postawa psychiczna była taka, że zdawała się ludzi zapewniać o nieszkodliwości i nieniebezpieczności jego osoby i dlatego nie prowokowała nastawień obronnych lub napastliwych. Robił wrażenie człowieka będącego w dobrych stosunkach ze swym życiem, u którego między chceniem a możliwością urzeczywistnień nie ma groźnych napięć, ale jest harmonia i równowaga; który potrafi wycisnąć z życia to, co w danych warunkach ma ono najlepszego, posiada sporą dozę zmysłu rzeczywistości i potrafi na danym odcinku swych możliwości zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselej”.

Stworzony między 1924 a 1926 rokiem „Chłopiec przy drzewie” należy do najważniejszego cyklu w twórczości Eugeniusza Zaka, zespołu obrazów wyobrażających melancholijnych cyrkowców, zadumanych włóczęgów i muzyków. Opierający się o drzewo chłopak w bardzo podobnej redakcji malarskiej pojawia się już w zaginionych obrazach „Z dni młodych” (1921) oraz „Rodzina” (1922). Subtelna kolorystyka i delikatność formy wskazuje na łączność prezentowanej kompozycji z jego finalnym okresem. Źródła artystycznych poszukiwań Zaka z lat 20. należy szukać około 1917, kiedy to artysta wziął za przedmiot swojej sztuki zamyślane czy rozmarzone postaci, przedstawiając je w „pudełkowych”, kubistycznych, pustych wnętrzach. Ikonograficzną ewolucję jego malarstwa da się wytłumaczyć kilkoma czynnikami: kontaktem z malarstwem Pi-cassa z okresu błękitnego i różowego, znajomością rzeźb zaprzyjaźnionego z Zakiem i tworzącego w Paryżu Elie Nadelmana, znajomością obrazów Leopolda Gottlieba, Jerzego Merkela, Maurice Denisa, Paula Cézanne’a, Paula Sérusiera czy wreszcie szerszym prądem obecnym w paryskim środowisku artystycznym: neohumanizmem (w ten ostatni mógł Zaka wprowadzić krytyk polskiego pochodzenia Waldemar Georges). O obrazach Zaka z lat 20. w tym kontekście pisała m.in. Stefania Zahorska: „[kompozycje Zaka] posiadają (...) jakiś cień smutku głębszy i szerszy aniżeli smętny sentyment sielanek. Jakby równocześnie ze zbliżeniem się do rzeczywistości wydobyto na jaw szersze dla niej współczucie” (Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 15).

Według Barbary Brus-Malinowskiej, autorki monografii artysty i rozumowanego katalogu jego dzieł, cykl cyrkowców, wędrowców, żebraków czy alkoholików zamkniętych w ciasnych, miejskich zaułkach można rozpatrywać również w kontekście tradycji tego motywu w malarstwie europejskim (podobne tematy podejmowali Callot, Gillot, Watteau, a nawet Toulouse-Lautrec), a także... krakowskich formistów. Zak zainteresowany był jednak bardziej sztuką Paryża i działał przede wszystkim we Francji i w Niemczech – trudno w związku z tym udowodnić, które formistyczne prace mógł oglądać oraz dzięki czyjemu pośrednictwu mogłyby poznać krakowskie nowinki. Być może związki między malarstwem Zaka, a formistów wynikają nie tyle z bezpośredniej styczności, ile odnoszenia się do wspólnych źródeł.

Potwierdzeniem intelektualnej przynależności Zaka raczej do kosmopolitycznego, paryskiego niż polskiego środowiska artystycznego są losy jego obrazów. Większość prac artysty w latach 20. XX wieku kupowano w Niemczech, we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Choć polska krytyka szeroko pisała o artyście, tylko kilka jego prac znalazło się w kraju za jego życia. Prezentowany „Chłopiec przy drzewie” stanowi dopiero niedawno ujawniony we Francji świetną, nieznaną wcześniej kompozycję ze szczytowego okresu malarstwa Zaka.



41

ERIC DETTHOW

1888-1952

Kąpiące się, 1922

olej/deska, 60 x 44 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Detthow. 22'

na odwrociu liczne notatki oraz nalepki aukcyjne

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 600 – 18 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Millon & Associates, Paryż, listopad 2021

kolekcja prywatna, Polska

Eric Detthow urodził się w Szwecji, gdzie studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Sztokholmie. Z francuską awangardą zetknął się po raz pierwszy w 1913 roku podczas podróży do Paryża. Powrócił tam po wojnie w 1919 i tym razem został na dłużej. W 1920 roku wystawił kilka prac na Salonie Jesiennym w Paryżu. Obrazy te przyniosły mu rozgłos na światowej scenie artystycznej. W swoich pracach nawiązywał do osiągnięć postimpresjonistów takich jak Cézanne czy Seurat, zwłaszcza w kwestii operowania kolorem i budowania form.

Prezentowana w katalogu praca „Kąpiące się” tematycznie nawiązuje do wielkich płócien Cézanne’a, jednak tutaj scena dzieje się w zamkniętym, nieco skubizowanym pomieszczeniu bardziej przypominając „Panny z Awinionu” Picassa. Twarze kobiet nawiązują do ówczesnego zwrotu artystycznego ku cechom prymitywnym, widocznym chociażby w pracach Matisse’a. Śmiałe barwy zieleni i czerwieni na tkaninach, w które ubrane są kobiety świadczą o eksperymentach kolorystycznych artysty.



42 α

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882-1965

"Przed lustrem", 1956

olej/tektura, 61 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'Tymon'

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

32 000 – 42 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Toruń (zakupiony bezpośrednio z pracowni artysty w latach 50. XX w.)

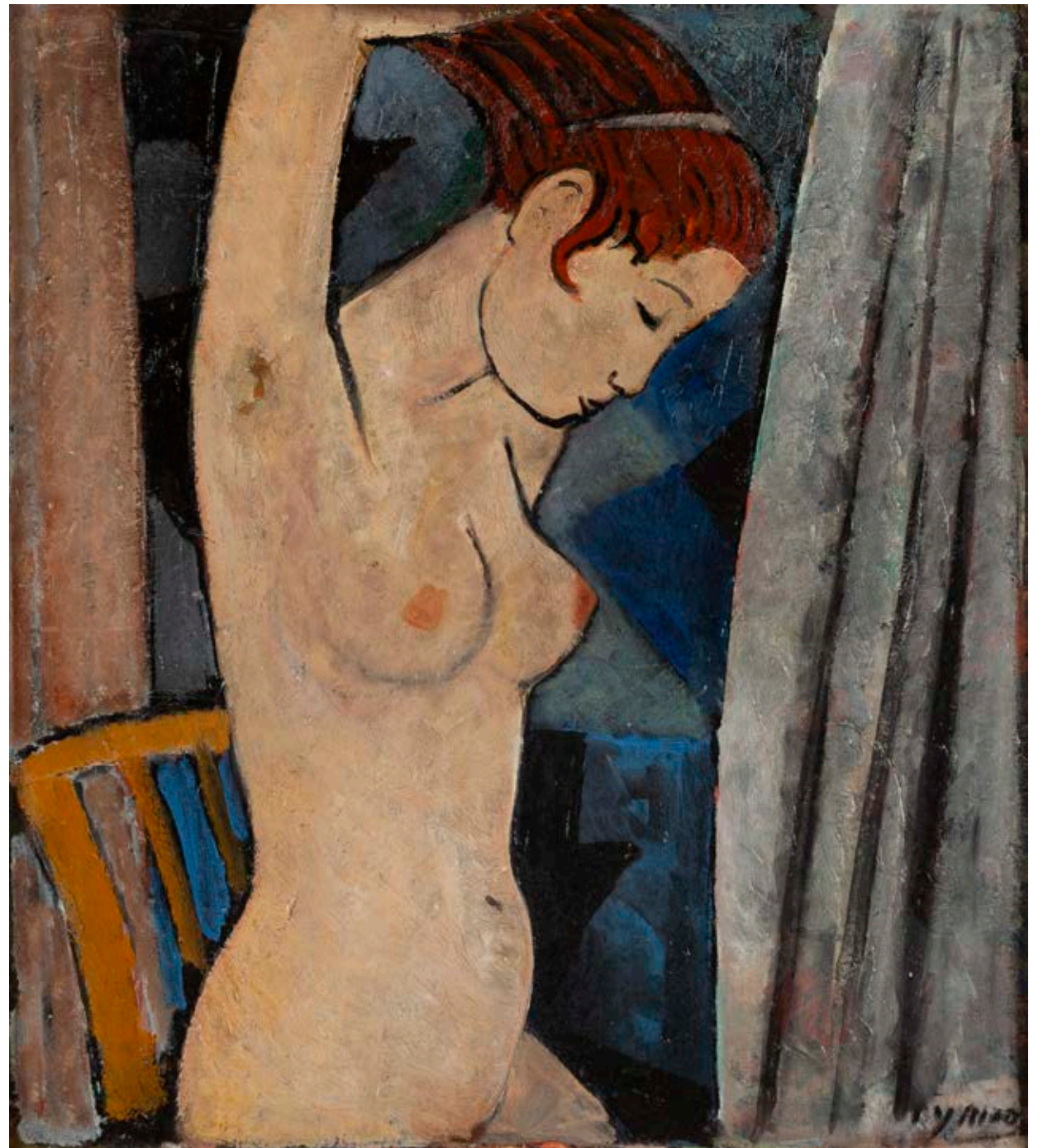
kolekcja prywatna, Polska (od 2008)

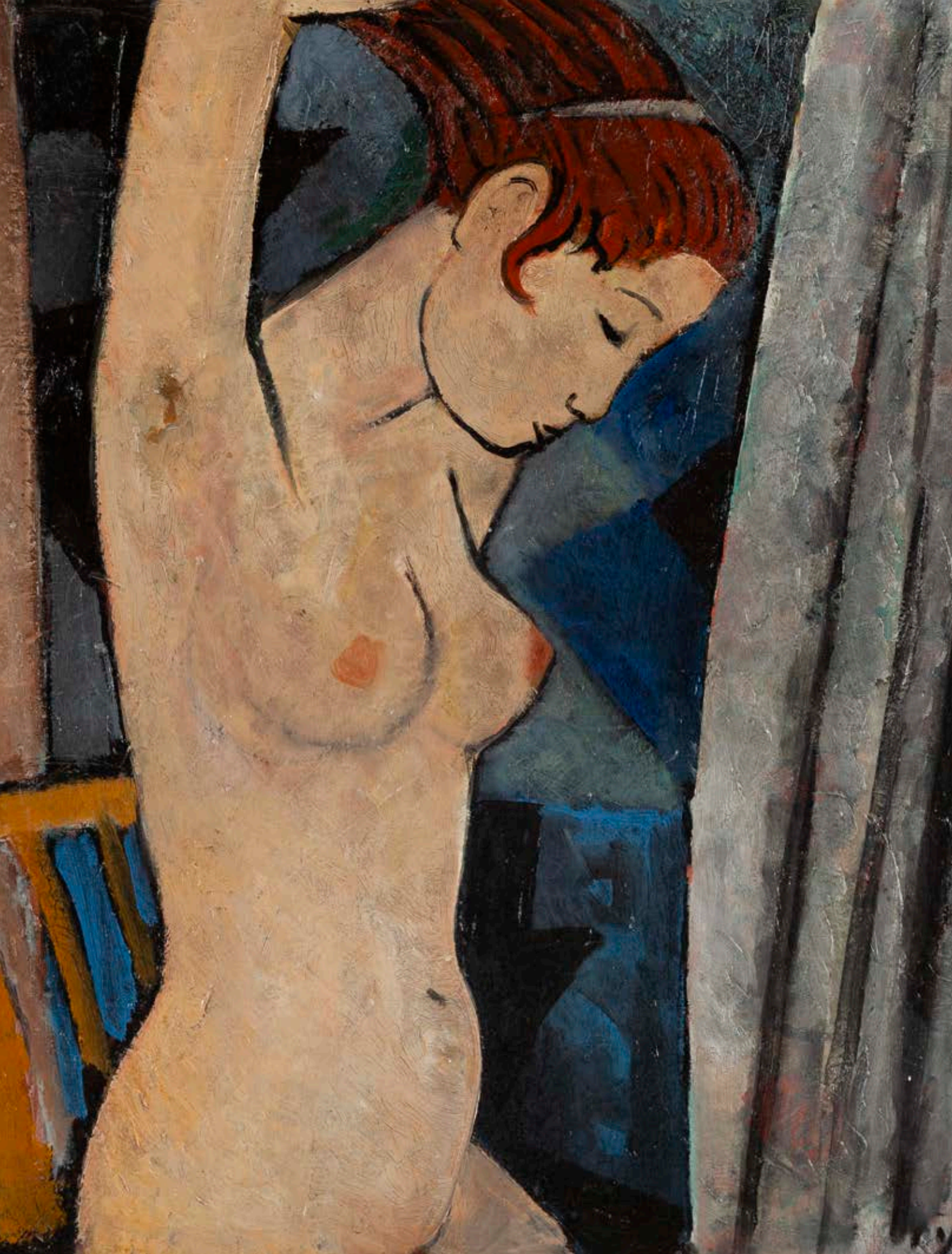
WYSTAWIANY:

Tymon Niesiołowski (1882-1965), Muzeum Okręgowe w Toruniu, październik-grudzień 2005

LITERATURA:

Tymon Niesiołowski (1882-1965): katalog wystawy monograficznej, red. Agata Rissmann, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2005, s. 116, nr kat. 346





AFIRMACJA ŻYCIA TYMONA NIESIOŁOWSKIEGO

Ceniony historyk sztuki, Mieczysław Wallis, we wstępie do jednego z katalogów malarstwa Tymona Niesiołowskiego przytoczył opinię Władysława Ślewińskiego, który podobno lubił powtarzać, że tym co „co jest najpiękniejsze w świecie do malowania” są kwiaty i ciała kobiece (Mieczysław Wallis, Tymon Niesiołowski: malarstwo, grafika, Warszawa 1957, s. 7). Cytowane słowa są kwintesencją w pełni ukształtowanego stylu Niesiołowskiego, którego koronnymi motywami były portrety modelek i akty. Artysta, na wzór wybitnych przedstawicieli modernizmu – Paula Gauguina czy Henriego Matisse’a za dominantę formalną swych prac obrał gruby, często czarny kontur, o giętkiej, eleganckiej linii. Plamy barwne kładzione są płasko, bez modelunku światłocieniowego co przywołuje na myśl sztukę plakatu. Kolorystyka prac Niesiołowskiego odpowiada, pod względem wrażeniowym jej tematyce – pogodnej, ciepłej afirmatywnej wizji świata. Elegancję przedstawieniu nadaje niemal manieryczne wygięcie sylwetki kobiety. Ta linearna konwencja pozwoliła artyście uwydatnić intensywność barwy, zamykając ją w syntetycznych strefach, a jednocześnie z precyzją wydobyć delikatne rysy portretowanej.

W ocenie krytyków sztuki, prace z lat 50. XX wieku były uznawane za najlepsze w całym dorobku twórczym Tymona Niesiołowskiego. Według Joanny Pollakówny połowa XX stulecia to w malarstwie artysty „najszczęśliwsza epoka”, w której powstaje „cała seria obrazów czystych, wyważonych, spokojnie pewnych siebie w swojej prostocie”. „Niesiołowskiego – pisze historyczka sztuki – w dojrzałej formie twórczości cechuje doskonałe poczucie swobody w wyborze malarskich środków. Źródłem tej swobody jest przede wszystkim doskonale opanowane rzemiosło (...).

Niesiołowski jest malarzem płodnym, chętnie powracającym do ulubionych wątków. Są tu również rysowane ciemnym, klarownym konturem postacie dziewczęce (...). Niesiołowski z upodobaniem bawi się rozpętywaniem i natychmiastowym okiełznywaniem kakofonii kompozycji. Ta bujność, radość malowania sprawia, że niektóre obrazy Niesiołowskiego z jego najszczęśliwszej epoki wydają się jak gdyby przeładowane, zbyt wielomówne. Ze łakomie wszystko w nich usiłuje pomieścić (...). Ale jest to łakomstwo smakosza, znawcy sztuki malowania, miłośnika wielkiego malarstwa europejskiego, który nie waha się przed parafrazą „Śpiącej Wenus” Giorgionego (...), którego stać równocześnie na kompozycje ciche i lakoniczne, jak niektóre z pięknych martwych natur (...), jak niektóre portrety. Bo i w ciszy malarskiej, w ascezie, kryje się radość malowania. Może właśnie w mistrzostwie ostrożnie i trafnie uchwyconego tonu ukrywa się radość najgłębsza”. „Czy jest kres takiej radości?” (J. Pollakówna, Tymon Niesiołowski 1882-1965, katalog wystawy [wstęp], Muzeum Narodowe w Warszawie 1982, s. 11-13).

Tymona Niesiołowskiego można uznać za mistrza reinterpretacji wiodących nurtów Wielkiej Awangardy pierwszej połowy XX wieku. We wczesnym etapie twórczości na malarstwo artysty w dużym stopniu wpłynęła rewolucyjna formuła sztuki Gustawa Klimta. Ważną rolę na kształt twórczości Niesiołowskiego miało malarstwo z kręgi Pont-Avent, przede wszystkim stylistyka Paula Gauguin’a i Władysława Ślewińskiego. Istotny wpływ ma również twórczość Stanisława Wyspiańskiego. Jednak niewątpliwym źródłem inspiracji dla Niesiołowskiego, w momencie gdy w pełni wykrystalizował się jego styl był także nie kto inny, jak Henri Matisse.

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Portret kobiecy, około 1931

olej/tektura, 68 x 49 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Andrzejowi Teslarowi | w przyjaźni l. gottlieb'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa oraz stempel Magazynu Przyborów Malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie

Dzieło dedykowane przez artystę Józefowi Andrzejowi Teslarowi (1889-1961), żołnierzowi Legionów Polskich, majorowi Wojska Polskiego, poecie, tłumaczowi i krytykowi sztuki.

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 000 – 35 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Józefa Andrzeja Teslara (1889-1961), Paryż
Wejman Gallery, Warszawa
kolekcja instytucjonalna, Polska
DESA Unicum, maj 2019
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Leopold Gottlieb, Wejman Gallery, Warszawa, 2018
Leopold Gottlieb, Jan Chmieliński, Galerie Zak, Paryż, 1934 (?)

LITERATURA:
Leopold Gottlieb, katalog wystawy, Wejman Gallery, Warszawa 2018, s. 32-33

Od około 1920 roku Leopold Gottlieb tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską, związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia, obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. W 1926 roku malarz osiadł na stałe w Paryżu. W kolejnym roku rozpoczął się „okres biały” Gottlieba – artysta silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się bielą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy. Prezentowany „Portret kobiecy” pochodzi z serii zamykającej twórczość artysty. W nieoznaczonej przestrzeni Gottlieb umieścił siedzącą kobietę ze atrybutem swojej pracy, wiaderkiem stojącym po jej prawej stronie. Malarz odbierał swoim postaciom „właściwości”, cechy dystynktywne. Gottlieb, który poznał ekspresjonizm, przebywając w Wiedniu i Niemczech, traktował modeli podobnie jak ekspresjoniści na polu literatury czy teatru. Twórcy ci poszukiwali „typu pozbawionej indywidualności, odpsychologizowanej postaci, będącej często nośnikiem idei” (Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 19). Idea Gottlieba łączyła się z pracą i ofiarą, które przynoszą duchowe wyzwolenie. Kompozycja Gottlieba posiada silnie medytacyjny i mistyczny charakter spotęgowany przez daleko posuniętą syntezę i rozbieloną paletę barwną, która powoduje wrażenie emitowania światła przez tkankę malarską.



EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Portret kobiety w czerwieni

olej/plótno, 92 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Ebiche'
opisany na odwrociu: '1'
na krośnie malarskim nalepka własnościowa z opisem obrazu
nalepka z numerem inwentarzowym (numer powtórzony odręcznie na ramie)
oraz ramie nalepka z numerem: '220'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
8 100 – 10 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Adjug'Art, Brest, marzec 2009
kolekcja instytucjonalna, Polska
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, kwiecień 2022
kolekcja prywatna, Polska

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Eugeniusz Eibisch żył i tworzył w Paryżu. Artysta obracał się wówczas w bardzo zróżnicowanym środowisku międzynarodowej kolonii artystycznej. W owym czasie, jak również i w jego późniejszej twórczości, portret stanowił niezwykle istotny element artystycznej wypowiedzi. Eibisch wypracował charakterystyczny dla siebie styl i sposób ujęcia kompozycji, które stały się rozpoznawalnymi aspektami tworzonych przez niego dzieł. Modele malarza, podobnie jak kobieta w czerwonym żakiecie i jasno zielonej apaszce, ukazywani byli wielokrotnie na ciemnym tle, w niezidentyfikowanym wnętrzu. Owa dziewczyna pochyla się nieznacznie do przodu i spuszcza wzrok. Portrety Eibischa przepełnia melancholia i smutek. Artysta w doskonały sposób ujmując duszę portretowanych. Kosztem dopracowanej i detalicznej formy znakomicie odtwarza emocje – świat wewnętrznych rozterek, pragnień i przemyśleń. Portrety Eibischa pełne są specyficznego napięcia, które artysta wprowadza do swoich kompozycji. Prezentowany portret powstał w szczytowym momencie paryskiej kariery malarza, około 1930 roku, kiedy cieszył się protekcją marszałdów Zborowskiego i Bernheima oraz eksponował swoje dzieła zarówno w Polsce i Francji, jak również w Belgii, Szwajcarii, Wielkiej Brytanii oraz Stanach Zjednoczonych. Prace z tego czasu tracą detale przedstawienia, a praca pędzla rozplywa się w świetlistej, szklistej wręcz powierzchni tkanki malarskiej.



45 α

CHARLES KVAPIL

1884-1957

"Toaleta" ("La toilette", "A l'auberge")

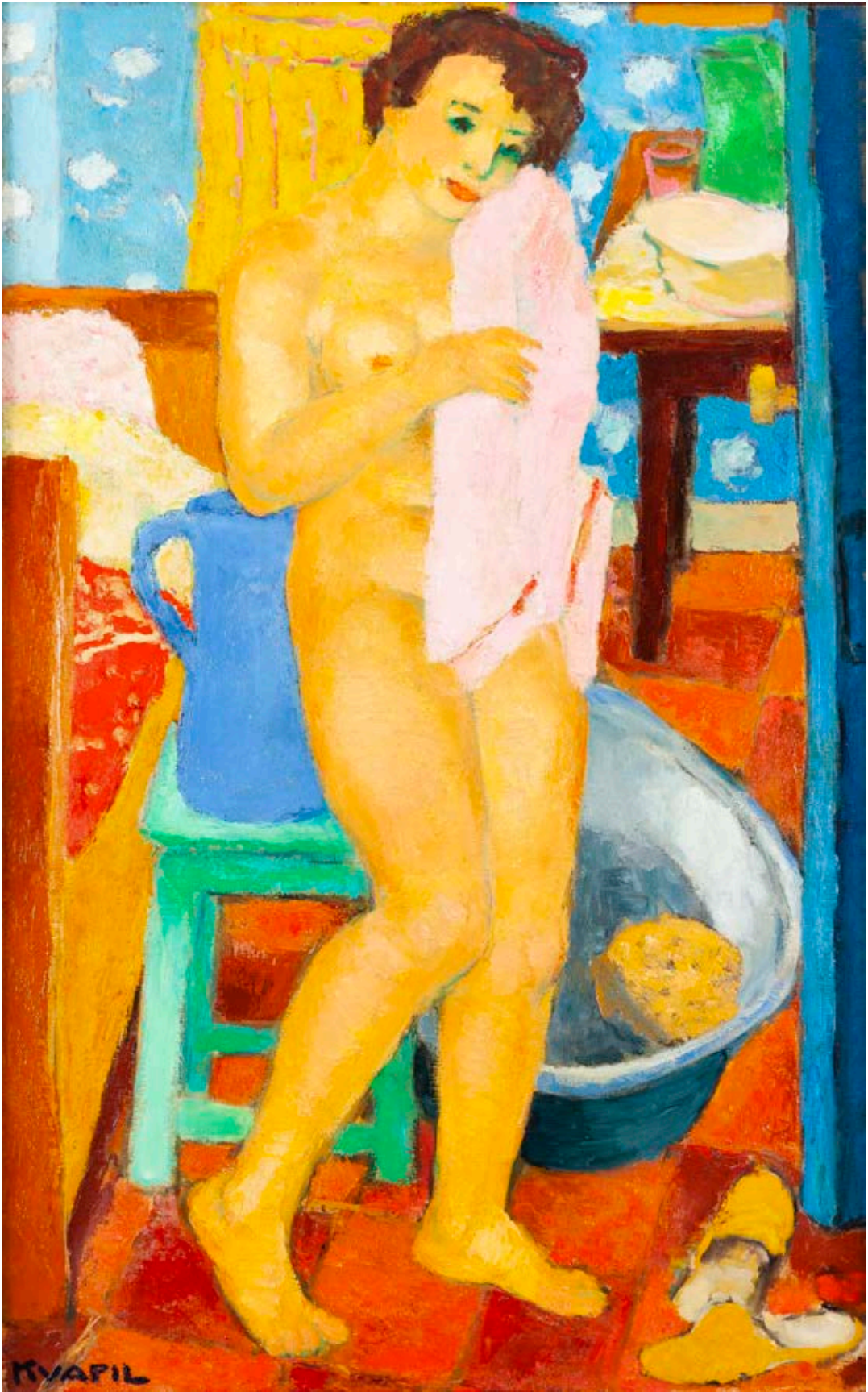
olej/plótno, 116 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'KVAPIL'
opisany autorsko(?) na odwrociu: 'KVAPIL | 11AV. JUNOT 18em | La toilette | à | "L'AUBERGE"' oraz '36'
na krośnie malarskim nalepka aukcyjna

estymacja:
70 000 - 120 000 PLN
16 200 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Millon, Paryż, listopad 2021
kolekcja prywatna, Polska

Charles Kvapil urodził się w Antwerpii, uczęszczał tam do Akademii Sztuk Pięknych gdzie początkowo kopiował dzieła XVII-wiecznych mistrzów, zwłaszcza portrety. Największą popularność zdobył na paryskiej scenie artystycznej. W wieku 24 lat zaczął wystawiać swoje obrazy, ale okazało się, że trudno mu utrzymać się z kopii dawnych mistrzów, kiedy w tym samym czasie dominować zaczęła awangarda. Artysta zaadaptował więc do swojej sztuki elementy kubizmu i fowizmu. Po I wojnie światowej przeprowadził się do Paryża i na resztę życia związał się z dzielnicą Montmartre. Przełom dla artysty nastąpił w 1920 roku, kiedy w wieku 36 lat po raz pierwszy wystawił sześć swoich prac na Salonie Niezależnych. Jego obrazy pokazane zostały tam obok takich nazwisk jak Pierre Bonnard, Georges Braque, Albert Gleizes, Ferdinand Léger czy Paul Signac. Udział w ekspozycji przyniósł mu to niezwykłą popularność, krytycy zachwycali się jego warsztatem technicznym, który wyniósł z antwerpskiej Akademii i niezwykle umiejętnym połączeniem go z modernistycznym duchem Paryża.

W swojej twórczości Kvapil podejmował najczęściej wątki kobiecych aktów i kobiet w kąpieli. Inspiracją zdają się być tutaj akty Courbeta czy słynne serie „Kąpiących się” Cézanne’a. Kolorystyka obrazu „Toaleta” zdecydowanie wpisuje się w ówczesne artystyczne tendencje, na wskroś modernistyczna, zestawia ze sobą w niezwykle harmonijny sposób żółcień, pomarańcze i czerwienie. Sama tematyka i poza przedstawionej kobiety są nawiązaniem do wielkich mistrzów postimpresjonizmu i wczesnych eksperymentów ekspresjonistycznych.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI
1873-1951

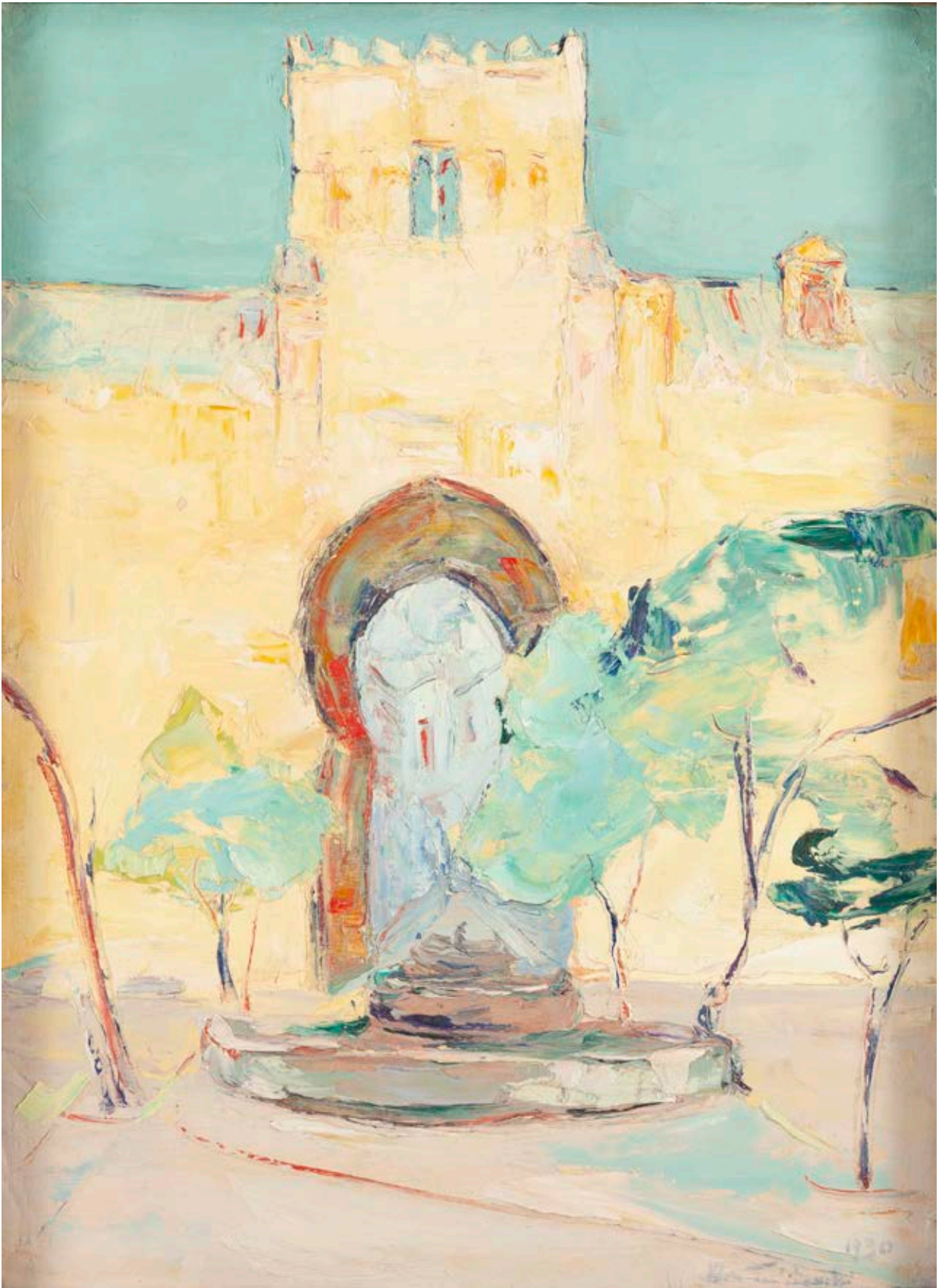
Pejzaż miejski z Maroka, 1930

olej/piótno, 73 x 54 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1930 | W. de Terlikowski'
opisany na odwrociu numerem: '131'
na ramie dwie nalepki pracowni ramiarskiej oraz etykieta aukcyjna

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 800 – 8 100 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
Brunk Auctions, Asheville, październik 2021
kolekcja prywatna, Polska

Niepokorna natura malarza nie pozwoliła mu na długą egzystencję w jednym miejscu. Bennard Bloch Perlman sytuuje około 1898 początek podróży, która miała trwać siedem lat i łączyć na swojej trasie kraje Europy, północnej Afryki, a także Azji czy nawet Ameryki Południowej. Według powielanych wielokrotnie relacji, Terlikowski odwiedzić miał tak egzotyczne kraje jak Chiny, Indie, Singapur, Australię i Nową Zelandię, a nawet Meksyk. To stamtąd pochodzą bez wątpienia inspiracje Orien-tem – pejzaże i portrety, których powstanie lokować należałoby raczej później, gdyż podczas zagranicznych wojaży artysta miał się różnorodnych zajęć i borykał z biedą. Mógł niemniej jednak podejmować pierwsze próby malarskie w celu zarobkowym. Prowadził hulaszcze życie pełne awantur i przygód, okraszone nutą wyimaginowanej nonszalancji. Mit arystokraty stworzył w Paryżu. Tam zmienił swoje imię na brzmiące bardziej międzynarodowo, „Vladimir” i dodał do nazwiska burżuazyjny przedrostek „de”. Tak właśnie narodził się znany wśród paryskiej bohemy Vladimir de Terlikowski. Po powrocie miał jakoby podjąć studia w Monachium i naukę w paryskiej pracowni Jean Pierre Laurensa. Informacje te nigdy nie zostaną jednak potwierdzone, a kwestia wykształcenia Terlikowskiego zawiśnie pomiędzy wyedukowanym artystą a uzdolnio-nym samoukiem.



47

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Port w Martigues, 1924

olej/plótno, 50 x 73 cm

sygnowany i datowany trzonkiem pędzla p.d.: '1924 | Terlikowski'

na krośnie malarzkim nalepka opisana numerem: '2549'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 800 – 8 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Pejzaże Terlikowskiego tworzone w latach 20. na Lazurowym Wybrzeżu, w malowniczym porcie w Martigues odznaczają się wyjątkową i w pełni charakterystyczną stylistyką dla tego miasteczka. Malarskie wizje nadmorskich kanałów, podobnych do tych, które artysta z zapałem obrazował na Lagunie Weneckiej, to prawdziwa feeria barw i światła. Tkanka malarska zdecydowanie różni się w nich od innych pejzaży powstających w analogicznym okresie. W widokach Wenecji czy licznych hiszpańskich miasteczek mamy do czynienia z szerokimi, czystymi plamami barwnymi, rozprzeczonymi na płótnie za pomocą szpachli i ponadto często obwiedzionymi wyraźnym, granatowym konturem. Pejzaże z Martigues to zupełnie inna wizja krajobrazu, w której to przede wszystkim w partiach tafli wody barwy mieszają się ze sobą, tworząc kolorystyczną mozaikę, lustro połyskujące dziesiątkami odcieni. Zastanawiająca jest owa odmienność stylistyczna tych przedstawień, szczególnie w relacji co do innych prac Terlikowskiego z lat 20. Co mogło wpłynąć na tak odrębny sposób postrzegania otaczającej go rzeczywistości – czy były to specyficzne warunki atmosferyczne, właściwe dla tego ośrodka usytuowanego na południu Francji czy też autonomiczny wybór samego autora? Choć trudno dzisiaj udzielić jednoznacznej i pewnej odpowiedzi na to pytanie, to faktem i jednocześnie zaletą tychże przedstawień pozostaje ich oryginalność.



48 α

MELA MUTER

1876-1967

"Świt w Marsylii" ("L'aube à Marseille"), 1932

olej/ płótno, 65 x 80 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
250 000 - 400 000 PLN
58 000 – 92 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja König, Kolonia
Griesbach, Berlin, listopad 2009
kolekcja prywatna, Europa
DESA Unicum, grudzień 2018
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Mela Muter. W drodze, DESA Unicum, Warszawa, 1-19 sierpnia 2023
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października - 1 grudnia 1967

LITERATURA:
Mela Muter. W drodze, katalog wystawy, red. Michał Szarek, DESA Unicum, Warszawa 2023, s. 101 i 104-105 (il.), nr kat. 24
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska, Köln 1967, poz. 11





PORTY I FABRYKI

PEJZAŻE ZINDUSTRIALIZOWANE

Patrząc na płótno, zatytułowane być może przez samą autorkę L'aube à Marseille – Świt w Marsylii (poz. 25) nie sposób się oprzeć wrażeniu pewnego powinowactwa z jednym z najbardziej znanych obrazów świata – kompozycją Impresja, wschód słońca czołowego francuskiego impresjonisty, Claude'a Moneta (1872, Musée Marmottan Monet w Paryżu). Pomimo że dla Meli Muter zdecydowanie bliższe były dzieła postimpresjonistów aniżeli samych impresjonistów, to pewnego rodzaju wrażeniowość dostrzegalna jest także i w jej pracach. Na obrazach artystki odnaleźć można coś z płócien Vincenta van Gogha, a także z łatwością można zauważyć pewne pierwiastki kompozycji Paula Cézanne'a, którego zresztą uważała za swojego mistrza, mawiając: „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”. Niezależnie od samej genezy pierwotnej inspiracji Meli Muter pewnym jest, że artystka równo sześćdziesiąt lat po Monecie podjęła analogiczny temat, przetwarzając go podług nowych, aktualnych ówczesnie prądów w sztuce europejskiej. Taki stan rzeczy najlepiej oddają słowa Jerzego Centnerszwe-
ra, który tak pisał o związkach Muter ze sztuką europejską: „Było w nich [w pejzażach] coś psychicznie niesamowitego, schorzałego, a jednocześnie mocnego w definiowaniu akcentów wyrazowych. Było w sztuce artystki coś męskiego, w śmiałości impresjonistycznego rzutu” (Jerzy Centnerszwer, Z Zachęty. Wystawa Meli Muter, „Nasz Przegląd” 1923, nr 15, s. 3).

Pejzaż zajmuje w plastycznym oeuvre Meli Muter równie istotne miejsce, co portret. Trudno właściwie określić rangę czy przewagę jednego gatunku nad drugim. W odróżnieniu od chociażby Olgi Boznańskiej – wielkiej artystki pracowni, u której pejzaż pojawia się co najwyżej jako kadr uchwycony z okna atelier – u Muter krajobraz stanowi wiodące medium wyrazu. Jak pisała po latach sama malarka: „Piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie, bez swego własnego ich przetwarzania. W przypadku „niewdzięcznej natury” próbuje się je natomiast interpretować, kształtować według swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimna krew, aby bryły, odpowiednie walory, kolory

umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę” (Mela Muter, Wspomnienia, ok. 1963, rękopis w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu).

Lata 20. i 30. w twórczości Muter to głównie eksploracja południowego wybrzeża Francji. To podróże do stosunkowo niewielkich, kameralnych miast portowych, takich jak Saint Tropez, a w szczególności do ulubionego przez malarkę Collioure. To także wyprawy do tak dużych portów, jak ten w Marsylii. Tamtejsza marina – podobnie jak kiedyś Hawr dla Moneta – dała artystce możliwość do studiowania interesującego ją pejzażu przemysłowego. Holowniki, parowce, dźwigi i wysokie kominy, a także zabudowania warsztatów i fabryk to stały element marsylskiego nabrzeża, który został wiernie odtworzony przez Melę Muter. Na obrazach modernistów analogiczne krajobrazy industrialne pojawiają się już od 2. połowy XIX wieku. Już impresjonistów fascynowała pogoń za rozwijającą się prężnie techniką, a jej zdobycze stawały się dla nich ważnymi elementami pejzażu. Uprzemysłowione widoki miast stanowią w oeuvre Muter znacznie szerszą grupę. Wymienić można tutaj dla przykładu przedstawienie L'Estaque (poz. 26) – miasteczka, nad którym dominuje fabryczny komin malowany już niegdyś przez Georges'a Braque'a. Jak pisał w kontekście eksponowanych w 1924 roku na wystawie prac malarki: „(...) pejzaże z Południa żyją własnym życiem niezwykle skupionem, jednem i bolesnem w swem napięciu, a przecież bez śladu rezygnacji czy biernej rozpacz (...)” (Edward Woroniecki, Artyści polscy w Paryskim Salonie, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, nr 7, s. 100).

Sama Muter powracała do tego typu pejzażu także i w późniejszym czasie. Podobne struktury fabrycznych zabudowań i smukłych kominów zięjących dymem namalowała pod koniec lat 30., osadzając dodatkowo na ich tle scenę z Ucieczką Świętej Rodziny do Egiptu (Muzeum Uniwersyteckie w Toruniu). Osobną, aczkolwiek typową kwestią dla wielu jej pejzaży – w tym także tych industrialnych – jest łączność obrazowanej przestrzeni z wodą. Nie ważne właściwie czy jest to tafla Atlantyku, jednej ze śródziemnomorskich zatok, czy też koryto rzeczne Sekwany (poz. 8-9) albo Rodanu (poz. 42-45) – zawsze stanowią istotny element krajobrazu, któremu artystka poświęca dużo uwagi.

49 α

MELA MUTER

1876-1967

Wieża Filipa Pięknego w Villeneuve-lès-Avignon, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 61 x 49,6 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
na odwrociu szkic kompozycji olejnej

estymacja:

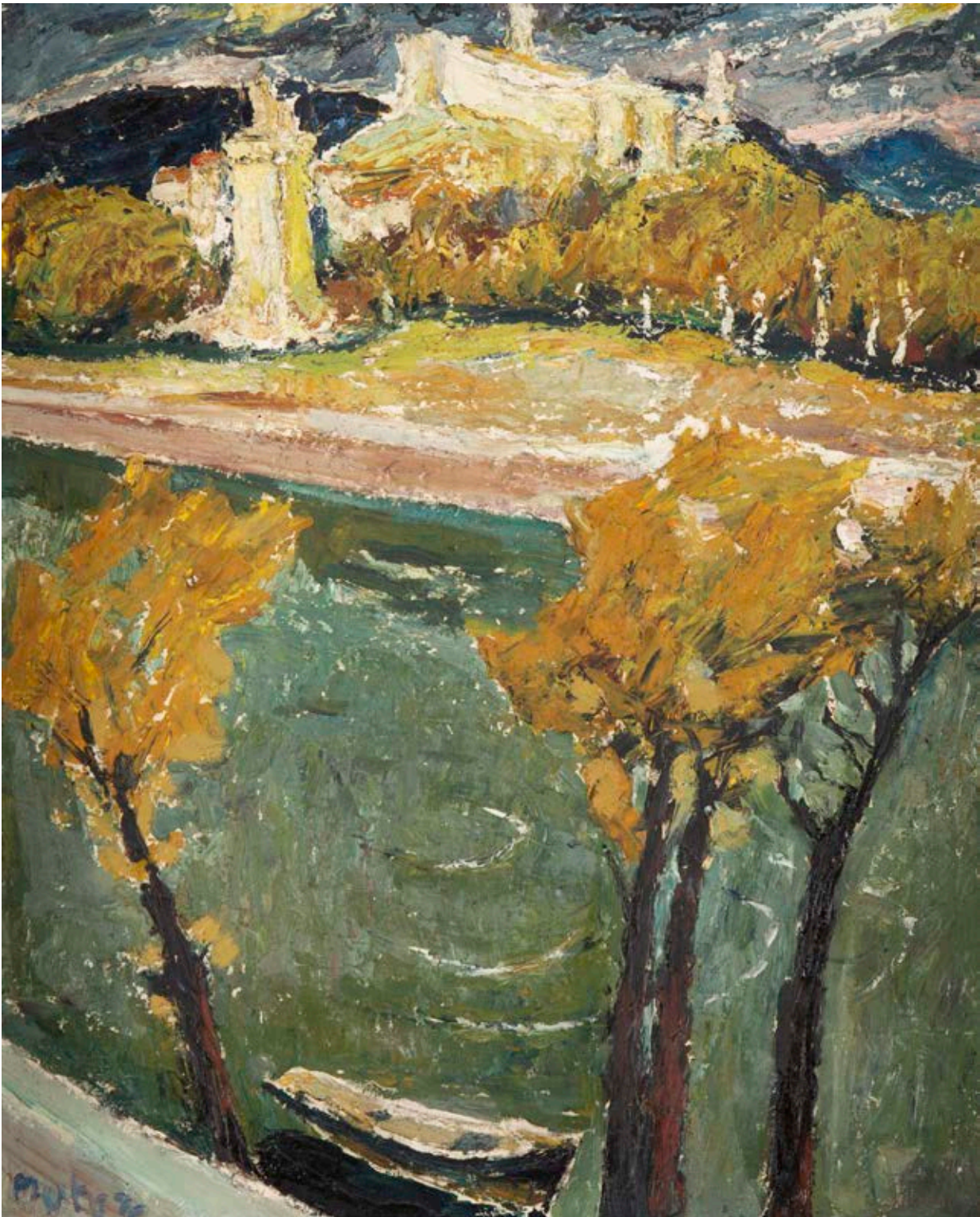
100 000 - 200 000 PLN

23 000 – 46 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Krajobrazy przedstawiające malownicze zakątki doliny Rodanu pojawiają się w twórczości Meli Muter od lat 30. XX wieku, przede wszystkim jednak od początku lat 40. Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wykładała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Awinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W tym samym czasie Muter opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich: „Kuchnię malarską” („La cousine de la peinture”) i powieść historyczną „Patriota”. Artystka do Paryża wróciła w 1945 roku. Zamieszkała wtedy na rue Boissonnade 40. Nie ucięła jednak kontaktów zawiązanych w Awinionie w czasie okupacji; malarka jeździła na południe jeszcze w okresie powojennym, spędzając tam głównie miesiące letnie. Władze Awinionu udostępniły jej nieodpłatnie małe mieszkanie położone na zboczach skarpy z ogrodami papieskimi. Już w okresie dwudziestolecia międzywojennego krytycy zwracali uwagę na jakość jej prac pejzażowych. W czasie swoich wyjść plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie pojawiają się widoki przedstawiające widoki Awinionu, przede wszystkim krajobrazy uchwycone z wysokiej skarpy z perspektywą na Rodan. Portretowała nabrzeża, mury i wąskie uliczki starego miasta oraz kamienne mosty na rzece. Szczególnie często w jej twórczości powraca XIV-wieczny Fort Świętego Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon. Artystka portretowała ten zabytek wielokrotnie, wyobrażając go jako dominantę w prowansalskim, wzgórzystym pejzażu poprzecinanym kubicznymi strukturami domów oraz srebrnozielonymi sadami oliwkowymi. W prezentowanym dziele malarka ujęła jesienny krajobraz z szerokim widokiem na Rodan. Sylwety drzew przecinają szmaragdową połąć rzeki, kierując wzrok widza ku XIII-wiecznej wieży obronnej oraz XIV-wiecznemu fortowi.



50 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Krajobraz z południa Francji

olej/ płótno, 54 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'Ebiche'
opisany na odwrociu: 'No 16 | cm. 65x54'
na krośnie malarskim oraz na ramie notatki ramiarskie

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Włochy

Południe Francji było dla wielu malarzy źródłem inspiracji. Artyści szkoły Pont-Aven czy École de Paris przyjeżdżali do Prowansji na liczne plenery i studia z natury. Wśród twórców przebywających na południu Francji można wymienić chociażby Melę Mutera, Mojżesza Kislinga czy Włodzimierza Terlikowskiego. Eibisch wyjechał do Paryża w 1922 roku jako stypendysta Rządu Francuskiego. Przebywał tam przez całe 20-lecie międzywojenne i wtedy właśnie stworzył najwięcej pejzaży francuskich. Nad Sekwaną utrzymywał ścisłe kontakty z artystami awangardy takimi jak Marcoussis czy Braque oraz z polską kolonią, w skład której wchodził m.in. Kisling, Hayden czy Zak.

Ważnym czynnikiem w rozwoju twórczości Eibischa były studia w pracowni Wojciecha Weissa, w której nauczył się pracy z kolorem i formą. Pejzaże sprzed okresu paryskiego w sposobie operowania plamą barwną i subtelnym podkreśleniem formy poprzez kolor zdradzają bliskie relacje ze szkołą Weissa. W pejzażach Eibischa barwa dominuje zarówno nad linią, jak i kształtem. Francuskie krajobrazy cechuje z kolei wpływ twórczości Soutine’a, przejawiający się w sile ekspresji i gamie odcieni. W latach 30. Eibisch stopniowo zmienia paletę barwną, przyciemniając ją i ograniczając do zgaszonych tonacji brązów, szarości i bieli. W prezentowanym w katalogu krajobrazie z południa Francji można dostrzec syntezę i charakterystyczną perspektywę pokrewną pracom Cézanne’a. W pracy tej widoczne są także nawiązania zarówno do szkoły polskich kolorystów, jak i echa osiągnięć chociażby Henri’ego Matisse’a i fowistów. Jak zresztą mówił sam Eibisch „Malarstwo to jest wypełnianie płaszczyzny kolorem i formami”.



51

MAURYCY MĘDRZYCKI

1890-1951

Pejzaż z drogą

olej/plótno, 50 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'Mendjizky'

estymacja:
40 000 - 80 000 PLN
9 300 – 18 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja
Boisgirard, Paryż, kwiecień 2010
kolekcja prywatna, Polska

Pod koniec drugiej dekady XX wieku Mędrzycki zamieszkał w Prowansji. Wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania, a w 1931 roku powrócił do Cagnes, gdzie spotkał swoją drugą żonę Rosette. Pejzaż Południa stał się wówczas dominującą gałęzią jego malarstwa. Krytycy zauważali w latach 20. wyraźną zmianę w jego dziele, gdy Mędrzycki kierował się w stronę naturalistycznej reprezentacji przyrody. Malarz skupiał się na konkretnych przedmiotach, niejednokrotnie eksponując ich kubiczne zalety. W latach 30. często odwiedzał Saint-Paul-de-Vence, wizytując przyjaciela-malarza Leona Weissberga. W czasie okupacji nazistowskiej malarz ukrywał się właśnie w Alpach Nadmorskich, tworząc lokalny ruch oporu. Artysta zmarł w Saint-Paul-de-Vence w 1951 roku. Było to dwa lata po tym, jak do miejscowości sprowadził się inny wielki twórca Szkoły Paryskiej – Marc Chagall.



52 α

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

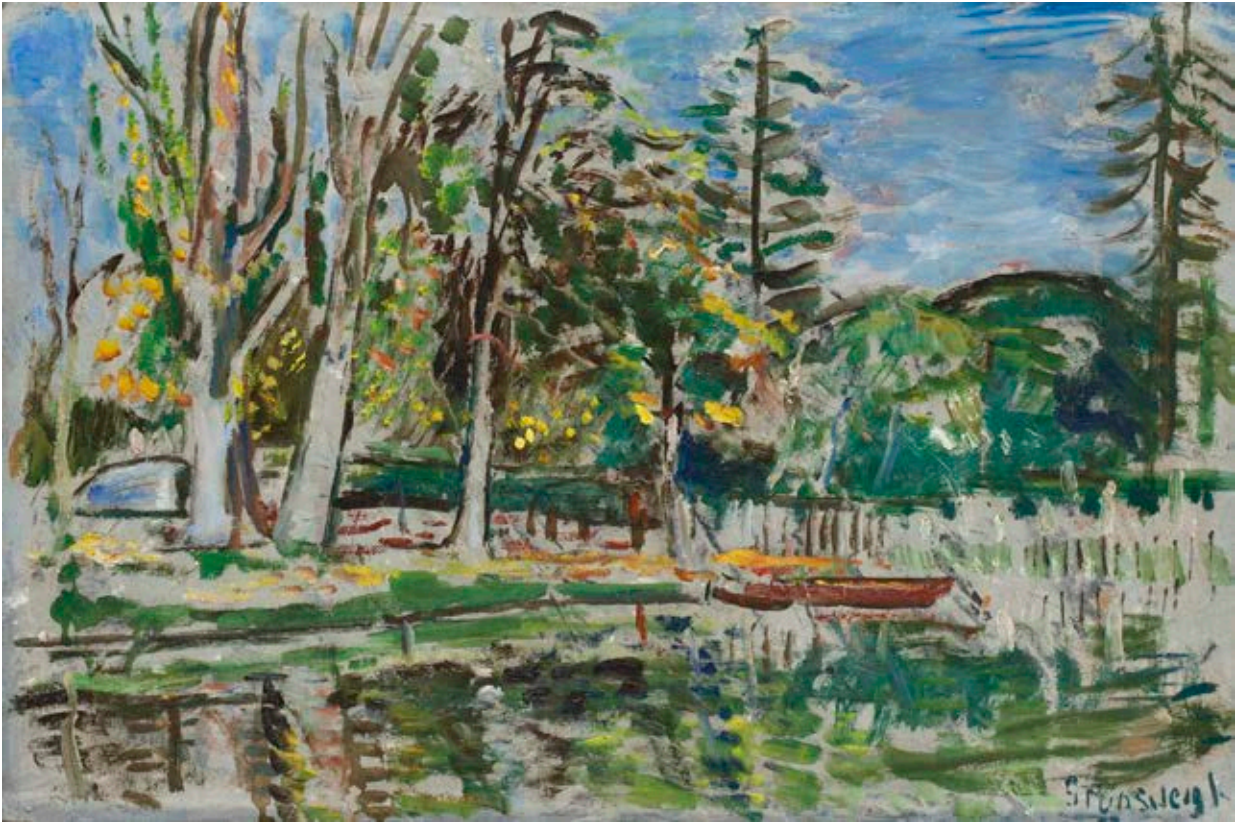
"Leśna przystań w Le Vésinet" ("Lac des Ibis au Vésinet")

olej/papier naklejony na tekturę, 40 x 59,5 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsw Leigh'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 500 – 4 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Daniela i Rosy Grunsw Leigh
Lucien-Paris, kwiecień 2022
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Nathan Grunsw Leigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, s. 28 (il.)



53 α

EGON ADLER

1892-1963

Widok na Karlove Vary, 1922

olej/plótno, 73 x 99 cm
sygnowany i datowany śr.d.: 'Egon Adler 1922'
opisany na krośnie malarskim: 'F. 131' i 'A5/6'
na krośnie oraz na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
80 000 - 150 000 PLN
18 500 – 35 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Millon, Paryż, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska

Egon Adler (1892-1963) był czechosłowackim malarzem pochodzenia żydowskiego. Studiował m.in. na Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie, Monachium i Weimarze. Swoje życie artystyczne dzielił pomiędzy Berlin, a ojczyznę. Najwięcej prac Adlera, przede wszystkim pejzaży, powstało jednak w okresie, kiedy tworzył on w Karlovych Varach i czeskiej Pradze. Jako młody artysta dwukrotnie pokazywał swoje dzieła na przełomowych niemieckich wystawach: w 1912 w berlińskiej galerii grupy Der Sturm i rok później na Pierwszym Niemieckim Salonie Jesiennym, również w Berlinie. Adler przez cały młodzięńczy okres twórczości obracał się w kręgu niemieckiego ekspresjonizmu. Najbliżej było mu do środowiska monachijskiego i twórców takich jak Franz Marc, August Macke, Alexej von Jawlensky czy Oskar Kokoschka, z którym Adler pozostawał w bezpośrednim kontakcie. Około roku 1932 zatrudnił się w wytwórni filmowej 20th Century Fox Studio w Pradze, tworząc materiały reklamowe, a w latach 50. XX w., po emigracji do Stanów Zjednoczonych, został jednym z głównych prekursorów rozwijającej się nowojorskiej abstrakcji. Z Nowym Jorkiem związany był aż do

śmierci w 1963. Rok później, w Domu Goethego w Nowym Jorku, otwarta została monograficzna wystawa poświęcona życiu i artystycznej działalności Egona Adlera.

Widok na Karlove Vary datowany na początek lat 20. zdradza ekspresjonistyczne wpływy niemieckich artystów na twórczość Adlera. Budowanie kompozycji i form poprzez odrzucenie perspektywy i syntezę widzianej rzeczywistości to cechy widoczne chociażby w pejzażach Jawlensky'ego czy Franza Marca. Jaskrawe, czyste barwy charakterystyczne są dla większości artystów skupionych wokół Der Blaue Reiter, z którą kontakty utrzymywał Adler. Tematyka rodzimego pejzażu przewijała się nieustannie w twórczości artysty, zarówno tej ekspresjonistycznej, jak i późniejszej z okresu nowojorskiej abstrakcji. Podświadomie było to zapewne wyrażenie tęsknoty za ojczyzną, którą musiał opuścić w poszukiwaniu zarobku, a później z powodu wojny.



54 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Krajobraz prowansalski, 1923

olej/plótno, 53,5 x 73 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 1923'

na tekturowym zaplecku nalepka z opisem: 'HAY-01'

na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 300 – 13 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

Henryk Hayden w 1907 roku wyjechał do Paryża na naukę w Akademii „La Palette”. Od 1908 często wyjeżdżał na plenery do Bretanii, Pont-Aven i Le Pouldu, gdzie uważnie studiował naturę. W 1915 roku wynajął niewielką pracownię na Montparnassie i od tego momentu zaczął obracać się w świecie artystycznej francuskiej awangardy. Nawiązał kontakty z artystami takimi jak Lipchitz, Matisse czy Metzinger. Przez pewien czas pozostawał też pod wpływem polskiego artysty Władysława Ślewińskiego, współtwórcy szkoły Pont-Aven, postulującej dążenie do syntetyzmu i poszukiwania nowej wrażliwości w sztuce. Inspiracje pracami Ślewińskiego widać w bretońskich pejzażach Haydena, które wystawił między innymi na Salonie Jesiennym w 1909 oraz na Salonie Niezależnych rok później. Henryk Hayden aktywnie brał udział w paryskich wystawach przez całe swoje życie, zaczynając od Salonów Jesiennych i Niezależnych, po wystawy indywidualne w galeriach takich jak Druet, Rosenberg czy Zborowski. W 1924 wziął także udział w wystawie polskich twórców czynnych w Paryżu, zorganizowaną przez Towarzystwo Sztuk Pięknych w Krakowie.

W twórczości artystycznej Haydena da się wyróżnić kilka etapów. Pierwszy z nich odnosi się do bretońskich pejzaży tworzonych pod wpływem Ślewińskiego, Gaugina i Szkoły Pont-Aven, drugi przypadający na lata 1916-22 to okres kubistyczny i wpisanie w krąg artystów, takich jak Picasso, Braque, Gris, Metzinger czy Severini. Hayden jednak z czasem zauważył, że przez całkowite poświęcenie się stylistyce kubistycznej utracił wrażliwość potrzebną do pracy z naturą. Około 1922 zrywa z ideą i stylistyką kubizmu i zwraca się w stronę kolorystycznej wrażliwości. Od malowania martwych natur powraca ku malowniczym pejzażom z okolic Bretanii, Prowansji, Sanary czy Cassis. Prezentowana w katalogu praca z 1923 roku, „Pejzaż prowansalski” nawiązuje do ówczesnych poszukiwań nowego stylu przez Haydena, jego eksperymentów z barwą kolorem i płaszczyzną. Płynny kontur, miękki dukt pędzla i operowanie płaską plamą barw to cechy charakterystyczne pejzażu artysty. Syntetyzowanie form, barwne refleksy i energiczne ruchy pędzla przywodzą na myśl inspiracje Cézannem czy współczesnym Haydenowi Kislingiem.



55 α

ADOLF MILICH

1884-1964

"La Ciotat"

olej/plótno, 46 x 65 cm
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa
na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa opisana długopisem: 'La | Ciotat'
papierowa nalepka opisana piórem: '1136' oraz opis: 'I 15 marne[?]'
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 500 - 5 800 EUR

POCHODZENIE:
Polswiss Art, październik 2009
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Exhibition of Contemporary European Painters in USA, Hotel Taft, Nowy Jork

Adolf Abram Milich urodził się w Tyszkowicach koło Zamościa, ale po raz pierwszy ze środowiskiem artystycznym zetknął się w Łodzi, jeszcze jako młody chłopiec. W latach 1901-02 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, a następnie w latach 1903-04 był studentem Akademii Monachijskiej. Do roku 1915 podróżował po Włoszech, a kolejne lata spędził w Szwajcarii. Z tym krajem musiała łączyć go szczególna więź, gdyż w roku 1952 został „Obywatелеm Lugano”. W 1920 osiadł na stałe w Paryżu, mimowolnie więc zaczął obracać się w paryskich kręgach artystycznych, inspirując się w swoich pracach lokalnym krajobrazem, jak czyniło to wówczas wielu artystów. W jego pracach pejzażowych widać inspiracje śródziemnomorskim klimatem, na co wpłynąć mógł stosunkowo długi pobyt

w Italii. Jego obrazy cechują świetliste, wyraziste kolory i pewna ekspresja w ruchach pędzla, pokrewna francuskim mistrzom okresu awangardy.

„La Ciotat” to świetlisty, dynamiczny operowaniu barwną plamą pejzaż z Prowansji. Region ten był wówczas obok Bretanii jednym z najczęściej wybieranych przez malarzy miejsc do pracy w plenerze. Wśród artystów, którzy malowali widoki z La Ciotat wymienić można chociażby Józefa Pan-kiewicza, który stworzył ich najwięcej w latach po I wojnie światowej. Pejza-że Milicha były regularnie wystawiane w Paryżu, Lyonie, Lucernie, Zurychu czy Bazylei. Artysta zapisał się w historii sztuki jako malarz świetlistych, pogodnych pejzaży, z których otwarcie bije śródziemnomorska radość życia.



56

JEAN PESKÉ

1870-1949

Plaża Saint Clair w Bormes les Mimosas

olej/plótno, 33 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Peské'
na krośnie malarskim nalepka aukcyjna

estymacja:
20 000 - 50 000 PLN
4 700 – 11 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Boisgirard et Associés, Paryż, listopad 2011
kolekcja prywatna, Francja
Millon, Paryż, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska

Peske, a właściwie Jan Mirosław Peszke, urodzony w guberni chersońskiej, był wychowankiem Szkoły Sztuk Pięknych w Odessie i warszawskiej Klasy Rysunkowej Wojciecha Gersona. Po odziedziczeniu spadku po ojcu wyjechał do Francji, gdzie po studiach na paryskiej Académie Julian związał się z kręgiem Nabistów, do których należeli m.in. Maurice Denis, Paul Sérusier, Paul Signac czy Pierre Bonnard. Uczestniczył też w słynnych plenerach w Barbizon, jednocześnie przetwarzając wpływy postimpresjonizmu ze szkoły Pont-Aven. W malarstwie Peszkego, podobnie jak w sztuce Władysława Ślewińskiego, morze odgrywało niezwykle istotną rolę. Motywy podejmowane przez tak wybitnych malarzy jak Paul Gauguin czy wzmian-

kowany już Sérusier stały się dla niego okazją do eksploracji symbolicznej natury pejzażu i kultury prowincji francuskiej. Swoboda w kształtowaniu przestrzeni i wyrazisty kontur obiektów na obrazie Peszkego zbliżały go do kluazonistycznej maniery Gauguina. Intymny charakter kompozycji podkreślały natomiast jej niewielkie rozmiary, nakazujące wręcz z bliska obserwować dzieło artysty. Malarz eksplorował jednak nie tylko, jak robili to głównie jego wielcy mistrzowie, północne wybrzeża Francji, z Bretanią na czele. Co widać chociażby w przypadku prezentowanego pejzażu, wielokrotnie wyprawiał się również na południe, a Lazurowe Wybrzeże dostarczało mu licznych artystycznych doznań.



57

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Baskijskie miasteczko, około 1930

olej/plótno, 61 x 73,5 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'
opisany na odwrociu: '2'
na ramie notatki, nalepka z numerem oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:
40 000 - 80 000 PLN
9 300 – 18 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja
Artcurial, Paryż, marzec 2011
kolekcja prywatna, Polska

Wydaje się, że młodościowe doświadczenia Henryka Epsteina wywarły decydujący wpływ na jego późniejszą twórczość. Artysta już około 1910 znalazł się w kręgu formującego się w Monachium ekspresjonizmu. W 1912 po raz pierwszy odwiedził Paryż. To właśnie międzynarodowe środowisko francuskiej stolicy skupiające przedstawicieli bezwzględnie wszystkich artystycznych kierunków dało malarzowi możliwość odkrycia własnej drogi. „W latach 1917-1919 Epstein rozwija swoje zdolności malarskie w plenerze. Kontynuuje przy tym oryginalną umiejętność geometryzowania form oraz pogłębia zdolności sprawnego operowania kolorem. Struktura pejzażu Epsteina i sposób malowania noszą w sobie znamiona fascynacji malarstwem Cézanne’a” (Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, oprac. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 37). W latach 20. styl artysty podlegał licznym przemianom, a sam twórca podejmował różnorodne próby mierzenia się z otaczającą go artystyczną rzeczywistością. Poczynania te stanowiły pewnego rodzaju syntezę ekspresjonizmu, fowizmu i postępującej geometryzacji form bliskiej eksperymentom kubistów. Na prezentowanym w katalogu płótnie wyraźnie zaznacza się wpływ mistrza postimpresjonizmu z Aix-en-Provence. Na początku drugiej dekady XX stulecia Epstein wykorzystuje pełne ekspresji pociągnięcia pędzla i syntetyzuje kształty wyodrębniając je z otaczającego je krajobrazu. Ten sposób malowania będzie zmieniał się wraz z upływem czasu i dojdzie ostatecznie do form pojmowanych jako wrażeniowa, syntetyczna całość, które tworzył będzie malarz w późnych latach 30.



HENRYK EPSTEIN
1891-1944

Drzewa nad wodą, lata 30. XX w.

olej/plótno, 60 x 73,5 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'
na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z resztką opisu, na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
11 500 -18 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Artcurial, Paryż, październik 2014
kolekcja prywatna, Polska

Widoki z drzewami stają się domeną Epsteina w latach 30. XX stulecia. Malarz tworzy wiejskie widoki z górnornandzkiego Cocherel, gdzie mieszkał zmarły w 1932 roku Aristide Briand, premier Republiki i miłośnik sztuki. W 1934 roku Epstein odwiedził jego rodzinną posiadłość i stworzył serię pogodnych widoków okolicy. Druga połowa lat 30. przynosi wyjazdy do Épernon w departamencie Eure-et-Loir, gdzie malarza ostatecznie osiada w 1938 roku. Fascynuje go aura średniowiecznego miasteczka, ale również (a może przede wszystkim?) sielska natura. Maluje przede wszystkim w plenerze okolice rzeki Drouette, Épernon, Vinarville, Rambouillet. Oprócz malarstwa, pięćdziesięcioletni artysta poświęca się łowieniu ryb i uprawie ogrodu. Razem z żoną Suzanne tworzą zgodne małżeństwo, a życiowa harmonią prześwieca z jego rozegranych w zieleniach pejzaży z drugiej połowy lat 30. Prezentowana praca powstała w tym okresie i wchodzi z fascynujący dialog z francuską sztuką nowoczesną. Odwołania do Gauguina czy Cézanne’a były czytelne na wczesnym etapie twórczości. Teraz, malując krajobrazy na świeżym powietrzu, zbliżył się do sposobu tworzenia impresjonistów. Prezentowany pejzaż bliski jest w charakterze i kompozycji widokom z serii topól Claude’a Moneta, który w Giverny stworzył ogród „do malowania”, tak jak Epstein malarsko „zagospodarował” okolice Épernon.



59

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Akt leżący, około 1920

olej/plótno, 50 x 65 cm
sygnowany p.g.: 'H. Epstein.'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne oraz opis odnoszący się do rozmiaru podobrazie: '15 P'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 300 – 13 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Gustava Coquiot'a (1865-1926), pisarza, krytyka sztuki i kolekcjonera, Francja
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja instytucjonalna, Polska

Prezentowana praca jest jednym z niewielu aktów w twórczości Henryka Epsteina. Akt, malowany prostymi i szybkimi pociągnięciami pędzla, przedstawia nieznaną nam kobietę na tle barwnej draperii. Kolorystykę obrazu tworzą zestawienia ciepłych barw – ugrów, czerwieni, fioletów i żółcieni. Zarys ciała modelki, utrzymany w bielach, szarościach i różach, uwydatniają niebieskie akcenty. W lekko zgeometryzowanych i dokładnie określonych kształtach dopatrywać się można znamion fascynacji Epsteina malarstwem Paula Cézanne’a oraz wpływów kubizmu. Podobne rozwiązania kompozycyjne oraz ciepła gama barwna możemy odnaleźć w „Akcie stojącym” Cézanne’a z 1899. Paleta francuskiego artysty oscyluje między ciepłymi brązami i przygaszonymi żółcieniami. Nie bez przyczyny zatem paryscy krytycy sztuki zestawiali twórczość Henryka Epsteina z twórczością wielkiego Paula Cézanne’a.



60 α

ANDRÉ LHOTE

1885-1962

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

olej/plótno, 33 x 55,5 cm
sygnowany l.g.: 'A. LHOTE'
na krośnie malarskim oraz na ramie liczne nalepki aukcyjne
na krośnie nalepka własnościowa z opisem obrazu
oraz nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 900 – 18 500 EUR

OPINIE:
certyfikat Dominique Bermann Martin, Jean Francois Aittouares
z dn. 5 maja 2003 roku

POCHODZENIE:
Christie's, Londyn, listopad 1993
kolekcja prywatna
Sotheby's, Londyn, październik 1997
kolekcja prywatna
Tajan, Paryż, kwiecień 2003
kolekcja prywatna
Sotheby's, Londyn, październik 2004
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Tamara Łempicka – kobieta w podróży, Muzeum Narodowe w Lublinie,
18 marca – 14 sierpnia 2022
Tamara Łempicka a art déco, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna,
17 września 2022 - 12 marca 2023

LITERATURA:
Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność, katalog wystawy,
Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2022, il. 5.2, s. 62 (il.)





André Lhote był francuskim malarzem, rzeźbiarzem, teoretykiem sztuki i pedagogiem, który odegrał kluczową rolę w rozwoju kubizmu. Lhote od najmłodszych lat wykazywał zainteresowanie sztuką. W wieku 12 lat rozpoczął naukę rzeźby w drewnie u lokalnego snycerza, co stanowiło fundament jego przyszłej kariery artystycznej. W latach 1898-1904 studiował dekoracyjną rzeźbę w École des Beaux-Arts w Bordeaux, jednocześnie rozwijając swoje umiejętności malarskie. W 1905 roku zdecydował się poświęcić malarstwu, a dwa lata później przeniósł się do Paryża, gdzie związał się z awangardowymi kręgami artystycznymi. Początkowo twórczość Lhote'a była inspirowana fowizmem, jednak około 1910 roku zwrócił się ku kubizmowi, wprowadzając do swoich prac elementy geometryzacji i analizy formy. W 1912 roku dołączył do grupy Section d'Or, skupiającej artystów dążących do rozwijania teorii kubizmu. Jego obrazy z tego okresu, takie jak „Rugby” z 1917 roku, ukazują dynamiczne sceny sportowe przedstawione w sposób analityczny, z naciskiem na strukturę i ruch. W latach 20. Lhote kontynuował eksplorację kubizmu, tworząc liczne martwe natury. Jego podejście do tego gatunku charakteryzowało się harmonijnym łączeniem tradycyjnych kompozycji z nowo-

czesną analizą formy. W pracach takich jak prezentowana „Kompozycja z owocami” malarz eksperymentował z neoklasycystyczną poetyką, jednocześnie zachowując kubistyczną strukturę kompozycji. Równolegle z działalnością malarską, Lhote poświęcał się edukacji artystycznej. W 1922 roku założył własną szkołę, Académie Montparnasse, która stała się ważnym ośrodkiem kształcenia młodych artystów. Jego metody nauczania łączyły analizę formy z klasycznymi zasadami kompozycji, co przyciągało licznych uczniów z różnych krajów. Wśród nich była Tamera Łempicka, polska malarka znana z portretów i aktów w stylu art déco. Studia pod kierunkiem Lhote'a miały znaczący wpływ na rozwój jej stylu, łączącego elementy kubizmu z klasycznym podejściem do formy. Lhote był również aktywnym teoretykiem i krytykiem sztuki. Od 1919 roku regularnie publikował artykuły w „La Nouvelle Revue Française”, gdzie dzielił się swoimi przemyśleniami na temat współczesnej sztuki i teorii kubizmu. Jego prace teoretyczne, takie jak „Traité du paysage” z 1939 roku i „Traité de la figure” z 1950 roku, stanowią ważne źródła wiedzy na temat analizy formy i kompozycji w malarstwie.

GUSTAW GWOZDECKI

1880-1935

Wazon, po 1918

olej/plótno, 76 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'GWOZDECKI'
na odwrociu trudno czytelne notatki, na krośnie malarskim nalepki aukcyjne
na ramie fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka z drukowanym opisem

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 300 – 13 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
Shannon's, Milford, Connecticut, Stany Zjednoczone, październik 2014
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2015
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, maj 2018
kolekcja prywatna, Polska

Gustaw Gwozdecki był artystą interdyscyplinarnym; malował krajobrazy, portrety, akty i martwe natury, a także uprawiał rzeźbę i grafikę oryginalną, podejmując się eksperymentów na akwaforcie, miedziorycie oraz monotypii, stworzył także własną technikę warsztatową nazwaną „gwozdotypem”. Dziś Gwozdecki jest artystą nieco zapomnianym, jednakże jego twórczość wciąż odznacza się stylistyczną różnorodnością wyrosłą na korzeniu cenionej, wszak symbolistycznej syntezy, fowistycznej ekspresji oraz dekoracyjności. Jego postawa artystyczna ukształtowała się pod wpływem kilku nauczycieli i kilku ośrodków artystycznych. Artysta kształcił się w Monachium w prywatnych szkołach Stanisława Grocholskiego i Antona Ažbego. Od 1900 kontynuował naukę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Stanisławskiego, uczęszczał także do prywatnej szkoły Konrada Krzyżanowskiego. To właśnie w Warszawie zetknął się po raz pierwszy ze sztuką kręgu Zenona Przesmyckiego i Stanisława Przybyszewskiego, co sprawiło, że we wczesnych latach artysta tak chętnie sięgał po ekspresyjne środki wyrazu. Osiadłszy w Paryżu w 1902, Gwozdecki podjął studia w École des Beaux-Arts. W mieście-centrum wszelkich prądów artystycznych utrzymywał bliskie kontakty z polską kolonią artystyczną, głównie z Olgą Boznańską, Władysławem Ślewińskim, Bolesławem Biegasem, Eugeniuszem Zakiem. Towarzyskie koneksje oraz talent malarski sprawiły, że sztuką Gwozdeckiego zainteresowali się wybitni krytycy ówczesnego czasu, m.in. Guillaume Apollinaire, André Salmon i Louis Vauxcelles. Przyjacielską opieką otoczył go znakomity rzeźbiarz Émile Antoine Bourdelle. W wyniku rozległych kontaktów i poszukiwań artystycznych sztuka Gustawa Gwozdeckiego pełna jest przenikania się wpływów. Pobyt w kraju i przebywanie w kręgu warszawskiej „Chimery” zaowocował mroczną odsłoną jego twórczości, natomiast Paryż nowego wieku otworzył artyście oczy na tendencje fowistów, dekoracyjność i kolorystyczną intensywność rodem z płócien Henriego Matisse’a i Keesa van Dongena. Dodatkowym bodźcem do malowania obrazów zgodnie z koncepcjami fowizmu stała się przyjaźń z przywódcą ideowym tegoż nurtu – Matisse’em. Malarstwo Gustawa Gwozdeckiego nie zaleca się łatwymi efektami. Jego martwa natura „Wazon” jest asceetyczną kompozycją, w której artysta prezentuje pełen wachlarz swoich umiejętności rysunkowych i kolorystycznych. Plótno utrzymane pozornie w jednej tonacji ugru i brązu rozbrzmiewa barwnymi niuansami zieleni, żółcieni czy błękitu. Malarz z precyzją operuje płynną linią, wykreślając naczynie, a w tle urozmaica płaszczyznę wachlarzowo nakładanymi pociągnięciami pędzla. Pozornie niemalowniczy temat – pojedynczy wazon – urasta w jego redakcji do tematu-medytacji nad istotą malarstwa jako sztuki dążącej, w istocie do abstrakcji, w której środki – linia i kolor – im bardziej dalece odbiegają od naśladowania rzeczywistości, tym bardziej przybliżają nas do poznania wyrazu rzeczy. „Wazon” powstały w parysko-amerykańskim okresie twórczości (od 1916 przebywał na zmianę w Paryżu i Nowym Jorku, gdzie propagował polską kulturę, zakładając m.in. w 1927 Komitet Stosunków Artystycznych Polsko-Amerykańskich), posiada charakterystyczną, połyskliwą powierzchnię, której szklistość z upodobaniem Gwozdecki akcentował w dojrzałym okresie twórczości.



62 α

MARIE VOROBIEFF MAREVNA

1892-1984

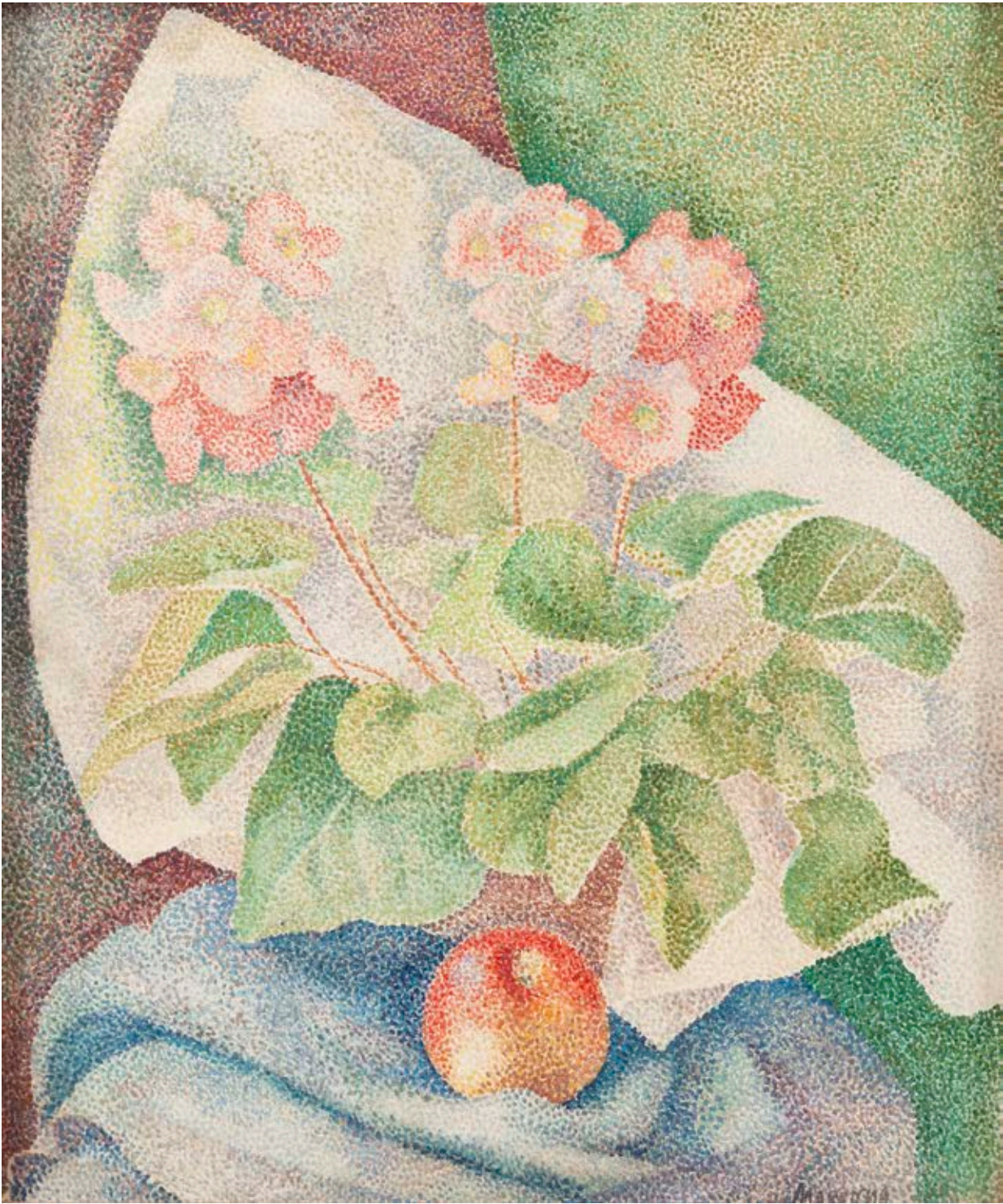
"Bukiet kwiatów i jabłko" ("Bouquet de fleurs et pomme"), 1930

olej/plótno, 55 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'MAREVNA'
opisany autorsko(?) na krośnie malarskim: 'MAREVNA 1930 PARIS'
papierowa nalepka inwentarzowa z opisem obrazu, trzy nalepki aukcyjne oraz notatki: '10429' i ' 72'
na ramie notatki oraz papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
18 500 – 28 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Millon, Paryż, listopad 2021
kolekcja prywatna, Polska

Maria Marevna, a właściwie Rozanowicz-Vorobieff, już we wczesnych latach swojego życia zetknęła się z fenomenem rosyjskiej awangardy. Podczas studiów w Moskwie wykształciła się wrażliwość malarki na nowoczesne prądy artystyczne. W roku 1912 wyjechała do Paryża stanowiącego ówczesne centrum artystyczne i metropolię o międzynarodowym charakterze. Kontakty, jakie zawarła w kręgu École de Paris, wywarły silny wpływ na jej twórczość. Artystka podjęła wówczas pierwsze próby zmierzenia się z eksperymentami kubistów, a w szczególności z syntetyczną fazą kierunku. Równocześnie Marevna zainteresowała się działalnością pointylistów, a zdobyte doświadczenia rozwijała wraz z kubistyczną stylistyką również po II wojnie światowej. Prezentowaną pracę ewidentnie zaklasyfikować można do puentylistycznych poszukiwań malarki. Cała powierzchnia obrazu opracowana została poprzez drobne punkty, które z oddali składają się na większe formy i płaszczyzny. Punkciki te, powstałe dzięki delikatnym muśnięciom pędzla, budują niezwykle delikatny wizerunek martwej natury z prymulkami i jabłkiem, w której zarówno tematyka, jak i sposób malowania tworzą spójną, harmonijną całość. Pastelowa kolorystyka, subtelny modelunek światłocienowy oraz rysunek o giętkiej, płynnej linii pozwalają na opisanie artystki jako wnikliwej i uczuciowej obserwarki otaczającej ją rzeczywistości.



63 α

EUGENIUSZ EIBISCH

1895-1987

Martwa natura z winogronami

olej/ płótno, 61 x 70,5 cm
sygnowany p.d.: 'Ebiche'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Włochy

Od czasów paryskiego stypendium Eibisch zaczyna kierować się w stronę koloryzmu. Oddala się od kubizowania form, które pojawiały się w czasach studiów krakowskich, zaczyna budować kompozycję światłem i drobnymi pociągnięciami pędzla. Staje się wrażliwy na kolor, subtelnie dobiera tonację barw, łącząc je na płótnie w spójną całość. Sposób, w jaki Eibisch podchodził do malarstwa opisał najtrafniej w jednym ze swoich listów Roger Martin du Gard, francuski pisarz: „On wcale nie rysuje. Zdaje się ledwie zaznaczać formę, grę linii; zdaje się być wrażliwy jedynie na fenomeny światła. Z zachłannością rzuca się na swą paletę. Rozgniata plamę farby na płótnie, modeluje tę plamę za pomocą szeregu dotknięć gorączkowych i subtelnych. Stwarza coś w rodzaju mgławicy barwnej, która z wolną przemienia się, dopełnia, promieniuje”. Patrząc na prezentowaną w katalogu martwą naturę z winogronami widać owe subtelne, a zarazem gorączkowe pociągnięcia pędzla, plamy barwne i niesamowitą wrażliwość kolorystyczną. Krwisto czerwony obrus w niezwykle sposób kontrastuje z ciemnym kolorem winogron, nadając obrazowi wyrafinowany charakter. Podobne rozwiązania malarskie widać w innych martwych naturach Eibscha, jak „Arbuzy” z około 1925 roku, „Martwa natura z bażantami” z około 1938 czy „Martwa natura z rybą” z końca lat 30. XX w.

Martwe natury stanowią obszerną grupę w dorobku artysty. Eibisch namalował ich szczególnie dużo w okresie okupacji, wymyślając nowe warianty kompozycyjne dla porcelany, szklanych naczyń, owoców czy kwiatów. Jego technika malarska oscyluje wciąż pomiędzy koloryzmem, czasami zbliżając się nieco do impresjonizmu. Twórca nigdy jednak nie utożsamiał się otwarcie z konkretnym ruchem artystycznym, pozostawiając sobie pole do własnych eksperymentów i wolności. Być może ta nieszablonowość i geniusz, który dostrzegali w nim krytycy przyczynił się do jego niezwyklej popularności jeszcze za życia.



64 α

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Martwa natura z dzbankiem i warzywami, 1920

olej/plótno, 79 x 94 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Mondzain | 1920'

opisany autorsko na odwrociu: 'Mondzain. | Paris. 1920.', opisany na krośnie malarskim: 'Mondzain No 3.'

estymacja:

50 000 - 80 000 PLN

11 600 – 18 500 EUR

POCHODZENIE:

Édouard Eikaim, Galerie du Montparnasse, Paryż

kolekcja prywatna, Francja (Île-de-France)

Fauve Paris, Paryż, wrzesień 2019

kolekcja prywatna, Francja

Millon, Paryż, listopad 2020

kolekcja prywatna, Polska

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

Twórca szybko wkroczył w orbitę międzynarodowego środowiska artystycznego i przedstawicieli awangardy. Zamieszkał przy rue le Goff w lewo-

brzeżnej części Paryża i zaprzyjaźnił z André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem. Kilka lat wcześniej stali się oni sprawcami fowistycznego przewrotu w malarstwie. Wkrótce Mondzain zaczął obracać się w kręgu kubistów: Guillaume'a Apollinaire'a, Pabla Picassa, Georges Braque'a. Jednocześnie studiował dzieła dawnych mistrzów w Luwrze, poszukując klasycznego pierwiastka w sztuce. Począwszy od lat 1920, u Mondzaina można zaobserwować odwrót od ekspresjonizmu i coraz silniejsze tendencje klasycystyczne. W pracach z tego czasu z całą mocą wybrzmiał dojrzały styl autora – oparty na logicznej konstrukcji, precyzyjny w rysunku, z subtelnie zestrojoną kolorystyką. Swoistą cechą dzieł malarza jest graficzna dokładność. Zespół martwych natur jego autorstwa cechuje delikatny, wysublimowany, niejednokrotnie chłodny koloryt, a zgeometryzowana formuła malarska przybliża nas do myślenia o jego twórczości w perspektywie doświadczenia kubizmu.



REGULAMIN AUKCYNJNY DESA UNICUM

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

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

§ 2 DEFINICJE

Poniższe terminy pisane wielką literą otrzymują następujące znaczenie:

- APLIKACJA – prowadzona i administrowana przez DESA elektroniczna platforma umożliwiająca udział online w Aukcji przez Klienta oraz świadczenie usług udostępnianych przez DESA, stanowiąca zespół połączonych ze sobą stron internetowych oraz aplikację mobilną, dostępną pod adresem internetowym: <https://bid.desa.pl/> oraz <https://desa.pl/pl/>.
- AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.
- AUKCJA CHARYTATYWNA – aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.
- BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności DESA – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg cennika właściwego operatora).
- CENA WYLYCYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.
- CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której DESA nie jest upoważniona do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.
- DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego, obliczana na podstawie art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata Droit de Suite jest obliczana wg. następujących stawek, z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:
- 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,
- 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,
- 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,
- 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,
- 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.
- ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu przez DESA, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

- HASŁO – ciąg znaków alfanumerycznych, konieczny dla dokonania autoryzacji w trakcie uzyskiwania dostępu do Konta. Hasło jest ustalane samodzielnie podczas tworzenia Konta

i wymaga dwukrotnego powtórzenia Hasła. Klient jest uprawniony do nielimitowanej zmiany Hasła. W celu zapewnienia bezpieczeństwa korzystania z Konta, Klient jest zobowiązany do nieudostępniania go osobom trzecim.

- KATALOG – dokument przygotowany przez DESA na potrzeby oznaczonej Aukcji, zawierający Opis Obiektów, czas i miejsce Aukcji lub inne informacje związane z Aukcją, w szczególności Estymacje lub Regulamin. Katalog jest dostępny w formie elektronicznej na stronie internetowej www.desa.pl lub wydawany w formie papierowej. Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w Katalogu:

- Α** – Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

- Ω** – Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

- β** – Beta Obiekt, którego sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% albo VAT 5% w przypadku książek (na pozostałe Obiekty, nie oznaczone tym symbolem wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża);

- Γ** –Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

- Δ** –Delta Obiekt wytworzony w całości lub zawierający elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określonych jako chronione lub zagrożone;

- μ** – Mu Obiekt nieprezentowany na wystawie przedaukcyjnej. DESA zapewnia bezpłatne oględziny Obiektu nieprezentowanego na wystawie przedaukcyjnej po wcześniejszym kontakcie z Doradcą Klienta;

- Π** Pi – Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Mieczysława Śłowikowskiego 81b, budynek H3, 05-090 Raszyn, czynne w godz. 10-15);

- Ψ** Psi – Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczypospolitej Polskiej.

- KLIENT – osoba fizyczna, posiadająca pełną zdolność do czynności prawnych i/lub ukończyła co najmniej 18 rok życia; osoba prawna; albo jednostka organizacyjna nieposiadająca osobowości prawnej, której ustawa przyznaje zdolność prawną; z którą została zawarta Umowa Sprzedaży lub korzystający z Usług Elektronicznych.

- KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1145 z późn. zm.).

- KONTO – Usługa Elektroniczna, oznaczona indywidualną nazwą (Loginem) i Hasłem podanym przez Klienta zbiór zasobów w systemie teleinformatycznym DESA, w ramach którego Klient może korzystać z wybranych funkcjonalności Aplikacji wskazanych w Regulaminie.

- LICYTACJA – zorganizowany sposób zawarcia Umowy Sprzedaży polegający na składaniu przez Licytujących, w sposób określony w Regulaminie, ofert nabycia Obiektu w trakcie Aukcji.

- LICYTUJĄCY – osoba fizyczna biorąca udział w Licytacji działająca w imieniu własnym albo działająca jako przedstawiciel osoby trzeciej.

- LOGIN – adres e-mail Klienta podany w ramach Aplikacji podczas tworzenia Konta.

- OBIEKT – rzecz ruchoma lub zestaw rzeczy ruchomych oferowanych do sprzedaży na Aukcji będąca przedmiotem Umowy Sprzedaży między Klientem a DESA.

- OFERTA – wyrażona w złotych polskich wartość pieniężna, stanowiąca ofertę nabycia przez Licytującego Obiektu w ramach Licytacji, w przypadku przyjęcia jej przez Aukcjonera i zwycięstwa w Licytacji stanowiąca Cenę, niezawierającą innych Opłat, do których zapłaty zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację.

- OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wyko-

nany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary – wysokość x szerokość – są wymiarami samego dzieła malarskiego bez ramy, chyba że w opisie zostało zaznaczone inaczej; w przypadku prac na papierze oprawionych za szkłem podawane są wymiary w świetle passe-partout lub w świetle oprawy; w przypadku nieoprawionych prac na papierze podaje się wymiary arkusza papieru lub wymiary samej kompozycji, odbitki lub odcisku płyty. W przypadku Obiektów trójwymiarowych podawane są zazwyczaj trzy wymiary – wysokość x szerokość x głębokość – choć wymiar może odgraniczyć się też do tylko jednego, największego i najbardziej istotnego wymiaru, np. wysokość rzeźby, długość łańcuszka, średnica talerza); na życzenie zainteresowanych, DESA może podać dokładny wymiar z elementami dodatkowymi np. obraz w ramie lub rzeźba na postumencie, lub przybliżoną wagę Obiektu). Informacje merytoryczne to: atrybucja (autorstwo lub domniemane autorstwo dzieła sztuki; domniemanie autorstwa lub wątpliwości dotyczące autorstwa oznaczone mogą być w Katalogu następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”; w Katalogu może pojawić się również przypisanie Obiektu do bliżej lub szerzej rozumianego kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w Katalogu oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”; określenie „według” oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne”, „Księstwo Warszawskie”. W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około” – w skrócie „ok.”, „przed” lub „po”. Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/”, co w przypadku Obiektów powielianych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczona w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

- OPŁATA AUKCYNJNA – wynagrodzenie DESA z tytułu usługi pośrednictwa i organizacji Umowy Sprzedaży, wynosząca 20% Ceny Wylicytowanej, zawierająca w sobie podatek od towarów i usług według właściwej stawki. Do zapłaty Opłaty Aukcyjnej zobowiązany jest Klient wygrywający Licytację. Opłata Aukcyjna obowiązuje wyłącznie w relacji DESA – Klient.

- OPŁATA IMPORTOWA – opłata za podatek graniczny dotyczący Obiektów sprowadzanych spoza obszaru celnego Unii Europejskiej, wynoszący 8% Ceny Wylicytowanej. Obiekty objęte Opłatą Importową są objęte procedurą odprawy czasowej.

- OPŁATY – oznacza łącznie Opłatę Aukcyjną oraz Opłatę Droit de Suite lub Opłatę Importową (jeżeli dotyczy). Jeżeli dany Obiekt jest objęty dodatkową opłatą inną niż Opłata Aukcyjna, jest to oznaczone odpowiednim symbolem w Katalogu.

- OŚWIADCZENIA AML – zestaw pisemnych oświadczeń pobieranych od Klientów, w celu realizacji przez DESA obowiązków nałożonych przez ustawę z dnia 1 marca 2018 r.o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu (t.j. Dz. U. z 2021 r. poz. 1132 z późn. zm.).

- PRELICYTACJA – możliwość składnia Ofert za pośrednictwem Aplikacji przed rozpoczęciem Aukcji. Oferta złożona w ramach Prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny Licytujący złoży wyższą Ofertę. Możliwość składania Ofert w ramach Prelicytacji jest zastrzeżona wyłącznie dla wybranych Aukcji.

- REGULAMIN/UMOWA O ŚWIADCZENIE USŁUG – niniejszy dokument określający zasady uczestnictwa w Aukcji, zawierania Umów Sprzedaży oraz zasady świadczenia i korzystania z usług udostępnianych przez DESA za pośrednictwem Aplikacji na rzecz Klientów, w zakresie usług świadczonych drogą elektroniczną niniejszy Regulamin wraz z załącznikami jest regulaminem, o którym

mowa w art. 8 ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344).

- RODO – Rozporządzenie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679 z dnia 27 kwietnia 2016 r. w sprawie ochrony osób fizycznych w związku z przetwarzaniem danych osobowych i w sprawie swobodnego przepływu takich danych oraz uchylenia dyrektywy 95/46/WE

- TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utworzy w rozumieniu Ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) oraz wizerunki osób fizycznych, jakie są rozpowszechniane w ramach Katalogu, Aplikacji oraz strony internetowej www.desa.pl przez DESA.

- UMOWA SPRZEDAŻY – umowa zawierana w toku Licytacji pomiędzy DESA i Licytującym (Klientem), której przedmiotem jest sprzedaż przez DESA Obiektu za zapłatą Ceny Wylicytowanej oraz dodatkowych kosztów w postaci Opłaty Aukcyjnej oraz, jeżeli dotyczy danego Obiektu, Opłaty Droit de Suite lub Opłaty Importowej, na zasadach określonych w Regulaminie. Każdy Obiekt jest przedmiotem odrębnej Umowy Sprzedaży.

- USŁUGA ELEKTRONICZNA – świadczenie usług drogą elektroniczną w rozumieniu ustawy z dnia 18 lipca 2002 r. o świadczeniu usług drogą elektroniczną (t.j. Dz. U. z 2020 r. poz. 344), przez DESA na rzecz Klienta za pośrednictwem strony internetowej www.desa.pl oraz Aplikacji, zgodnie z Umową o Świadczenie Usług. W zakresie, w jakim usługi są świadczone przez podmioty współpracujące z DESA, odpowiednie postanowienia dotyczące zasad korzystania z tych usług znajdują się w regulaminach dotyczących świadczenia usług przez te podmioty.

- USTAWA O PRAWACH KONSUMENTA – ustawa z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2023 r. poz. 2759 z późn. zm.).

- WYMAGANIA TECHNICZNE – minimalne wymagania techniczne, których spełnienie jest niezbędne do współpracy z systemem teleinformatycznym, którym posługuje się DESA, w tym zawarcia Umowy o Świadczenie Usług lub zawarcia Umowy Sprzedaży, tj.: urządzenie multimedialne zapewniające możliwość wprowadzenia tekstu z dostępem do Internetu o przepustowości co najmniej 256 kbit/s; dostęp do aktywnego konta poczty elektronicznej; przeglądarka internetowa: Internet Explorer w wersji 11.0 i wyższej, Google Chrome w wersji 66.0, i wyższej, Mozilla Firefox w wersji 60.0 i wyższej, Opera w wersji 53.0 i wyższej lub Safari w wersji 5.0 i wyższej; przeglądarki wymagają włączonej obsługi języka Javascript oraz możliwości zapisu plików Cookies; Aplikacja jest zoptymalizowana dla minimalnej rozdzielczości ekranu 360 x 640 pikseli.

§ 3 PRZED LICYTACJĄ

- Każdy Obiekt oferowany na Aukcji posiada Opis Obiektu zamieszczony w Katalogu oraz Aplikacji – na życzenie zainteresowanych, DESA może bezpłatnie sporządzić szczegółowy opis stanu zachowania Obiektu.
- Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).
- DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.
- DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.
- DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed Licytacją ze względu na wykryte przed Licytacją błędy w Opisie Obiektu.
- Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Licytacji.
- W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym Opisem Obiektu w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

- Warunkiem udziału w Aukcji oraz Licytacji jest zaakceptowanie przez Licytującego Regulaminu w pełni i bez zastrzeżeń oraz, w przypadku nowych Klientów, dokonanie rejestracji.
- Rejestracja Licytującego obejmuje dostarczenie wymaganych informacji poprzez wypełnienie formularza rejestracji udostępnionego przez DESA, złożenia Oświadczeń AML oraz okazanie ważnego dokumentu potwierdzającego tożsamość – DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości Klientów. W formularzu niezbędne jest podanie przez Licytującego następujących danych:

- imię i nazwisko,
- adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, miejscowość, kraj,

- 2.3.

adres poczty elektronicznej,
- 2.4.

numer telefonu kontaktowego,
- 2.5.

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

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

kraj rezydencji podatkowej.
3.

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

W Aukcji oraz Licytacji można uczestniczyć:
- 4.1.

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

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

Składając zlecenie licytacji z limitem – Licytujący zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem Aukcji. DESA zastrzega możliwość nie przyjęcia do realizacji zleceń dostarczonych później. Obowiązuje ten sam formularz i zasady, co w przypadku zlecenia licytacji telefonicznej (patrz pkt. 4.2 powyżej). Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać Opłaty Aukcyjnej i Opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień przedstawioną w dalszej części Regulaminu. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień zostanie ona obniżona. DESA dołoży starań, aby Licytujący zakupił wybrany Obiekt w możliwie jak najniższej Cenie Wylicytowanej, 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. Opisana usługa jest darmowa i poufna.
- 4.4.

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

Niezależnie od formy udziału w Licytacji, Licytujący bierze pełną i osobistą odpowiedzialność za zapłatę Ceny, Opłaty Aukcyjnej oraz ewentualnych pozostałych opłat (Droit de Suite, Opłata Importowa), chyba że przed rozpoczęciem

Aukcji doręczył DESA dokument potwierdzający umocowanie do licytowania w imieniu osoby trzeciej, zaakceptowany przez DESA.

§ 5 PRZEBIEG AUKCJI I LICYTACJI

1.

Aukcja odbywa się w miejscu i o czasie wskazanym przez DESA w Katalogu lub na stronie internetowej lub w inny sposób umożliwiający zapoznanie się z taką informacją. Aukcja składa się z poszczególnych Licytacji. Szacunkowe tempo prowadzenia kolejnych Licytacji podczas Aukcji wynosi pomiędzy 60 a 100 Obiektów na godzinę.
2.

Postąpienia są wskazane przez Aukcjonerą przed Aukcją lub dostępne na stronie internetowej www.desa.pl lub w Katalogu. Aukcjoner ma prawo, zgodnie ze swoim uznaniem, odstąpić od tabeli postąpień w trakcie danej Licytacji, w szczególności przyjąć Ofertę w wysokości innej niż wynikająca z tabeli postąpień. Poniżej, najczęściej stosowana tabela postąpień:

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

3.

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje kolejne Obiekty i postąpienia, wskazuje Licytujących oraz ogłasza zakończenie Licytacji. Jeżeli dla danej Aukcji odbyła się Prelicytacja, Aukcjoner rozpoczyna Licytację od Oferty ustalonej w Prelicytacji. Zakończenie Licytacji następuje z chwilą uderzenia młotkiem przez aukcjонера, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między DESA a zwycięskim Licytującym (Klientem).
4.

Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonerą zakończona słowem „pass” (w Aplikacji „pominięte”). W takim przypadku nie dochodzi do zawarcia Umowy Sprzedaży z Licytującym składającym najwyższą Ofertę.
5.

W przypadku nieosiągnięcia Ceny Gwarancyjnej, Aukcjoner może ogłosić możliwość zawierania transakcji warunkowej. W takim wypadku Licytujący może złożyć Ofertę, jednak zawarcie umowy sprzedaży Obiektu uzależnione jest od uzyskania zgody komitenta. DESA zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody komitenta na sprzedaż za cenę niższą niż Cena Gwarancyjna lub zgody Licytującego na podwyższenie Oferty do wysokości Ceny Gwarancyjnej, transakcja nie zostaje zawarta.
6.

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

Aukcjoner ma prawo do rozstrzygnięcia wszelkich sporów wynikłych podczas Licytacji, włącznie z uprawnieniem do wznowienia albo ponownego przeprowadzenia Licytacji Obiektu.
8.

Aukcjoner ma prawo do wycofania Obiektu z Aukcji lub Licytacji bez podania przyczyn.
9.

Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie Licytującego, niektóre Licytacje mogą być równolegle prowadzone w języku angielskim. Prośby takie powinny być złożone przed Aukcją i zawierać oznaczenie Obiektów, których dotyczy.
10.

Przebieg Aukcji może być rejestrowany za pomocą urządzeń rejestrujących obraz lub dźwięk.

§ 6 WARUNKI UMÓW SPRZEDAŻY

1.

Zwycięzca Licytacji (Klient) jest zobowiązany jest do uiszczenia Ceny oraz Opłat w pełnej wysokości, w terminie 7 dni od daty Aukcji. W przypadku opóźnienia w zapłacie Ceny, DESA zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.
2.

Płatność Ceny i Opłat powinna być dokonana w polskich złotych i może być uiszczona:
- 2.1.

gotówką (bez limitu maksymalnej wysokości płatności), jeżeli płatność jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 2.2.

gotówką do limitu 15.000,00 złotych brutto, jeżeli płatność nie jest dokonywana przez konsumenta w rozumieniu Ustawy o Prawach Konsumenta;
- 2.3.

przelewem bankowym na konto mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.
- 2.4.

kartą płatniczą VISA lub MasterCard – z wyłączeniem płatności przez internet (bez fizycznej obecności Klienta)
3.

Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto mBank S.A. 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005, Swift: BREXPLPWWA3) lub dolarze amerykańskim (konto mBank S.A. 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006, Swift: BREXPLPWWA3). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1% Ceny oraz Opłat. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty mBank S.A. z dnia poprzedzającego Aukcję.
4.

Własność Obiektu będącego przedmiotem Umowy Sprzedaży nie przejdzie na Klienta, do czasu otrzymania przez DESA zapłaty pełnej kwoty Ceny i Opłat.
5.

DESA nie jest zobowiązana do przekazania Obiektu Klientowi do chwili przeniesienia prawa własności Obiektu na Klienta. Wcześniejsze przekazanie Obiektu Klientowi nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności Obiektu na Klienta ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty Ceny i Opłat.
6.

W razie opóźnienia Klienta w zapłacie Ceny i Opłat, DESA może odstąpić od Umowy Sprzedaży po bezskutecznym upływie dodatkowego terminu wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA z prawa odstąpienia, DESA może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem zapłaty wynagrodzenia DESA z tytułu usług pośrednictwa przy zawarciu Umowy Sprzedaży.
7.

W przypadku braku zapłaty Ceny oraz Opłat przez Klienta w terminie określonym w ust. 1 powyżej, Klient upoważnia DESA do potrącenia jego wymagalnych wierzytelności względem DESA np. z tytułu umowy komisu, z wierzytelnością DESA, wobec tego Klienta z tytułu Umowy Sprzedaży Obiektu (kompensata) – oświadczenie o potrąceniu wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
8.

DESA zastrzega również prawo odstąpienia od Umowy Sprzedaży w przypadku niezłożenia przez Klienta Oświadczeń AML albo złożenia nieprawdziwych Oświadczeń AML, po bezskutecznym upływie wyznaczonego terminu na złożenie Oświadczeń AML albo usunięciu nieprawidłowości.
9.

W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1231 z późn. zm.) nie są przedmiotem Umowy Sprzedaży, tj. przedmiotem Umowy Sprzedaży jest wyłącznie prawo własności Obiektu.
10.

Wszelkie zmiany Umowy Sprzedaży wymagają formy pisemnej pod rygorem nieważności, za wyjątkiem rozwiązania Umowy Sprzedaży za porozumieniem stron, które wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
11.

DESA niezwłocznie po Aukcji wysła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres e-mail potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę
12.

Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 7 ODBIÓR OBIEKTÓW

1.

Odbiór Obiektu przez Kupującego możliwy jest po złożeniu prawidłowych Oświadczeń AML, uiszczeniu pełnej Ceny, Opłat oraz opłat za przechowanie, jeśli są one należne i wymagalne.
2.

Odbiór Obiektu w siedzibie DESA jest bezpłatny, za wyjątkiem Obiektów, których odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego, stosownie do ust. 11. poniżej. Wówczas bezpłatny jest odbiór z magazynu zewnętrznego.
3.

DESA nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.
4.

DESA zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5.

Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość Klienta, a w przypadku odbioru przez osobę trzecią, pisemnego upoważnienia od Klienta oraz złożenia Oświadczeń AML przez osobę upoważnioną do odbioru. DESA wskazuje, że na podstawie przepisów ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu jest również uprawniona do kopiowania dokumentów tożsamości osób odbierających Obiekty.
6.

Klient zobowiązany jest do odbioru Obiektu w terminie 30 dni od daty zakończenia Aukcji, na której Obiekt został wylicytowany. Niedopełnienie obowiązku zapłaty Ceny lub Opłat, nie uchybia obowiązkowi wskazanemu w niniejszym paragrafie ani konsekwencjom wynikającym z jego niedopełnienia.
7.

Po upływie terminu określonego w ust. 6 powyżej, Obiekt przechodzi na płatne przechowanie (depozyt) DESA na koszt Klienta.
8.

Przechowanie opisane w ust. 7 powyżej, odbywa się na poniższych zasadach:
- 8.1.

Przechowanie rozlicza się w miesiącach kalendarzowych, w przypadku depozytu obejmującego okres lub okresy krótsze niż jeden miesiąc kalendarzowy, opłata za magazynowanie zostanie naliczona w wysokości należnej za jeden miesiąc kalendarzowy za każdy taki okres.
- 8.2.

Opłata za usługi przechowania wynosi odpowiednio:

- 8.2.1.

Gabaryt S – Obiekty biżuteryjne i inne Obiekty, których łączna suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 30 cm – cena: 60 zł brutto (48,68 zł netto) miesięcznie;
- 8.2.2.

Gabaryt M – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość lub wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 150 cm – cena: 80 zł brutto (65,40 zł netto) miesięcznie;
- 8.2.3.

Gabaryt L – Obiekty, w których suma wymiarów (wysokość + szerokość albo wysokość + szerokość + głębokość) nie przekracza 300 cm – cena 120 zł brutto (97,56 zł netto) miesięcznie;
- 8.2.4.

Gabaryt XL – Obiekty o wymiarach powyżej Gabarytu L – cena 300 zł brutto (243,90 zł netto) miesięcznie.
9.

DESA nie później niż w terminie 7 dni przed upływem terminu określonego w ust. 6 powyżej, przekaże zawiadomienie w formie dokumentowej lub pisemnej Klientowi o zdarzeniu określonym w ust. 7 powyżej wraz z niezbędnymi informacjami dotyczącymi praw i obowiązków Klienta związanych z umową płatnego depozytu (przechowania).
10.

DESA zastrzega, że w przypadku Obiektów objętych Opłatą Importową, ze względu na konieczność zakończenia procedury celnej, termin odbioru będzie uzgadniany indywidualnie.
11.

W przypadku Obiektów oznaczonych symbolem “π”, zgodnie z § 2 ust. 10.7, odbiór odbywa się z magazynu zewnętrznego DESA. Magazyn znajduje się w Raszynie, przy ul. Mieczysława Ślowskiego 81b (Budynek H3). Do odbioru z magazynu zewnętrznego stosuje się postanowienia powyższego paragrafu, za wyjątkiem odmiennego miejsca odbioru. W szczególności odbiór Obiektu wymaga uprzedniego kontaktu z BOK oraz okazania dokumentu tożsamości nabywcy lub udostępnienia stosownego upoważnienia, w przypadku odbioru Obiektu przez osobę trzecią. Odbiór z magazynu zewnętrznego możliwy jest od poniedziałku do piątku, w godzinach 10:00-15:00, po uprzednim kontakcie z BOK.

§ 8 REKLAMACJA OBIEKTU I POZASĄDOWE SPOSOBY ROZPATRYWANIA REKLAMACJI

1.

Podstawa i zakres odpowiedzialności DESA względem Klienta, jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę fizyczną lub prawną (rękojmia) są określone w przepisach Kodeksu Cywilnego,
2.

DESA zapewnia rzetelny opis każdego dostępnego Obiektu, wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęconej każdemu z Obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące lub nie wskazywać wszystkich drobnych uszkodzeń Obiektów – Obiekty dostępne w DESA są często rzeczami wiekowymi, które z racji swoich właściwości nie przedstawiają jakości rzeczy fabrycznie nowych.
3.

DESA odpowiada z tytułu rękojmi, jeżeli wada fizyczna zostanie stwierdzona przed upływem dwóch lat od dnia wydania Obiektu Klientowi.
4.

Reklamacja może zostać złożona przez Klienta w każdej możliwej formie.

5. Dla ułatwienia Klienta i DESA, w celu możliwie jak najszybszego terminu rozpatrzenia reklamacji, zaleca się:
- 5.1. składanie reklamacji za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl;
- 5.2. informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia wady;
- 5.3. żądania sposobu doprowadzenia Obiektu do zgodności z Umową Sprzedaży lub oświadczenia o obniżeniu ceny albo o odstąpieniu od Umowy Sprzedaży;
- 5.4. danych kontaktowych składającego reklamację.
6. Jeżeli Klient w reklamacji nie zamieści informacji wymienionych w ust. 5 powyżej, nie będzie miało to wpływu na skuteczność złożonej reklamacji.
7. Jeżeli rozpatrzenie reklamacji nie jest możliwe bez zbadania Obiektu przez DESA, BOK skontaktuje się z Klientem w celu ustalenia sposobu dostarczenia przedmiotowego Obiektu do DESA – Klient jest w takiej sytuacji zobowiązany do dostarczenia Obiektu do DESA na koszt DESA. Jeżeli jednak ze względu na rodzaj wady, rodzaj Obiektu np. jego gabaryty dostarczenie Obiektu przez Klienta byłoby niemożliwe albo nadmiernie utrudnione, Klient może zostać poproszony o udostępnienie DESA, po uprzednim uzgodnieniu terminu, Obiektu w miejscu, w którym Obiekt się znajduje.
8. Jeżeli sprzedany Obiekt ma wadę, Klient, z zastrzeżeniami i na zasadach określonych we właściwych przepisach Kodeksu cywilnego, może:
- 8.1. złożyć oświadczenie o obniżeniu Ceny Licytacyjnej oraz Opłat albo odstąpieniu od Umowy Sprzedaży, chyba że DESA niezwłocznie i bez nadmiernych niedogodności dla Klienta wadę taką usunie. Obniżona Cena Licytacyjna oraz Opłat powinna pozostawać w takiej proporcji, w jakiej wartość Obiektu z wadą pozostaje do wartości Obiektu bez wady. Klient nie może odstąpić od umowy, jeżeli wada Obiektu jest nieistotna;
- 8.2. żądać usunięcia wady – DESA jest zobowiązana usunąć wadę w rozsądnym czasie bez nadmiernych niedogodności dla Klienta.
9. DESA ustosunkuje się do reklamacji Klienta niezwłocznie, nie później niż w terminie 14 dni od dnia jej otrzymania, a jeżeli w danym przypadku konieczne jest zbadanie Obiektu przez DESA, w terminie 14 dni od daty dostarczenia tego Obiektu do DESA, przy czym informacja o konieczności dostarczenia Obiektu do DESA zostanie przekazana Klientowi w terminie 14 dni od daty złożenia reklamacji.
10. Skorzystanie z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń ma charakter dobrowolny. Poniższe zapisy mają charakter informacyjny i nie stanowią zobowiązania DESA do skorzystania z pozasądowych sposobów rozwiązywania sporów. Oświadczenie DESA o zgodzie lub odmowie wzięcia udziału w postępowaniu w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporów konsumenckich składane jest przez DESA na papierze lub innym trwałym nośniku w przypadku, gdy w następstwie złożonej przez Klienta reklamacji spór nie został rozwiązany.
11. Szczegółowe informacje dotyczące możliwości skorzystania przez Klienta z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń oraz zasady dostępu do tych procedur dostępne są w siedzibach oraz na stronach internetowych powiatowych (miejskich) rzeczników konsumentów, organizacji społecznych, do których zadań statutowych należy ochrona konsumentów, Wojewódzkich Inspektoratów Inspekcji Handlowej oraz pod następującymi adresami internetowymi Urzędu Ochrony Konkurencji i Konsumentów: http://www.uokik.gov.pl/spory_konsumentckie.php; http://www.uokik.gov.pl/sprawy_indywidualne.php; http://www.uokik.gov.pl/wazne_adresy.php
12. Zgodnie z rozporządzeniem Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) NR 524/2013 z dnia 21 maja 2013 r. w sprawie internetowego systemu rozstrzygania sporów konsumenckich oraz zmiany rozporządzenia (WE) nr 2006/2004 i dyrektywy 2009/22/WE (rozporządzenie w sprawie ODR w sporach konsumenckich) Usługodawca jako przedsiębiorca mający siedzibę w Unii zawierający internetowe umowy sprzedaży lub umowy o świadczenie usług podaje łącznie elektroniczne do platformy ODR (Online Dispute Resolution) umożliwiającej pozasądowe rozstrzyganie sporów: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Adres poczty elektronicznej Usługodawcy: biuro@desa.pl
13. Klient posiada następujące przykładowe możliwości skorzystania z pozasądowych sposobów rozpatrywania reklamacji i dochodzenia roszczeń:
- 13.1. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do stałego polubownego sądu konsumenckiego działającego przy Inspekcji Handlowej z wnioskiem o rozstrzygnięcie sporu wynikłego z zawartej Umowy Sprzedaży.
- 13.2. Klient uprawniony jest do zwrócenia się do wojewódzkiego inspektora Inspekcji Handlowej, zgodnie z art. 36 ustawy z dnia 15 grudnia 2000 r. o Inspekcji Handlowej (Dz.U. 2001 nr 4 poz. 25 ze zm.), z wnioskiem o wszczęcie postępowania medacyjnego w sprawie pozasądowego rozwiązywania sporu między Klientem, a DESA.

- 13.3. Klient może uzyskać bezpłatną pomoc w sprawie rozstrzygnięcia sporu między Klientem a DESA, korzystając także z bezpłatnej pomocy powiatowego (miejskiego) rzecznika konsumentów lub organizacji społecznej, do której zadań statutowych należy ochrona konsumentów (m.in. Federacja Konsumentów, Stowarzyszenie Konsumentów Polskich).
- 13.4. Klient może złożyć skargę za pośrednictwem platformy internetowej ODR: <http://ec.europa.eu/consumers/odr/>. Platforma ODR stanowi także źródło informacji na temat form pozasądowego rozstrzygania sporów mogących powstać pomiędzy przedsiębiorcami i Konsumentami.
14. DESA informuje, iż na podstawie art. 38 pkt 11 Ustawy o Prawach Konsumenta, Klientom nie przysługuje prawo do odstąpienia od Umowy Sprzedaży, zawartej poza lokalem przedsiębiorstwa lub na odległość.

§ 9 ZASADY ŚWIADCZENIA USŁUG ELEKTRONICZNYCH PRZEZ DESA

1. DESA świadczy za pośrednictwem Aplikacji nieodpłatnie następujące Usługi Elektroniczne na rzecz Klientów:
- 1.1. Konto,
- 1.2. umożliwianie Klientom udziału w Aukcji i Licytacji oraz zawierania Umów Sprzedaży, na zasadach określonych w niniejszym Regulaminie;
- 1.3. umożliwienie przeglądania Treści umieszczonych w ramach Aplikacji;
- 1.4. Newsletter.
2. Umowa o Świadczenie Usług Elektronicznych zostaje zawarta z chwilą otrzymania przez Klienta potwierdzenia zawarcia Umowy o Świadczenie Usług wysłanego przez DESA na adres email podany przez Klienta w toku rejestracji. Konto świadczone jest nieodpłatnie przez czas nieoznaczony. Klient może w każdej chwili i bez podania przyczyny, usunąć Konto poprzez wysłanie żądania do DESA, w szczególności za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl lub też pisemnie na adres DESA.
3. Klient zobowiązany jest w szczególności do korzystania z Aplikacji w sposób niezakłócający jej funkcjonowania, m.in. poprzez użycie określonego oprogramowania lub urządzeń, niepodjemowania czynności mających na celu wejście w posiadanie informacji nieprzeznaczonych dla Klienta, korzystania z Aplikacji zgodnie z zasadami współżycia społecznego, przepisami prawa oraz Regulaminem, w tym niedostarczania i nieprzekazywania treści zabronionych przez przepisy obowiązującego prawa, korzystania z Aplikacji w sposób nieuciążliwy dla pozostałych Klientów oraz dla DESA, z poszanowaniem ich dóbr osobistych (w tym prawa do prywatności) i wszelkich przysługujących im praw, korzystania z Treści zamieszczonych w Aplikacji, jedynie w zakresie własnego użytku osobistego – wykorzystywanie w innym zakresie treści należących do DESA lub osób trzecich jest dopuszczalne wyłącznie na podstawie wyraźnej zgody DESA lub ich właściciela.
4. DESA zaleca składanie reklamacji związanych z świadczeniem Usług Elektronicznych:
- 4.1. pisemnie na adres DESA;
- 4.2. w formie elektronicznej za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: reklamacje@desa.pl.
5. Zaleca się podanie przez Klienta w opisie reklamacji: informacji i okoliczności dotyczących przedmiotu reklamacji, w szczególności rodzaju i daty wystąpienia nieprawidłowości; żądania Klienta oraz danych kontaktowych składającego reklamację – ułatwi to i przyspieszy rozpatrzenie reklamacji przez DESA. Wymogi podane w zdaniu poprzednim mają formę zalecenia i nie wpływają na skuteczność reklamacji złożonych z pominięciem zalecanego opisu reklamacji.
6. Ustosunkowanie się do reklamacji przez DESA następuje niezwłocznie, nie później niż w terminie 30 dni od dnia jej złożenia, chyba, że z powszechnie obowiązujących przepisów prawa lub odrębnych regulaminów wynika inny termin rozpatrzenia danej reklamacji.
7. Klient w każdym momencie ma prawo zrezygnować z Usług Elektronicznych poprzez napisanie wiadomości za pośrednictwem poczty elektronicznej na adres: biuro@desa.pl

§ 10 ZASADY POUFNOŚCI I OCHRONY DANYCH OSOBOWYCH

1. DESA dążąc do poszanowania ochrony prywatności Klientów oraz Licytujących przedsięwzięła niezbędne środki techniczne i organizacyjne, by przetwarzanie danych osobowych uczestników Aukcji odbywało się w zgodzie z odpowiednimi regulacjami prawnymi, w szczególności na zasadach określonych w RODO oraz ustawie z dnia 10 maja 2018 r. o ochronie danych osobowych (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 1781).
2. Administratorem Państwa danych jest DESA. W sprawach związanych z ochroną danych osobowych mogą Państwo kontaktować się:
- 2.1. telefonicznie pod numerem: +48 22 163 66 00

- 2.2. drogą elektroniczną: bok@desa.pl lub
- 2.3. korespondencyjnie na adres: Piękna 1A, 00-477 Warszawa (z dopiskiem „Dane osobowe”).
3. Cele i podstawa prawna przetwarzania danych:
- 3.1. Administrator danych osobowych, przetwarza dane w celu udziału w Aukcji w oparciu o dobrowolną zgodę, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO,
- 3.1.1. w przypadku uczestnictwa w Licytacji dane osobowe będą przetwarzane, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. b) RODO, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wykonania umowy, której stroną jest osoba, której dane dotyczą, lub do podjęcia działań na żądanie osoby, której dane dotyczą, przed zawarciem umowy;
- 3.1.2. w określonych przypadkach, ze względu na nałożone na DESA obowiązki przez powszechnie obowiązujące przepisy prawa, Państwa dane osobowe będą przetwarzane zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. c, tj. przetwarzanie jest niezbędne do wypełnienia obowiązku prawnego ciążącego na administratorze.
- 3.2. W przypadku wyrażenia stosownej zgody Administrator będzie przetwarzał dane w celu:
- 3.2.1. dostarczenia Newslettera, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO;
- 3.2.2. marketingu bezpośredniego, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt. a) RODO.
- 3.3. DESA przetwarza też dane osobowe w celach wskazanych poniżej, na podstawie prawnie uzasadnionego interesu Administratora, którym jest:
- 3.3.1. obrona przed roszczeniami i dochodzenia roszczeń, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.2. prowadzenie procesów reklamacyjnych, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO;
- 3.3.3. przeprowadzanie badania satysfakcji klienta w formie anonimowej ankiety o poziomie satysfakcji z dostarczanych przez DESA produktów / usług, zgodnie z art. 6 ust. 1 pkt f) RODO.
4. Podanie danych osobowych przez Klientów lub Licytujących, jest dobrowolne, jednakże jest niezbędne w celu prawidłowego przebiegu Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera.
5. Administrator w celu realizacji Aukcji, świadczenia Usług Elektronicznych lub świadczenia usługi Newslettera może powierzyć Państwa dane zaufanym odbiorcom, tj. dostawcom usług technicznych, którzy mogą obsługiwać infrastrukturę techniczną potrzebną DESA do świadczenia Usług Elektronicznych. Możemy również udostępniać Państwa dane osobowe określonym partnerom marketingowym i reklamowym w celu wysyłania Państwu komunikatów.
6. W przypadku udziału w Aukcji za pośrednictwem Aplikacji Państwa dane będą przekazane do USA. Zapewniamy jednak, że DESA stosuje odpowiednie zabezpieczenia prawne, tj. standardowe klauzule umowne ochrony o których mowa w Decyzji wykonawczej Komisji (UE) 2021/914 z dnia 4 czerwca 2021 r. w sprawie standardowych klauzul umownych dotyczących przekazywania danych osobowych do państw trzecich na podstawie rozporządzenia Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2016/679: <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/?uri=CELEX:32021D0914>
7. Przysługują Państwu następujące prawa związane z przetwarzaniem przez DESA danych osobowych:
- 7.1. prawo dostępu do danych;
- 7.2. prawo do sprostowania, czyli poprawienia lub zaktualizowania danych;
- 7.3. prawo do usunięcia danych;
- 7.4. prawo do sprostowania danych;
- 7.5. prawo do ograniczenia przetwarzania danych;
- 7.6. prawo do przenoszenia danych;
- 7.7. prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego (Prezesa Urzędu Ochrony Danych Osobowych). Jeżeli podstawą prawną jest zgoda, mają Państwo prawo do jej cofnięcia w dowolnym momencie. Niemniej wycofanie zgody nie ma wpływu na zgodność z prawem przetwarzania dokonanego na podstawie Państwa zgody przed jej wycofaniem.
8. Administrator ma prawo przetwarzać dane osobowe przez okres obowiązowania umowy, a także po jej zakończeniu w celach:
- 8.1. dochodzenia roszczeń w związku z wykonywaniem umowy;
- 8.2. zapobiegania nadużyciom i oszustwom;
- 8.3. statystycznych i archiwizacyjnych;
- nie dłużej niż przez okres 6 lat od dnia zakończenia okresu obowiązowania umowy.

9. Jeżeli obowiązek przetwarzania danych wynika z odrębnych przepisów prawa (np. Ustawy o rachunkowości, Ordynacji podatkowej, Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 4 grudnia 2017 r. w sprawie ksiąg ewidencyjnych prowadzonych przez podmioty gospodarcze wyspecjalizowane w zakresie obrotu zabytkami na terytorium Rzeczypospolitej Polskiej, AML) dane osobowe będą przechowywane przez okres wymagany obowiązującymi przepisami w celu realizacji wymagań prawnych.

§ 11 POSTANOWIENIA KOŃCOWE

1. Regulamin stanowi wzorzec umowny w rozumieniu art. 384 § 1 Kodeksu cywilnego.
2. DESA nie zapewnia jakichkolwiek pozwoleń na wywóz Obiektów poza granice Rzeczypospolitej Polskiej, ani ich transport innego rodzaju. Klient we własnym zakresie powinien uzyskać informacje o wymaganych w tym celu pozwoleniach lub opłatach oraz samodzielnie wykonać ciążące na nim obowiązki. DESA nie bierze odpowiedzialności za inne obowiązki ciążące na Klientach, a wynikające z powszechnie obowiązujących przepisów prawa – Ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1292).
3. Muzeom rejestrowanym przysługuje prawo pierwokupu zabytku sprzedawanego na Aukcji. Oświadczenie w sprawie skorzystania z prawa pierwokupu powinno być złożone przez Muzeum rejestrowane niezwłocznie po licytacji zabytku, nie później jednak niż do zakończenia Aukcji – podstawa prawna art. 20 ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (t.j. Dz. U. z 2022 r. poz. 385).
4. Wszelkie zawiadomienia kierowane do DESA powinny mieć formę pisemną lub dokumentową.
5. Zmiana Regulaminu wymaga zachowania formy dokumentowej pod rygorem nieważności.
6. W sprawach nieuregulowanych w niniejszym Regulaminie mają zastosowanie powszechnie obowiązujące przepisy prawa polskiego, w szczególności: Kodeksu Cywilnego; ustawy o świadczeniu usług drogą elektroniczną z dnia 18 lipca 2002 r. (Dz.U. 2002 nr 144, poz. 1204 ze zm.); przepisy ustawy o prawach konsumenta z dnia 30 maja 2014 r. (Dz.U. 2014 r. poz. 827 ze zm.); oraz inne właściwe przepisy powszechnie obowiązującego prawa.
7. Dane osobowe Klienta są przetwarzane przez DESA jako administratora danych osobowych. Podanie danych osobowych przez Klienta jest dobrowolne, ale niezbędne w celu założenia Konta, korzystania z określonych Usług Elektronicznych lub zawarcia Umowy Sprzedaży. Szczegółowe informacje dotyczące ochrony danych osobowych zawarte są w zakładce „Polityka Prywatności” dostępnej na stronie www.desa.pl. Zarówno dane Klientów jak i komitentów DESA objęte są poufnością.
8. Niniejszy Regulamin, Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych oraz Umowy Sprzedaży oraz wszystkie zobowiązania pozaumowne z nich wynikające lub z nimi związane podlegają prawu polskiemu.
9. Utrwalenie, zabezpieczenie i udostępnienie istotnych postanowień zawieranej Umowy o Świadczenie Usług Drogą Elektroniczną następuje poprzez przesłanie wiadomości e-mail na adres e-mail podany przez Klienta.
10. Utrwalenie, zabezpieczenie, udostępnienie oraz potwierdzenie Klientowi istotnych postanowień zawieranej Umowy Sprzedaży następuje poprzez przesłanie Klientowi wiadomości e-mail z potwierdzeniem zawarcia Umowy Sprzedaży.
11. DESA informuje, iż korzystanie z Usług Elektronicznych wiąże się z typowymi zagrożeniami dotyczącymi przekazywania danych poprzez Internet, takimi jak ich rozpowszechnienie, utrata lub uzyskiwanie do nich dostępu przez osoby nieuprawnione.
12. DESA zapewnia środki techniczne i organizacyjne odpowiednie do stopnia zagrożenia bezpieczeństwa świadczonych funkcjonalności lub usług na podstawie Umowy o Świadczenie Usług Elektronicznych.
13. Treść Regulaminu jest dostępna dla Klientów bezpłatnie pod następującym adresem <https://desa.pl/pl/regulaminy/regulamin-aukcji/>, skąd Klienci mogą w każdym czasie przeglądać, a także sporządzić jego wydruk.
14. DESA informuje, że korzystanie z Aplikacji za pośrednictwem przeglądarki internetowej, w tym udział w Licytacji, a także nawiązywanie połączenia telefonicznego z BOK, może być związane z koniecznością poniesienia kosztów połączenia z siecią Internet (opłata za przesyłanie danych) lub kosztów połączenia telefonicznego, zgodnie z pakietem taryfowym dostawcy usług, z którego korzysta Klient.
15. Postanowienia Regulaminu mniej korzystne dla Klienta, będącego konsumentem w rozumieniu przepisów Ustawy o Prawach Konsumenta niż postanowienia Ustawy o Prawach Konsumenta są nieważne, a w ich miejsce stosuje się przepisy Ustawy o Prawach Konsumenta.

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX wiek, Modernizm, Międzywojnie • 1612ASD048 • 12 grudnia 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 dokończymy wszelkich starań, aby było to możliwe.

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miastc

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

Przed przyjęciem zlecenia licytacji pracownik domu aukcyjnego ma prawo prosić o podanie pełnych danych osobowych oraz o okazanie lub skopiowanie dokumentu potwierdzającego tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy; w przypadku zleceni przysyłanych 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.

[illegible]

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych ☐ z imiennego zaproszenia ☐ inną drogą

DESAUnicum 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 zgadzamy się na licytację w moim imieniu za kwotę równą cenie wywoławczej:

□ Tak

☐ Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej
przebie 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 WARMKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ
I WARMKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum
opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie
z niniejszym WARMKIAMI, w tym do zapłacenia wycycytowanej 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 10 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe
i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania
nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie



REDAKCJA TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki
Martyna Kolanowska
Julia Olszewska
Michał Szarek

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE SESJA I 12 GRUDNIA 2024

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 2 Maksymilian Gierymski, Obóz cygański II, 1867–68, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 2 Maksymilian Gierymski, Wiosna w małym miasteczku, szkic, 1872, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 2 Maksymilian Gierymski, fotografia portretowa, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, źródło: dzięki uprzejmości Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

poz. 3 Portret Aleksandra Gierymskiego, Stanisława Witkiewicza i Antoniego Sygietyńskiego oglądających obraz, fotografia, około 1881–84, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 3 Aleksander Gierymski, Studium świątyni Eskulapa w ogrodach Villa Borghese, około 1900, Muzeum Narodowe w Szczecinie, źródło: wmuzeach.pl

poz. 3 Świątynia Eskulapa na ilustracji w: Pierre de Coubertin, Une campagne de vingt-et-un ans, wyd. 1909

poz. 3 Rzeźbiarz Antoni Madeyski w swojej pracowni w Rzymie; na ścianie wiszące szkice Aleksandra Gierymskiego, fotografia, około 1901, źródło: archiwum prywatne

poz. 4 Józef Pankiewicz, Autoportret, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: Wikimedia Commons

poz. 4 Fotografia mieszkania Stefana Laurysiewicza przy ul. Bagatela 10 w Warszawie z widocznym po prawej stronie obrazem „Tulipany”, źródło: za: Józef Pankiewicz (1866–1940). Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, katalog wystawy, red. Elżbieta Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. XIII

poz. 5 André Derain, Łódzie w Collioure, 1905, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Paul Signac, Port Saint Tropez, 1899, Musée de l’Annonciade w Saint Tropez, źródło: Wikimedia Commons

poz. 6 Najdłuższa panorama Drohobycz, Wydawnictwo Kart Widokowych Księgarni J. Pilpla w Drohobyczu, ok. 1910, ze zbiorów Zbigniewa Milczarka

poz. 6 Maurycy Gottlieb, fotografia portretowa z XIX wieku z kolekcji Schwadrona Biblioteki Narodowej Izraela

poz. 6 Jan Matejko w pracowni, fot. Juliusz Mien, 1892, źródło: Wikimedia Commons

poz. 6 Studenci Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, ok. 1875, Fotografia grupowa studentów z profesorem Władysławem Łuszczkiewiczem (z brodą, stoi oparty o sztalugę) w atelier fotograficznym. Siedzą od lewej: Stopa, Pociecha, Kazimierz Pochwalski, Maurycy Gottlieb, Krajewski. W drugim rzędzie od lewej: J. Sroczyński, Papieski, Wacław Kryciński, Stanisław Tondos, profesor Władysław Łuszczkiewicz, Jacek Malczewski, Czemeryński, Bieszczak. W środku nad nimi stoją: Tadeusz Rybkowski, Wacław Koniuszko, źródło: NAC Online

poz. 6 Jan Matejko, Batory pod Pskowem, 1872, Zamek Królewski w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 6 Reprodukcja obrazu umieszczona w Meisterwerke von Maurycy Gottlieb 1856–1879, wyd. Christoph Reisser’s Söhne, Wien 1923

poz. 6 Maurycy Gottlieb, Chrystus przed sądem, 1877, Muzeum Izraela, Jerozolima, źródło: archiwum prywatne

poz. 6 Jan Matejko, Hołd pruski, 1879–82, Muzeum Narodowe w Krakowie, Sukiennice, źródło: Wikimedia Commons

poz. 9 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 9 Pracownia Józefa Brandta w Monachium, XIX/XX w., fot. Carl Teufel, źródło: archiwum prywatne

poz. 10 Widok na Pałac Sprawiedliwości przy Karlsplatz w Monachium, XIX w., źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Pracownia Alfreda Wierusz-Kowalskiego w Monachium, XIX/XX w., fot. Carl Teufel, źródło: archiwum prywatne

poz. 11 Alfred Wierusz-Kowalski, ok. 1875, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 12 Juliusz Kossak, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA

poz. 12 Juliusz Kossak, Skrzetuski i Podbipięta, ilustracja do „Ogniem i mieczem” Henryka Sienkiewicza, 1886, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 12 Juliusz Kossak, Bitwa pod Parkanami, 1883, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 13 Wandalin Strzałecki, Pieśń o zburzeniu Jerozolimy, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 14 Józef Chełmoński przed dworkiem w Kuklówce, źródło: archiwum prywatne

poz. 14 Józef Chełmoński, Wieczór na Polesiu, 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 14 Powrót z łąk: fotografia obrazu Józefa Chełmońskiego, przed 1939, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.13101/IVA, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 14 Jean-François Millet, Anioł Pański, 1857–1859, Musée d’Orsay, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

poz. 14 Jules Breton, Powrót z pól, 1871, The Walters Art Museum, Balti-more, źródło: art.thewalters.org

poz. 17 Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński, źródło: archiwum prywatne

poz. 17 Jacek Malczewski, Thanatos, 1911, Muzeum Narodowe w Poznaniu, , źródło: rogalin.mnp.art.pl

poz. 17 Jacek Malczewski z Marią Balową przy malowaniu jej portretu, 1904, fotografia archiwalna, Zbiory Instytutu Sztuki PAN, za: Urszula Kozakows-kaZaucha, Jacek Malczewski romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 28

poz. 17 Maria Balowa w Tuligłowach, 1904, fotografia archiwalna, Zbiory Instytutu Sztuki PAN, za: Urszula Kozakowska-Zaucha, Jacek Malczewski romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 30

poz. 18 Jacek Malczewski, Śmierć Ellenai, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 18 Jacek Malczewski, Śmierć Ellenai, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie

poz. 18 Jacek Malczewski, Zatruta studnia, 1906, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 18 Jacek Malczewski, Elenai, pocztówka, około 1910, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 18 Jacek Malczewski, Portret własny w jakuckiej czapce, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons

poz. 18 Jacek Malczewski, Modląca się dziewczynka, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 19 Jacek Malczewski, Przepowiednia Ezechiela (środkowa część tryptyku), 1918 kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 19 Jacek Malczewski, Wizja Ezechiela, 1917, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 19 Jacek Malczewski, Autoportret jako Chrystus (Wizja Ezechiela), 1920 kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 19 Jacek Malczewski, Proroctwo Ezechiela, 1919, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: Wikimedia Commons

poz. 21 Archiwalna fotografia obrazu, fot. Zofia Tomaszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. DDWneg.2421 MNW, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 21 Jacek Malczewski, Pożegnanie z pracownią (Prządka), 1922, kolekcja prywatna fotografia z archiwum cyfrowego Domu Aukcyjnego Agra-Art

poz. 23 Julius Kronberg, Dawid i Saul, 1885, Muzeum Narodowe Sztuk Pięknych w Sztokholmie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 23 Ludwik Wiesiołowski, Dawid grający na harfie, 1881, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 23 Zygmunt Sokołowski, Dawid grający na harfie, 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK II-a-273, Pracownia Archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie

poz. 24 Marinus Claeszoon van Reymerswaele, Poborcy podatków, I poł. XVI w., Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 24 Feliks Pęczarski, Szulerzy przy świecy, 1845, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 35 Zygmunt Stanisław Klingsland, La peinture de Roman Kramsztyk, „Pologne Littéraire” 1928, nr 27, s. 3

poz. 38 Bolesław Biegas, około 1900, Biblioteka Polska w Paryżu

poz. 39 Mela Muter, Archiwum Emigracji w Toruniu

poz. 39 Mela Muter, Macierzyństwo ze sceną pasterską w tle, lata 40. XX w., kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 39 Mela Muter, Zima (L’Hivier), 1910, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 39 Mela Muter, Portret księżnej Armande de Polignac, lata 30. XX w., kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 39 Mela Muter, Gitarzysta, lata 30. XX w., kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

poz. 40 Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza, w pracowni na Montparnasse w Paryżu, fot. Henri Manuel

okładka front poz. 6 „Kawalerowie Mieczowi inflanccy proszący króla Zygmunta Augusta o opiekę przed uciskiem cesarza Ferdynanda”, 1874

okładka II – strona 1 poz. 10 Alfred Wierusz-Kowalski, Napad wilków („Niebezpieczna jazda”), przed/lub 1895

strony 2-3 poz. 9 Józef Brandt, „Bitwa Kozaków z Tatarami pod Bałtą”, przed/lub 1896

strony 4-5 poz. 14 Józef Chełmoński, „Powrót z pól”, 1911

strony 6-7 poz. 32 Rafał Malczewski, „Pejzaż podgórski”, 1923

strony 8-9 poz. 39 Mela Muter. Portret mężczyzny z psem, lata 30. XX w.

strona 10 poz. 12 Juliusz Kossak w podróży, 1857

strony 16-17 poz. 4 Józef Pankiewicz, „Tulipany”, 1923

strona 273 poz. 35 Roman Kramsztyk, Akt kobiecy, około przed/lub1928

strona 274 poz. 22 Andrzej Jerzy Mniszech, Martwa natura z czekoladziarką, 1881

strony 276-277 poz. 53 Egon Adler, Widok na Karlove Vary, 1922

strony 278-279 poz. 24 Feliks Pęczarski, „Spekulanci”, 1844

strona 280 – okładka III poz. 17 Jacek Malczewski, „Ellenai”, 1909

okładka tył poz. 11 Alfred Wierusz-Kowalski, Książę Andrzej Lubomirski na koniu, 1885

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 1612ASD048







