DESA
UNICUM



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

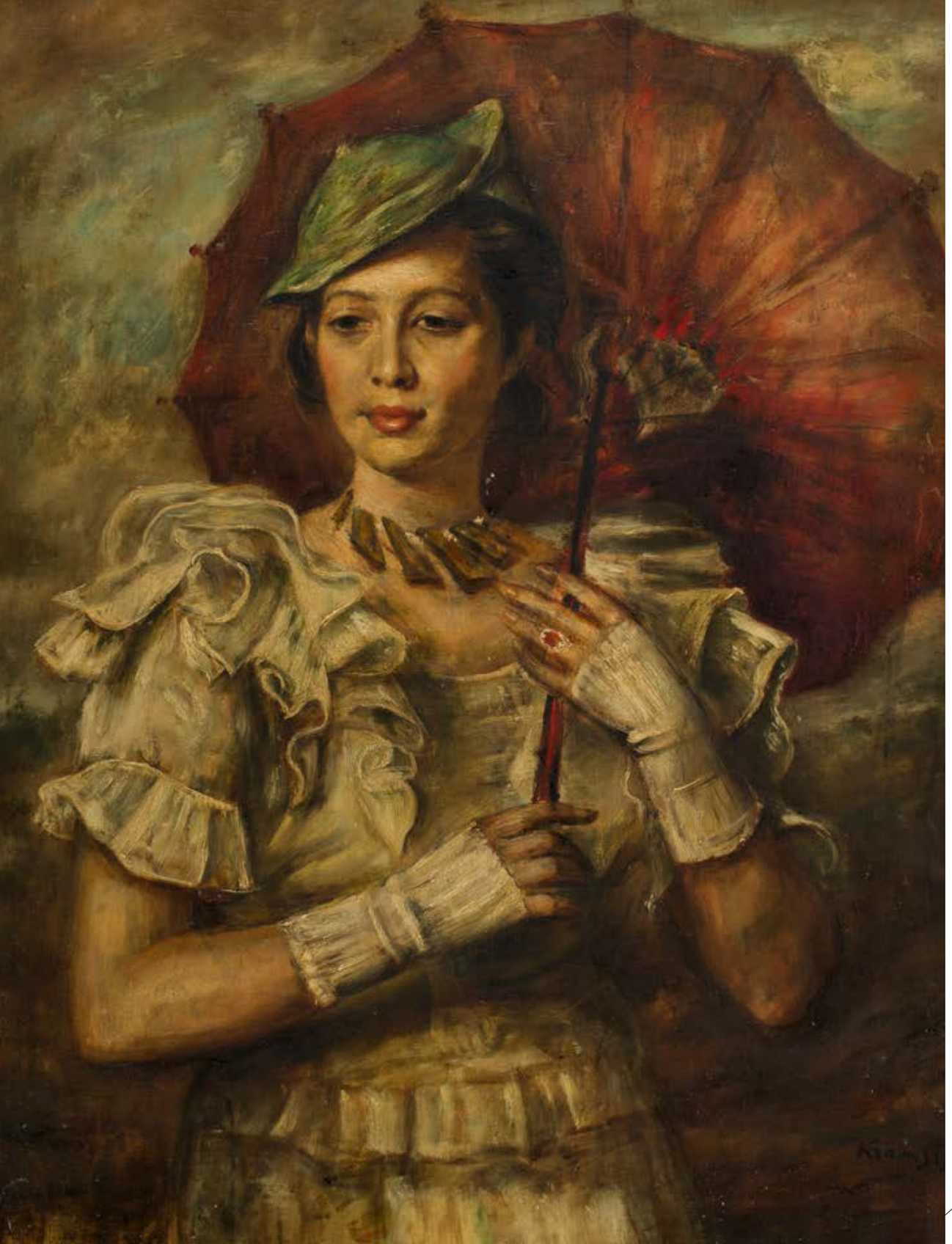
AUKCJA 10 GRUDNIA 2026 WARSZAWA


Eug. Zak









SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 GRUDNIA 2026

CZAS AUKCJI
10 grudnia 2026 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
27 listopada – 10 grudnia
poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00
sobota, 11:00 – 16:00

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

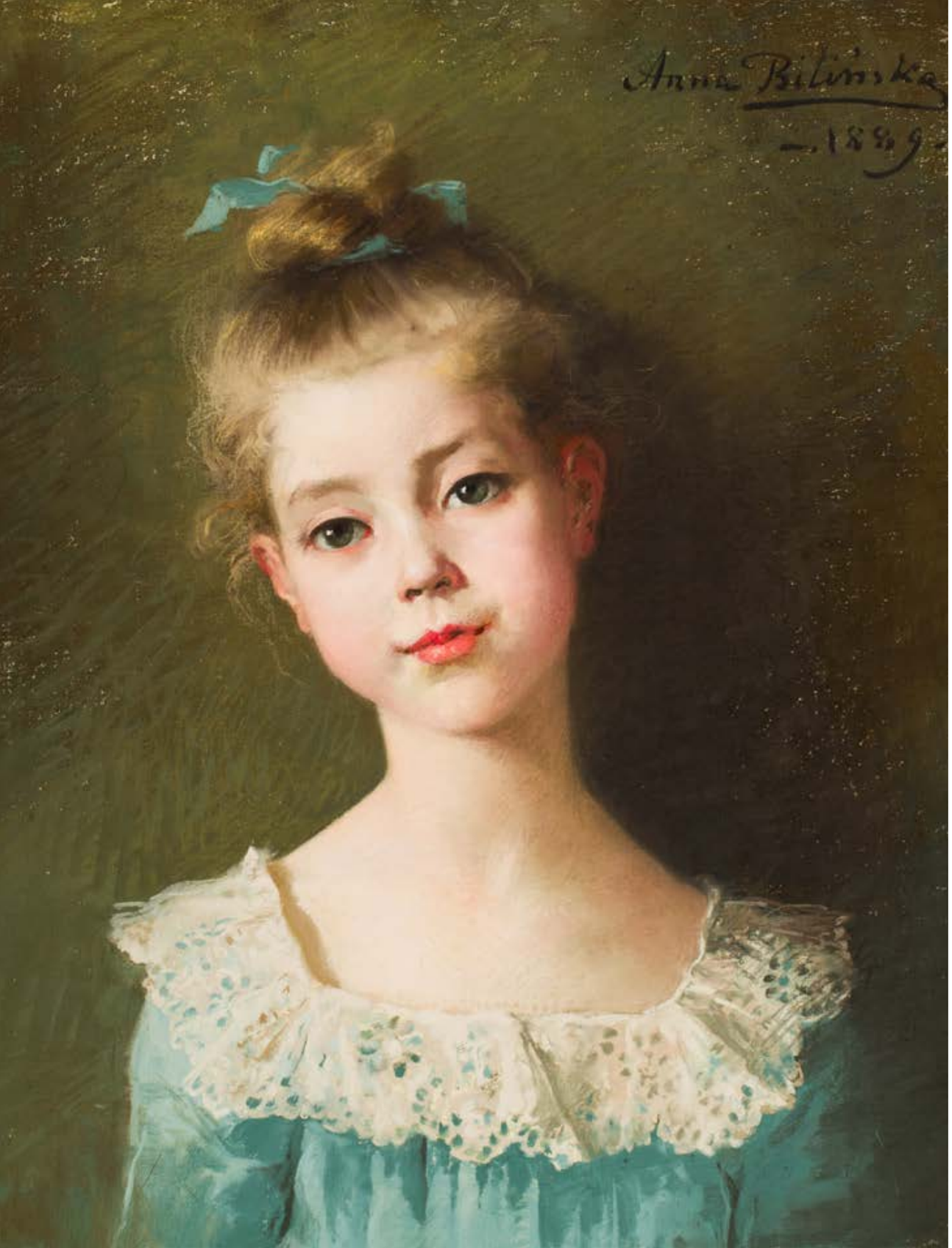
KOORDYNATORZY

Martyna Kolanowska-Piskorz
tel. 880 918 882
m.kolanowska@desa.pl

Teresa Soldenhoff
tel. 506 251 833
t.soldenhoff@desa.pl

pełna oferta na desa.pl

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



DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU DESA S.A.

ZARZĄD DESA S.A.

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

RADA NADZORCZA DESA S.A.

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | **MARCIN CZERNIK** Członek Rady Nadzorczej | **BARTŁOMIEJ WACHTA** Członek Rady Nadzorczej

---

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu



MAŁGORZATA NITNER
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



MARCIN SOBKA
Członek Rady Nadzorczej



WOJCIECH DZIAKOWSKI
Członek Rady Nadzorczej

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
tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl

BIURO PRZYJĘĆ
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
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl

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

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

SEKRETARIAT ZARZĄDU
tel. 22 163 66 65, 795 122 719,
biuro@desa.pl

DZIAŁ ROZLICZEŃ
Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl

DZIAŁ IT I ADMINISTRACJI

Monika Rytkowska
Kierownik Administracji
m.rutkowska@desa.pl

Piotr Gołębiowski
Kierownik Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl

DZIAŁ FOTO
Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl

DZIAŁ MAGAZYNOWO -TRANSPORTOWY

Piotr Sabak
Dyrektor Logistyki
p.sabak@desa.pl

Karol Kosowski
Kierownik Transportów
k.kosowski@desa.pl

Paweł Wątroba
Kierownik magazynu
p.watroba@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU I PR
Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów
internetowych
d.maciejewska@desa.pl

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

DEPARTAMENT SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ



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



MICHAŁ BOLKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Współczesna
m.bolka@desa.pl
664 981 449



WIKTOR KOMOROWSKI
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Grafika Artystyczna
Lider Projektów Grafika
Artystyczna, Aukcje Kolekcji
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



KATARZYNA ŻEBROWSKA
Ekspert, Sztuka Współczesna,
Fotografia Kolekcjonerska
Lider Projektu Fotografia
Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



MAGDALENA KRAJENTA
Specjalista, Sztuka Współczesna,
Lider Projektu Rzeźba i Formy
Przestrzenne
m.krajenta@desa.pl
795 122 712



ANNA ROŻNIECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



JOANNA WOLAN
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.wolan@desa.pl
538 915 090



JULIA GORLEWSKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTA LISIAK
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Współczesna
m.lisiak@desa.pl
788 265 344



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista, Sztuka Współczesna
Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



MARTA PRZASNEK
Specjalista ds. Projektów
Badawczych, Sztuka
Współczesna
m.przasnek@desa.pl
539 196 531



PAULINA JANISZEWSKA
Specjalista, Sztuka Współ-
czesna, Lider Projektu Klasycy
Awangardy po 1945
p.janiszewska@desa.pl
734 639 911



VALERYIA KALIAHA
Asystent, Sztuka Współczesna
v.kaliaha@desa.pl
788 269 908



WERONIKA WOJCIECHOWSKA-ŻAK
Asystent, Sztuka Współczesna
w.wojciechowska@desa.pl
+48 539 222 774

DEPARTAMENT PROJEKTÓW SPECJALNYCH



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
Dyrektor Departamentu,
Projekty Specjalne
Aukcjoner
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



MAGDALENA KUŚ
Ekspert, Biżuteria
Kolekcjonerska, Ikony,
Rzemiosło Artystyczne
Lider Projektu Dzieła Sztuki
Jubilerskiej XIX i XX w.
m.kus@desa.pl
22 163 66 44, 795 122 718



WERONIKA ROŚ
Ekspert, Design, Rzemiosło
Artystyczne, Lider Projektu
Design. Kultowe Projekty XX w.
w.ros@desa.pl
608 566 282



OKTAWIA WRZESIEŃ
Specjalista, Biżuteria
Kolekcjonerska, Lider Projektu
Dzieła Sztuki Jubilerskiej
XIX i XX w.
o.wrzesien@desa.pl
22 163 67 50, 787 388 666



AGATA MICHALSKA
Koordynator Projektu DESA Home
a.michalska@desa.pl
880 525 282



KRYSTYNA DRABIŃSKA
Rzeczoznawca jubilerski
bizuteria@desa.pl

DEPARTAMENT SZTUKI DAWNEJ



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



KINGA SZYMAŃSKA
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Dawna
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



MARTYNA KOLANOWSKA-PISKORZ
Ekspert, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Lider Projektu
XIX wiek, Modernizm,
Międzywojnie
m.kolanowska@desa.pl
880 918 882



MAŁGORZATA SKWAREK
Ekspert, Sztuka Polska XIX i I
poł. XX wieku, Lider Projektów
Prace na Papierze i Grafika
Artystyczna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48, 795 121 576



JULIA SŁUPECKA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł. XX
wieku, Aukcjoner
j.slupecka@desa.pl
532 750 005



TERESA SOLDENHOFF
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Polska XIX i I poł.
XX wieku
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



JULIA OLSZEWSKA
Specjalista, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku, Koordynator
Komisji Ocen i Wycen
j.olszewska@desa.pl
532 759 980



RAFAŁ ROGOZIŃSKI
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
XIX i I poł. XX wieku
r.rogozinski@desa.pl
668 135 447



ALEKSANDRA TROJANOWSKA
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
a.trojanowska@desa.pl
787 094 345



EWA PONIŃSKA
Asystent, Sztuka Polska XIX
i I poł. XX wieku
e.poninska@desa.pl
880 334 402

DEPARTAMENT SZTUKI NAJNOWSZEJ



NATALIA KOWALEK
Dyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



PAULINA BROL
Wicedyrektor Departamentu,
Sztuka Najnowsza, Aukcjoner
p.brol@desa.pl
539 388 299



JAGIENKA PARTEKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektów Młoda Sztuka,
Sztuka Dzisiaj
j.parteka@desa.pl
502 994 177



NATALIA PLEWA
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
n.plewa@desa.pl
795 122 720



ZUZANNA WIELGO
Specjalista ds. Budowania
Kolekcji, Lider Projektów
Sztuka Najnowsza
z.wielgo@desa.pl
538 647 637



JUDYTA MAJKOWSKA
Specjalista, Sztuka Najnowsza
Lider Projektu Komiks i
Ilustracja
j.majkowska@desa.pl
795 122 702



KATARZYNA MYSZOR-KUCMIERZ
Asystent, Sztuka Najnowsza
k.myszor-kucmierz@desa.pl
886 252 929



INDEKS

Aberdam Alfred **67**

Ajdukiewicz Tadeusz **25–26**

Biegas Bolesław **51**

Bilińska-Bohdanowiczowa Anna **27**

Borowski Wacław **35**

Boznańska Olga **28–29**

Brandt Józef **20–21**

Chełmoński Józef **16–17**

Czyżewski Tytus **36**

Ejsmond Franciszek **24**

Epstein Henryk **59–60**

Fałat Julian **14, 15**

Gottlieb Leopold **38–39**

Grunsweigh Natan **61**

Hassenberg Irena (Reno) **68**

Hayden Henryk **55–57**

Kisling Mojżesz **45–47**

Kossak Jerzy **71–72**

Kossak Juliusz **22**

Kozakiewicz Antoni **23**

Kramsztyk Roman **30–31**

Łempicka Tamara **40**

Makowski Tadeusz **48–49**

Malczewski Jacek **11–12**

Malczewski Rafał **9–10**

Menkes Zygmunt Józef **52–54**

Merwart Paweł **69**

Mondzain Szymon **58**

Mutermilch Maria Melania (Mela Muter) **41–44**

Okuń Edward **7**

Podgórski Stanisław **6**

Stanisławski Jan **5**

Styka Jan **70**

Ślewiński Władysław **50**

Terlikowski Włodzimierz **62–66**

Tetmajer Włodzimierz **4**

Uziembło Henryk **3**

Wdowiszewski Czesław **37**

Weingart Joachim **63–65**

Weiss Wojciech **1–2**

Wierusz-Kowalski Alfred **18–19**

Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy) **8**

Wyspiański Stanisław **13**

Zak Eugeniusz **32–34**

1

WOJCIECH WEISS
1875-1950

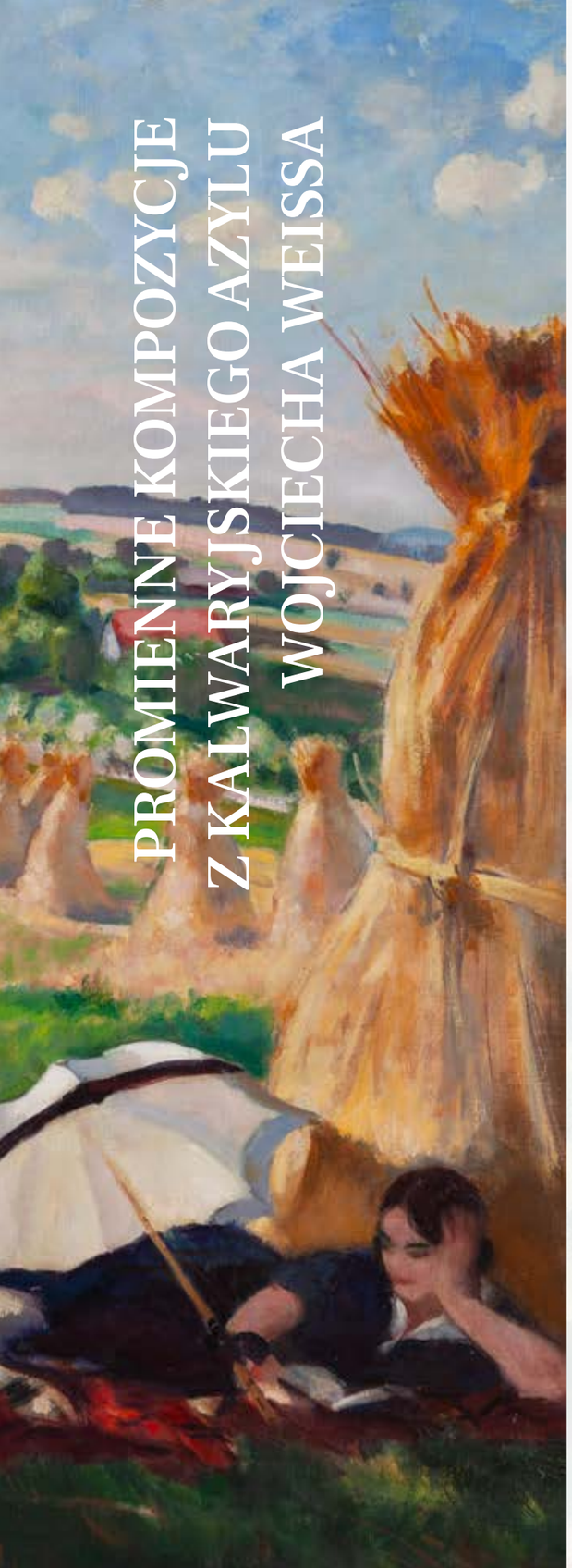
Odpoczynek w cieniu stogów siana, około 1918

olej/płótno, 80 x 63 cm
sygnowany monogramem wiązanym p.d.: 'WW'

estymacja:
70 000 - 120 000 PLN
16 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, luty 2024
kolekcja prywatna, Polska





PROMIENNE KOMPOZYCJE Z KALWARYJSKIEGO AZYLU WOJCIECHA WEISSA

Wojciech Weiss urodził się w polskiej rodzinie emigranckiej w Leordzie (Rumunia) w 1875. Jego ojciec, uczestnik powstania styczniowego, zostali przymuszeni represjami do opuszczenia kraju. Lata dziecięce spędził na rumuńskiej Bukowinie, natomiast w wieku gimnazjalnym mieszkał we Lwowie. Tam najchętniej spędzał czas, odwiedzając wystawy Lwowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych. W 1890 malarz wraz z rodzicami przeniósł się do Krakowa, gdzie uczęszczał nadal do gimnazjum, a wieczorami bywał na kursach rysunku organizowanych w Szkole Sztuk Pięknych. Młody Weiss pokazawszy swój talent i sprawność malarską zdobył szybko uznanie samego Matejki. W trakcie studiów odbył podróż po Europie, której końcowym etapem był trzytygodniowy pobyt w Paryżu. W 1898 skończył swoją edukację w „majsterszuli" Leona Wyczółkowskiego. Ważnym momentem w jego życiu było zakupienie w 1904 dla rodziców domu w Kalwarii, od tamtego momentu miejsce to stało się jego rodzinną arkadią. W tym czasie rozpoczyna się także jego tzw. biały okres, czyli czas, w którym Weiss rozjaśnia znacząco paletę barw z dominującą wśród wszystkich kolorów bielą.

W 1908 Wojciech Weiss ożenił się z Ireną z domu Silberberg, która od około roku była słuchaczką jego prywatnych kursów w Krakowie. Irena (pseud. Aneri) była jedną z czterech sióstr – tuż obok Gizeli, Felicji i Maryli. Wszystkie Silberbergówny zajmowały się w jakimś stopniu sztuką – muzyką czy malarstwem, w Polsce, w Szwajcarii oraz we Francji. Maryla oraz Felicja studiowały nawet malarstwo w pracowni Wojciecha w Krakowie. Wzorując się na zachodnich szkołach Akademia Sztuk Pięknych nie przyjmowała wówczas kobiet do grona studentów, musiały one uczęszczać na prywatne lekcje malarstwa i rysunku, aby kształcić się artystycznie. Wojciech sam organizował zajęcia dla kobiet oraz wykładał w prywatnej Szkole Sztuk Pięknych dla Kobiet założonej w Krakowie przez Marię Niedzielską od 1908, a w 1918 jako rektor przewodniczył w głosowaniu wykładowców krakowskiej ASP, które dopuściło kobiety do studiów.

Weiss znał i przyjaźnił się z rodziną żony – zapraszał jej siostry w odwiedziny, które także często pozowały mu do obrazów. Na początku XX wieku spędzał dużo czasu z rodziną w Kalwarii Zebrzydowskiej, w której miał posiadłość od 1904. Z dala od zgiełku miasta artysta kontemplował otaczającą go przyrodę. Sielankowe życie jakie prowadził w Kalwarii, niepozbawione wprawdzie egzystencjalnych rozterek, trwało dalej w latach 20., kiedy na świat przyszły dzieci i kiedy razem z Aneri zamieszkał w swojej willi przy ul. Krupniczej w Krakowie. Jak pisała w folderze „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa" wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka: „Z tęsknoty za wsią i czystą, nieskalaną naturą, w Kalwarii narodził się najbardziej prześwietlony słońcem okres twórczości Weissa, zwany 'białym' (1905-1912). Czerpał wtedy obficie z doświadczeń sztuki francuskiej, a przede wszystkim z malarstwa impresjonistów. Powstały kompozycje o zmatowiałej, rozbielonej tonacji, malowane we wnętrzu kalwaryjskiego domu z portretami najbliższych, widoki przez otwarte okna na rozsłoneczniony sad, stare jabłonie, kwiaty rosnące na przydomowych grządkach, szklane kule będące dekoracją ogrodu. W latach późniejszych paleta artysty nasyciła się intensywną kolorystyką, zbliżając jego twórczość do dzieł Cézanne'a. W kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy" (Zofia Weiss-Nowina Konopka, „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa", Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, s. 10-11).

Prezentowana w katalogu praca przedstawia odpoczywającą młodą kobietę, za pewne jedną z sióstr Silberberg, która wsparta na łokciu czyta książkę leżąc na kocu. Ciężko jest jednak stwierdzić kogo dokładnie przedstawił Weiss – czy swoją ukochaną Irenę, czy jedną z jej młodszych sióstr Felicję (Frommer) lub Marylę (Marię Sperling). W słoneczny dzień kobieta odpoczywa w cieniu stożka siana na polu przy domu artysty. Za nią rozpościera się przejrzysty krajobraz Kalwarii Zebrzydowskiej – złociste pola, szmaragdowe lasy i piękne, błękitne niebo. Co ciekawe, parasol, pod którym odpoczywa jest tym samym, który Weiss uwiecznił na portrecie Ireny z 1920 roku, znajdującym się w zbiorach Muzeum Okręgowego w Sandomierzu. Jedynymi elementami kontrastu w kompozycji są czerwony dach domu w oddali oraz rozłożony na trawie koc piknikowy. Kompozycje malowane w Kalwarii prezentują przyrodnicze zjawiska, ukazane w mistyczny sposób, nadając tym obrazom lekkości i spokoju. Malarz stosuje cienką warstwę farby, nieraz nie zamalowuje całej powierzchni podobrazia, co daje wrażenie niedokończonego szkicu. Ta krucha stylistyka przekłada się także na portrety, które Weiss malował. Ulotne momenty balansują pomiędzy tym co prawdziwe, a tym co jest tylko sennym marzeniem.



Trzy siostry: Irena, Felicja i Maryla w Wiedniu | 1915, dzięki uprzejmości spadkobierców z archiwum Fundacji Muzeum Wojciecha Weissa



Wojciech Weiss, Aneri pod jasną parasolką, 1920, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu

„Z tęsknoty za wsią i czystą, nieskalaną naturą, w Kalwarii narodził się najbardziej prześwietlony słońcem okres twórczości Weissa, zwany 'białym' (1905-1912). Czerpał wtedy obficie z doświadczeń sztuki francuskiej, a przede wszystkim z malarstwa impresjonistów. Powstały kompozycje o zmatowiałej, rozbielonej tonacji, malowane we wnętrzu kalwaryjskiego domu z portretami najbliższych, widoki przez otwarte okna na rozsłoneczniony sad, stare jabłonie, kwiaty rosnące na przydomowych grządkach, szklane kule będące dekoracją ogrodu. W latach późniejszych paleta artysty nasyciła się intensywną kolorystyką, zbliżając jego twórczość do dzieł Cézanne'a. W kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy".

Zofia Weiss-Nowina Konopka, Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, s. 10-11



Studentka podczas zajęć z malarstwa w pracowni profesora Wojciecha Weissa, 1933

2

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Dom artysty w Kalwarii Zebrzydowskiej, około 1930

olej/płótno, 50 x 65 cm
sygnowany l.d.: 'WWeiss'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
10 300 - 13 700 EUR

LITERATURA:
Zofia Weiss-Nowina Konopka, Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa, Fundacja Muzeum Wojciecha Weissa, s. 21 (il.)

Wojciech Weiss kupił niewielki domek w Kalwarii Zebrzydowskiej w 1905 wraz z rodzicami. Spokojna i urokliwa okolica szybko stała się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów malarskich. Mała miejscowość położona wśród malowniczych wzgórz Małopolski dostarczała artyście inspiracji i skierowała na nowe tory jego plastyczną działalność. Pod wpływem okolicznych krajobrazów styl Weissa diametralnie się zmieniał - formy zaczęły się uspokajać, a barwy stały się jasne i promienne. Pejzaż wyrażał już przede wszystkim afirmację życia, a nie pesymizm i dekadentyzm obecne jeszcze wcześniej w krajobrazach tworzonych w podkarpackim Strzyżowie. Wielkimi krokami zbliżał się w twórczości Mistrza tzw. okres biały, w którym, podobnie jak i później, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, pejzaże z Kalwarii i okolic odgrywały znaczącą rolę.

Tuż po wybuchu I wojny światowej Weiss coraz więcej czasu spędza z rodziną w Kalwarii Zebrzydowskiej. Z dala od zgiełku miasta i niepokojących informacji z frontu kontempluje otaczającą go przyrodę. Ta życiowa sielanka, niepozbawiona wprawdzie egzystencjalnych rozterek, trwać będzie dalej w latach 20., kiedy na świat przyjdą dzieci artysty i kiedy razem z Aneri zamieszkają w swojej willi przy ul. Krupniczej w Krakowie. Jednak jeszcze wcześniej, na początku drugiej dekady nastąpią bardzo interesujące przemiany w strukturze obrazów mistrza. Na rok 1912 zwykło datować się koniec tzw. okresu białego. Choć jest to data stosunkowo umowna, niewątpliwie zmienia się wówczas paleta barwna Weissa. Kolory stają się żywsze, bardziej soczyste i wyostrzone. Malarz operuje w mistrzowski sposób światłem, chłonie jego ulotne zjawiska i zatrzymuje w obrębie kompozycji. Jawi się jako świadomy impresjonista, który nie stroni także od wzorców klasycznych.

Weiss stworzył podczas kalwaryjskich plenerów wiele dzieł, spontanicznych, malowanych prosto z natury i bez przygotowania: akwarele o zamaszystych, dynamicznych pociągnięciach pędzla oraz kompozycje olejne. Oferowane dzieło przedstawiające posiadłość Weissa w Kalwarii jest wybitnym przykładem jego okresu twórczości pełnego życia i optymizmu. Dom wyłania się zza drzew idyllicznego sadu. Skąpany słońcem krajobraz malowany jest soczystymi zieleniami, błękitami i bielami – ścian oraz pni drzew. Jedynym kontrastem w kompozycji jest rudawo-czerwony dach majątku. Ekspresja pociągnięć pędzla i grubo kładziona podkreśla rangę Weissa jako przodującego polskiego malarza impresjonistycznego doby modernizmu.



3

HENRYK UZIEMBŁO

1879-1949

"Widok na Wawel"

olej/tektura, 24 x 45,5 cm
sygnowany p.d.: 'HENRYK UZIEMBŁO'
na odwrociu nalepka aukcyjna

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 400 - 1 900 EUR



Henryk Uziembło w 1902 roku wstąpił do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której studiował pod kierunkiem Stanisława Wyspiańskiego i Teodora Axentowicza. Zasłynął jako wybitny pejzażysta, pozostający pod silnym wpływem sztuki Jana Stanisławskiego. Oddziaływanie mistrza polskiego malarstwa pejzażowego przejawia się w jego twórczości poprzez malowanie gęstą pastą, wzbogacanie faktury wyraźnymi impastami oraz budowanie dalszych planów krajobrazowych syntetycznymi pociągnięciami pędzla. Prezentowany pejzaż jest doskonałym przykładem młodopolskiego stylu malarstwa olejnego w wykonaniu Uziembły. W horyzontalnym formacie kompozycji krakowski artysta upamiętnił monumentalną bryłę Wawelu, opracowując ją syntetycznymi pociągnięciami pędzla. Paleta barwna zbudowana jest na akordach czystych zieleni, żółcieni oraz soczystych czerwieni.

Z motywem siedziby polskich królów malarza łączyła również monumentalna realizacja dekoracji kapitularza katedry wawelskiej. Prace te powierzono Uziembło po wcześniejszych decyzjach kapituły katedralnej dotyczących odnowienia i nowego urządzenia wnętrza. Artysta złożył ofertę wykonania malowideł w grudniu 1903 roku, zobowiązując się zakończyć realizację do 1 kwietnia następnego roku. Monumentalne freski zostały zrealizowane w duchu secesji, charakterystycznej dla sztuki przełomu XIX i XX wieku. Istotnym elementem kompozycji był program heraldyczny, czyli zespół przedstawień herbów nawiązujących do historii Kościoła krakowskiego, jego dostojników oraz tradycji kapituły katedralnej. W ten sposób artysta połączył funkcję dekoracyjną malowideł z ich znaczeniem historycznym i symbolicznym.

4

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

"Bronowice", przed/lub 1907

olej/tektura, 12,5 x 23 cm
sygnowany p.d.: 'WTetmajer'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z 1907 roku
z numerem katalogowym '946' i odręcznym opisem tuszem pracy: 'Tetmajer Włodzimierz | Bronowice | Szkic II | 100 K.'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 500 - 5 700 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1907



Na bogaty i zróżnicowany obraz sztuki młodopolskiej składa się wiele tendencji i nurtów. Niezwykle ważnym, a dla zrozumienia kultury tego czasu kluczowym staje się zjawisko chłopomanii. Przejawiało się ono wzmożonym zainteresowaniem życiem i tradycją wsi, a także ucieczką w podmiejskie rejony z metropolii przesiąkniętych dekadencką atmosferą. Wieś jawiła się ówczesnym inteligentom jako Arkadia, kraina spokojna i nieskażona przez cywilizacyjne zatracenie społeczeństwa schyłku XIX stulecia. Artystyczno-kulturalne centrum polskiej myśli stanowił w owym czasie bezsprzecznie Kraków, który znajdując się w granicach Galicji, cieszył się stosunkową swobodą i licznymi przywilejami ze strony zaborców. Nie dziwi zatem fakt, że to właśnie leżące nieopodal miasta Bronowice Małe stały się oazą sztuki i miejscem, gdzie artyści poszukiwali natchnienia. „Przed krakowskimi malarzami otwarły się niezauważane dotąd skarby folkloru i nagle okazało się, że ta rozsiadła na pagórkach wioska jest świetnym obiektem dla pędzli. Artyści doznali olśnienia obrzędami wsi, zwyczajami, kolorowymi strojami i codziennym wiejskim życiem. Kaftany i sukmany, mosiężne guziki, wstęgi tęczowe, aksamity, kwiaty wyszywane… A te wesela szumne, kilkudniowe w domach i karczmie Singera! Ileż wtedy przyśpiewek leciało przez wieś i pola, ileż okrzyków i gorących, siarczystych podrywających do tańca melodii" (Józef Dużyk, Sława, Panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze, Kraków 1998, s. 90).

5

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

Krajobraz nizinny

olej/tektura, 9 x 14,5 cm
sygnowany l.d.: 'J.S.'
na odwrociu papierowa nalepka Salonu Sztuki i Antykwarni Abe Gutnajera z opisem tuszem pracy:
'Stanisławski | Pejzaż | olejny | [nieczytelnie]'

estymacja:
35 000 - 55 000 PLN
8 000 - 12 500 EUR

POCHODZENIE:
Salon Sztuki Abe Gutnajera, ok. 1915-20
kolekcja prywatna



Jeszcze w XIX wieku samodzielne malarstwo pejzażowe nie cieszyło się w sztuce polskiej dużą popularnością. Przemożny wpływ akademizmu sprawiał, że krajobraz traktowano głównie jako tło dla przedstawianych wydarzeń. Zmiany, które nasiliły się około 1900 roku, przyniosły jednak zasadnicze przewartościowanie tego gatunku. Zainteresowanie studiami plenerowymi rozwijał już Wojciech Gerson, lecz to Jan Stanisławski uczynił pejzaż jednym z najważniejszych tematów polskiego modernizmu. Stanisławski rozpoczął edukację artystyczną w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, a następnie kontynuował naukę w Krakowie i Paryżu, gdzie zetknął się z osiągnięciami europejskiej sztuki nowoczesnej. Pozostając pod wpływem impresjonizmu i symbolizmu, wypracował własny, rozpoznawalny język malarski, oparty na syntetycznym ujmowaniu natury, subtelnych zestawieniach barwnych i psychologizacji krajobrazu. Bliska była mu myśl Henriego Frédérica Amiela, wyrażona w słowach: „Wszelki krajobraz jest stanem duszy".

Artysta w swoich obrazach utrwalał zmienne pory dnia, warunki atmosferyczne i ulotność przyrody. Prezentowany „Krajobraz nizinny" ukazuje rozległy, niemal bezkresny krajobraz, którego horyzontalną kompozycję wyznaczają pasma ziemi i nieba. Na pierwszym planie rozciągają się ciemne, brunatnozielone połacie roślinności, przecięte jasnymi smugami traw. Dalej wzrok przyciąga niewielkie rozlewisko, którego intensywny błękit kontrastuje z ciepłymi oranżami i ochrą otaczającego je gruntu.
Na odległym horyzoncie majaczą drobne sylwetki postaci i zabudowań, niemal ginące w rozległej przestrzeni. Artysta posługuje się swobodnymi, miejscami impastowymi pociągnięciami pędzla, zestawiając chłodne błękity z ciepłymi tonami ziemi. Syntetyczne ujęcie natury, oszczędność środków wyrazu i subtelna gra światła nadają kompozycji charakterystyczny dla Stanisławskiego nastrój melancholii i wyciszenia. W „Stepach" krajobraz staje się nie tyle zapisem konkretnego miejsca, ile poetyckim obrazem natury, przywołującym emocje i wspomnienia artysty.

6 α

STANISŁAW PODGÓRSKI

1882-1964

"Poranek zimowy"

olej/tektura, 48 x 68 cm
sygnowany l.d.: 'Stanisław Podgórski'
na odwrociu papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i w Krakowie z opisem pracy

estymacja:
5 500 - 8 500 PLN
1 300 - 2 000 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

Stanisław Podgórski należał do grona malarzy związanych z krakowską szkołą pejzażową Jana Stanisławskiego. Edukację artystyczną odbył w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pod kierunkiem Floriana Cynka, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. W 1906, dzięki stypendium im. Jana Matejki, wyjechał do Paryża, gdzie kontynuował naukę w Académie Colarossi w klasie Christiana Krohga. Pobyt we Francji, połączony z plenerami w Bretanii, pozwolił mu zetknąć się z nowoczesnymi tendencjami malarskimi, w szczególności z impresjonistycznym sposobem postrzegania natury.

Pejzaż stanowił niemal wyłączny przedmiot zainteresowań artystycznych Podgórskiego. Podobnie jak jego mistrz, Jan Stanisławski, malarz poszukiwał w naturze ulotnych efektów świetlnych i atmosferycznych, podporządkowując im zarówno kompozycję, jak i kolorystykę swoich obrazów. Charakterystyczne dla jego twórczości były syntetyczne ujęcie form, swoboda prowadzenia pędzla oraz rezygnacja z drobiazgowego odtwarzania szczegółów na rzecz bezpośredniego wrażenia.

Prezentowany „Poranek zimowy" stanowi znakomity przykład tych poszukiwań. Kompozycja przedstawia ośnieżone świerki, których ciężkie, uginające się pod białym puchem gałęzie wypełniają znaczną część płótna. Artysta zrezygnował z rozbudowanej narracji, koncentrując uwagę na fragmencie zimowego lasu. Dominującą rolę odgrywa kolor, oparty na subtelnych zestawieniach błękitów, kobaltów, chłodnych zieleni i bieli. Śnieg, zamiast jednolitej białej powierzchni, staje się przestrzenią wzajemnie przenikających się refleksów świetlnych i barwnych cieni. Szczególną uwagę zwraca szkicowy sposób opracowania koron drzew. Szerokie, energiczne pociągnięcia pędzla nadają gałęziom niemal ornamentalny rytm, a uproszczenie form podkreśla dekoracyjny charakter przedstawienia. Rozświetlona polana, otwierająca się w głębi kompozycji, kontrastuje z ciemniejszymi partiami drzew, budując wrażenie przestrzeni i zimowej ciszy. W „Poranku zimowym" Podgórski łączy doświadczenia krakowskiej szkoły pejzażowej z impresjonistyczną wrażliwością na światło i kolor. Zwyczajny motyw leśnego zakątka staje się pretekstem do malarskiego studium atmosfery, w którym realistyczna obserwacja natury ustępuje miejsca subiektywnemu wrażeniu.



7

EDWARD OKUŃ
1872-1945

Pejzaż włoski z kwitnącym oleandrem, 1918

olej/płótno, 50,5 x 57 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'EOKVŃ.1918. [litera E wpisana w O]'
na odwrociu, na ramie i krośnie, nalepki inwentarzowe i ewidencyjne, nalepki dokumentacji fotograficznej z datą
oraz liczne odręczne oznaczenia inwentarzowe i aukcyjne wykonane kredą i markerem

estymacja:
240 000 - 300 000 PLN
55 000 - 68 000 EUR

POCHODZENIE:
Sotheby's, Londyn, październik 1987
kolekcja prywatna





Edward Okuń, Kwitnące glicynie, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie



Edward Okuń, "Willa Torquato Tasso", cykl z Capri, 1938, kolekcja prywatna

W OGRODACH WŁOSKIEGO ŚWIATŁA

„Pittore mezzo italiano" – „malarz w połowie włoski". Tak w 1914 Edward Okuń podpisał kartkę wysłaną do Zenona Przesmyckiego. W tym żartobliwym określeniu było sporo prawdy. Do Rzymu przyjechał bowiem w 1898, mając za sobą naukę w Warszawie, Krakowie, Monachium i Paryżu. We Włoszech, z przerwami, spędził następne dwadzieścia trzy lata, znacznie dłużej niż większość polskich artystów jego pokolenia. Gdy obrazy Okunia trafiały na wystawy w warszawskiej Zachęcie i Salonie Krywulta, on sam poznawał Italię nie jak podróżny, lecz jej mieszkaniec. Wracał do tych samych ulic, ogrodów i nadmorskich miejscowości, obserwując, jak zmieniają się wraz z porą roku i światłem.

Niełatwo zamknąć jego twórczość w jednej formule. Tworzył baśniowe i niepokojące kompozycje, portrety o wyszukanej stylizacji, a dla „Chimery" projektował ilustracje, w których secesyjna linia splatała się z literacką fantazją. Współcześni dostrzegali w jego pracach pokrewieństwo z europejskim symbolizmem i prerafaelitami. Włochy odsłoniły jednak inny wymiar tej wyobraźni. Obok królewien, alegorii i fantastycznych wizji pojawił się krajobraz, lecz nie jako tło opowieści, a temat wystarczająco fascynujący sam w sobie. Okuń potrafił odnaleźć coś niezwykłego zarówno w panoramie gór, jak i w kilku gałęziach przesłaniających widok.

Jego rzymska pracownia znajdowała się w Villa Strohl-Fern, rozległej posiadłości na wzgórzu Monte Parioli. Jej właściciel, baron Alfred Wilhelm Strohl, stworzył tam osobliwą kolonię artystyczną. Wśród alejek, ogrodów i bujnej roślinności stały niewielkie domy przeznaczone na pracownie. W pobliżu rozciągała się Villa Borghese, której ogrody również wielokrotnie przyciągały polskiego malarza. Okuń zachwycał się kwitnącymi glicyniami i pnącymi różami, sam sadził fiołki oraz irysy. Nie były to tylko malownicze rekwizyty. Roślinność, w której obracał się na co dzień, wkrótce zyskała w jego malarstwie rangę jednego z najważniejszych bohaterów.

Ta fascynacja powraca w obrazach „Kwitnące glicynie" z 1911, „Willa Torquato Tasso" z 1938 czy widokach parku Borghese z 1917. Szczególnie bliskie były mu miejsca, w których natura wkraczała w przestrzeń architektury: pnącza wspinające się po murach, kwiaty otaczające schody, korony drzew przysłaniające fasady. Takie motywy pozwalały mu zrezygnować z rozległej panoramy i skupić uwagę na niewielkim fragmencie otoczenia. Włoski pejzaż stawał się u Okunia zarazem bardziej intymny i bardziej dekoracyjny. Nie chodziło wyłącznie o wybór pięknego zakątka. Okuń z niezwykłą świadomością komponował to, co widział. Potrafił przesunąć punkt ciężkości ku pierwszemu planowi, zamknąć widok między pniami drzew, ułożyć gałęzie w gęstą siatkę albo wydobyć rytm dachów i ścian. W tych zabiegach rozpoznajemy zainteresowanie japońskim drzeworytem, tak ważne dla sztuki przełomu stuleci. Równie charakterystyczne pozostawało operowanie barwą, zestawienia różu, fioletu, zieleni i błękitu, łagodzone światłem południa lub podkreślane mocnym kontrastem. Secesyjna skłonność do ornamentu spotykała się tu z uważną obserwacją przyrody. Okuń nie kopiował włoskiego widoku, lecz nadawał mu własny porządek.

Kiedy w 1918 malował obraz prezentowany w katalogu, miał za sobą dwie dekady takiego patrzenia. Był to zarazem czas, w którym obok pogodnych pejzaży powstawały prace o zupełnie innym nastroju, jak rozpoczęta w 1917 alegoria „My i wojna". Ta równoległość dobrze pokazuje rozpiętość jego malarstwa. Zdolność opowiadania o niepokoju epoki nie wykluczała zachwytu nad najprostszym przejawem życia.

W prezentowanym obrazie gęste skupiska kwiatów oleandra niemal pochłaniają fragment domu, a rozświetlona ściana pozwala tym silniej wybrzmieć ich barwie. Zamiast szerokiego pejzażu artysta wybiera ciasny kadr, w którym roślinność staje się niemal ornamentem. Niewielki ogród wystarcza mu, by oddać to, czego przez lata szukał we Włoszech, intensywność światła, bogactwo koloru i radość samego patrzenia.

8

STANISŁAW IGNACY WITKIEWICZ \ WITKACY

1885-1939

Portret Zdzisława Skibińskiego, 1929

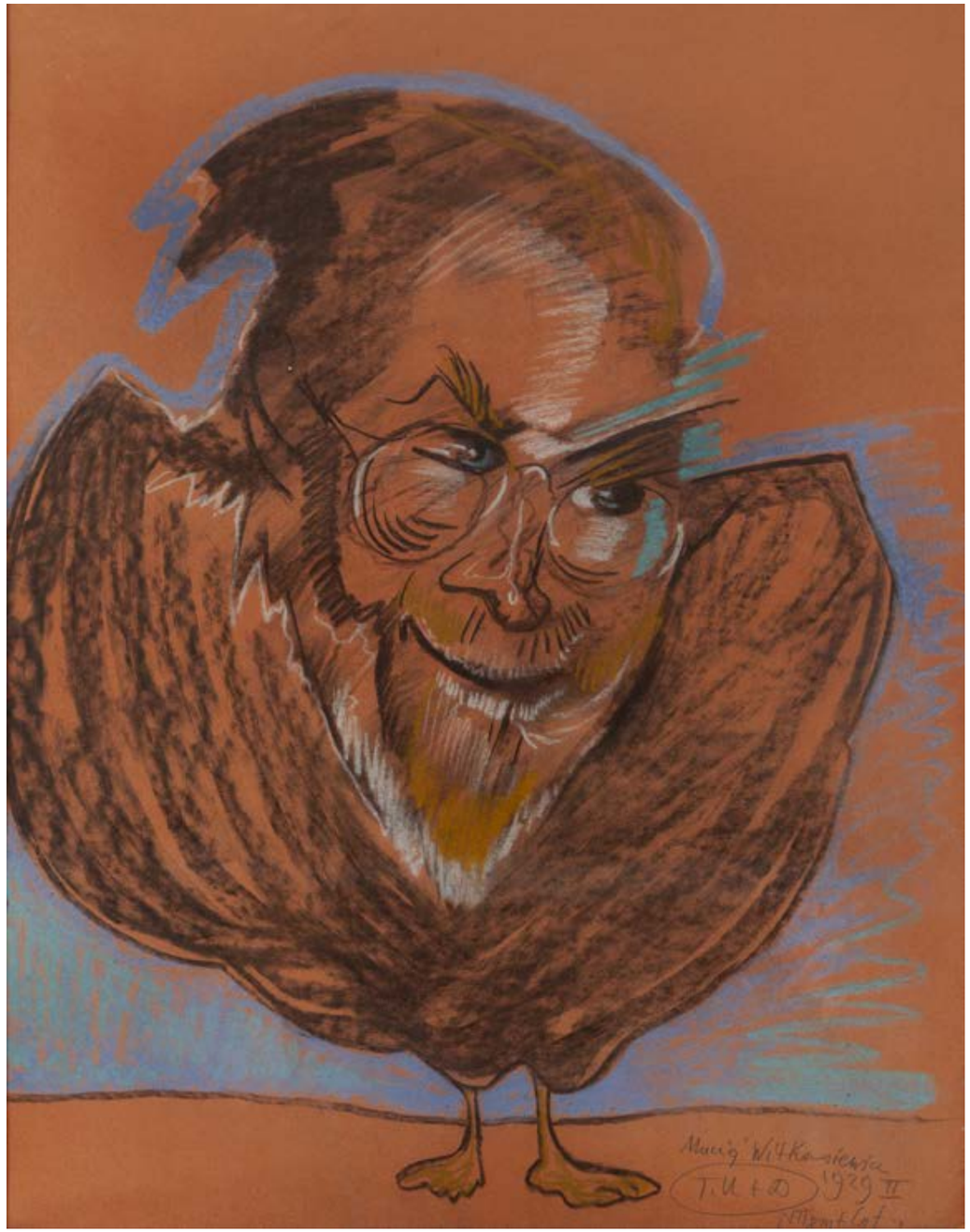
pastel/papier, 61 x 47,5 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Maciej Witkasiewicz | T.U+D 1929 II | NΠgm+Cof'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowe w Warszawie oraz nalepka własnościowa

estymacja:
180 000 - 300 000 PLN
41 000 - 68 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Teodora Białynickiego-Biruli, lekarza, przyjaciela Witkacego
kolekcja Haliny i Piotra Rudniewskich, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 1989 - luty 1990

LITERATURA:
Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885-1939, katalog dzieł malarskich, oprac. Irena Jakimowicz, Anna Żakiewicz, Warszawa 1990, s. 100, nr kat. 915, nr il. 359
Irena Jakimowicz, Witkacy als Maler, Warszawa 1987, nr il. 146
Irena Jakimowicz, Witkacy the Painter, Warszawa 1987 , nr il. 146
Irena Jakimowicz, Witkacy. Malarz. Warszawa 1985, nr il. 146
Irena Jakimowicz, O poszerzeniu przestrzeni wewnętrznej: z eksperymentów narkotycznych S.I. Witkiewicza w: „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie", 1984, tom XXVIII, nr il. 37





Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Zdzisława Skibińskiego



Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Zdzisława Skibińskiego

HYBRYDY I ALTER-EGO WITKACEGO

Ptasio-ludzka hybryda upamiętniona na oferowanym portrecie ukazuje w groteskowy sposób Zdzisława Skibińskiego, który należał do grona najbliższych przyjaciół Stanisława Ignacego Witkiewicza. Skrzydlaty doktor z prezentowanego portretu był również jednym z modeli artysty, który kilkakrotnie utrwalał jego wizerunek w swoich pracach. Witkacy portretował także jego żonę, Jadwigę z Niedźwiedzkich Skibińską (1897–1969), lekarkę specjalizującą się w chorobach wewnętrznych i płucnych, pracującą w latach 1928-1939 w zakopiańskim Sanatorium Polskiego Czerwonego Krzyża. O bliskich relacjach małżeństwa Skibińskich z artystą świadczy między innymi liczba zachowanych portretów obojga, dokumentujących ich obecność w towarzyskim kręgu Witkacego.

Zdzisław Skibiński był polskim lekarzem specjalizującym się w leczeniu gruźlicy, związanym zawodowo przede wszystkim z Zakopanem, a w późniejszych latach także z Otwockiem i Wrocławiem. Po ukończeniu gimnazjum w Rzeszowie w 1913 roku podjął studia medyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Jego edukację przerwał wybuch I wojny światowej i decyzja o wstąpieniu do Legionów Polskich. W 1915 roku został dwukrotnie ranny, a odniesione obrażenia doprowadziły do przejściowego paraliżu kończyn dolnych oraz rozwoju gruźlicy kręgosłupa. Pomimo problemów zdrowotnych w 1918 roku ponownie zgłosił się jako ochotnik do służby wojskowej, uczestnicząc w działaniach na froncie wschodnim.

Po zakończeniu służby wojskowej związał się z Uniwersytetem Jagiellońskim, gdzie pracował w Katedrze Anatomii Opisowej oraz jako prosektor w Katedrze Medycyny Sądowej. W 1922 roku wyjechał do Zakopanego, aby poddać się leczeniu gruźlicy kręgosłupa w tamtejszym Sanatorium Polskiego Czerwonego Krzyża. Pobyt ten zapoczątkował jego wieloletnią działalność w dziedzinie ftyzjatrii. Po uzyskaniu dyplomu lekarskiego w 1928 roku zorganizował laboratorium bakteriologiczno-chemiczne, którego działalność koncentrowała się na badaniach nad gruźlicą. W 1931 roku, korzystając ze stypendium Czerwonego Krzyża, pogłębiał wiedzę specjalistyczną w rzymskim Instytucie Carla Forlaniniego.

Przez kolejne lata pracował w zakopiańskim Sanatorium Czerwonego Krzyża, uczestnicząc równocześnie w krajowych i zagranicznych konferencjach naukowych. W 1938 roku przeniósł się do Otwocka, obejmując stanowisko wicedyrektora sanatorium miasta Warszawy. Prowadził również działalność publicystyczną jako redaktor „Polskiej Gazety Lekarskiej" oraz miesięcznika „Gruźlica". W latach 1944–1945 wykładał ftyzjatrię na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. W 1946 roku został powołany do kierowania Katedrą Ftyzjatrii na Wydziale Lekarskim Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie zorganizował pierwszą w Polsce klinikę specjalizującą się w tej dziedzinie.



Sanatorium Polskiego Czerwonego Krzyża w Zakopanem

Relacja Witkacego z doktorem Skibińskim, wykraczała poza zwykłą znajomość towarzyską, wpisując się w szerszy krąg lekarzy, artystów i intelektualistów zainteresowanych zagadnieniami ludzkiej psychiki, świadomości oraz możliwościami ich poznania. Witkacy utrzymywał szczególnie bliskie kontakty z przedstawicielami środowiska medycznego, wśród których znajdowali się między innymi Teodor Białynicki-Birula, Stefa Szuman czy Marceli Staroniewicz. Zainteresowania te prowadziły artystę do podejmowania eksperymentów, których celem było badanie wpływu rozmaitych substancji na percepcję, wyobraźnię i proces twórczy.

Jak wskazuje Irena Jakimowicz w eseju „O poszerzenie przestrzeni wewnętrznej. Z eksperymentów narkotycznych S. I. Witkiewicza", również doktor Skibiński znajdował się w kręgu osób zapraszanych do udziału w tego rodzaju doświadczeniach. Na 16 stycznia 1929 roku Witkacy planował seans z użyciem peyotlu w mieszkaniu pułkownika Janusza Beauraina. Z podobnego okresu pochodzi prezentowany w katalogu portret doktora Skibińskiego. Informacja zawarta przy sygnaturze sugeruje jednak, że podczas wykonywania portretu artysta nie spożywał jakiekolwiek środka psychoaktywnego. Sam wizerunek ludzko-zwierzęcej hybrydy jest jednak charakterystyczny dla wyobraźni artysty rozwijanej pod wpływem doświadczeń peyotlowych i meskalinowych. Przekształcenie ludzkiej fizjonomii w fantastyczną hybrydę stanowiło dla Witkacego sposób przekraczania granic konwencjonalnego portretu i poszukiwania nowych możliwości wyrazu psychologicznego, bez konieczności przyjmowania środków psychoaktywnych. W drugiej połowie lat 20. XX wieku, w okresie największej aktywności Witkacego w zakresie eksperymentów narkotycznych, szczególnie wyraźnie zaznaczała się obecność osobliwego typu portretu, w którym ludzkie postacie zyskiwały najróżniejsze zwierzęce atrybuty.

Groteska, która w ewidentny sposób towarzyszy portretowi Skibińskiego, przedstawionego jako potworek okolony skrzydłami i wyposażony w kacze nogi, spotęgowana jest również przez nietypową sygnaturę. „Wariat z Krupówek" nie opatrzył bowiem portretu klasyczną sygnaturą „Witkacy", lecz podpisał się jako Maciej Witkasiewicz. Twórca „Czystej Formy" posługiwał się tym imieniem od 1913 roku, niekiedy zamiennie z drugim imieniem – Ignacy. Decyzja o przyjęciu nowej tożsamości wiązała się z próbą symbolicznego odcięcia od dotychczasowego wizerunku. Świadczy o tym list skierowany 27 stycznia 1913 roku do ówczesnej narzeczonej, Jadwigi Janczewskiej, w którym artysta zapowiadał: „Żelazna maska pokryje dziecinną twarzyczkę dawnego Ignasia. Urodzi się Maciej. Najpotworniejszy z tej całej kompanii…". Kilka dni później powrócił do tego zamysłu, pisząc: „Zostanie po mnie kupka rysunków. Ale jak to przetrzymam, to będę rzeczywiście tym trzecim – Maciejem…" (Listy Stanisława Ignacego Witkiewicza do Heleny Czerwijowskiej, podała do druku i przypisami opatrzyła Bożena Danek-Wojnowska, „Twórczość" 1971, nr 9, s. 36-37).

Przyjęte imię znalazło odzwierciedlenie również w późniejszej korespondencji. Witkacy podpisywał swoje listy zarówno jako „Ignacy Maciej", jak i samym imieniem „Maciej". Pojawia się ono także na wybranych pracach portretowych artysty. Istotne znaczenie ma ponadto jego obecność w tytule dramatu Maciej Korbowa i Bellatrix, ukończonego w 1918 roku. Tytułowy bohater utworu bywa interpretowany jako literackie alter ego Witkacego, stanowiące swoiste odbicie osobowości samego twórcy (zob. Daniel Gerould, Genesis of a Playwright, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz, Maciej Korbowa i Bellatrix, translated and introduced by Daniel Gerould, InkerMen Press, New York 2009, s. 17).

9 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Na drodze z Morskiego Oka" ("Z rajdu tatrzańskiego"), około 1930

olej/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'
opisany na odwrociu na krośnie: 'Rafał Malczewski | Auto...'

estymacja:
1 000 000 - 2 000 000 PLN
227 000 - 455 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, październik 1993
Galeria Fizek, Poznań, 1994
kolekcja prywatna, Niderlandy

LITERATURA:
Ryszard Jeremi Kluszczyński, Historia malarstwa polskiego. Od gotyckiego malarstwa tablicowego do Stefana Gierowskiego, Kraków 2022, s. 349 (il.)
Zofia Katarzyna Posiadała, Jacek i Rafał Malczewscy, Radom 2014, s. 292-293 (il.)
Wielka encyklopedia malarstwa polskiego, red. Aleksandra Górska, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2011, s. 351 (il.)
Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, tom 1, Olszanica 2006, s. 72-73, nr il. 137
Mała encyklopedia sztuki polskiej, red. Aleksandra Górska, Wydawnictwo Kluszczyński, Kraków 2006, s. 119 (il.)



„Przed półgodziną [Julian Ejsmond] przemawiał jeszcze tak pięknie w języku francuskim, mówiąc, że pisarze są najbardziej zbliżeni do aniołów, ponieważ też mają pióra. Mówił o zaświatach, o słońcu, w które by chciał wsiąknąć po śmierci, kiedy nastrój jest huczny i wesoły. W godzinę potem leży z czaszką rozbitą o skałę”.

Magdalena Samozwaniec, Maria i Magdalena, Warszawa-Rzeszów 2004, s. 102

IV Międzynarodowy Wyścig Tatrzański - uczestnik wyścigu Laszlo Hartmann w samochodzie Bugatti Type 35B (chassis 4858) na trasie wyścigu, 1931



Rafał Malczewski, Auto na tle zimowego pejzażu, ok. 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie



PĘD KU NOWOCZESNOŚCI

Prezentowany obraz Rafała Malczewskiego „Na drodze z Morskiego Oka" (znany również pod tytułem „Z rajdu tatrzańskiego") z około 1930 to manifest nowoczesności – nowego malarstwa, ale także i nowych czasów przepełnionych wolnością, beztroską i zabawą. W okresie gwałtownego rozwoju gospodarczego w dwudziestoleciu międzywojennym dynamika, prędkość i automobile stały się symbolami nowoczesności. Dzieło Malczewskiego ma jednak jeszcze drugie dno, kryje bowiem w sobie tragiczną historię, która wydarzyła się w Tatrach latem 1930.

Zakopane nazywane w okresie międzywojennym „zimową stolicą Polski" w latach 1926-28 osiągnęło szczyt popularności oraz ekonomicznej prosperity. W prasie w licznych felietonach popularyzowano sporty uprawiane pod Tatrami, takie jak narciarstwo, saneczkarstwo, zawody strzeleckie i konne, konkurencje lotnicze czy wreszcie rajdy motocyklowe i samochodowe. Corocznie w sierpniu w latach 1927–1931 Krakowski Klub Automobilowy organizował w polskich Tatrach wyścig samochodowo-motocyklowy na odcinku górskiej szosy Łysa Polana – Morskie Oko o długości 7,5 km. Co ciekawe pośród uczestników znalazły się również dwie kobiety: Maria Koźmianowa i Janina Wrońska na motocyklu BSA. Prezentowały one nowy ideał kobiety dynamicznej, wysportowanej i wyemancypowanej. Na taką właśnie kobietę – nowoczesną i wyzwoloną – pozowała Tamara Łempicka tworząc słynny „Autoportret z zielonym Bugatti" (1929). Taki typ kobiety imponował Rafałowi Malczewskiemu. Około 1930 zaczął się jego romans z Zofią Mikucką, znakomitą narciarką odznaczającą się żywą inteligencją i pogodą ducha, która towarzyszyła mu podczas narciarskich i górskich wypraw.

Rafał Malczewski jako mieszkaniec Zakopanego i miłośnik przeróżnych sportów górskich z pewnością oglądał Wyścigi Tatrzańskie. Poprzez Zofię Mikucką zapoznał również około 1930 Janinę Loteczkową, słynną sportsmenkę, odnoszącą sukcesy w biegach i skokach narciarskich, rajdach motocyklowych. Wydarzeniem, które skłoniło go do podjęcia tematu pędzącego automobila po górskiej drodze, był jednak tragiczny wypadek samochodowy poety, bajkopisarza i tłumacza, Juliana Ejsmonda, który wydarzył się 30 czerwca 1930 około godziny czwartej po południu kilometr za Morskim Okiem. Pisarz przyjechał do Zakopanego na spotkanie Pen Clubu, na które zaproszono Thomasa Manna, Jules'a Romainsa, Galsworthy'ego, Maxa Sedowa, ostrzegający w swoich odczytach przed rodzącym się nazizmem. Jak wspominała Magdalena Samozwaniec: „Przed półgodziną przemawiał jeszcze tak pięknie w języku francuskim, mówiąc, że pisarze są najbardziej zbliżeni do aniołów, ponieważ też mają pióra. Mówił o zaświatach, o słońcu, w które by chciał wsiąknąć po śmierci, kiedy nastrój jest huczny i wesoły. W godzinę potem leży z czaszką rozbitą o skałę" (Magdalena Samozwaniec, Maria i Magdalena, Warszawa-Rzeszów 2004, s. 102). Według relacji w prasie samochód poety jadący 70 km/h na zakręcie wpadł z pełną prędkością na stertę kamieni i przewrócił się, wyrzucając pasażerów na leżące poniżej szosy głazy morenowe. By uczcić pamięć zmarłego miejsce to nazwano Zakrętem Ejsmonda.

Rafał Malczewski namalował wówczas dwa obrazy o temacie rozpędzonego auta na górskiej drodze wpadającego w zakręt. Drugi pod tytułem „Auto na tle pejzażu zimowego" znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowe w Warszawie i stanowi luźniejszą inspirację dramatycznym wydarzeniem, gdyż artysta usytuował je w krajobrazie przykrytym białym puchem śniegu sugerującym inną porę roku.

Obie prace są niezwykłe na tle twórczości artysty. Wyróżnia je połączenie ruchu i pejzażu górskiego. Malczewski, zapalony taternik, często ukazywał swoje ukochane Tatry o wszystkich porach roku i w różnorodnych warunkach atmosferycznych. Jego tzw. „pejzaże poza czasem" malowane w nowoczesnej formie, oddają hołd potędze natury, która staje się główną bohaterką obrazu. Malarz budował w nich kompozycję poprzez autonomiczne pola barwne, łączył wymyślone i istniejące plenery, bawił się przestrzenią i perspektywą, a także wprowadzał wewnętrzny koloryt kompozycji. Czasem pojawiają się w nich sylwetki ludzkie – wędrujące do chaty góralki, wypasający owce baca, zjeżdżający ze stoków narciarze czy wspinający się na strome skały taternicy – jednak ich skala w stosunku do otaczającej przyrody jest tak niewielka, że postacie te zlewają się z przestrzenią wokół. Są to sceny z reguły statyczne, pozbawione narracji i nie osadzone w żadnym konkretnym momencie i miejscu, lecz właśnie „poza czasem". W omawianych kompozycjach dominuje natomiast dynamika i narracja. Na prezentowanym obrazie widzimy wypadający zza zakrętu samochód jadący prosto na nas. O jego zabójczej prędkości świadczą wygięte koła i rozbryzgujące się spod nich błoto. Jasna droga kontrastuje z mrokiem górskiego urwiska. W ten sposób Malczewski przełamuje charakterystyczną dla swoich pejzaży statyczność, wprowadzając do kompozycji gwałtowny ruch i dramatyczne napięcie.

Rozpędzony automobil, symbol postępu technicznego i fascynacji nowoczesnością, zostaje skonfrontowany z monumentalną, nieprzewidywalną naturą. To, co początkowo wydaje się pochwałą prędkości, wolności i beztroski dwudziestolecia międzywojennego, staje się zarazem refleksją nad kruchością ludzkiego życia. W obrazie „Na drodze z Morskiego Oka" fascynacja dynamiką współczesnego świata spotyka się z doświadczeniem tragedii, a nowoczesność ujawnia swoje niebezpieczne oblicze.



Jan Ripper w Bugatti na serpentynie Międzynarodowego Wyścigu Tatrzańskiego w 1928 roku



Zawodniczka Janina Loteczkowa na motocyklu Cotton 250, 1929



Maria Koźmianowa przy samochodzie Austro Daimler podczas II Wyścigu Tatrzańskiego w 1929

ZAKOPANE

SPORTOWA STOLICA II RZECZYPOSPOLITEJ

W dwudziestoleciu międzywojennym Zakopane przeżywało okres intensywnego rozwoju, stopniowo przekształcając się z modnego uzdrowiska i ośrodka życia artystycznego w jedną z najważniejszych stolic sportu II Rzeczypospolitej. Pod Tatry przybywali nie tylko kuracjusze, artyści i przedstawiciele elit intelektualnych, lecz także zawodnicy, których przyciągały możliwości uprawiania sportów zimowych, turystyki wysokogórskiej i wyścigów automobilami. W latach dwudziestych i trzydziestych Zakopane stało się miejscem prestiżowych zawodów, skupiających uwagę polskiej i zagranicznej prasy.

Szczególną rolę w budowaniu sportowej renomy miasta odegrały organizowane w latach 1927–1931 Wyścigi Tatrzańskie. Te widowiskowe zawody automobilowe, rozgrywane na górskiej trasie prowadzącej z Łysej Polany w kierunku Morskiego Oka, należały do najbardziej spektakularnych wydarzeń motoryzacyjnych międzywojennej Polski. Kręta droga, liczne zakręty i znaczne różnice wysokości stanowiły wymagający sprawdzian umiejętności kierowców oraz możliwości technicznych samochodów. Rywalizacja wymagała nie tylko osiągania wysokich prędkości, lecz także precyzji prowadzenia pojazdu w trudnych warunkach terenowych.

Od 1928 był to konkurs międzynarodowy. W pierwszym Wyścigu Tatrzańskim najlepszy czas ogółem (6 min 48,6 s) uzyskał Henryk Liefeldt na wyścigowym samochodzie Austro-Daimler. W kolejnym roku pobił go Jan Ripper na Bugatti osiągając czas 5 min 47,41 s. W 1930 mistrzem został Austriak, Hans Stuck ustanawiając rekord konkursu - 5 min 23,795 s, którego nie udało się pobić zwycięzcy ostatniego rajdu, Niemcowi Rudolfowi Caracciola. Pośród uczestników Wyścigów Tatrzańskich znalazły się również dwie kobiety: Maria Koźmianowa na samochodzie Austro-Daimler i Janina Wrońska na motocyklu BSA. Historia Wyścigu Tatrzańskiego zakończyła się w 1932, gdy konkurs został odwołany ze względu na zły stan trasy oraz katastrofalny stan drogi dojazdowej na odcinku Kraków – Zakopane. Główną przyczyną był jednak kryzys gospodarczy z początku lat trzydziestych oraz pośrednio podatek od luksusu i opłaty na Fundusz Drogowy od posiadaczy samochodów.

Wyścigi Tatrzańskie były jednak czymś więcej niż rywalizacją sportową. Stanowiły manifestację nowoczesności, technicznego postępu i fascynacji prędkością, charakterystycznych dla kultury dwudziestolecia międzywojennego. Eleganckie automobile, zawodnicy w skórzanych kombinezonach i tłumy widzów tworzyły widowisko, w którym nowoczesna technika spotykała się z monumentalnym krajobrazem Tatr. Warto podkreślić, że istotne miejsce w wyścigach samochodowych i motocyklowych zajmowały również kobiety, które w epoce zdominowanej przez mężczyzn coraz śmielej uczestniczyły w rywalizacji. Ich obecność w świecie wyścigów samochodowych stanowiła wyraz przemian obyczajowych zachodzących w II Rzeczypospolitej, kiedy prowadzenie automobilu, a zwłaszcza udział w zawodach sportowych, stawały się symbolem kobiecej niezależności i emancypacji. Popularność zawodów znalazła odzwierciedlenie w prasie i literaturze, między innymi w felietonie Kornela Makuszyńskiego „Byle prędzej".

Sportowa tożsamość Zakopanego nie ograniczała się jednak do automobilizmu. Już w 1925 roku otwarto Wielką Krokiew, zaprojektowaną przez Karola Stryjeńskiego, a cztery lata później miasto gościło międzynarodowe zawody narciarskie FIS, uznawane za mistrzostwa świata. Rozwój narciarstwa, skoków narciarskich, biegów i turystyki górskiej umacniał pozycję Zakopanego jako najważniejszego polskiego ośrodka sportów zimowych.

10 α

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Fragment fabryki, z cyklu "Czarny Śląsk", około 1935

olej/płótno, 90 x 115 cm
sygnowany l.d.: 'Rafał Malczewski'
na odwrociu na krośnie opisany: 'MUSEUM WARSCHAU 16|9'
oraz 2 nalepki depozytowe Muzeum Narodowego w Warszawie z numerem '1816' oraz '184948 [przekreślona]'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
68 000 - 91 000 EUR

POCHODZENIE:
Dom Aukcyjny Libra, marzec 2019
kolekcja prywatna, Polska

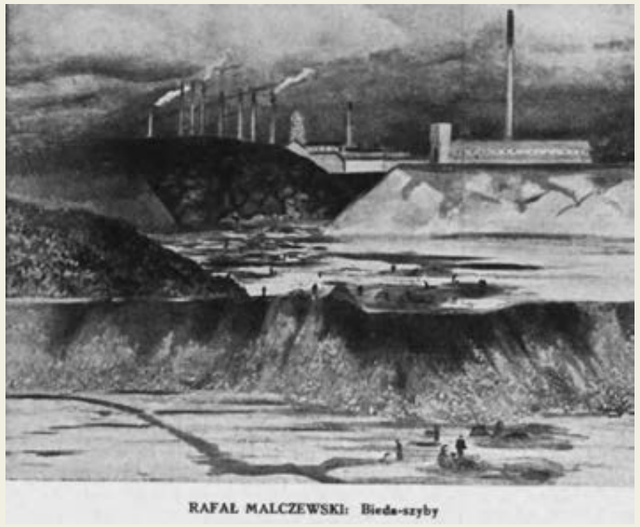
„Najczęściej jednak wspominam Czarny Śląsk, z którym poznanie było czemś tak samo wstrząsającym jak zetknięcie się po raz pierwszy z żywiołem skalistych gór lub z ogromem morza [...] Jeśli wygram na loterji główny los, zorganizuję lotną kampanję malarzy do sportretowania ziemi polskiej. Ciągle żyje pod wrażeniem, że jeszcze wszystko właściwie jest do zrobienia. Że jeszcze nie dobrano się do samej istoty, do istotnego smaku jej urody i charakteru. Zaczynając taki objazd, najpierw pojawiłbym się na Śląsku, aby czerpać ze wspaniałego źródła niewyczerpanych piękności – odrębnych, surowych, groźnych".

Rafał Malczewski, Plastyk na Śląsku, „Wiadomości Literackie", nr 48, 15 XI 1936, s. 20





Rafał Malczewski na swojej wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 24 III 1932



Reprodukcja obrazu Rafała Malczewskiego „Bieda-szyby" w „Wiadomościach Literackich", nr 48, 15 XI 1936

ŚLĄSKI EPIZOD
W TWÓRCZOŚCI RAFAŁA MALCZEWSKIEGO

Rafał Malczewski, syn Jacka Malczewskiego, urodził się 24 października 1892 w Krakowie jako drugie dziecko wielkiego, polskiego symbolisty i Marii Gralewskiej. Wczesne lata młodości spędził wraz z matką i siostrą w Nowym Sączu oraz Gardzienicach, a następnie dorastał na krakowskim Zwierzyńcu w willi Pod Matką Boską. W 1910 rozpoczął studia na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Wiedeńskiego, których ostatecznie nie ukończył. Na Stolzenthalerstrasse, gdzie mieszkał w trakcie pobytu w Wiedniu, poznał Ferdynanda Goetla, który stał się jego wieloletnim przyjacielem i miał wpływ na Śląski epizod w twórczości artysty. Pomimo, że nie planował on podążać śladami ojca, to pobyt w Wiedniu oraz bezpośredni kontakt z twórczością Egona Schiele i Ferdinanda Hodlera ukształtowały wizję artystyczną młodego Malczewskiego, która była silnie związana z pejzażem górskim.

Po powrocie z Wiednia Rafał Malczewski większość czasu spędzał w górach, z które kochał. Przede wszystkim mieszkał w Zakopanem, z którym związana była jego twórczość artystyczna. Po zakończeniu podróży do Francji w 1930 Malczewski poszukiwał tematów, które wykraczałyby poza kolorowe, wręcz sielankowe cykle zakopiańskie. Zaledwie cztery lata później, za namową wcześniej wspominanego Ferdynanda Goetla, wyjechał na Śląsk, gdzie stworzy cykl „Czarny Śląsk" oraz wiele pejzaży przemysłowych.

Inspiracją dla twórczości tego okresu były przemiany gospodarcze, ekonomiczne i socjologiczne, które w jego wizji były wolne od politycznej propagandy. Zauważyć można powtarzające się motywy industrialne takie jak fabryki, hale przemysłowe, kopalnie, turbiny czy słupy wysokiego napięcia, które artysta malował w wyjątkowo skomponowanych ujęciach. Wykadrowane sceny, gra perspektywą oraz starannie wykalkulowana kompozycja płaszczyzn czyniła z nich wręcz coś przypominającego kadry z wyreżyserowanego reportażu o tym regionie Polski.

Seria dzieł charakteryzowała się mrokiem, ciemnymi, chłodnymi barwami oraz ponurym nastrojem. Gama barwna jest dosyć wąska, a kolory, które dominują w kompozycjach to czernie, szarości, grafity, brązy i ugry. Dopełnieniem chłodnych barw często były czerwone, miedziane lub pomarańczowe akcenty. Artysta ujął architekturę przemysłową w sposób geometryczny operując graficznym konturem i syntetyczną bryłą. Spiętrzenia planów potęgują wrażenie osaczenia industrialną rzeczywistością przedstawioną na obrazach. W przeciwieństwie do pejzaży tatrzańskich, w których dominowało naturalne, ostre światło, to w przypadku śląskiego krajobrazu zostało ono przytłumione dymem i jest go znacznie mniej, co nadaje ciężki, melancholijny i lekko odrealniony charakter przestrzeniom przemysłowym. Człowiek jest niemalże nieobecny w tym cyklu i pełni rolę jedynie punktu odniesienia w skali całego założenia architektonicznego, podkreślając dominację techniki nad jednostką. Śląsk został przedstawiony jako zindustrializowana, surowa kraina stojąca w opozycji do barwnych, górskich krajobrazów. Cykl ten stanowi świadome zerwanie z dotychczasowym świetlistym i beztroskim językiem malarskim Malczewskiego. Przez cały okres tworzenia pejzaży przemysłowych artysta regularnie powracał do Zakopanego, aby odreagowywać śląski, przytłaczający klimat, jak to ujęła Dorota Folga Januszewska: „Im czarniejszy był Śląsk, tym bardziej różowe Podhale" (Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, tom 1, Olszanica 2006, s. 165).

Pierwsze oficjalne otwarcie wystawy pod tytułem „Czarny Śląsk" miało miejsce w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie 25 maja 1935, czyli pod koniec śląskiego epizodu w twórczości artysty, gdzie wystawiono łącznie 34 akwarele i obrazy olejne. Niedługo później w tym samym roku otwarto tę samą wystawę w Katowicach w Urzędzie Województwa Śląskiego. Doświadczenia, które Malczewski wyniósł ze Śląska, okazały się dla niego na tyle ważne, że w 1938 zaowocowały kolejnym cyklem o zbliżonej tematyce zatytułowany „Centralny Okręg Przemysłowy – reportaż malarski". Oba cykle wytworzyły w świadomości społecznej archetypowy wizerunek Śląska jako najbardziej uprzemysłowionego regionu Polski, który możemy obserwować aż do dziś.

11

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Portret rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego, 1916

olej/płótno (dublowane), 80 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'J Malczewski | 1916 Juni | Krakau'

estymacja:
1 500 000 - 2 500 000 PLN
341 000 - 568 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1854 **Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.**

1855–1866 **Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.**

1867–1871 Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.

1872–1875 Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.

1876–1877 Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstaję pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.

1883 **„Śmierć Ellenai" (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) – pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego – zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.**

1884 Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.

1887 **Ślub z Marią Gralewską (1866-1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888-1938) oraz Rafał (1892-1965).**

1890 **W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. 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-Ausstelung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.

1893 Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie" (1893-1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).

1896 Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową" z „wolnej ręki". Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.

1899 Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.

1903 **Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.**

1906 Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879-1955), kochanką i muzą Malczewskiego.

1911 Wystawa indywidualna w Wiedniu.

1912 Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

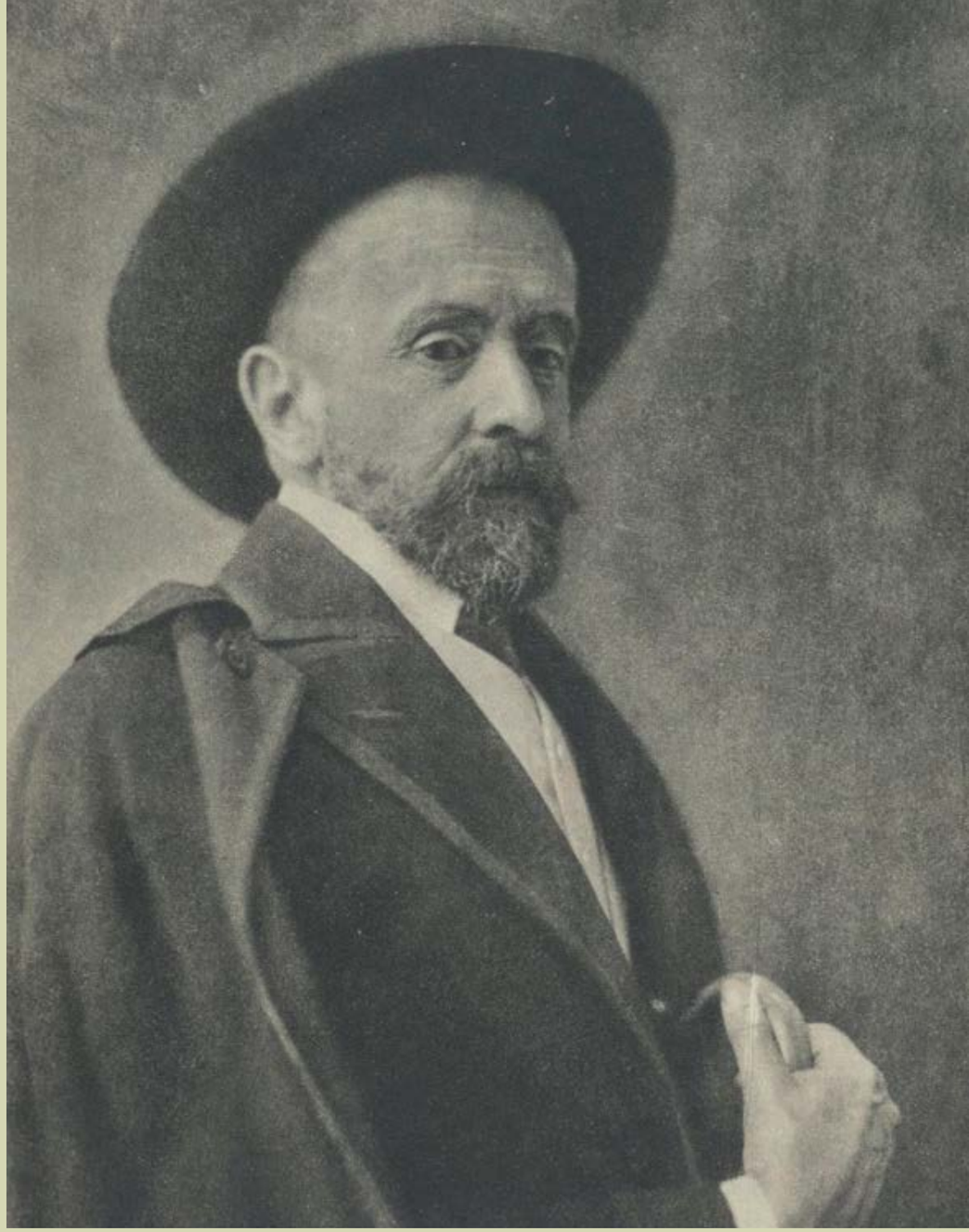
1914–1918 **Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów", 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.**

1922 Przenosi się do Lusławic, gdzie mieszka u swoich sióstr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.

1924 Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.

1925 Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.

1929 **Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skałce.**



Jacek Malczewski, fot. Józef Kuczyński

Tadeusz Błotnicki, którego postać i dzieło obecnie zostały zapomniane, należy do najpopularniejszych polskich rzeźbiarzy końca XIX i początku XX stulecia. W notatce prasowej czytamy: „Miasto Kraków traci w tych dniach jednego z najwybitniejszych polskich artystów rzeźbiarzy Tadeusza Błotnickiego, który od wielu lat miał tutaj swoją pracownię i tu wykonał cały szereg niepospolicie pięknych dzieł, a który w połowie tego miesiąca obejmuje katedrę rzeźby i ornamentyki na politechnice lwowskiej (...). Tadeusz Błotnicki, urodzony we Lwowie, rozpoczął studya w mieście rodzinnem, pod okiem znakomitego, dziś już nie żyjącego artysty-rzeźbiarza Philippiego. Następnie kształcił się w Akademii sztuk pięknych, poczem wyjechał do Wiednia, gdzie jego profesorem był Zumbusch, później zaś bawił we Włoszech, a w końcu w Paryżu. Do kraju wrócił już jako artysta skończony, mając za sobą prócz wielu mniejszych, szereg dzieł pierwszorzędnej wartości artystycznej. Osiadłszy na stałe w Dębnikach pod Krakowem, poświęcił się z całym zapałem ukochanej sztuce. Dorobek artystyczny przeszło 25-letniej działalności Błotnickiego jest bardzo znaczny. Nie podobna też tu wyliczać wszystkich Mickiewiczów i Kościuszków, zdobiących tyle miast naszego kraju, wszystkich medalionów, popiersi, głów, które wyszły z jego pracowni. Jest ich zbyt wiele, a wszystkie nacechowane prawdziwem umiłowaniem piękna, wszystkie wykonane z talentem wielkim" („Nowości Illustrowane" 1907, nr 42, s. 9).

Błotnicki uprawiał przede wszystkim przeznaczoną do przestrzeni publicznej rzeźbę monumentalną. Wykonywał popiersia, rzeźby nagrobkowe i architektoniczne oraz pomniki. Stworzył trzy pomniki Mickiewicza dla Stanisławowa (1898), Tarnowa (1901) i Wieliczki (1903). Błotnicki zajmował się również teorią rzeźby oraz kostiumologią. W 1930 roku wydano jego „Zarys historii ubiorów z uwzględnieniem haftów" na podstawie wcześniejszego rękopisu i wykładów. Artysta należał do krakowskiej cyganerii artystycznej, przez co został sportretowany przez Gabrielę Zapolską w powieści „Kaśka Kartiatyda" pod postacią natchnionego rzeźbiarza Wodnickiego. W historii polskiego modernizm zapisał się przede wszystkim jako model z dwóch portretów Jacka Malczewskiego. W pierwszym (1901-02, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) malarz ujął Błotnickiego w pracowni, modelującego kawałek gliny. W tle na półkach majaczą wykonane wcześniej modele rzeźbiarskie. Drugie dzieło z Muzeum Narodowego w Warszawie (1902) przedstawia rzeźbiarza w zbroi w objęciach meduzy. Obydwie prace to kameralne portrety, w których Malczewski przedstawił modela w popiersiu.

Prezentowany „Portret rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego" to dzieło, które obrazuje Błotnickiego w wieku blisko 60 lat. Malczewski monumentalizuje jego sylwetkę, przedstawiają modela niemal półpostaciowo. Ikonografia prezentowanego portretu nie znajduje oczywistych analogii, lecz wpisuje w się w dzieła realizowane przez Malczewskiego w okresie I wojny światowej. W 1914 roku, dzięki pomocy hrabiego Karola Lanckorońskiego, malarz przeniósł się do Wiednia. Już latem 1915 roku był na powrót w Krakowie i powstały pierwsze obrazy o tematyce legionowej, np. „Portret brygadiera Józefa Piłsudskiego" (1916, Muzeum Narodowe w Warszawie). Artysta rozwijał cykle portretów-personifikacji opartych o figurę Polonii (np. „Nike Legionów", 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Portret Błotnickiego z 1916 roku jawi się jaka naturalne ogniwo tej serii. Błotnicki został wyobrażony w białej, „roboczej" koszuli. W kieszeni na piersi odnajdujemy atrybuty rzeźbiarstwa – a więc szpatułkę i wybierak. Modelowi towarzyszą trzy figury, których substancjalność pozostaje niepewna – poprzez naturalistyczny malarski styl widz nie ma zupełnie pewności czy rzeźby orła nie są przypadkiem żywymi stworzeniami. Zdaje się, że ten zabieg symbolicznie odnosi do formującego się w trakcie I wojny światowej państwa polskiego, dla którego figura orła stanie się emblematem. Malczewski zaaranżował scenę w nieznajomej, zabudowanej drewnem przestrzeni, która rodzi skojarzenie z rzeźbiarskim warsztatem, częściowo otwartym na plener. W tle znajduje się niezidentyfikowana rzeźbiarska postać siedzącego starca, być może odnosząca się symboliczne do dawnej, pogańskiej Polski.



Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego 1901-02
Muzeum Narodowe we Wrocławiu



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



Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze. Fotografia z końca XIX wieku

12

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Autoportret w kaszkiecie ("Autoportret"), 1920

olej/deska, 53,5 x 38 cm
sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi: 'J Malczewski. 1920.'
opisany na odwrociu p.g.: 'p Rotowski', papierowa nalepka inwentarzowa opisana piórem: '20 | (...) Rotowski | 4'
oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
182 000 - 273 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja przemysłowca Jana Rothe-Rotowskiego (1885-1935), Kraków
kolekcja córki powyższego, Antoniny Rothe-Rotowskiej, Kraków
kolekcja prywatna, Kraków
DESA Unicum, marzec 2019
kolekcja prywatna, Polska

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

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





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



Jacek Malczewski, Autoportret, 1924, kolekcja prywatna

AUTOPORTRET – AUTOKREACJA



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



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



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

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

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

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

13

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

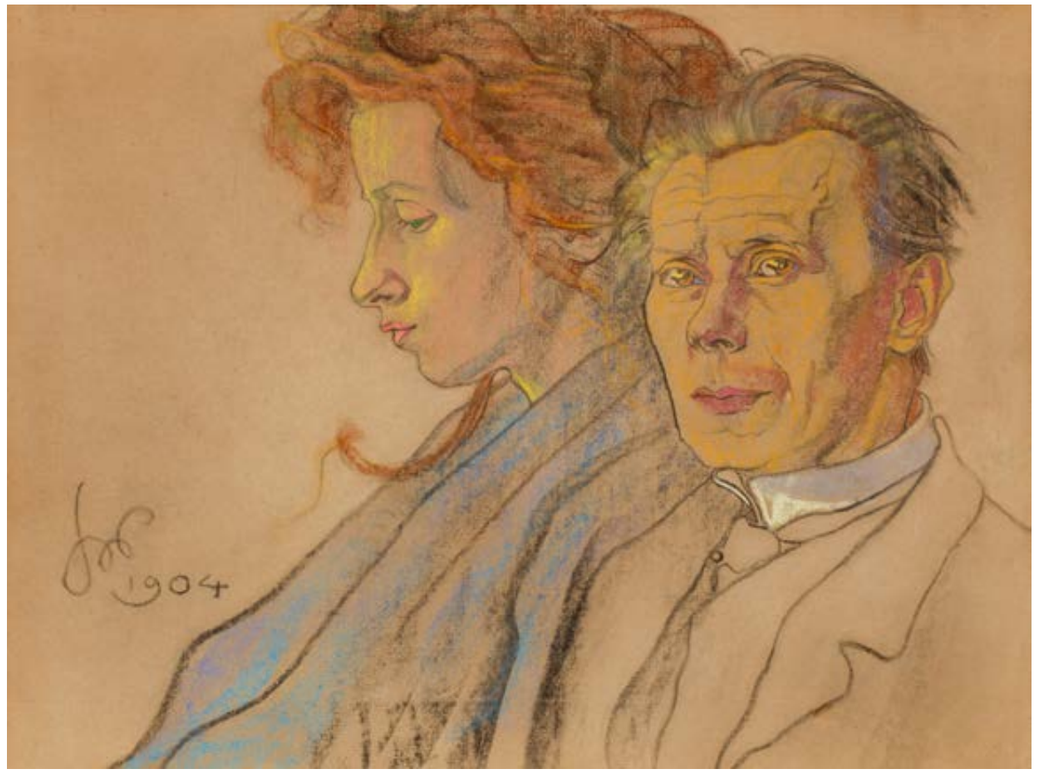
"Podwójny portret Ireny i Ludwika Solskich", 1904

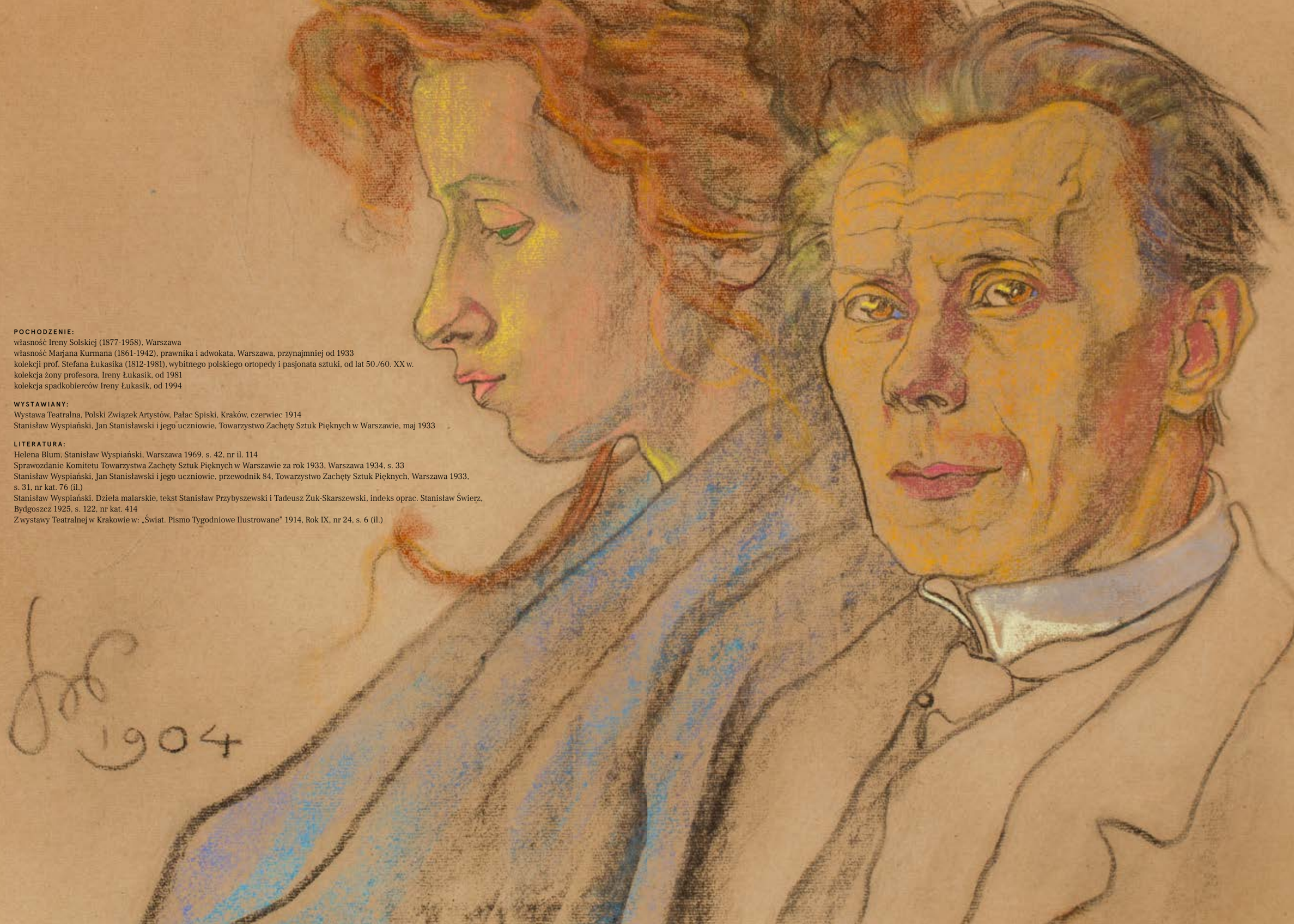
pastel/papier naklejony na tekturę, 47 x 62 cm
sygnowany monogramem wiązanym i datowany l.d.: 'SW | 1904'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych z 1933 z opisem pracy:
'[maszynopisem:] Wyspiański Sta[...] | [tuszem:] Portret Ir. Solskiej i L. Solskiego | pastel'

estymacja:
2 000 000 - 3 000 000 PLN
455 000 - 682 000 EUR

„Człowiek nie jest ten sam we wtorek, jakim był w poniedziałek, zmienia się bezpowrotnie, zmieniają go przeżycia i przemyślenia, portret to odbicie chwili, odbicie artystyczne ujmujące rzecz do głębi".

Stanisław Wyspiański cyt. za: Julian Nowak, Ze wspomnień o Wyspiańskim w: „Czas", nr 273, 27 XI 1932, s. 3





POCHODZENIE:
własność Ireny Solskiej (1877-1958), Warszawa
własność Marjana Kurmana (1861-1942), prawnika i adwokata, Warszawa, przynajmniej od 1933
kolekcji prof. Stefana Łukasika (1812-1981), wybitnego polskiego ortopedy i pasjonata sztuki, od lat 50./60. XX w.
kolekcja żony profesora, Ireny Łukasik, od 1981
kolekcja spadkobierców Ireny Łukasik, od 1994

WYSTAWIANY:
Wystawa Teatralna, Polski Związek Artystów, Pałac Spiski, Kraków, czerwiec 1914
Stanisław Wyspiański, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, maj 1933

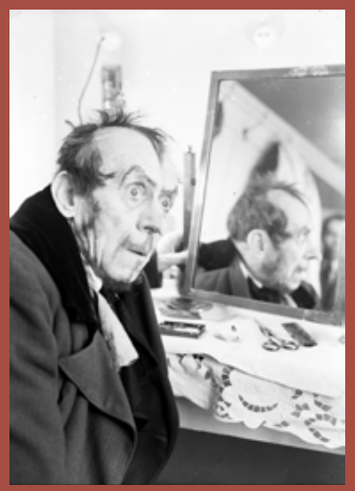
LITERATURA:
Helena Blum, Stanisław Wyspiański, Warszawa 1969, s. 42, nr il. 114
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1933, Warszawa 1934, s. 33
Stanisław Wyspiański, Jan Stanisławski i jego uczniowie, przewodnik 84, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1933, s. 31, nr kat. 76 (il.)
Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie, tekst Stanisław Przybyszewski i Tadeusz Żuk-Skarszewski, indeks oprac. Stanisław Świerz, Bydgoszcz 1925, s. 122, nr kat. 414
Z wystawy Teatralnej w Krakowie w: „Świat. Pismo Tygodniowe Ilustrowane" 1914, Rok IX, nr 24, s. 6 (il.)

PORTRET PODWÓJNY

IRENA I LUDWIK SOLSCY OCZAMI WYSPIAŃSKIEGO



Czarno-biała reprodukcja „Podwójnego portretu Ireny i Ludwika Solskich" Stanisława Wyspiańskiego



Ludwik Solski w garderobie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przed spektaklem „Dożywocie", 1936



Irena Solska jako Ofelia w sztuce „Śmierć Ofelii" Stanisława Wyspiańskiego, fot. Józef Sebald, 1909



Irena Solska, fot. Zakład fotograficzny „Maria", ok. 1894-1900

Irena i Lucjan Solscy byli legendarnymi postaciami polskiego teatru. Ich działalność artystyczna była ściśle związana z twórczością Stanisława Wyspiańskiego. Ludwik Solski, który zadebiutował na krakowskiej scenie w 1876, zasłynął wszechstronnością aktorską, mistrzostwem charakteryzacji oraz sugestywnością kreowanych postaci. Do historii polskiego teatru przeszły jego interpretacje Starego Wiarusa w „Warszawiance" oraz Gospodarza w „Weselu" Wyspiańskiego. Irena Solska, debiutująca w 1896 w Łodzi, stała się natomiast jedną z najważniejszych aktorek epoki Młodej Polski oraz muzą wielu artystów. Szczególnie ceniono ją za ekspresję i umiejętność kreowania postaci o złożonej psychice, zaś jej niekonwencjonalna uroda doskonale odpowiadała modernistycznej estetyce. Do jej najsłynniejszych kreacji należały Rachela w „Weselu" Wyspiańskiego, Ewa w „Śniegu" Stanisława Przybyszewskiego czy Psyche w „Erosie i Psyche" Jerzego Żuławskiego. Oboje należeli do środowiska artystycznego skupionego wokół krakowskiego teatru, który za sprawą dramatów Wyspiańskiego stał się jednym z najważniejszych ośrodków odnowy polskiej sztuki scenicznej.

Bliska znajomość Ireny i Ludwika Solskich ze Stanisławem Wyspiańskim znalazła odzwierciedlenie nie tylko w ich działalności teatralnej, lecz także w twórczości plastycznej artysty. Solscy poznali Wyspiańskiego w Krakowie w 1897, gdy pracowali w Teatrze Miejskim. Irena Solska wspominała, że spotkała artystę po raz pierwszy na przyjęciu organizowanym przez Gabrielę Zapolską po premierze jej sztuki „Małka Szwarcenkopf", gdzie Wyspiański miał odpowiedzieć na pytanie aktorki, czemu jej się tak przygląda: „Chcę się pani nauczyć. Chcę panią malować" (Lidia Kuchtówna, Irena Solska, Warszawa 1980, s. 32). Wyspiański, który z uwagą obserwował środowisko krakowskiej sceny, wielokrotnie portretował osoby ze swojego najbliższego otoczenia, w tym aktorów występujących w jego dramatach. Wśród nich szczególne miejsce zajmowali Solscy, których wizerunki utrwalił w swoich pracach pastelowych. Portrety te stanowią świadectwo wzajemnych relacji artystycznych, a zarazem ukazują charakterystyczny dla Wyspiańskiego sposób postrzegania ludzkiej osobowości. Artysta nie ograniczał się bowiem do wiernego odtworzenia fizjonomii modela, lecz dążył do uchwycenia jego indywidualności, temperamentu i stanu emocjonalnego. Jak sam mówił: „Człowiek nie jest ten sam we wtorek, jakim był w poniedziałek, zmienia się bezpowrotnie, zmieniają go przeżycia i przemyślenia, portret to odbicie chwili, odbicie artystyczne ujmujące rzecz do głębi" (Stanisław Wyspiański cyt. Julian Nowak, Ze wspomnień o Wyspiańskim w: „Czas", nr 273, 27 XI 1932, s. 3.

Szczególnie interesująca wydaje się w tym kontekście postać Ireny Solskiej, której wyrazista uroda z burzą rudych loków, sceniczna ekspresja i nieprzeciętna osobowość doskonale odpowiadały modernistycznemu ideałowi kobiecości. Stała się muzą m.in.: Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego, Kazimierza Sichulskiego, Jacka Malczewskiego, Wojciecha Kossaka czy zakochanego w niej szaleńczo Witkacego. Wizerunki aktorki wpisują się w szerszy nurt portretowej twórczości Wyspiańskiego, w której psychologiczna wnikliwość łączyła się z dekoracyjnością linii i subtelną kolorystyką. Stanisław Wyspiański kilkakrotnie portretował Irenę Solską, utrwalając różne oblicza jej osobowości. Szczególnie intensywny okres tej artystycznej znajomości przypadł na 1904, kiedy powstało kilka pastelowych wizerunków aktorki. W „Portrecie Ireny Solskiej" ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu artysta ukazał modelkę w niebiesko-zielonym stroju, którego intensywna kolorystyka kontrastuje z rudymi włosami. Przenikliwe spojrzenie i swobodna poza podkreślają jej wyrazistą osobowość i sceniczną charyzmę. Odmienny charakter ma kompozycja „Przy szyciu" ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, przedstawiająca aktorkę pochyloną nad robótką ręczną, pogrążoną w codziennym zajęciu.

Jej męża natomiast Wyspiański ukazywał najczęściej w jego najważniejszych kreacjach scenicznych. Artysta kilkakrotnie sportretował aktora w słynnej roli Starego Wiarusa z własnego dramatu „Warszawianka" – po raz pierwszy w 1898, na rysunku ołówkiem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, a następnie w 1901, w większej kompozycji powstałej bezpośrednio po lwowskim przedstawieniu. Do tematu powrócił w 1904, przedstawiając postać w ujęciu półpiersiowym. W tym samym roku powstały również pastele ukazujące Solskiego jako Chudogębę w „Wieczorze Trzech Króli" Williama Szekspira, Strażnika w „Skarbie" Leopolda Staffa oraz króla Jagiełłę w „Nawojce" Wincentego Nawrockiego. Poza pierwszym rysunkiem wszystkie prace zostały zniszczone we wrześniu 1939, po wybuchu II wojny światowej.

Istotne miejsce wśród tych przedstawień zajmuje uznawany dotychczas za zaginiony „Portret Ireny i Ludwika Solskich" z 1904. Praca przed 1933 trafiła do kolekcji Marjana Kurmana warszawskiego prawnika i adwokata, zapewne po rozwodzie Ireny i Ludwika, dzięki czemu ominął ją los innych wizerunków Solskiego znajdujących się we wrześniu 1939 w jego mieszkaniu przy Alejach Jerozolimskich 31. Na prezentowanej pracy Wyspiański zestawił dwa odmienne ujęcia psychologiczne. Irena, przedstawiona z profilu, ze spuszczonym wzrokiem i bujnymi rudymi włosami, zdaje się pogrążona w zadumie, odizolowana od otaczającej ją rzeczywistości. Ludwik natomiast spogląda wprost na widza, nawiązując z nim bezpośredni kontakt. Kontrast między introspekcyjną postawą aktorki a otwartym spojrzeniem jej męża podkreśla indywidualność obojga modeli. Różnice te znajdują odzwierciedlenie również w sposobie opracowania ich fizjonomii – delikatny profil Ireny kontrastuje z wyraźnie zarysowanymi rysami twarzy Ludwika. Subtelne zestawienia błękitów, ugrów i rudości oraz swobodna, szkicowa kreska nadają kompozycji szczególną lekkość i kameralny charakter. Charakterystyczna dla twórczości Wyspiańskiego dekoracyjna, płynna linia, wywodząca się z estetyki secesji, uwidacznia się zwłaszcza w ornamentalnym opracowaniu bujnych włosów aktorki oraz miękkich, falujących konturach jej sylwetki. Artysta połączył syntetyczne ujęcie formy z subtelnym modelunkiem twarzy, wykorzystując właściwości techniki pastelowej do budowania ekspresji za pomocą barwnych akcentów i swobodnie prowadzonych kresek, przy jednoczesnym pozostawieniu znacznych partii niezamalowanego podłoża.

Powstały w dojrzałym okresie twórczości Stanisława Wyspiańskiego „Portret Ireny i Ludwika Solskich" stanowi znakomity przykład jego sztuki portretowej, w której wnikliwa obserwacja psychologiczna łączy się z dekoracyjnością formy i charakterystyczną dla artysty ekspresją linii. Dzieło jest zarazem wyjątkowym świadectwem artystycznej przyjaźni łączącej malarza z dwojgiem wybitnych aktorów, których kreacje sceniczne na trwałe zapisały się w historii polskiego teatru. Jego odkrycie jest wielkim wydarzeniem na rynku sztuki, bowiem przybliża nam kolejny wizerunek wielkich aktorów, znany dotychczas jedynie z czarno-białej reprodukcji.



Stanisław Wyspiański, Portret Ireny Solskiej, 1904, Muzeum Narodowe w Poznaniu

WIZERUNKI SOLSKICH W TWÓRCZOŚCI STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO



Stanisław Wyspiański, Ludwik Solski w roli Starego Wiarusa w dramacie „Warszawianka", 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie



Stanisław Wyspiański, Ludwik Solski jako Jagiełło w „Nawojce" Nawrockiego, 1904 (zaginiony)



Stanisław Wyspiański, Ludwik Solski jako Stary wiarus w „Warszawiance", 1901 (zaginiony)



Stanisław Wyspiański, Irena Solska przy szyciu, 1904, Muzeum Narodowe w Gdańsku

14 Ψ Σ

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Zima na Polesiu, 1917

olej/sklejka, 50 x 133 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'JFałat | Polesie 1917'
na odwrociu numer: 'No 30' oraz papierowa nalepka Salonu Sztuki Achilleon w Bielsko-Białej

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
30 000 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:
zakupiony w Salonie Sztuki Achilleon w Bielsku-Białej lub zakupiony bezpośrednio od artysty
kolekcja Kazimierza Koraba Karpińskiego (zm. 1938), Bielsko-Biała
kolekcja Stanisława Koraba Karpińskiego (1903–1981), bratanka Kazimierza, Wiedeń-Londyn
Sotheby's, Londyn, lipiec 2025
kolekcja prywatna



W ŚWIETLE ZIMOWEGO DNIA

Zima należała do najważniejszych tematów malarstwa Juliana Fałata. Artysta dostrzegał w niej niezwykłą zmienność krajobrazu, który pod śniegiem nabierał nowych kształtów i barw. Biała pokrywa upraszczała widok, zacierała drobne szczegóły i pozwalała wyraźniej odczytać linię wzgórza, ciemną sylwetkę drzewa czy bieg potoku. Zarazem stawała się powierzchnią szczególnie wrażliwą na światło. W malarstwie Fałata śnieg nigdy nie jest obojętnym tłem: współtworzy nastrój przedstawienia, określa porę dnia i pozwala niemal odczuć temperaturę powietrza. Raz wydaje się lekki i świeży, innym razem ciężki, wilgotny, osiadający pod wpływem odwilży.

Umiejętność oddania tych różnic wynikała z uważnej obserwacji natury oraz swobody operowania kolorem. Rozświetlone partie śniegu sąsiadują u Fałata z błękitnymi i fioletowymi cieniami, a chłód zimowego pejzażu ożywiają cieplejsze refleksy. Artysta potrafił zasugerować rozległość przestrzeni przy użyciu niewielu środków. Wybierał najważniejsze elementy widoku, pozostałe podporządkowując ogólnemu wrażeniu. Ta zdolność syntezy była jedną z podstaw jego warsztatu. Krytycy już za życia malarza podkreślali, że kilka pociągnięć pędzla wystarczało mu do uchwycenia charakteru człowieka, ruchu zwierzęcia czy szczególnej postaci krajobrazu. Pozorna łatwość była rezultatem doświadczenia i wyczucia tego, co w obrazie rzeczywiście istotne.

Szczególne możliwości dawała Fałatowi akwarela. Jej przejrzystość i szybkość pracy odpowiadały temperamentowi artysty, który chętnie utrwalał wrażenia bezpośrednio, zanim utraciły swoją świeżość. W zimowych widokach wykorzystywał niezamalowane partie papieru, pozwalając, by jego biel stała się światłem i śniegiem. Plamy barwne wydobywały z jasnego podłoża formy drzew oraz zagłębienia terenu. Malarz podejmował jednak zimowe motywy również w technice olejnej i pastelowej. Powracając do zbliżonych tematów, sprawdzał odmienne możliwości ich opracowania, a rozpoznawalny sposób patrzenia na naturę zachowywał niezależnie od wybranego medium.

Dla rozwoju tego spojrzenia ważne było zetknięcie ze sztuką i kulturą Japonii podczas podróży w 1885. Fałata zachwyciło zarówno miejscowe rzemiosło, jak i krajobraz oraz stosunek jego mieszkańców do przyrody. W japońskiej sztuce znajdował rozwiązania bliskie własnej wrażliwości: oszczędność środków, wyraziste kadrowanie i zdolność nadawania znaczenia pozornie zwyczajnym fragmentom świata. Z czasem w jego kompozycjach pojawiały się ujęcia, w których drzewa pierwszego planu przesłaniały dalszy widok, a rozległe jasne powierzchnie równoważyły ciemne akcenty. Podobieństwa do drzeworytów ukiyo-e dotyczą również sposobu budowania nastroju. Cisza zimowego pejzażu sprzyja skupieniu, a obraz konkretnego miejsca może stać się opowieścią o trwaniu i przemijaniu natury.

Około 1901 w twórczości Fałata pojawił się motyw potoku wijącego się wśród zaśnieżonych pól, później wielokrotnie podejmowany w różnych wersjach. Kręta linia wody prowadzi wzrok przez kompozycję, podczas gdy prosty horyzont porządkuje szeroką przestrzeń. W takich przedstawieniach artysta ogranicza szczegóły, przybliża wybrany fragment krajobrazu i nadaje mu niemal samodzielną rangę. Woda i śnieg stają się głównymi bohaterami tych wyciszonych przedstawień. Jego zimowe malarstwo obejmuje jednak także sceny, w których przyroda pozostaje blisko związana z ludzką obecnością. Sanie i sylwetki koni wprowadzają ruch, a ciemniejsze stroje postaci pozwalają mocniej wybrzmieć jasnym partiom śniegu. Zamiłowanie do scen rodzajowych spotyka się tu z wrażliwością pejzażysty, dla którego wydarzenie jest zarazem okazją do uchwycenia światła i przestrzeni.

W prezentowanej w katalogu pracy z 1917, szeroki format pozwala rozwinąć widok zaśnieżonej drogi z konnymi zaprzęgami, nad którą rozciąga się pas rozświetlonego nieba. Ciepłe brązy sań i ciemne sylwetki koni ożywiają rozległą biel, a błękitne cienie wiążą scenę spotkania z zimowym krajobrazem.



15

JULIAN FAŁAT

1853-1929

Pejzaż zimowy z Bystrej

akwarela, pastel/papier, 36,5 x 100 cm
sygnowany i opisany l.d.: 'JFałat | Bystra'

estymacja:
70 000 - 120 000 PLN
16 000 - 27 000 EUR

Julian Fałat był malarzem i pedagogiem – jednym z najwybitniejszych artystów polskich okresu przełomu XIX i XX wieku. Był członkiem polskich i europejskich stowarzyszeń twórczych oraz Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie. Za swoje obrazy wielokrotnie odznaczany był medalami na wystawach międzynarodowych. W latach 1869-71 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Władysława Łuszczkiewicza i Leona Dembowskiego. Naukę kontynuował w akademii monachijskiej uAlexandra Strähubera i Johana Leonhardta Raaba (1877-80). Po studiach wiele podróżował – odwiedził Paryż, Rzym, Hiszpanię, a w 1885 odbył podróż dookoła świata. W 1886 roku podczas polowania u ks. Radziwiłłów w Nieświeżu poznał późniejszego cesarza Niemiec Wilhelma II – dla którego następnie w latach 1886-95 pracował w Berlinie jako malarz nadworny. Był jednym z założycieli Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka". Po powrocie do kraju był dyrektorem w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie (1895-1910), a w latach 1905-09 rektorem tej uczelni.

Przeniesienie się do Bystrej Śląskiej silnie wpłynęło na twórczość Fałata. Malarz wyczulony od zawsze na piękno natury zachwycił się ukształtowaniem krajobrazu o łagodnej linii zboczy górskich, porośniętych drzewami i bujną roślinnością. Fałata ujęła pełna koloru i dynamizmu beskidzka kultura, której zwyczaje upamiętniał, wpisując sylwetkę ludzką w holistycznie pojmowany krajobraz. Umiłowanie tego miejsca sprawiło, że mistrz akwareli spędził w Bystrej przeszło 28 lat życia. „To właśnie tu powstały – tak liczne w ostatnim okresie twórczości Fałata – pejzaże przedstawiające piękno Beskidu Śląskiego. Bogactwo podejmowanych wówczas wątków tematycznych szło w parze ze stosowanymi przez artystę nowymi rozwiązaniami formalnymi. Wiele jego obrazów z tego okresu to usytuowane w górskim krajobrazie sceny rodzajowe, a właściwie rozległe kompozycje pejzażowe wzbogacone pierwiastkiem narracyjnym, ożywione drobnymi, ruchliwymi figurkami ludzi lub zwierząt. Raz to kobiety lub dzieci zbierające chrust w beskidzkich lasach lub niosące na plecach jego wiązki podczas śnieżnej zadymki" (Teresa Dudek-Bujarek, Julian Fałat – Życiorys pędzlem zapisany, Bielsko-Biała, 2017, s. 181).

16

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"W ogródku", 1901

olej/płótno, 92 x 124 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1901'

inne historyczne tytuły: Au jardin, Dziewczyna w ogrodzie ze słonecznikami, A Garden, Łowiczanka, Ogród, Ogródek, Przy święcie

estymacja:
2 000 000 – 3 000 000 PLN
455 000 – 682 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Bogusława Herse, Warszawa, 1904-1907
kolekcja Gustawa Wertheima, Warszawa-Konstancin, do 1939
strata wojenna, zagrabiony z willi „Julisin" w Konstancinie zajętej we wrześniu 1939 przez gubernatora dystryktu warszawskiego Ludwiga Fischera
zwrócony spadkobiercom Gustawa Wertheima, 2026





WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1904
Wystawa dzieł Józefa Chełmońskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1907
Exposition d'Art Polonais au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts Grand Palais, Paryż, 13 kwietnia - 30 czerwca 1921

LITERATURA:

Józef Chełmoński 1849-1914, katalog wystawy, tom 2, red. Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, Warszawa 2024, s. 308-9 (il.), nr kat. 259
Tomasz F. de Rosset,"By skreślić historię naszych zbiorów". Polskie kolekcje artystyczne, Toruń 2021, s. 394
Tadeusz Matuszczak, Chełmoński poszukiwany, red. Elżbieta Charazińska, Radziejowice 2014, s. 124
Karol Estreicher, Straty kultury polskiej pod okupacją niemiecką 1939-44 wraz z oryginalnymi dokumentami kradzieży, Kraków 2003, s. 336-7
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Waszawa-Kraków 1969, Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej, t. 14, s. 50
Józef Chełmoński w świetle korespondencji, oprac. Jan Wegner, Wrocław 1953, Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej, tom 6, s. 18
Tadeusz Seweryn, Józef Chełmoński. „An Epic Painter of the Polish Countryside" [w:] Grat Men and Women of Poland, ed. Stephen P. Mizwa, New York 1943, s. 295-6
Pia Górska, Jeszcze ze wspomnień o Chełmońskim [w:] Józefowi Chełmońskiemu w hołdzie Ziemia Łowicka, red. Jan Wegner, Łowicz 1934, s. 7
Pia Górska, O Chełmońskim. Wspomnienia, Warszawa 1932, s. 51, przyp. 1
Catalogue de l'Exposition d'Art Polonais au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Grand Palais, Paryż 1921, s. 8, nr kat. 25
„Gazeta Poranna" 1917, nr 338, s. 3
Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz, Chełmoński, „Rocznik Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie" 1915-18, t. 6, s. 151-2
„Tygodnik Ilustrowany", 1907, nr 22, s. 446 (il.), 459
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1907, s. 14
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim. Wystawa Józef Chełmońskiego, katalog wystawy, [Warszawa 1907], s. 13, nr kat. 69
„Czas", 1907, nr 49, s. 3 (wzmiankowany)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1904, s. 29, 51, nr kat. 29
„Kurier Warszawski", 1904, nr 80, s. 7 (wzmiankowany)



PIEWCA POLSKIEJ WSI

NATURA I CZŁOWIEK W MALARSTWIE CHEŁMOŃSKIEGO



Fotografia zaginionego obrazu Józefa Chełmońskiego „Pole grochowe" z 1891



Józef Chełmoński, „Matula są!", 1875, kolekcja prywatna

Józef Chełmoński jest uznawany za najwybitniejszego piewcę polskiej wsi, zarówno jeśli chodzi o przedstawienia rodzimego krajobrazu, jak i scen z codziennego życia chłopów. Jego sztukę doceniono przede wszystkim za wyjątkową sugestywność i szczerość obrazowania, a jej popularność ustaliła modelowy wizerunek rodzimego chłopstwa w narodowej świadomości.

Józef Chełmoński w swoim malarstwie dążył do wnikliwych studiów chłopskiej natury, uwzględniając cały wachlarz uczuć i emocji, nadając podmiotowość bohaterom swoich obrazów. Za międzynarodowym sukcesem Józefa Chełmońskiego stała tematyka jego malarstwa, jakże odmienne i egzotyczna dla zachodnioeuropejskiej publiczności. Przewaga jego sztuki polegała na zaangażowaniu emocjonalnym malarza w życie wsi i osobistym odczuciu tematu. Dzieciństwo spędzone na łowickiej wsi pozwoliło mu na dogłębne poznanie realiów życia chłopstwa i utworzyło uczuciową więź z ziemią tą i jej mieszkańcami. W przeciwieństwie do wielu malarzy, Chełmoński nie przyjmował postawy inteligenckiego lub szlacheckiego obserwatora, który tworzy zmitologizowany wizerunek chłopów. Przy jednoczesnej dosadnej autentyczności, równocześnie nadawał bohaterom swoich prac pewną fantazję i dozę poezji. Tworzył sceny pejzażowo-rodzajowe, w których poddawał estetyzacji liryczne wizerunki wiejskich dzieci oraz przedstawienia oraczy, jednak bez wpadania w nadmiernym sentymentalizm. Odwoływał się także do wiejskiej religijności czy zaangażowania tej warstwy społecznej w walkę o niepodległość.

Prezentowany w katalogu obraz „W ogródku" z 1901 należy do wspomnianej wyżej grupy scen pejzażowo-rodzajowych z życia polskiej wsi. Stanowi znakomity przykład twórczości Józefa Chełmońskiego, gdzie wnikliwa obserwacja rzeczywistości łączy się z liryzmem i subtelną poetyzacją codzienności. Artysta ukazał młodą wiejską dziewczynę stojącą pośród bujnej roślinności przydomowego ogródka. Ubrana w tradycyjny strój, z czerwoną spódnicą w pasy i wzorzystą chustą opadającą na ramiona, bohaterka unosi dłoń do czoła i spogląda w dal. Gest ten nadaje przedstawieniu szczególną naturalność, a zarazem wprowadza element niedopowiedzenia. Nie wiemy, czy dziewczyna wypatruje kogoś na horyzoncie, czy jedynie osłania oczy przed promieniami słońca. Chełmoński pozostawia tę scenę otwartą na interpretację, czyniąc z pozornie zwyczajnej chwili obraz o uniwersalnym, poetyckim charakterze.

W przeciwieństwie do wielu malarzy podejmujących tematykę ludową Chełmoński nie traktuje ukazanej chłopki jako jedynie malowniczego elementu rodzimego folkloru. Dzięki własnym doświadczeniom wiejskich realiów przedstawia bohaterkę swojego obrazu z wyjątkową szczerością, nadając jej indywidualność i podmiotowość. Jej skupienie i zamyślenie wprowadzają do kompozycji wymiar psychologiczny. Artysta nie idealizuje urody dziewczyny ani nie nadaje scenie przesadnie sentymentalnego charakteru. Piękno przedstawienia wynika z autentyczności uchwyconego momentu oraz harmonijnego zespolenia człowieka z otaczającą go naturą.

Szczególną rolę w kompozycji odgrywa także roślinność. Wysokie słoneczniki, rozłożyste liście warzyw, polne kwiaty i zioła tworzą niemal autonomiczny świat, w którym sylwetka dziewczyny zdaje się naturalnie zakorzeniona. Intensywna czerwień jej stroju kontrastuje z rozmaitymi odcieniami zieleni, a rozproszone światło słoneczne wydobywa bogactwo barw i faktur ogrodu. Chełmoński z równą uwagą traktuje postać ludzką i otaczającą ją przyrodę, czyniąc z nich równorzędne elementy malarskiej opowieści. W podobny sposób przedstawił postać dziecka pozostawionego w polu na chuście z zaginionego obrazu „Pole grochowe" z 1891. To zespolenie postaci ludzkiej z naturą było widoczne już we wczesnych pracach malarza, jak choćby w dziele „Matula są!" (kolekcja prywatna) namalowanym w 1875. W ten sposób obraz wykracza poza ramy tradycyjnej sceny rodzajowej, stając się afirmacją prostego życia, bliskości natury i piękna codzienności.

Duża uwaga poświęcona naturze w prezentowanej kompozycji nie powinna dziwić. Obraz pochodzi z drugiej fazy twórczości artysty, gdy Chełmoński powrócił po dwunastoletnim pobycie w Paryżu do ojczyzny i osiadł Kuklówce, wsi koło Grodziska Mazowieckiego. Ubogi dworek leżący pośród mazowieckich pól i lasów był idyllą dla pejzażysty i rejestratora chłopskiego życia. Znalazł w nim swój azyl i pozostał tam do końca życia. Wraz z zamieszkaniem w Kuklówce następuje zwrot w twórczości Chełmońskiego. Artysta zrezygnował wówczas z rozhukanych przedstawień pędzących zaprzęgów, scen sprzed karczm, polowań, czy końskich targów i zwrócił się ku odzyskanemu ojczystemu krajobrazowi.

Prezentowany obraz powstał w Woli Pękoszewskiej, położonej blisko Kuklówki, gdzie Józef Chełmoński gościł u rodziny Górskich. Najpierw zaprzyjaźnił się z Pią Górską, początkującą malarką, którą poznał w położonym nieopodal majątku Krasińskich w Radziejowicach jesienią 1894. Artystka ta w przyszłości spisze wspomnienia o artyście z Kuklówki. W kwietniu kolejnego roku odwiedził po raz pierwszy jej rodzinę i od tego momentu jego znajomość z Górskimi zaczęła się przeradzać w serdeczną i zażyłą przyjaźń. W ich domu odnalazł swobodę i natchnienie twórcze i często zatrzymywał się u nich na dłuższe pobyty, podczas których oddawał się pracy twórczej. We wspomnieniach Maria Górska pisała, że „malował z notatek", czyli wcześniej wykonanych studiów z natury.

Powstałe w dojrzałym okresie twórczości artysty dzieło doskonale ilustruje jego umiejętność łączenia realistycznej obserwacji z poetycką wrażliwością. „W ogródku" Chełmoński nie potrzebuje rozbudowanej narracji ani dramatycznego wydarzenia, aby nadać przedstawieniu emocjonalną głębię. Wystarczają mu samotna postać, drobny gest i skąpany w świetle wiejski ogród, by stworzyć sugestywny wizerunek polskiej wsi – świata, z którym przez całe życie pozostawał związany uczuciowo.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1849 Józef Chełmoński przychodzi na świat 6 listopada we wsi Boczki, 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 Chmielowski.

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.

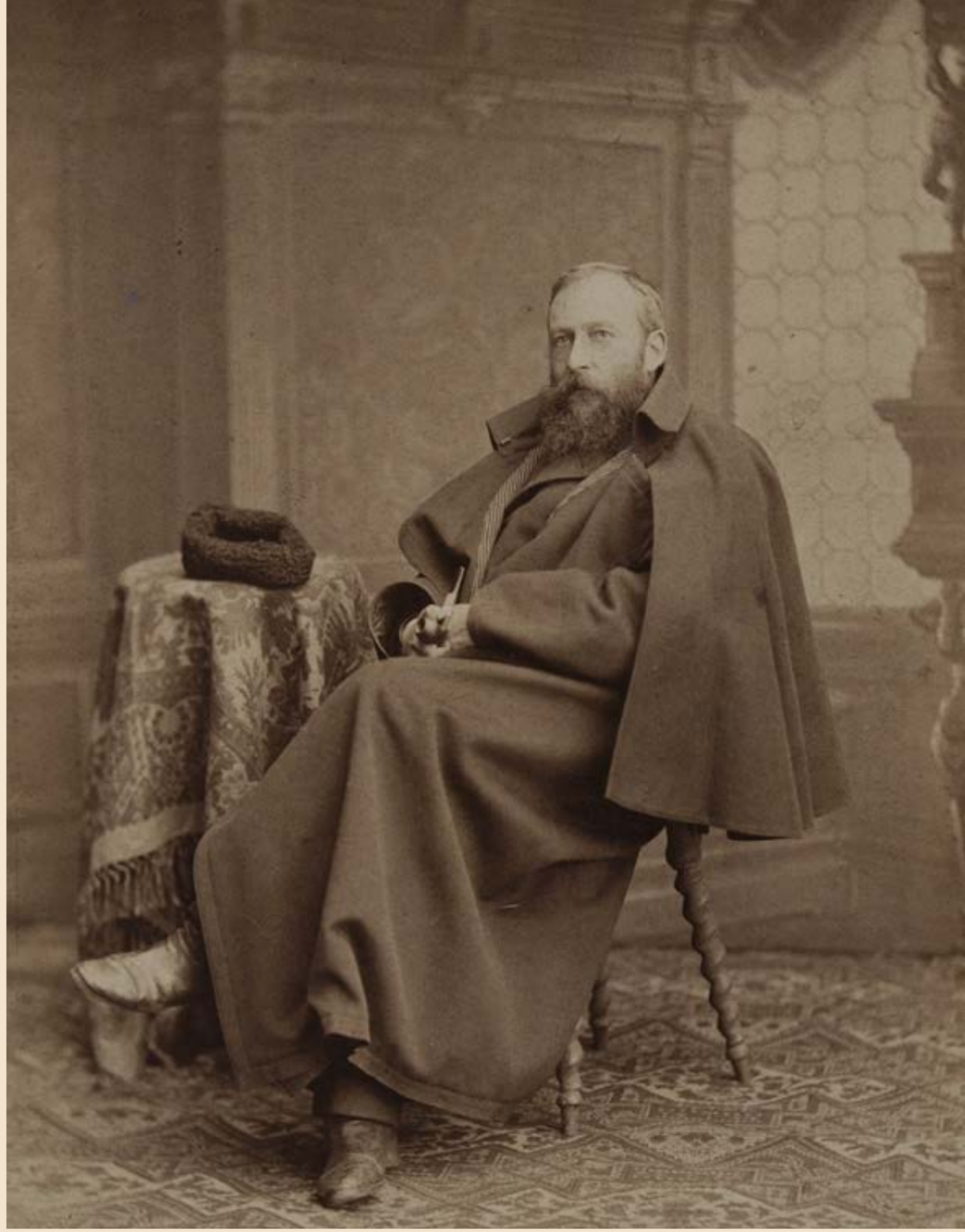
1897 Chełmoński zostaje wybrany na honorowego prezesa Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka" w Krakowie.

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



17

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Trójka na śniegu - polowanie z chartami na zająca", 1875

olej/płótno, 57 x 96 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI | 1875'

inne historyczne tytuły: Polowanie chłopskie, Polowanie z chartami na zająca, Trójka na śniegu

estymacja:
1 000 000 - 1 500 000 PLN
227 000 - 341 000 EUR

„Jedynym dziś malarzem koni jest Chełmoński, który w historii malarstwa ma jednego tylko poprzednika, Géricaulta, a pomiędzy dzisiejszymi malarzami żadnego współzawodnika".

Antoni Sygietyński, Sztuka na Wystawie Powszechnej w Paryżu, „Ateneum" 1878, t. III (XI), s. 600-603



POCHODZENIE:
kolekcja Lucjana Biełowickiego, Częstochowa
kolekcja Władysława Włodarskiego, Częstochowa, od ok. 1963-65
Agra-Art, marzec 1996
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Józef Chełmoński w kolekcjach prywatnych. W 90. rocznicę śmierci malarza, Pałac w Radziejowicach, Dom Pracy Twórczej MKiDN, 2004
Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 11 listopada 2004 - 27 lutego 2005
Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 21 marca - 6 czerwca 2010
Józef Chełmoński 1849-1914, Muzeum Narodowe w Warszawie, 27 września - 26 stycznia 2025
Józef Chełmoński 1849-1914, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 6 marca - 29 czerwca 2025
Józef Chełmoński 1849-1914, Muzeum Narodowe w Krakowie, 8 sierpnia - 30 listopada 2025

LITERATURA:
Józef Chełmoński 1849-1914, katalog wystawy, tom 2, red. Ewa Micke-Broniarek, Wojciech Głowacki, Warszawa 2024, s. 72-3 (il.), nr kat. 50
Eliza Ptaszyński, Wilki, panny i grajkowie... Analiza porównawcza polskiego malarstwa monachijskiego w XIX w. na przykładzie twórczości Chełmońskiego i Alfreda Wierusz-Kowalskiego, „Biuletyn Historii Sztuki" 2014, nr 4, s. 600
Maria Gołąb, Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie 1874-1883, Poznań 2010, s. 297, nr kat. 61 (il.)
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński „W podróży". Pierwszy publiczny pokaz obrazu od chwili namalowania w roku 1878, Radziejowice 2009, s. 11 (il.), 15
Józef Chełmoński w kolekcjach prywatnych. W 90. rocznicę śmierci malarza, Pałac w Radziejowicach, Dom Pracy Twórczej MKiDN, 2004
Szlachetne dziedzictwo czy przeklęty spadek. Tradycje sarmackie w sztuce i kulturze, red. Joanna Dziubkowa, Poznań 2004, s. 258, nr kat. 477 (il.)
Józef Chełmoński w kolekcjach prywatnych. W 90. rocznicę śmierci malarza, oprac. Tadeusz Matuszczak, Wojciech Siemion, Radziejowice 2004, s. 19 (il.), 55-57
Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2003, s. 43 (il.)
Maciej Masłowski, Józef Chełmoński, Warszawa 1973, s. 121, 190, nr il. 29
Krystyna Czarnocka, Józef Chełmoński, Warszawa 1957, s. 35



Józef Chełmoński, Wyjazd na polowanie, 1882, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Józef Chełmoński, Czwórka, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie



NIEPOWSTRZYMANY ŻYWIOŁ
„TRÓJKI" I „CZWÓRKI" CHEŁMOŃSKIEGO

Studia w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych rozpoczął Józef Chełmoński w 1872 roku. Uczył się w „Naturklasse" u Hermana Anschutza i Alexandra Strahubera. W okresie pobytu Chełmońskiego w mieście nad Izarą, przebywała tam liczna grupa polskich malarzy z Józef Brandtem i Maksymilianem Gierymskim na czele. Artysta bardzo szybko wszedł w „mechanizmy" funkcjonowania monachijskiego świata artystycznego. Malował, wystawiał w Kunstverein, od czas do czasu sprzedawał. Odczuwał jednak potrzebę kontaktu z ojczyzną, której wiejska powszedniość była nieodłącznym elementem jego kompozycji. W efekcie w 1874 roku opuścił Monachium i udał się na kilka miesięcy na Ukrainę. Do Monachium już nie wrócił, osiadając ostatecznie na ponad rok w Warszawie. W 1875 prezentował swoje obrazy na wystawie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, m. in. „Babie lato", „Na folwarku", „Przed odjazdem gości", „Wołyńskie miasteczko". Obrazy jednak nie zyskały uznania krytyki. Rozczarowany, skorzystał z życzliwości i wsparcia Cypriana Godebskiego i Heleny Modrzejewskiej, wyjeżdżając do Paryża w grudniu 1875. Początkowo zamieszkał w willi Godebskich w Neuilly, a od października 1876 już we własnej pracowni w centrum Paryża, nieopodal Place Pigalle. Możliwość jej wynajęcia zyskał dzięki nagłej poprawie sytuacji materialnej po triumfie odniesionym na paryskim Salonie w 1876 roku.

W Paryżu osiągnął spektakularny sukces i to zarówno artystyczny jak i finansowy. Chełmoński prędko zdobył uznanie paryskich marszandów, a wśród nich Adolphe'a Goupila (1806-1893). Międzynarodowy rozgłos zawdzięczał Chełmoński „Czwórce spienionych koni w śniegu", która jest wcześniejszą wersją, znajdującej się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie „Czwórki", monumentalnej kompozycji mierzącej ponad sześć i pół metra długości. Wystawiona w 1878 roku na dorocznym paryskim Salonie zrobiła furorę, znajdując natychmiast amerykańskiego nabywcę i otwierając przed Chełmońskim drogę do międzynarodowej kariery, uznania i dobrobytu. Warto przytoczyć wypowiedź Władysława Ślewińskiego o „Czwórce", zanotowaną przez jego siostrzeńca: „To jest najlepszy obraz Chełmońskiego, a na tym obrazie najlepsze są nie konie, nie szlagon i bryka, ale... błoto, błoto, żywioł, walka z żywiołem" (Maciej Fijałkowski, Uśmiechy lat minionych, Katowice 1962, s. 102).

W Paryżu mieszkał i tworzył do połowy 1887 roku, czyli prawie dwanaście lat. Stworzył w tym czasie kilkaset obrazów przedstawiających najczęściej sceny z Ukrainy i Podola. Obrazy te cieszyły się tak dużym zainteresowaniem kolekcjonerów, że natychmiast znajdowały nabywców. Wiele dzieł za pośrednictwem Goupil'a – trafiało do kolekcjonerów z całej Europy oraz Stanów Zjednoczonych za stosunkowo wysokie sumy. Do tej grupy obrazów należy właśnie – bardzo wczesna, bowiem malowana w 1875 – prezentowana w katalogu „Trójka na śniegu - polowanie z chartami na zająca". W kompozycji wykorzystuje Chełmoński najbardziej znany motyw swojej twórczości, pędzący konny zaprzęg. Kompozycje powszechnie nazywane „czwórkami" bądź „trójkami" w zależności od liczby koni, są najbardziej znanym i najczęściej przywoływanym przykładem szczytowych osiągnięć naturalizmu w malarstwie polskim. Z techniczną wirtuozerią przedstawiał artysta pędzący zaprzęg, powożony z fantazją przez ukraińskich chłopów i woźniców. Zwierzęta – pociągowe mierzyny o muskularnych cielskach – ujęte w szaleńczym galopie, zdają się rozsadzać powierzchnię obrazów, powodując złudzenie niepowstrzymanego, ciągle trwającego ruchu. Postaci myśliwych i ubranego w kożuch woźnicy, który okrzykiem na ustach, próbuje popędzać rozpędzone konie, są jedynie uzupełnieniem kompozycji, w której główną rolę odgrywają sylwety zwierząt.

Z prawdziwym mistrzostwem artysta przedstawił pochmurny, zimowy dzień, gęsto zasnute szarymi chmurami niebo oraz rozmokłą i częściowo ośnieżoną ziemię. Bezkresny, monotonny pejzaż, który jakby umyka w głąb płótna, ograniczona paleta sprowadzona do wybijających się optycznie brązów zaprzęgu i neutralnych szarości tła potęguje wrażenie ruchu, kontrastując żywiołowości głównego motywu ze statycznym tłem. Malarz z wielką wprawą wciąga widza w sam środek rozgrywającej się na ukraińskich kresach sceny polowania z chartami na zająca. To właśnie sceny zimowe, były tymi, które tworzył Chełmoński najczęściej. Nie były to tylko sceny z polowań, ale również przejażdżki saniami, powroty z sąsiedzkich wizyt, wyjazdy i przejazdy prze wieś. Jeden z warszawskich krytyków w następujących słowach opisywał malarstwo Chełmońskiego, gdy ten powrócił już z Paryża do Warszawy: „Gdyby szukać zasadniczych cech twórczości Chełmońskiego, to upatrywać by ich przede wszystkim należało w znakomitym chwytaniu ruchu, w doskonałym wywoływaniu w krajobrazach zamierzonego nastroju, wreszcie w szczerości, z jaką dany temat zawsze traktuje w zupełnym braku wszelkiej maniery. (...) Bądźmy również szczerymi, jak szczerym jest sam artysta. Pomimo jednogłośnych zachwytów krytyki fachowej obrazy Chełmońskiego nie wywierają na publiczność naszą stosownego do ich wysokiej wartości wrażenia. Nie działają wcale prawie na wyobraźnię (...), sprawiają one przede wszystkim rozkosz smakowi artystycznemu, a tego właśnie odczucia artyzmu ze świecą u nas szukać" (Czesław Jankowski, Przegląd artystyczny, „Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 25).

18

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI
1849-1915

Powrót do domu (Odwilż), przed 1908

olej/płótno, 32 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'
na odwrociu papierowa nalepka Galerii Heinemann w Monachium z numerem '8940',
wycinek z katalogu aukcyjnego Fischer z niniejszym obrazem pod numerem 1209,
nalepka własnościowa pana G. Renza z Zurychu, nalepka ramiarska zakładu Aloisa Keima w Monachium
oraz dwa stemple urzędu celnego: 'SCHWEIZ [nieczytelne]'

estymacja:
380 000 - 500 000 PLN
86 000 - 114 000 EUR

OPINIE:
opinia Elizy Ptaszyńskiej z dn. 9 kwietnia 2025 roku

POCHODZENIE:
Galeria Heinemann, Monachium, do 1908
kolekcja Emila Gessnera, Wädenswil
prywatna kolekcja, Szwajcaria
dom aukcyjny Fischer, Lucerna, października 1941
kolekcja G. Renza, Zurych
prywatna kolekcja, Szwajcaria
dom aukcyjny Koller, Zurych, wrzesień 2020
kolekcja prywatna, Poznań
Salon Dzieł Sztuki Connaisseur, Kraków
kolekcja prywatna, Polska



NASTROJOWE MALARSTWO
ALFREDA WIERUSZ-KOWALSKIEGO

Alfred Wierusz-Kowalski należał do najwybitniejszych przedstawicieli polskiej kolonii artystycznej w Monachium, a jego twórczość cieszyła się ogromnym zainteresowaniem kolekcjonerów i marszandów na europejskim rynku sztuki przełomu XIX i XX wieku. Artysta, wykształcony początkowo w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, następnie w Dreźnie i Monachium, doskonalił swoje umiejętności w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Pod wpływem mistrza zwrócił się ku malarstwu rodzajowemu, odnajdując własny język artystyczny w przedstawieniach codziennego życia polskiej prowincji. Szczególne miejsce w jego dorobku zajmowały sceny podróży, zaprzęgi konne oraz rozległe pejzaże, w których realizm obserwacji łączył się z niezwykłą umiejętnością budowania nastroju.

Jednym z najważniejszych źródeł inspiracji Wierusz-Kowalskiego pozostawały wspomnienia młodzieńczej podróży z Suwałk do Kalisza, odbytej wraz z rodzicami. Długa i wymagająca przeprawa przez polską prowincję dostarczyła przyszłemu malarzowi niezliczonych obserwacji, które utrwalał w szkicowniku. Wiejskie drogi, przydrożne zajazdy, wozy, konie oraz rozległe równiny stały się z czasem charakterystycznymi motywami jego malarstwa. Powracał do nich przez kolejne dziesięciolecia, odtwarzając atmosferę rodzinnych stron z niezwykłą wrażliwością na zmienność pogody, pór roku i dnia.

Prezentowany obraz „Powrót do domu (Odwilż)" stanowi znakomity przykład nastrojowego malarstwa pejzażowo-rodzajowego Wieruszа-Kowalskiego. Kompozycja przedstawia dwa zaprzęgi konne zmierzające ku widzowi szeroką, rozmokłą drogą przecinającą niemal bezkresną równinę. Ciężkie od wilgoci podłoże, wypełnione koleinami i kałużami, zdradza moment ustępowania zimy. Pozbawiony śnieżnej pokrywy krajobraz, utrzymany w przygaszonych brązach, szarościach i chłodnych błękitach, oddaje charakterystyczną atmosferę przedwiośnia. Nisko zawieszone chmury przesłaniają znaczną część nieba, a ich rozświetlone fragmenty zapowiadają chwilowe przejaśnienie. Woda zgromadzona w zagłębieniach drogi odbija chłodne światło, nadając ciemnej powierzchni ziemi subtelną świetlistość.

Wierusz-Kowalski z wielkim wyczuciem rozplanował poszczególne elementy przedstawienia. Główna grupa figuralna została umieszczona niemal centralnie, w miejscu, ku któremu prowadzi perspektywa błotnistej drogi. Sylwetki koni, oddane z właściwą artyście znajomością ich anatomii, tworzą zwarty, rytmiczny układ, którego dynamika kontrastuje ze spokojem rozległego pejzażu. Uwagę zwraca również sposób kadrowania sceny. Zbliżające się zaprzęgi sprawiają wrażenie uchwyconych w przypadkowym momencie, jednak pozorna spontaniczność przedstawienia jest rezultatem starannie przemyślanej kompozycji. Niewielkie sylwetki widoczne na odległym horyzoncie dodatkowo podkreślają ogrom otaczającej przestrzeni i samotność podróżnych przemierzających rozległą równinę.

Szczególnie interesująca pozostaje malarska materia obrazu. Pierwszy plan został opracowany swobodnie, szerokimi, energicznymi pociągnięciami pędzla, miejscami z wyraźnym wykorzystaniem impastów i śladów szpachli. Gęsta faktura farby znakomicie oddaje nierówności rozmokłej ziemi, podczas gdy delikatniej modelowane partie nieba i dalekiego horyzontu nadają przedstawieniu wrażenie przestrzennej głębi. Kontrast pomiędzy syntetycznie potraktowanym pejzażem a bardziej szczegółowo opracowanymi sylwetkami koni stanowi jeden z najważniejszych środków wyrazu kompozycji.

W „Powrocie do domu" szczególnie wyraźnie ujawnia się umiejętność Wierusza-Kowalskiego budowania atmosfery za pomocą światła i koloru. Artysta rezygnuje z dramatycznego wydarzenia na rzecz pozornie zwyczajnej sceny powrotu z podróży. Narracyjny charakter przedstawienia zostaje podporządkowany nastrojowi krajobrazu, w którym człowiek i natura tworzą nierozerwalną całość. Ciężkie chmury, wilgotne powietrze i rozległa, niemal pusta przestrzeń nadają kompozycji melancholijny charakter. Jednocześnie subtelne refleksy światła na powierzchni kałuż wprowadzają do obrazu wrażenie przemijania zimowej stagnacji i zapowiedź nadchodzącej wiosny.

Obraz ukazuje Wierusz-Kowalskiego nie tylko jako znakomitego obserwatora życia polskiej prowincji i mistrza przedstawień koni, lecz przede wszystkim jako wybitnego pejzażystę, potrafiącego wydobyć poetycki wymiar z najprostszych motywów codzienności. W przeciwieństwie do pełnych dramatyzmu scen ucieczek przed wilkami czy gwałtownych zaprzęgów, „Powrót do domu" urzeka powściągliwością narracji i subtelnością środków malarskich.

19

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI
1849-1915

Wesoła jazda

olej/płótno (dublowane), 78 x 105,5 cm
sygnowany p.d.: 'A. W. Kowalski'

estymacja:
900 000 - 1 200 000 PLN
205 000 - 273 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Jadwigi Juchniewicz, Lugano
kolekcja prywatna
DESA Unicum, marzec 2025
depozyt w Muzeum Okręgowym w Suwałkach, październik 2025 - lipiec 2026

WYSTAWIANY:
Czas powrócony. Śladami Alfreda Wierusz-Kowalskiego, DESA Unicum, Warszawa, 30 lipca - 20 sierpnia 2026





Alfred Wierusz-Kowalski swoją artystyczną edukację rozpoczął w warszawskiej Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Rafała Hadziewicza, Aleksandra Kamińskiego i Wojciecha Gersona. Studia kontynuował na Akademii Sztuk Pięknych w Dreźnie. Na krótki czas przeniósł się także do Pragi, by w 1873 osiąść w Monachium – jednym z najważniejszych wówczas europejskich centrów artystycznych. Tam związał się ze środowiskiem polskich malarzy skupionych wokół Józefa Brandta i szybko wypracował własną, niezwykle rozpoznawalną formułę malarstwa.

Monachium drugiej połowy XIX wieku było dla polskich artystów nie tylko miejscem studiów, ale przede wszystkim silną kolonią artystyczną, której przedstawiciele zdobywali uznanie na wystawach europejskich i wśród zamożnych kolekcjonerów. Wierusz-Kowalski był cenionym członkiem tego środowiska. W 1890 otrzymał tytuł profesora honorowego Akademii Monachijskiej, jego obrazy były wielokrotnie nagradzane na międzynarodowych wystawach, a także w samym Monachium.

Wierusz-Kowalski tworzył zarówno dzieła o tematyce powstańczej, jak i wiele scen z jeźdźcami w rokokowych strojach, które odznaczają się czytelnym realizmem oraz umiejętnością oddania nastroju zabawy i rozrywki, a także dużą swobodą kompozycji. Choć artysta większą część życia spędził w Monachium, jego wyobraźnia malarska pozostawała głęboko związana z krajobrazem ziem polskich. Wiejska droga, sanie, zaprzęgi koni, lasy i sylwetki ludzi przemierzających przestrzeń tworzą w jego obrazach niemal osobny świat.

Choć twórczość Alfreda Wierusz-Kowalskiego kojarzona jest najczęściej z przedstawieniami wilków na tle zimowych pejzaży, dostrzegalne są w niej również wpływy Józefa Brandta oraz Maksymiliana Gierymskiego, skupiające się na odmiennych tematach. Obok mrocznych scen z wilkami napadającymi na podróżnych, to właśnie dynamiczne zaprzęgi – sanny, wesela oraz tytułowe wesołe przejażdżki stały się jego znakiem rozpoznawczym. Zwrócenie się ku swojskości, krajobrazom rodzimym było charakterystyczne dla większości polskich artystów z kręgu monachijskiego, ponieważ tematyka ta zaspokajała zarówno tęsknotę za ojczyzną, jak i trafiała w gusta zachodnich kolekcjonerów, dla których barwny polski folklor, wiejskie tradycje i brawurowa jazda konna stanowiły często fascynującą, pełną energii egzotykę. Obraz „Wesoła jazda" przedstawia dwie kobiety w odświętnych strojach ludowych na wozie ciągniętym przez siwego konia. Na drugim planie widoczny jest kolejny zaprzęg. Tło stanowią gęste drzewa skąpane w ciepłym, popołudniowym świetle. Cała kompozycja jest niezwykle świetlista i dynamiczna. Dominują ciepłe, jesienne lub późnoletnie barwy – ugry, brązy i żółcienie. Dzieło to cechuje się charakterystyczną dla późniejszego okresu twórczości artysty swobodą pociągnięć pędzla i bogatą fakturą malarską, stanowiąc kwintesencję tematów i technik, które przyniosły mu międzynarodową sławę. Wóz nie jedzie równolegle do widza, lecz pędzi po skosie, od prawego górnego rogu ku lewemu dolnemu. Zastosowanie tak silnego skrótu perspektywicznego sprawia, że widz ma wrażenie, jakby zaprzęg za chwilę miał „wypaść" z ram obrazu wprost na niego. O ile wcześniejsze prace Wierusza były gładkie i detaliczne, tutaj widać wyraźny zwrot ku swobodniejszemu, niemal impresjonistycznemu prowadzeniu pędzla. Tło obrazu tworzy gęsta, ciemniejsza ściana lasu po lewej stronie, prawa strona zaś staje się plamą barwną prześwietloną słońcem. Uwaga artysty zdaje skupiać się na oddaniu wrażenia chwili i pędu.

Wierusz-Kowalski za swoimi mistrzami uchodził za jednego z najlepszych polskich malarzy koni. Również w tym dziele dostrzec można jego wiedzę anatomiczną – siwek na pierwszym planie przedstawiony jest w trudnej, dynamicznej kompozycji. Dodatek biegnącego obok psa potęguje realizm wiejskiego gościńca.

Wierusz-Kowalski, już na wczesnym etapie kariery, stworzył swoisty artystyczny ideał i jego drogą podążał do końca kariery. Widzów zachwycała precyzja detalu jego prac, żywiołowość i witalność scen, urokliwe efekty świetlne i soczysta kolorystyka odmalowanej polskiej przyrody.



20 Ψ Σ

JÓZEF BRANDT
1841-1915

Epizod z wojny polsko-szwedzkiej ("Scena batalistyczna z XVII w."), około 1896–1898

olej/płótno, 76 x 128 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Józef Brandt | z Warszawy | Monachium'
na odwrociu papierowa nalepka wystawiennicza, fragmentarycznie zachowana nalepka firmy ramiarskiej
oraz zapiski inwentarzowe

estymacja:
1 700 000 - 2 200 000 PLN
386 000 - 500 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Bonhams, Londyn, marzec 2003
kolekcja prywatna, Londyn

WYSTAWIANY:
Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 22 czerwca - 30 września 2018

LITERATURA:
Józef Brandt 1841-1915, katalog wystawy, red. Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2018, nr kat. I/242, s. 283 (il.) oraz prawdopodobnie tożsamy z nr kat. IV.130





JÓZEF BRANDT:
KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

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 Pruszakową 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 zwielu 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

W WIRZE DZIEJÓW

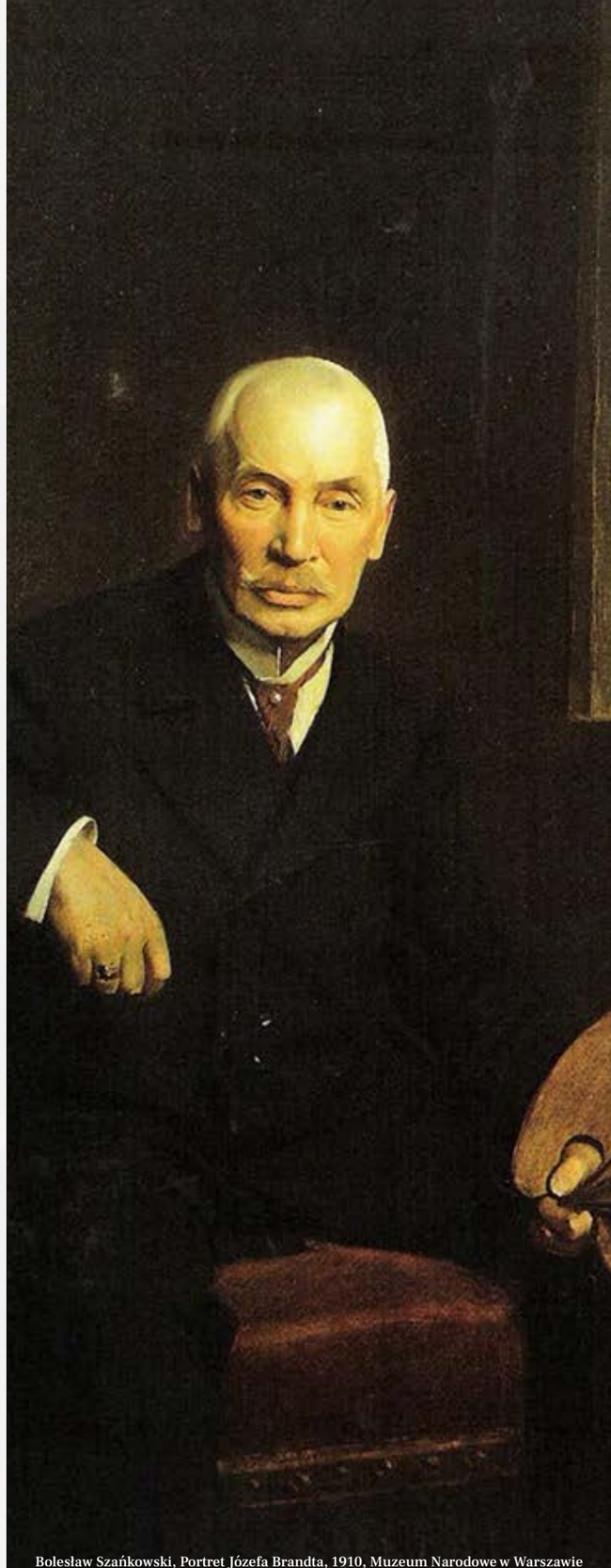
POTOP SZWEDZKI PĘDZLEM JÓZEFA BRANDTA

Czołową postacią środowiska artystycznego w Monachium w XIX wieku był wielki polski malarz – Józef Brandt. Już wkrótce po przybyciu do Bawarii postrzegany był jako ceniony artysta, pedagog, opiekun i przewodnik młodszych malarzy, bywalec salonów, wreszcie celebryta. 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 niemniejszy sukces w ojczystym kraju. Krytycy oklaskiwali prezentowane w warszawskiej Zachęcie lub w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych dzieła. 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 Rzeczpospolitej, 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.

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 niezwykłej 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).

W II połowie XIX stulecia Brandt postrzegany był, oprócz Matejki i Siemiradzkiego, jako najważniejszy polski malarz. Na gruncie malarstwa batalistycznego wiódł absolutny prym. W prezentowanej „Scenie batalistycznej z XVII w." z ok. 1896-98 roku Brandt odwołał się do epizodu wojny polsko-szwedzkiej z lat 1655-1660. Scena została zakomponowana wokół centralnej sceny potyczki niewielkiej grupy żołnierzy – polskich husarzy kopiami atakujących szwedzkich rajtarów. Kompozycja prezentowanego dzieła jest niezwykle dynamiczna i pełna napięcia, co jest charakterystyczne dla późniejszej twórczości Brandta. Postacie w obrazie są malowane ostrymi skrótami perspektywicznymi, a ukośne linie intensyfikują wrażenie ruchu. Malarz z dużą dbałością oddał szczegóły siedemnastowiecznych strojów żołnierzy – charakterystyczne karmazynowe kontusze husarzy ozdobione złotymi nićmi wystają spod srebrnych pancerzy. Szwedów Brandt przedstawił w niebiesko-beżowych płaszczach, szarych filcowych kapeluszach ozdobionych złotymi i czerwonymi emblematami oraz czarnymi piórami, władających muszkietami.

W połowie XVII wieku Szwedzi chcący całkowitej dominacji nad Morzem Bałtyckim najechali po raz kolejny na tereny Rzeczypospolitej, gdy ta prowadziła już wykańczającą wojnę obronną z Rosją. Jak zauważyła Ewa Micke-Broniarek: „W głębi po lewej, nad brzegiem rzeki, poniżej usytuowanego na skarpie kościoła, wre właściwa bitwa. Topografia terenu oraz dosyć charakterystyczna bryła architektury mogą kojarzyć się z widokiem Warki nad Pilicą — miejscem jednej z ważniejszych bitew w okresie potopu szwedzkiego'" (Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 283). W kwietniu 1656 roku miała miejsce bitwa pod Warką nad Pilicą – wojska koronne pod dowództwem Stefana Czarnieckiego i Jerzego Lubomirskiego spotkały się ze Szwedami nad brzegiem Pilicy. Jest to jedno z najsłynniejszych zwycięstw Rzeczpospolitej nad Szwecją w czasie tzw. „potopu".
Te historyczne epizody stanowiły zarówno dla Brandta, jak i Henryka Sienkiewicza żywotne źródło inspiracji, które napędzały powstanie ich najważniejszych utworów.



Bolesław Szańkowski, Portret Józefa Brandta, 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie

21

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Potyczka z Tatarami", po 1910

olej/płótno, 46,5 x 72 cm
Sygnowany i opisany l.d.: 'Józef Brandt z | Warszawy | Monachium'

estymacja:
700 000 - 1 200 000 PLN
159 000 - 273 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Michała Linka, Kraków, lata 60.-70. XX w.
Agra-Art, grudzień 1992
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, Muzeum im. Mielżyńskich, Poznań, 1917-18
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, 1918
Sale Redutowe Teatru Wielkiego w Warszawie, 1919

LITERATURA:
Józef Brandt 1841-1915, katalog wystawy, red. Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 2018, nr kat. I/318, s. 347 (il.)
Halina Stępień, Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1856–1914, Studia z Historii Sztuki, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, t. 50, Warszawa 2003, s. 179, nr il. 17
Adam Ballenstedt, Wystawa klasyków w Muzeum im. Mielżyńskich, „Kurier Poznański", 1918, nr 12, s. nlb. 5
Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, katalog wystawy, Poznań 1918, nr kat. 6





Józef Brandt, Studia postaci do obrazu “Ucieczka Tatarów„, ok. 1863, Muzeum Narodowe w Warszawie



Józef Brandt, Bitwa Kozaków z Tatarami pod Bałtą, przed/lub 1896, kolekcja prywatna

WSCHODNI JEŹDŹCY
W MALARSTWIE JÓZEFA BRANDTA

Tematyka walk rozgrywających się na południowo-wschodnich rubieżach dawnej Rzeczypospolitej zajmowała szczególne miejsce w twórczości Józefa Brandta. Artysta z niezwykłą konsekwencją powracał do wydarzeń XVII stulecia, przedstawiając potyczki polskiej jazdy z Tatarami, wyprawy kozackie, wojenne podjazdy oraz sceny z życia żołnierzy przemierzających rozległe stepy Ukrainy. W tych malarskich opowieściach historia stawała się pretekstem do ukazania gwałtownego ruchu, dramatyzmu starcia i widowiskowego piękna jeździectwa. Brandt nie ograniczał się jednak do rekonstrukcji wielkich bitew. Równie chętnie przedstawiał niewielkie epizody wojenne, w których przypadkowe spotkanie konnych oddziałów przeradzało się w gwałtowną potyczkę.

Prezentowana „Potyczka z Tatarami” stanowi znakomity przykład charakterystycznej dla Brandta umiejętności budowania dynamicznej narracji batalistycznej. Na rozległej, porośniętej trawami polanie, ograniczonej ścianą lasu, rozgrywa się gwałtowne starcie konnych wojowników. Artysta uchwycił moment największego napięcia, gdy jeźdźcy w pełnym galopie mijają się, zawracają konie i wymierzają broń w przeciwników. Centrum kompozycji zajmuje wspinający się na tylne nogi kasztanowaty koń, którego gwałtowny ruch potęguje dramatyzm sceny. Po prawej stronie, na pierwszym planie, widoczny od tyłu jeździec na ciemnym koniu pędzi w kierunku walczących, wprowadzając spojrzenie widza w sam środek wydarzeń. Sylwetki kolejnych wojowników, częściowo przesłonięte przez konie i unoszący się kurz, tworzą wrażenie bitewnego zamętu. Mimo pozornego chaosu kompozycja została podporządkowana przemyślanemu układowi diagonalnych kierunków, podkreślających gwałtowność starcia.

Zainteresowanie Brandta kulturą dawnych Kresów sięgało początków jego działalności malarskiej. Istotne znaczenie miała podróż na Ukrainę i Podole, którą odbył w 1860 w towarzystwie Juliusza Kossaka. Zetknięcie z tamtejszym krajobrazem, tradycją i kulturą jeździecką wywarło trwały wpływ na jego wyobraźnię. Motyw tatarskiego jeźdźca pojawił się w dorobku Brandta już w latach sześćdziesiątych XIX wieku, czego świadectwem są studia rysunkowe do zaginionego obrazu „Ucieczka Tatarów” z 1864. W kolejnych dekadach artysta wielokrotnie powracał do przedstawień tatarskich czambułów, kozackich oddziałów i polskich chorągwi, jak choćby w obrazie „Bitwa Kozaków z Tatarami pod Bałtą” wystawianym na aukcji w DESA Unicum w 2022 roku, czyniąc z nich jeden z najbardziej rozpoznawalnych tematów swojej twórczości.

Szczególne miejsce w malarstwie Brandta zajmowała postać wschodniego jeźdźca, którego charakterystyczny ubiór, uzbrojenie i sposób dosiadania konia stanowiły dla artysty niewyczerpane źródło inspiracji. W monachijskiej pracowni malarz zgromadził bogatą kolekcję militariów, siodeł, uprzęży, tkanin i historycznych rekwizytów, wykorzystywanych podczas pracy nad kompozycjami batalistycznymi. Dbałość o szczegół łączył jednak z malarską swobodą. W prezentowanej „Potyczce z Tatarami” barwne elementy ubiorów, błyski broni i kontrastujące ze sobą maści koni zostały podporządkowane przede wszystkim dynamice przedstawienia. Uwagę zwraca swobodny, miejscami niemal szkicowy sposób prowadzenia pędzla, szczególnie widoczny w partiach roślinności i końskich sylwetek. Rozedrgane plamy barwne, krótkie pociągnięcia pędzla oraz świetliste akcenty nadają kompozycji niezwykłą żywiołowość.

Jednym z najważniejszych osiągnięć Brandta była umiejętność przedstawiania koni w ruchu. Ich napięte mięśnie, gwałtowne zwroty i dynamiczne pozy budują dramaturgię sceny. W prezentowanym obrazie szczególnie efektowne jest zestawienie rozpędzonych koni z pozornie spokojnym, rozświetlonym słońcem krajobrazem. Jasne błękity nieba, złociste zielenie traw i ciepłe brązy końskich sylwetek tworzą harmonijną gamę kolorystyczną, kontrastującą z gwałtownością rozgrywającego się starcia.

Wschodni jeźdźcy Brandta wpisują się zarazem w szerszy nurt dziewiętnastowiecznego orientalizmu. W odróżnieniu jednak od wielu malarzy zachodnioeuropejskich, poszukujących egzotyki w krajach Afryki Północnej i Bliskiego Wschodu, polski artysta odnajdywał ją przede wszystkim w historii dawnych ziem Rzeczypospolitej. Tatarscy wojownicy, kozaccy jeźdźcy i stepowe krajobrazy tworzyli świat, w którym fascynacja Orientem łączyła się z pamięcią o przeszłości państwa polsko-litewskiego. „Potyczka z Tatarami” doskonale odzwierciedla tę szczególną syntezę historyzmu, orientalizmu i batalistyki, stanowiącą o wyjątkowości malarstwa Józefa Brandta.

22

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

"Chłopiec z dwoma końmi jedzie na jarmark", 1865

akwarela/papier, 37 x 44 cm (w świetle passe-partout)
sygnowany i datowany l.d.: 'Juliusz Kossak | 1865'
na odwrociu opisany piórem przez Wojciecha Kossaka: 'Akwarelkę na verso ś.p. Mojego Ojca | Juliusza | uważam za jedną z piękniejszych a najlepiej | zachowanych Jego prac | Wojciech Kossak | 1939 r.'

estymacja:
50 000 - 90 000 PLN
11 400 - 20 500 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna

LITERATURA:
Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Wrocław [i in.] 1988, poz. 227 (il.)

Juliusz Kossak wielokrotnie podejmował temat jeźdźca na paradnie kroczącym albo kłusującym koniu, sytuując go na tle pejzażu lub pola bitwy. Tego rodzaju wizerunku były często wyobrażeniami wielkich postaci militarnej przeszłości Polski, np. księcia Józefa Poniatowskiego, Tadeusza Kościuszki czy królów, generałów i hetmanów armii Rzeczpospolitej. Kossak bardzo często malował swoiste typy, obrazy żołnierzy sławnych formacji wojskowych. Wymienić można wizerunki ułanów czy grenadierów Królestwa Polskiego, strzelców konnych, powstańców narodowych, egzotycznych faryzów, kozaków, budrysów, hajduków, XVII-wiecznych lisowczyków, husarię. Osobnym wątkiem były przestawienia ilustrujące życie ludu wiejskiego, zwłaszcza zaś obyczajowość obfitująca w barwne obrządki, które również stanowiły niewyczerpane źródło inspiracji dla doskonałego zmysłu obserwacyjnego Kossaka. Prezentowana w katalogu praca należy do tej drugiej grupy. Kossak ukazał na niej scenę rodzajową z życia wsi: młodego chłopaka jadącego konno z luzakiem na targ. U dołu, z prawej strony kompozycji, towarzyszy mu biało-czarny pies, zaś w tle dostrzec można gwar miasteczka: konne powozy, dyskutujących ludzi oraz dachy zabudowań. Akwarela odznacza się wszystkimi zaletami malarstwa Juliusza Kossaka: finezją warsztatową, perfekcyjnym rysunkiem i wirtuozowskim opanowaniem tej trudnej techniki wodnej. Centralnym motywem kompozycji pozostaje koń perfekcyjnie narysowany, z wymodelowaną sylwetką i świetnie uchwyconym ruchem. Prezentowana praca pochodzi ze szczytowego okresu twórczości artysty i doskonale ukazuje pełen kunsztu styl Juliusza Kossaka.



23 Ψ Σ

ANTONI KOZAKIEWICZ

1841-1929

"Kataryniarz", przed 1876

olej/deska, 92,5 x 65,5 cm
sygnowany p.d.: 'AKozakiewicz'
na odwrociu papierowa nalepka Münchener Künstlergenossenschaft ze stycznia 1876, stempel: 'ALenck | MÜNCHEN'
oraz karteczka z maszynopisem zwierająca krótką notatkę biograficzną artysty

inne tytuły historyczne: Scena z życia ulicznego w Krakowie, Koncert za centa, Wędrowna panorama, Der Schaukastenmann

estymacja:
200 000 - 280 000 PLN
46 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
Bonhams, Londyn, marzec 2025
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1877
Akademie der bildenden Künste, Wiedeń, 1877
Künstlerhaus, Wiedeń, 1876
Glaspalast, Monachium, 1876

LITERATURA:
Jolanta Polanowska, Antoni Kozakiewicz, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. V, Wrocław [i in.] 1986, s. 215 (wzmiankowany)Emmanuel Świeykowski, Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904, Kraków 1905, s. 385 (wzmiankowany)
Friedrich von Boetticher, Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte, t. I, Dresden 1891-95, s. 756, poz. 4
„Biesiada Literacka" 1886, t. XXI, nr 16, s. 248 (il.)
„Tygodnik Ilustrowany" 1880, t. 9, nr 221, s. 184 (il.)
„Tygodnik Powszechny" 1879, nr 38, s. 600 (il.)
„Kłosy" 1879, t.28, nr 707, s. 37 (il.)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa 1878, s. 67



Antoni Kozakiewicz należał do czołowych przedstawicieli polskiego malarstwa rodzajowego rozwijającego się w drugiej połowie XIX wieku w Monachium. Jego droga artystyczna nie była jednak pozbawiona trudności. Po śmierci ojca, zmuszony do przerwania edukacji, w 1859 roku rozpoczął naukę w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie kształcił się pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza i Feliksa Szynalewskiego. Jak wspominał Emmanuel Świeykowski, młody artysta przez lata zmagał się z biedą, zarabiając na utrzymanie udzielaniem lekcji i przepisywaniem tekstów. Przełomem okazała się sprzedaż obrazu „Żal wieśniaków po śmierci Kazimierza Wielkiego" krakowskiemu Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych za 300 florenów, a następnie zakup kolejnej kompozycji, „Mrzonki dorobkowicza", który umożliwił malarzowi wyjazd do Wiednia. Tam, w pracowni Eduarda von Engertha, kontynuował studia, zdobywając pierwszą nagrodę akademicką oraz stypendium cesarskie. W 1871 roku przeniósł się do Monachium, z którym związał niemal trzy kolejne dekady.

W stolicy Bawarii Kozakiewicz stał się ważnym uczestnikiem polskiego środowiska artystycznego, utrzymując bliskie kontakty między innymi z Aleksandrem Kotsisem, Franciszkiem Streittem, Aleksandrem Gryglewskim i Władysławem Małeckim. Podobnie jak wielu przedstawicieli kolonii monachijskiej poszukiwał inspiracji w polskiej codzienności, obyczajowości i folklorze. W przeciwieństwie jednak do malarzy podejmujących tematy historyczne i batalistyczne koncentrował się przede wszystkim na kameralnych scenach rodzajowych, w których łączył pogodną anegdotę z wnikliwą obserwacją ludzkich zachowań. Jego twórczość spotykała się z dużym zainteresowaniem niemieckiej publiczności i kolekcjonerów. Świeykowski odnotował nawet, że pracownię artysty kilkakrotnie w ciągu roku odwiedzał książę regent Luitpold, jeden z najważniejszych mecenasów bawarskiego życia artystycznego.

Namalowany w 1876 roku „Kataryniarz" stanowi znakomity przykład narracyjnych umiejętności Kozakiewicza. Artysta przedstawia uliczkę miasteczka, której codzienny rytm przerywa pojawienie się wędrownego demonstratora skrzynkowej panoramy. Wokół niezwykłego gościa gromadzi się grupa zaciekawionych dzieci i dorosłych. Widowisko przyciąga również uwagę mieszkańców obserwujących scenę z okien i drewnianego balkonu. Kozakiewicz z upodobaniem rekonstruuje architekturę, stroje oraz przedmioty codziennego użytku, nadając przedstawieniu charakter niemal etnograficznego zapisu. Każda postać staje się uczestnikiem osobnej, drobnej anegdoty, a zarazem elementem większej opowieści o życiu prowincjonalnej społeczności. W obrazie ujawnia się charakterystyczna dla artysty umiejętność łączenia szczegółowej obserwacji rzeczywistości z teatralną organizacją sceny, która zapewniała jego malarstwu powodzenie wśród europejskich odbiorców.

O znaczeniu „Kataryniarza" świadczy wyjątkowo bogata dokumentacja historyczna. Friedrich von Boetticher w monumentalnym repertorium malarstwa XIX wieku odnotował obraz „Der Schaukastenmann", datowany na 1876 rok, wystawiony w monachijskim Glaspalast, a następnie w Wiedniu. Najprawdopodobniej jest tożsamy z kompozycją wymienioną w katalogu warszawskiej Zachęty w 1877 roku jako „Kataryniarz". Szczególnie istotne świadectwo pozostawił Emmanuel Świeykowski, który w 1905 roku wymienił „Dudziarza" i „Kataryniarza" wśród prac Kozakiewicza wyróżnionych dyplomem honorowym w Monachium. O rozpoznawalności obrazu świadczą również jego reprodukcje prasowe, między innymi drzeworyt „Wędrowna panorama" opublikowany w „Tygodniku Powszechnym" w 1879 roku oraz „Kataryniarz" zamieszczony rok później w „Tygodniku Ilustrowanym". Różnorodność tytułów, pod jakimi kompozycja funkcjonowała w XIX wieku, odzwierciedla jej międzynarodowy obieg i zainteresowanie charakterystycznym dla Kozakiewicza światem ulicznych widowisk. Dzieło pozostaje wymownym świadectwem sukcesu polskiego malarstwa rodzajowego na europejskich wystawach drugiej połowy XIX stulecia.

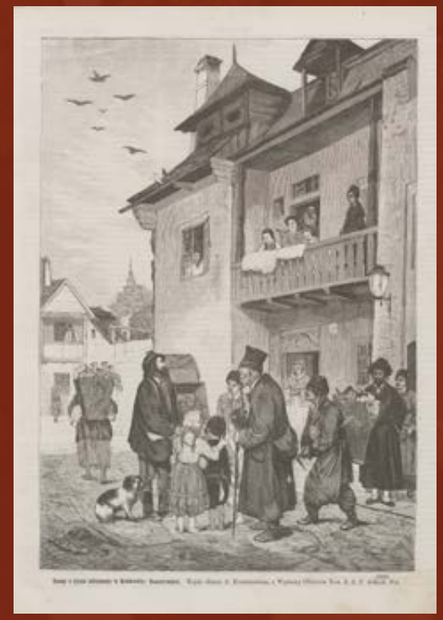




Pracownia Antoniego Kozakiewicza w Monachium, około 1889, fot. Carl Teufel



Antoni Kozakiewicz, portret, około 1870, fot. Walery Rzewuski



„Kłosy" 1879, t. 28, nr 707, s. 5

24

FRANCISZEK EJSMOND

1894-1939

W szynku

olej/deska, 20 x 13,5 cm
sygnowny l.d.: 'F. Ejsmond'
na odwrociu fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z numerem: '1010'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 700 - 8 000 EUR

Franciszek Teodor Ejsmond urodził się w 1859 roku w małej mieścinie koło Radomia – Goździe. Po śmierci matki Franciszka, Karolina z domu Grudzińskich, cała rodzina przeniosła się do zakupionego przez ojca majątku Krogulczy Mokrej, niedaleko Orońska i tam artysta spędził swoje dzieciństwo. Ejsmond zdobył wykształcenie w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, a od 1879 roku studiował w Akademii w Monachium. Nauki pobierał u Gyuli Benczúra i Antonina Wagnera, gdzie zaprzyjaźnił się z Julianem Fałatem i Józefem Brandtem. Kontakt z tym środowiskiem ugruntował jego podejście do plastyki i wyznaczył ścieżkę rozwoju w kolejnych latach. Monachium drugiej połowy XIX wieku, określane mianem „Aten nad Izarą", to z perspektywy polskiej krąg niezmiernie istotny. Obecność Polaków w tym mieście zaznaczyła się wyraźnie, a stworzona przez nich kolonia artystyczna skupiona była wokół postaci wybitnego malarza, Józefa Brandta. Zjawiska zachodzące w tym środowisku miały niemały wpływ na twórczość Ejsmonda, którego dzieła noszą wyczuwalne znamię malarstwa niemieckiego tego czasu.

Prace Ejsmonda operują nastrojowością, a najważniejszy staje się w nich właśnie Stimmung. Artysta poprzez tematykę mizerabilistyczną odwołuje się do ugruntowanych przez dekady przedstawień. Ulubione przez niego sceny, których świetnym przykładem jest oferowana w katalogu praca „W szynku" ukazujące wnętrza wiejskich zabudowań nawiązują poniekąd do XVII-wiecznej sztuki holenderskiej. Widać w nich skupienie na postaci ludzkiej oraz otaczającej ją rzeczywistości. Istotnym staje się tu również dialog prowadzony z dokonaniami Francuzów, a dokładniej z dziełami braci Le Nain. Ejsmond podobnie jak oni ukazuje stosunkowo biedną warstwę społeczną, która zachowuje mimo to wszelkie „cywilizowane" wartości – godność i ład moralny.



25

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

"Na popasie", 1875

olej/deska, 38 x 74,5 cm
opisany na odwrociu: 'Nr 433 | Tadeusz Ajdukiewicz | "Na popasie" 1875 r | wł. Cz. Bednarski | Lwów ul. [słabo czytelne]'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 700 - 18 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Czesława Bednarskiego, Lwów
kolekcja prywatna, Polska

Tadeusz Ajdukiewicz należał do grona polskich malarzy, których twórczość u schyłku XIX wieku cieszyła się znacznym uznaniem na międzynarodowym rynku sztuki. Edukację artystyczną rozpoczął w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, skąd dzięki otrzymanemu stypendium wyjechał wraz z Wojciechem Kossakiem do Wiednia. Następnie kontynuował naukę w Monachium, między innymi w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Kolejne lata spędził na podróżach, doskonaląc warsztat portrecisty i malarza scen rodzajowych. W 1882 osiadł w Wiedniu, gdzie przejął pracownię po Hansie Makarcie. Zdobył wówczas uznanie habsburskiego dworu i europejskiej arystokracji, realizując liczne zamówienia portretowe. Choć największą sławę przyniosło Ajdukiewiczowi malarstwo portretowe, ważne miejsce w jego dorobku zajmowały również przedstawienia koni oraz sceny z życia prowincji. Zainteresowania te rozwijał pod wpływem monachijskiego środowiska artystycznego, szczególnie twórczości Józefa Brandta. W obrazach rodzajowych Ajdukiewicz łączył akademicką precyzję rysunku z umiejętnością uchwycenia atmosfery codziennych wydarzeń.

Prezentowany obraz „Na popasie" przedstawia chwilę odpoczynku podczas podróży przez rozległą, wiejską równinę. W centrum kompozycji artysta umieścił zaprzężony wóz oraz grupę koni i psów skupionych wokół podróżnych. Spokojna, pozbawiona gwałtownego ruchu scena rozgrywa się na piaszczystej drodze, otoczonej bujną roślinnością i kwitnącymi polnymi kwiatami. Nisko poprowadzona linia horyzontu otwiera rozległą przestrzeń nieba, którego delikatne błękity i szarości harmonizują z ciepłą kolorystyką ziemi. Szczególną uwagę zwraca sposób opracowania zwierząt, których sylwetki artysta oddał z charakterystyczną dla siebie znajomością anatomii i dbałością o szczegóły. Zwarte ugrupowanie koni, wozu i postaci ludzkich tworzy wyraźne centrum narracyjne, kontrastujące ze spokojem otaczającego pejzażu. Dekoracyjny charakter przedstawienia podkreśla półkoliste zamknięcie kompozycji, nadające jej harmonijny, niemal panoramiczny charakter. W prezentowanej pracy Ajdukiewicz ukazuje swoje mistrzostwo w łączeniu realistycznej obserwacji z nastrojową interpretacją codzienności. Pozornie zwyczajny epizod podróży staje się pretekstem do przedstawienia sielankowej atmosfery prowincji. Subtelne światło, bogactwo roślinności oraz spokojny rytm kompozycji nadają obrazowi pogodny charakter, ukazując mniej dramatyczne, lecz równie interesujące oblicze dziewiętnastowiecznego malarstwa rodzajowego.



26

TADEUSZ AJDUKIEWICZ

1852-1916

Chłopiec grający na flecie, 1875

olej/płótno (dublowane), 132,5 x 103 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'T. Ajdukiewicz | München 1875.'
na krośnie malarskim numery inwentarzowe oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
140 000 - 180 000 PLN
32 000 - 41 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, październik 2013
kolekcja instytucjonalna, Polska
Agra-Art, październik 2020
kolekcja prywatna, Warszawa





27

ANNA BILIŃSKA-BOHDANOWICZOWA
1857-1893

Portret Jeanne de Francqueville, 1889

pastel/płótno, 55 x 46 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Anna Bilińska | -.1889.'
na odwrociu na płótnie owalny stempel paryskiego zakładu przyborów malarskich Paula Foineta
oraz na blejtramie nalepka z opisem: 'Comtesse Léon d'Ursel née | Comtesse Jeanne de Francqueville (08.01.1881/28.01.1931), fille | de Roger et de Marie-Adriene | (des Marquis) de MUN'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
57 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Belgia
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Artystka. Anna Bilińska 1854-1893, Muzeum Narodowe w Warszawie, 26 czerwca – 10 października 2021

LITERATURA:
Artystka. Anna Bilińska 1854-1893, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2021, nr kat. 199, s. 292-93 (il.)
Notatnik Bilińskiej s. 10, poz. 57





W KRĘGU FRANCUSKIEJ ARYSTOKRACJI



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret dziewczynki w białej sukience, 1889, kolekcja prywatna



Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, „Portret Adèle Alice Vincent de Vaugelas", 1889, kolekcja prywatna

Anna Bilińska-Bohdanowicz należała do najwybitniejszych polskich artystek schyłku XIX wieku, a jej międzynarodowa kariera stanowiła wyjątkowe osiągnięcie w czasach, gdy kobietom wciąż odmawiano równoprawnego dostępu do akademickiego wykształcenia artystycznego. Szczególne miejsce w jej dorobku zajmowało malarstwo portretowe, które stało się nie tylko podstawowym źródłem utrzymania, lecz także dziedziną przynoszącą jej największe uznanie. Wśród zamawiających portrety znajdowali się przedstawiciele francuskich elit, a artystka, ciesząca się coraz większą renomą, regularnie opuszczała Paryż, by realizować zamówienia w arystokratycznych rezydencjach. Do tej grupy dzieł należy prezentowany „Portret Jeanne de Francqueville" z 1889, będący znakomitym świadectwem dojrzałości warsztatowej malarki i jej szczególnej wrażliwości na psychologię dziecięcego modela.

Artystyczna droga Bilińskiej prowadziła od pierwszych lekcji rysunku u Michała Elwiro Andriollego i nauki w warszawskiej szkole Wojciecha Gersona do paryskiej Académie Julian, w której rozpoczęła studia w 1883. Kształcąc się pod kierunkiem Williama-Adolphe'a Bouguereau, Tony'ego Roberta-Fleury'ego oraz Jules'a Josepha Lefebvre'a, doskonaliła umiejętności rysunkowe i malarskie, zdobywając kolejne wyróżnienia. Przełomowym momentem jej kariery okazał się Salon w 1887, na którym nagrodzono „Portret własny". Dwa lata później obraz przyniósł jej srebrny medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu, ugruntowując pozycję artystki w międzynarodowym środowisku artystycznym. Sukces ten otworzył przed nią nowe możliwości zawodowe i przyczynił się do wzrostu zainteresowania jej twórczością wśród zamożnych zleceniodawców.

Wybór malarstwa portretowego miał w przypadku Bilińskiej wymiar zarówno artystyczny, jak i ekonomiczny. Zmagająca się przez wiele lat z trudnościami finansowymi malarka potrafiła przekuć mistrzostwo techniczne w zawodową niezależność. O skali zainteresowania jej twórczością świadczy relacja brata artystki, Zygmunta Bilińskiego, który wspominał, że częste wyjazdy z Paryża w celu realizacji zamawianych `portretów uniemożliwiły jej dalsze prowadzenie pracowni w Académie Julian („Kraj" 1893, nr 21, s. 17). Wizerunki francuskich arystokratów i członków ich rodzin pozwalały Bilińskiej łączyć reprezentacyjne wymagania zleceniodawców z własnym zainteresowaniem indywidualnością portretowanych osób.

Jednym z przykładów tej działalności jest namalowany również w 1889 „Portret Adèle Alice Vincent de Vaugelas". Jak wynika z notatnika artystki, dzieło powstało w Launay w Normandii i zostało zakupione przez rodzinę modelki za 500 franków. Bilińska wykonała także portret jej męża, Jeana Louisa Vincent de Vaugelas. W notatniku artystka wspomina również o portrecie panienki Francqueville malowanym w sierpniu 1889 w Melun i sprzedanym za 400 franków. Obrazy te dokumentują obecność malarki w środowisku francuskich elit oraz charakter jej pracy, opartej na bezpośrednich kontaktach z rodzinami zamawiającymi reprezentacyjne wizerunki. Prezentowany „Portret Jeanne de Francqueville" ukazuje młodą dziewczynkę o jasnych włosach, upiętych wysoko i ozdobionych błękitnymi wstążkami. Jej delikatnie pochylona głowa i spokojne, zwrócone ku widzowi spojrzenie nadają przedstawieniu szczególną bezpośredniość. Modelka ubrana jest w jasnoniebieską sukienkę z szerokim, koronkowym kołnierzem, którego drobiazgowo oddana faktura kontrastuje z miękko opracowaną materią stroju. Twarz dziewczynki, rozświetlona subtelnymi przejściami różów i kremowych bieli, wyłania się z ciemnego, oliwkowozielonego tła. Oszczędność kompozycji pozwala skupić uwagę na rysach modelki, a przede wszystkim na jej spojrzeniu, w którym dziecięca niewinność łączy się z powagą charakterystyczną dla oficjalnych portretów epoki. Bilińska z niezwykłą swobodą różnicuje sposób opracowania poszczególnych partii obrazu. Precyzyjny modelunek twarzy i subtelnie zaznaczone refleksy światła zestawia z bardziej swobodnym potraktowaniem włosów, sukienki i neutralnego tła. Dzięki temu portret, mimo akademickiej dyscypliny, zachowuje świeżość i naturalność. Nie jest wyłącznie konwencjonalnym wizerunkiem dziecka pochodzącego z uprzywilejowanego środowiska, lecz przede wszystkim studium indywidualnej osobowości młodej modelki. Właśnie umiejętność pogodzenia reprezentacyjnego charakteru zamówienia z psychologiczną przenikliwością stanowiła o wyjątkowości portretowego malarstwa Bilińskiej.

Wartość artystyczną „Portretu Jeanne de Francqueville" podkreśla jego miejsce w dorobku malarki, przypadające na okres największych sukcesów zawodowych. Obraz został również zaprezentowany na monograficznej wystawie „Artystka. Anna Bilińska 1854–1893" zorganizowanej w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2021. Ekspozycja przypomniała znaczenie Bilińskiej jako jednej z pionierek profesjonalnej twórczości artystycznej kobiet, ukazując zarazem różnorodność jej dorobku i wyjątkową pozycję, jaką zdobyła w europejskim malarstwie końca XIX stulecia.

28

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

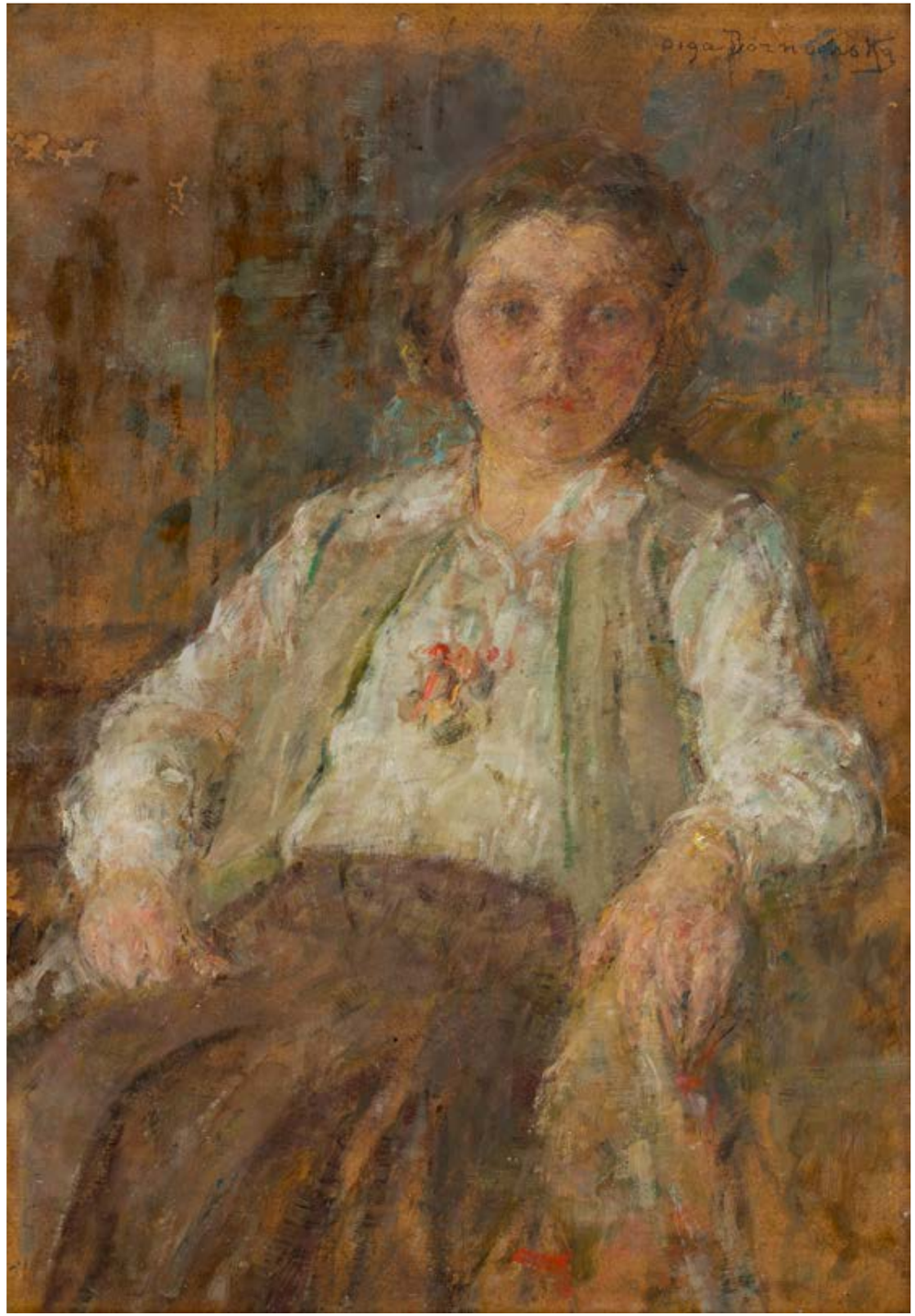
"Portret pani K.", przed/lub 1931

olej/tektura, 49,5 x 33,5 cm
sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'
opisany na odwrociu: 'Kotaba'

estymacja:
400 000 - 550 000 PLN
91 000 - 125 000 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, listopad 1931

LITERATURA:
Wystawy zbiorowe: Olgi Boznańskiej, Janusza Marji Brzeskiego, Henryka Gotliba, Stanisława Janowskiego, „Rytu", Związku Art. Grafików, Wacława Wąsowicza oraz wystawa bieżąca, katalog wystawy, Kraków 1931, s. 4, nr. kat 32 (prawdopodobnie tożsamy)
Fotografia archiwalna wystawy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z listopada 1931



OLGA BOZNAŃSKA: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

1865 — **15 kwietnia w Krakowie na świat przychodzi Helena Olga Alexandra Boznańska, córka Adama Nowiny-Boznańskiego i Francuzki, Eugenii Mondant.**

1884–1885 — Olga uczy się na krakowskich Wyższych Kursach dla Kobiet Adriana Baranieckiego, najpierw u Hipolita Lipińskiego, a po jego śmierci u Antoniego Piotrowskiego. Poznaje na kursach Irenę Serdę, Janinę Seiffman, Anielę Pajakównę i rzeźbiarkę Antoninę Rożniatowską.

1885–1886 — **Wyjeżdża do Monachium i rozpoczyna naukę w atelier Karla Kricheldorfa. W Starej Pinakotece kopiuje dzieła dawnych mistrzów. Debiutuje w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie wystawiając „Kamedułę" i „Staruszkę".**

1887 — Przebywa w domach członków polskiej kolonii artystycznej w Monachium, m.in. Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Pierwsza wystawa w Monachium w Lokalausstellung, gdzie przedstawia kopię van Dycka i „Mnicha".

1889 — Otwiera własną pracownię malarską przy Theresienstrasse w Monachium.

1890 — Maluje „W oranżerii" oraz „W Wielki Piątek", które prezentuje od razu w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.

1891 — W Monachium zawiera znajomość z malarzem Józefem Czajkowskim, jedyną osobą, z którą zwiąże się uczuciowo. Czajkowski zerwie jednak zaręczyny w 1900

1893 — Otrzymuje złoty medal za „Portret malarza Hirszenberga" na wystawie Künstlergenossenschaft w Monachium. Bierze udział w pierwszej wystawie Secesji w Pradze. Maluje „Portret Paula Nauena" nagrodzony później złotym i srebrnym medalem. Będzie to pierwszym obraz Boznańskiej zakupiony do polskich zbiorów narodowych.

1894 — **Powstaje jedno z najbardziej ikonicznych dzieł Boznańskiej – „Dziewczynka z chryzantemami"**

1895 — Zastępuje profesora Theodora Hummela jako kierownik Szkoły Malarskiej w Monachium.

1896 — Odrzuca propozycję Juliana Fałata objęcia katedry malarstwa na wydziale dla kobiet w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawia po raz pierwszy na paryskim Salonie, którego członkinią zostanie 8 lat później.

1898 — **Zostaje członkinią elitarnego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", którego wiceprezesem zostanie w 1912. Przenosi się na stałe do Paryża.**

1899 — Obejmuje stanowisko przewodniczącej krakowskiego Koła Artystek Polskich.

1905–1907 — Wystawia na paryskim Salonie Jesiennym, Internationale Kunst-Ausstellung, w Carnegie Institute w Pittsburghu, londyńskim Stowarzyszeniu Rzeźbiarzy, Grafików i Malarzy, na Wystawie Prac Malarskich Kobiet Ars Feminae w TZSP oraz na Wystawie Prac Artystycznych kobiet w Stedelijk Museum w Amsterdamie.

1910 — Wystawia 6 obrazów na Powszechnej Wystawie Sztuki Polskiej we Lwowie. Bierze udział w IX Biennale w Wenecji.

1915 — **Obejmuje stanowisko prezesa Towarzystwa Artystów Polskich w Paryżu.**

1924 — Otrzymuje Krzyż Oficerski Polonia Restituta.

1925 — Otrzymuje Najwyższe Odznaczenie Honorowe na wystawie „Portret polski" w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. 3 lata później zostanie przyjęta w poczet jego członków.

1934 — **W skutek samobójstwa siostry Izy stan zdrowia psychicznego Olgi pogarsza się i zaczyna żyć prawie w odosobnieniu oraz ubóstwie.**

1937 — Uczestniczy w wystawie Les Femmes Artistes d'Europe w Paryżu m.in. z Alicją Halicką, Tamarą Łempicką, Sonią Lewitzką i Zofią Piramowicz. Zostaje nagrodzona Grand Prix na Wystawie Światowej „Sztuka i Technika" w Paryżu. Dzięki Mai Berezowskiej powstaje Komitent Przyjaciół Olgi Boznańskiej, który zbiera pieniądze na zakup obrazów artystki do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie.

1938 — Bierze udział w XXI Biennale w Wenecji, na którym ma wystawę indywidulną 27 prac. Jeden z jej obrazów kupuje król Włoch Wiktor Emanuel III.

1939 — Wystawia w Nowym Jorku na Wystawie Światowej „Portret pani Paris". Otrzymuje nagrodę honorową w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki na wystawie „Martwa natura w malarstwie polskim".

1940 — **26 października Olga Boznańska umiera w Szpitalu Sióstr Miłosierdzia przy Boulevard Saint Marcel.**



Olga Boznańska z psem Kwi-Kwi w swojej krakowskiej pracowni przy ul. Wolskiej 21, 1930

PORTRETY ZA MGŁĄ

Słowa francuskiego krytyka, Louisa Vauxcelles'a trafnie rozpoznając istotę malarstwa Olgi Boznańskiej, jednej z najwybitniejszych polskich portrecistek przełomu XIX i XX wieku. Zdematerializowane sylwetki, wyłaniające się z nieokreślonej przestrzeni, przygaszona kolorystyka oraz niezwykła umiejętność oddawania psychologicznej głębi modela stały się znakami rozpoznawczymi twórczości Olgi Boznańskiej. Artystka nie dążyła do wiernego odtworzenia powierzchowności portretowanych osób, lecz starała się dotrzeć do ich wewnętrznego świata. Jej wizerunki, przeniknięte melancholią i skupieniem, zdają się istnieć na granicy rzeczywistości i wspomnienia, jakby oglądane przez delikatną zasłonę mgły.

Olga Boznańska przybyła do Paryża w 1898 jako artystka o ugruntowanej pozycji, mająca za sobą sukcesy wystawiennicze w Monachium. W stolicy Francji rozwinęła indywidualną manierę malarską, której początki sięgały jeszcze okresu monachijskiego. Jej twórczość zestawiano z dokonaniami Jamesa McNeilla Whistlera, Édouarda Maneta czy Eugène'a Carrière'a, dostrzegając podobieństwa w operowaniu ograniczoną gamą barwną i budowaniu nastroju za pomocą subtelnych przejść tonalnych. Choć technika Boznańskiej wykazywała pokrewieństwo z impresjonizmem, artystka nie podzielała zainteresowania impresjonistów dynamiką życia i zmiennością zjawisk świetlnych. Jej kompozycje pozostawały statyczne, a postacie trwały w bezruchu, otoczone jedynie migotliwą materią malarską. Wrażenie ruchu rodziło się nie z gestów modeli, lecz z drgania drobnych plam barwnych, z których konstruowała ich sylwetki i otaczającą przestrzeń.

Szczególną rolę w kształtowaniu tej estetyki odgrywały warunki pracy artystki. Boznańska malowała w zaciszu swoich pracowni, przy rozproszonym, przytłumionym świetle, unikając ostrych kontrastów i bezpośredniego nasłonecznienia. Jej paletę zdominowały brązy, zielenie, szarości i przygaszone róże, rozświetlane miejscami bielą. Z czasem coraz częściej posługiwała się tekturą jako podłożem malarskim, wykorzystując jej chłonną, matową powierzchnię do uzyskania charakterystycznego efektu zamglenia. Syntetycznie opracowane fragmenty kompozycji sąsiadowały z partiami malowanymi drobnymi, precyzyjnymi dotknięciami pędzla, tworząc niezwykłe napięcie pomiędzy materialnością farby a ulotnością przedstawienia.

Prezentowany „Portret pani K." stanowi interesujący przykład twórczości Boznańskiej. Pokazywany publicznie po raz ostatni w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1931 przez dekady był skrywany w kolekcji prywatnej. Ukazana modelka została przedstawiona w pozycji siedzącej, niemal frontalnie, z dłońmi swobodnie wspartymi na kolanach i poręczy fotela. Ubrana w jasną bluzkę o szerokich rękawach, zielonkawą kamizelkę i ciemną spódnicę, wyłania się z brunatnego, miejscami przełamanego zielenią tła. Niewielki czerwony akcent przy kołnierzu ożywia stonowaną kolorystykę przedstawienia. Twarz kobiety, delikatnie rozświetlona, została opracowana z większą uwagą niż pozostałe partie kompozycji. Jej spokojne, nieco nieobecne spojrzenie kontrastuje z żywą, niemal szkicową fakturą stroju i otoczenia. Kontury sylwetki stopniowo rozpływają się w przestrzeni, przez co postać zdaje się stanowić integralną część otaczającej ją materii malarskiej. Choć tożsamość modelki pozostaje nieznana, opis ołówkiem na odwrociu „Kotaba" pozwala łączyć ten obraz z wymienioną w katalogu Towarzystwa Zachęty Przyjaciół Sztuk Pięknych pracą o tytule „Portret pani K." Czy była to może krewna Józefa Kotaby, właściciela krakowskiej pracowni pozłotniczej ram przy ul. Szewskiej 25?

W portretach Boznańskiej szczególne znaczenie miały oczy oraz dłonie, będące nośnikami psychologicznej charakterystyki modela. Antoni Potocki, pisząc o jej twórczości na łamach „Kuriera Warszawskiego" w 1903 roku, zwracał uwagę na mistrzowskie oddawanie spojrzenia, jego wilgotności, przejrzystości i subtelnych refleksów światła. Równie istotne pozostawały gesty rąk – niekiedy nonszalancko ułożonych, innym razem bezwiednie spoczywających na kolanach lub poręczy fotela. W „Portrecie pani K." swobodny układ dłoni współgra z wyciszonym wyrazem twarzy, nadając przedstawieniu intymny, pozbawiony oficjalności charakter. Artystka rezygnuje z reprezentacyjnej pozy i szczegółowego opisu otoczenia, koncentrując uwagę na samej obecności portretowanej kobiety.

Wiesław Juszczak, analizując twórczość Boznańskiej, wiązał jej malarstwo portretowe z pojęciem „intensywizmu", zaczerpniętym z krytyki artystycznej Cezarego Jellenty. W tym ujęciu psychologiczna siła jej wizerunków wynikała ze skoncentrowania ekspresji oraz przenikania osobowości modela z emocjonalną wrażliwością samej artystki. Portrety Boznańskiej nie są więc jedynie studiami fizjonomii, lecz malarskimi interpretacjami ludzkiej osobowości. Pozornie niedokończone, rozmyte i pozbawione wyraźnych konturów, odsłaniają to, czego nie sposób przekazać za pomocą realistycznego opisu.

Prezentowany portret, pokazywany publicznie po raz ostatni w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w 1931, przez dekady był skrywany w kolekcji prywatnej. Choć tożsamość modelki pozostaje nieznana, opis ołówkiem na odwrociu „Kotaba" pozwala łączyć ten obraz z wymienioną w katalogu wystawy pracą o tytule „Portret pani K." Czy portretowana mogła być krewną Józefa Kotaby, właściciela krakowskiej pracowni pozłotniczej i wytwórni ram przy ulicy Szewskiej 25? Niestety, wobec braku zachowanych przekazów źródłowych pytanie to pozostaje bez odpowiedzi, a tożsamość sportretowanej kobiety nadal owiana jest tajemnicą.



Wystawa obrazów Olgi Boznańskiej w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (piąty od lewej wisi oferowany portret), 1931, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowemu w Krakowie

„Panią Boznańską zaliczymy do intymistów, jeśli słowo to oznacza delikatność niedomówienia i zamglenia. Wyczuwa się w niej naturę wzniosłą i bolesną. Zmierza ona do wyrażenia drugiej rzeczywistości ukrytej we wnętrzu istot".

Louis Vauxcelles, 1909, cyt. za: Helena Blum, Olga Boznańska. Zarys życia i twórczości, Kraków 1964, s. 136

29 Ψ Σ

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret malarza Holmeada Phillipsa, przed 1927

olej/tektura, 58 x 39 cm
sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'
na odwrociu opis własnościowy ołówkiem: 'Property of Holmead Phillips' oraz papierowa nalepka wystawiennicza z The Brooklyn Institute w Nowym Jorku z 1927

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 000 - 57 000 EUR

POCHODZENIE:
Clifford Holmead Phillips, Stany Zjednoczone
kolekcja spadkobierców Clifforda Holmeada Phillipsa, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:
The Brooklyn Institute, Nowy Jork, luty 1927



SPOTKANIE DWOJGA MALARZY
PRZY BOULEVARD DU MONTPARNASSE



Holmead Phillips w swojej paryskiej pracowni, 1927

Paryska pracownia Olgi Boznańskiej przy boulevard du Montparnasse była w pierwszych dekadach XX wieku miejscem spotkań międzynarodowego środowiska artystycznego. Polska malarka, która osiadła nad Sekwaną w 1898, zdobyła już wówczas uznanie jako jedna z najwybitniejszych portrecistek swojej epoki. Wśród odwiedzających jej atelier artystów, kolekcjonerów i miłośników sztuki znalazł się również amerykański malarz Clifford Holmead Phillips (1889–1975), znany w późniejszym okresie twórczości pod artystycznym pseudonimem Holmead. Znajomość obojga twórców, nawiązana w Paryżu w latach 20. XX wieku, przerodziła się w przyjaźń, której świadectwem pozostają wzajemne portrety oraz dzieła Boznańskiej znajdujące się niegdyś w kolekcji Amerykanina.

Clifford Holmead Phillips urodził się w 1889 w Shippensburgu w Pensylwanii. Początkowo jego przyszłość miała być związana z rodzinnym przedsiębiorstwem meblarskim, w którym w latach 1908–1912 odbywał praktykę zawodową. Przełomowym wydarzeniem okazała się pierwsza podróż do Europy w 1912. Zwiedzanie muzeów i galerii oraz bezpośredni kontakt z dziełami dawnych mistrzów rozbudziły w nim zainteresowanie malarstwem. Phillips postanowił poświęcić się sztuce, rozwijając swoje umiejętności przede wszystkim samodzielnie. W kolejnych latach podróżował po Stanach Zjednoczonych, odwiedzał muzea i uczestniczył w życiu kolonii artystycznych Nowej Anglii. W 1924 ponownie przybył do Europy, rozpoczynając wieloletni okres podróży i pobytów twórczych, między innymi w Paryżu. W jego ówczesnym malarstwie dostrzegalne były inspiracje twórczością Maurice'a de Vlamincka.

W stolicy Francji Phillips poznał Olgę Boznańską, starszą od niego o blisko ćwierć wieku artystkę o ugruntowanej już pozycji w europejskim środowisku artystycznym. Ich znajomość znalazła odzwierciedlenie nie tylko w kontaktach towarzyskich, lecz również we wzajemnym portretach. Jak podaje Rainer Zimmermann w monografii poświęconej amerykańskiemu malarzowi, Boznańska sportretowała Phillipsa w 1927, a już w następnym posiadał on dwa jej obrazy (Rainer Zimmermann, Holmead. Leben und Werk des Malers, Stuttgart 1987, s. 53, przypis 30, s. 268). Jednym z dzieł należących do jego kolekcji była „Dama w czerni" z 1923, prezentowana na wystawie w Carnegie Institute w Pittsburghu, a następnie w Brooklyn Museum w 1927, wystawiona na aukcji w DESA Unicum w czerwcu 2011.



Obraz Olgi Boznańskiej „Dama w czerni" (1923)
z dawnej kolekcji Holmeada Philipsa

Prezentowany „Portret malarza Holmeada Phillipsa" można wiązać z udokumentowanym epizodem ich paryskiej znajomości. Boznańska przedstawiła modela w ujęciu do pasa, siedzącego w fotelu, z jedną ręką uniesioną w kierunku twarzy. Mężczyzna ubrany jest w ciemny garnitur, kamizelkę i białą koszulę z krawatem. Jego sylwetka została ukazana w swobodnej, pozbawionej oficjalności pozie, charakterystycznej dla kameralnych portretów osób należących do najbliższego otoczenia artystki. Szczególną uwagę zwraca twarz modela, wyłaniająca się z miękko przenikających się plam barwnych. Spojrzenie skierowane ku widzowi oraz lekko pochylona głowa nadają przedstawieniu charakter bezpośredniego, niemal intymnego spotkania.

W sposobie opracowania portretu ujawniają się najważniejsze cechy dojrzałego malarstwa Boznańskiej. Artystka rezygnuje z wyrazistego konturu, budując formę za pomocą drobnych, swobodnie nakładanych plam koloru. Przygaszona paleta brązów, szarości i zieleni zostaje ożywiona cieplejszymi tonami karnacji oraz subtelnymi refleksami światła. Granice pomiędzy postacią a otoczeniem ulegają miejscami zatarciu, dzięki czemu sylwetka portretowanego zdaje się niemal stapiać z przestrzenią obrazu. Największą intensywność malarską artystka skupia w partii twarzy, podczas gdy ubranie i tło potraktowane zostały bardziej syntetycznie. Ta charakterystyczna dla Boznańskiej gradacja stopnia wykończenia podporządkowuje całą kompozycję psychologicznemu wizerunkowi modela.

Portret Phillipsa stanowi interesujący przykład szczególnej relacji pomiędzy malarką a jej modelem – dwojgiem artystów reprezentujących odmienne pokolenia, doświadczenia twórcze i język malarski. W przeciwieństwie do oficjalnych wizerunków zamawianych przez kolekcjonerów przedstawienie to sprawia wrażenie zapisu osobistego spotkania. Boznańska nie koncentruje się na podkreśleniu społecznego statusu portretowanego, lecz na uchwyceniu jego indywidualności, skupienia i wewnętrznego życia. Przyjaźń artystów przetrwała we wspomnieniach Phillipsa wiele lat po śmierci Boznańskiej, czego wyrazem były jej dwa pośmiertne portrety namalowane przez amerykańskiego malarza w 1953. Prezentowany obraz pozostaje zatem nie tylko świadectwem wybitnego kunsztu portretowego Olgi Boznańskiej, lecz również dokumentem artystycznej przyjaźni, zrodzonej w kosmopolitycznym środowisku międzywojennego Paryża.

30

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Dziewczyna z parasolem, 1936

olej/płótno, 92 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'Kramsztyk'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
68 000 - 91 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Millon, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wystawa Romana Kramsztyka (w 25 lecie pracy artystycznej), Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, listopad 1937

LITERATURA:
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em: Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, s. 250, nr kat. II.12
Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 217, nr kat. II.13 (prawdopodobnie tożsamy)
Wystawa Romana Kramsztyka (w 25 lecie pracy artystycznej), katalog wystawy, Warszawa 1937, nr kat. 49 (prawdopodobnie tożsamy)



„W portrecie chodzi mi przede wszystkim o ujawnienie, o wydobycie treści malarskiej tkwiącej w modelu. Stąd pochodzi fakt, że portrety moje nie są właściwie tak zwanymi podobiznami, gdyż postać czy głowa ludzka jest w nich tylko ograniczoną częścią pewnej kompozycyjnej całości, ściśle podległą ogólnym rządzącym nią prawom”.

Roman Kramsztyk, Senegalczycy i Arabowie pana Romana Kramsztyka przenoszą nas na wybrzeża lądów dalekich, „Kurier Czerwony” 1926, nr. 92 s. 2

Roman Kramsztyk pomimo tego, że urodził się w rodzinie, którą pochłaniały głównie nauki ścisłe, już od dziecka fascynował się sztuką. Pierwsze portrety zaczął malować w gimnazjum, które według relacji Zygmunta Klingslanda, cechowała pewność rysunku i harmonia kolorystyczna. Wiedzę i umiejętności zdobywał pod okiem Miłosza Kotarbińskiego i Zofii Stankiewicz. W 1903 rozpoczął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni Józefa Mehoffera. Rok później zapisał się na Akademię Sztuk Pięknych w Monachium, jednakże formalnie nie ukończył studiów. Okres studencki był dla Kramsztyka szczególnie ważny ze względu na zawarte wówczas znajomości m.in. z Henrykiem Kuną, Wacławem Borowski, Leopoldem Gottliebem i Władysławem Skoczylasem. Przyjaźnie z tego okresu zaowocowały powstaniem Towarzystwa Artystów Polskich „Rytm”, którego Kramsztyk był jednym z założycieli. Wyjazd do Paryża w 1910 pozwolił młodemu artyści zbliżyć się do malarstwa impresjonistów oraz twórczości Paula Cézanne’a, których znaczny wpływ widoczny jest w jego pejzażach.

Kramsztyk nie malował wyłącznie portretów, jednakże to dzięki nim ugruntował swoją pozycję w świecie sztuki. Jego obrazy pojawiały się na wystawach i salonach w Warszawie, Krakowie, Paryżu oraz na XI Biennale w Wenecji w 1921, a dzieło, które przyniosło mu szczególną sławę na początku jego kariery to portret Mojżesza Kislinga z 1913, który artysta pokazał w Paryżu. Coś co szczególnie go interesowało to ludzie – nie tylko ci z jego najbliższego otoczenia, ale również aktorzy, panie z towarzystwa, ministrowie czy przypadkowi modele o wyjątkowej, egzotycznej urodzie. Największym walorem jego dzieł jest próba przedstawienia uniwersalnej idei poprzez wykorzystanie konkretnej, intrygującej cechy wyglądu lub charakteru. Choć bazował na biografiach swoich modeli, starał się nadać kompozycjom głęboki, symboliczny wymiar. Według Kramsztyka człowiek był istotą najważniejszą, najciekawszą i najdoskonalszą, dlatego też stanowił on w jego twórczości kluczowy obiekt. W ten sam sposób o człowieku myśleli wielcy mistrzowie renesansu, jednakże Kramsztyk nie chciał naśladować dawnej sztuki, lecz raczej próbował wejść w dialog z przeszłością i tradycją malarską. Inspirując się dawnymi mistrzami, spod jego pędzla wyszły takie dzieła jak: „Figobranie”, „Łódź Albatros” czy „Koncert”.

W obrazach Kramsztyka postać ludzka zajmuje znaczną część powierzchni płótna, przez co widz staje z nią w twarzą w twarz, żeby móc przyjrzeć się bliżej namalowanemu modelowi. Monumentalizacja i heroizacja modela, a także uchwycenie go w niezwykłej pozie było charakterystyczne dla tego artysty. Portretowani przypominają rzeźby zastygnięte w bezruchu, a ich mimika wyraża ekspresję i ukryte uczucia, których sama poza często nie ukazuje. We wczesnych portretach chętnie stosował chłodne, ciemne barwy, szczególnie granaty, szarości i czernie, które zestawiał z intensywnymi kolorami na zasadzie kontrastu. Z czasem jego malarstwo stawało się łagodniejsze. Zdecydował się on na zastosowanie jaśniejszej kolorystyki i subtelniejszego konturu, co dawało wrażenie harmonii i syntezy.

W latach 30. Kramsztyk najczęściej malował i rysował wizerunki kobiet. Starał się pokazać pogłębiony wizerunek psychologiczny modelek, jednocześnie zachowując ich piękno i wdzięk. Artysta dbał o precyzyjny kontur przez co postacie były mocno osadzone w przestrzeni je otaczającej. Często uzupełniał portrety rekwizytami, aby ożywić i dopełnić kompozycję, lecz nie odciągając uwagi od modelki – tak jak w przypadku prezentowanego dzieła „Dziewczyna z parasolem”, „W Zamyśleniu” ze zbiorów Muzeum Polskiego w Chicago czy obrazu „Bańka” zachowanego w dwóch wersjach, które możemy oglądać w Muzeum Narodowym w Warszawie i Kielcach. Kobiety w porterach Kramsztyka łączą w sobie szlachetność dawnej sztuki porterowej z nowoczesnym studium psychologicznym. Zamiast ulegać kanonom powszechnego piękna artysta nie bał się pokazywać niedoskonałości, przez co jego portrety stawały się jeszcze bardziej intymne i osobiste.





Roman Kramsztyk, Bańka, po 1930, Muzeum Narodowe w Kielcach



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



31

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

"Portret Adolfa Baslera", około 1912

olej/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany p.g.: 'Kramsztyk'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
68 000 - 91 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Lambert, Paryż
zakup od Marka Mielniczuka, 1992
kolekcja Toma Podla, depozyt w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień-sierpień 2001,
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2001, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, styczeń-luty 2002,
Muzeum Miedzi w Legnicy, marzec-maj 2002
A Discovering Eye. Polish Painting in the Collection of Tom Podl. Odkrywcze oko. Malarstwo polskie w kolekcji Toma Podla,
The Polish Museum of America, Chicago, The Frye Museum, Seattle, 1993

LITERATURA:
Anna Wierzbicka, Adolf Basler. Krytyk, marszand, kolekcjoner, Warszawa 2025, s. 214, s. 2016, il. XVI
Renata Piątkowska, Między „Ziemiańską" a Montparnasse'em. Roman Kramsztyk, Warszawa 2004, nr kat. I/17, il. 18
Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie,
Kraków 2001, nr kat. 75, s. 165 (il.)
Artur Tanikowski, Zachęta do Kramsztyka?, „Art & Business" 1997, nr 5, s. 49
Roman Kramsztyk 1885-1942, katalog wystawy, oprac. Renata Piątkowska, Żydowski Instytut Historyczny, Galeria Sztuki
Współczesnej Zachęta, Warszawa 1997, s. 116, 175, nr kat. I/8
A Discovering Eye. Polish Painting in the Collection of Tom Podl. Odkrywcze oko. Malarstwo polskie w kolekcji Toma Podla,
The Polish Museum of America, Chicago, The Frye Museum, Seattle, Washington 1993, s. 67, nr kat. 34



„Portret Adolfa Baslera” Romana Kramsztyka należy do szczególnej kategorii dzieł, w których historia polskiego modernizmu spotyka się z historią ludzi współtworzących jego międzynarodowe środowisko. Powstały około 1912 roku obraz przedstawia jedną z najbarwniejszych postaci paryskiej bohemy początku XX wieku: krytyka, marszanda i kolekcjonera, który nie tylko komentował narodziny nowej sztuki, lecz także aktywnie uczestniczył w budowaniu jej pozycji. Jego niezwykle rozległe kontakty obejmowały zarówno polskich artystów z kręgu École de Paris, jak i najważniejszych przedstawicieli europejskiej awangardy.

Roman Kramsztyk, urodzony w Warszawie w 1885 roku, pierwsze lekcje malarstwa pobierał pod kierunkiem Zofii Stankiewicz, Miłosza Kotarbińskiego i Adolfa Edwarda Hersteina, a następnie kształcił się w Monachium. Od 1909 roku przebywał w Paryżu, gdzie zetknął się z malarstwem postimpresjonistycznym i kosmopolitycznym środowiskiem artystycznym Montparnasse'u. Wystawiał na paryskich salonach i berlińskiej Secesji, stopniowo wypracowując język malarski, w którym swoboda gestu łączyła się z wyraźną, niemal rzeźbiarską konstrukcją postaci. Portret Baslera pochodzi z tego formacyjnego okresu, na długo przed dojrzałymi sukcesami artysty i jego działalnością w grupie „Rytm”.

Sam Adolf Basler (1876–1951) był postacią równie fascynującą jak artyści, których twórczość promował. Urodzony w Tarnowie, studiował początkowo chemię w Zurychu, lecz ostatecznie związał swoje życie z Paryżem, gdzie osiadł pod koniec XIX wieku. Przełomowe znaczenie miało dla niego spotkanie z poetą i krytykiem Mieczysławem Goldbergiem, który wprowadził go w środowisko nowoczesnej sztuki. Basler uczęszczał na wykłady na Sorbonie, bywał w kawiarni „Closerie des Lilas”, związanej z kręgiem poety Paula Forta, i szybko stał się rozpoznawalną postacią paryskiej bohemy. Nawiązał znajomości z Guillaume'em Apollinaire'em, André Salmonem, Julesem Pascinem, Mojżeszem Kislingiem i Amedeo Modiglianim. Współtworzył środowisko, którego artystyczną tożsamość określały nie tylko wspólne wystawy, lecz także codzienne spotkania, dyskusje i wzajemna pomoc.

O wyjątkowej pozycji Baslera świadczy fakt, że jego charakterystyczną postać uwieczniali najważniejsi artyści Montparnasse'u. Portretował go między innymi Modigliani, którego rysunkowe wizerunki krytyka znajdują się dziś w Brooklyn Museum w Nowym Jorku oraz The Phillips Collection w Waszyngtonie. Zainteresowanie Baslera twórczością włoskiego artysty znalazło później wyraz w publikacji „Modigliani”, wydanej w Paryżu w 1931 roku. Równie znacząca była działalność Baslera jako marszanda. Początkowo handlował sztuką bez własnej galerii, jako „marchand en chambre”, wspierając młodych twórców i pośrednicząc w sprzedaży ich prac. Szczególnie bliskie relacje łączyły go z Kislingiem, którego przez pewien czas reprezentował. Basler obracał się jednocześnie w kręgach francuskich kolekcjonerów i marszandów. W 1914 roku nabył w Monachium grupę rysunków Pabla Picassa, z których dziewięć trafiło do nowojorskiej galerii „291” Alfreda Stieglitza. Pokazano je tam w 1915 roku, a siedem z nich znajduje się dziś w zbiorach Metropolitan Museum of Art. Od 1929 roku Basler kierował natomiast paryską Galerie de Sèvres, związaną z wydawnictwem Georges'a Crès a.

Jego rola w historii polskiego modernizmu była szczególna. Jak wykazała Anna Wierzbicka w monografii „Adolf Basler. Krytyk, marszand, kolekcjoner” (2025), publikowane w latach 1904–1913 artykuły należały do pierwszych systematycznych relacji o życiu polskiej kolonii artystycznej nad Sekwaną. Basler śledził wystawy, odwiedzał pracownie, dostrzegał nowe talenty, a jednocześnie przybliżał polskim czytelnikom dokonania Cézanne'a, Matisse'a i przedstawicieli francuskiej awangardy. Na łamach prasy publikował również tłumaczenia tekstów Apollinaire'a i Louisa Vauxcelles'a. Pisał o Józefie Pankiewiczu, Leopoldzie Gottliebie, Gustawie Gwozdeckim i Mojżeszu Kislingu. Współpracował z polskimi i zagranicznymi czasopismami, między innymi „Sztuką”, „Krytyką”, „La Plume” i „Mercure de France”. W 1913 roku, wspólnie z Herwarthem Waldenem, zorganizował we Lwowie ważną wystawę sztuki nowoczesnej, prezentującą dokonania ekspresjonistów, futurystów i kubistów. Był więc nie tylko rzecznikiem nowych kierunków, ale także jednym z najważniejszych pośredników między polskim a francuskim życiem artystycznym.

Z Kramsztykiem łączyła go osobista znajomość, poświadczona nie tylko prezentowanym płótnem, ale również rysunkiem głowy Baslera reprodukowanym w warszawskim „Świecie” w 1912 roku. Ten niezachowany dziś szkic stanowi istotną przesłankę dla datowania obrazu olejnego, który, jak wskazywano już w katalogu kolekcji Toma Podla, należy do tego samego wczesnego okresu twórczości co „Portret Mojżesza Kislinga” (dzisiaj w kolekcji prywatnej w Polsce) z 1913 roku. Sam Basler z zainteresowaniem obserwował rozwój talentu Kramsztyka, dostrzegając w jego malarstwie wpływ Édouarda Maneta. W „Literaturze i Sztuce” w 1912 roku podkreślał zarazem dążenie artysty do zachowania mocnej konstrukcji kompozycyjnej. Ta uwaga znakomicie charakteryzuje również prezentowany portret.



Rysunkowy portret Baslera autorstwa Kramsztyka, w: „Świat” 1912, nr 46, s. 5



Rysunkowy portret Baslera autorstwa Kramsztyka, w: „Świat” 1912, nr 46, s. 5



Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, około 1916, Brooklyn Museum Collection

Basler został przedstawiony frontalnie, w obszernym, czerwonym fotelu. Ciemny garnitur i niemal czarna kokarda odcinają się od chłodnej, szarozielonej ściany, a intensywna czerwień oparcia wydobywa jego twarz. Jedna dłoń swobodnie opada na kolano, druga spoczywa na piersi, przytrzymując poły marynarki. Kramsztyk nie idealizuje modela: pokazuje ciężar sylwetki, zmęczone oczy, lekko przygarbione ramiona i charakterystyczny wąs. A przecież ten pozornie bezceremonialny wizerunek jest kompozycją niezwykle przemyślaną. Szerokie, miejscami szorstkie pociągnięcia pędzla budują masę ciała, podczas gdy starannie wyważone akcenty bieli na kołnierzyku i mankietach porządkują ciemną tonację. Oszczędna paleta, śmiałe zestawienia barw i zdecydowana konstrukcja formy zdradzają artystę doskonale świadomego osiągnięć nowoczesnego malarstwa francuskiego. Szczególnie interesująca jest malarska swoboda, z jaką opracowane zostały partie ubrania i dłoni, kontrastująca z bardziej skupionym, wnikliwym modelunkiem twarzy. To portret psychologiczny osiągnięty nie przez anegdotę, lecz przez kolor, rytm i materię malarską.

Znaczące jest zestawienie obrazu z portretem Baslera namalowanym około 1913 roku przez Leopolda Gottlieba, zaprezentowanym na paryskim Salonie Jesiennym. W obu kompozycjach powraca niemal identyczny układ siedzącej postaci i dłoni; Gottlieb wybiera jednak jaśniejszą, bardziej dekoracyjną paletę, Kramsztyk zaś stawia na powagę ciężkich brązów, szarości i karminu. Podobieństwo obu ujęć może świadczyć o wzajemnej inspiracji malarzy, ale również o szczególnym upodobaniu samego modela do takiej pozy. Oba płótna, podobnie jak portrety autorstwa Kislinga i rysunki Modiglianiego, tworzą niezwykłą galerię wizerunków człowieka, wokół którego krzyżowały się drogi artystów polskiego i międzynarodowego Montparnasse'u.



Basler i Modigliani w „La Rotonde”, około 1915-16

32

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Łabędź", 1913

olej/płótno, 88 x 129 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'
na odwrociu na ramie nalepka wystawowa z Muzeum Narodowego w Warszawie,
na krośnie numery inwentarzowe: '81 (79) ZAK' i '(P.H.8.9.64 C)'

estymacja:
700 000 - 1 000 000 PLN
159 000 - 227 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:
Eugeniusz Zak 1884-1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 grudnia 2003 - 29 lutego 2004

LITERATURA:
Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 95, nr kat. 45 (il.)
Michał Rola [Michał Legutko], Eugeniusz Zak (1884-1926), „Pro Arte", 1987, lato, s. 10 (il.)



Eugeniusz Zak, jeden z najwybitniejszych polskich malarzy pierwszej połowy XX wieku, działał głównie we Francji, ale także w Polsce i Niemczech. Choć jego twórczość rozwijała się w międzynarodowym środowisku paryskiej awangardy, artysta czerpał inspiracje również z tradycji włoskiego renesansu, francuskiego klasycyzmu oraz symbolizmu przełomu stuleci. Z tych różnorodnych źródeł stworzył własny świat poetyckich przedstawień, w którym ludzkie postaci, architektura i natura współistnieją w baśniowej harmonii. Jego malarstwo, wymykające się jednoznacznym klasyfikacjom, sytuowane jest również w kręgu neoklasycyzmu. Zak pozostawał związany ze środowiskiem École de Paris oraz warszawską grupą „Rytm".

Urodzony w 1884 roku artysta wyjechał na studia do Paryża w 1902 roku. Kształcił się w École des Beaux-Arts pod kierunkiem Jeana-Léona Gérôme'a oraz w Académie Colarossi, a następnie uzupełniał edukację we Włoszech i Monachium. Szczególnie istotna okazała się podróż do Włoch w 1903 roku, która rozbudziła jego zainteresowanie sztuką wczesnego renesansu. Z dzieł dawnych mistrzów przejmował przywiązanie do harmonijnej kompozycji, delikatnego konturu i idealizacji ludzkiej sylwetki, łącząc je z nowoczesnym podejściem do formy i koloru. Ważną rolę w kształtowaniu jego języka plastycznego odegrało również malarstwo francuskie, zwłaszcza twórczość Maurice'a Denisa, Paula Cézanne'a oraz Pierre'a Puvisa de Chavannesa. Szczególnie bliskie były mu monumentalne, wyciszone kompozycje tego ostatniego, przedstawiające ponadczasowe sceny w wyidealizowanych krajobrazach. Podobnie jak francuski symbolista, Zak traktował pejzaż nie jako wierny zapis natury, lecz przestrzeń służącą wyrażaniu nastroju i emocji. Pozostając zdystansowany wobec radykalnych eksperymentów awangardy, twórczo przetwarzał osiągnięcia nowoczesnego malarstwa, w tym rozwiązania formalne Henri'ego Matisse'a.

Około 1910 w twórczości artysty coraz wyraźniej zaznaczył się nurt przedstawień arkadyjskich. Powstawały wówczas kompozycje ukazujące samotnych wędrowców, odpoczywających pasterzy, rybaków oraz pary kochanków w pejzażach przywołujących krajobrazy południowej Europy. Charakterystycznymi elementami tych przedstawień były skaliste wzgórza, spokojne zatoki, samotne drzewa i niewielkie budowle przypominające włoskie zamki lub renesansowe wille. W ten sposób artysta kreował miejsca nieistniejące, a zarazem znajome, przywodzące na myśl wspomnienia śródziemnomorskich krajobrazów. Ważnym źródłem inspiracji dla tego rodzaju przedstawień, zwanych „sielankami" bądź „idyllami", pozostawała tradycja malarstwa pastoralnego. Zak odwoływał się zarówno do klasycznych krajobrazów Nicolasa Poussina, jak i do osiemnastowiecznych scen fêtes champêtres, których najdoskonalszym wyrazem była twórczość Antoine'a Watteau. W obrazach francuskiego mistrza rokoka spotkania zakochanych, muzyków i eleganckiego towarzystwa odbywały się w ogrodach zawieszonych gdzieś między rzeczywistością a marzeniem. Podobną niejednoznaczność odnajdujemy w twórczości Zaka.

Szczególną cechą tych kompozycji jest sposób przedstawiania ludzkiej postaci. Zak wydłużał proporcje sylwetek, upraszczał rysy twarzy i nadawał ciałom płynne linie. Postacie zyskiwały dzięki temu charakter ornamentalny, stając się integralnymi elementami krajobrazu. Ich pozy niekiedy przypominały zatrzymany ruch taneczny, a twarze zdawały się wyrażać uniwersalne stany emocjonalne. Bohaterowie jego idylli wydają się pogrążeni we własnych myślach, nawet wówczas, gdy przebywają w towarzystwie innych. Szczególnie rozpoznawalny stał się typ młodej kobiety o eterycznej urodzie, smukłej sylwetce i delikatnie zarysowanym profilu. W stylizacji tych figur pobrzmiewa fascynacja kobiecymi wizerunkami włoskiego quattrocenta, między innymi malarstwem Botticellego i Leonarda da Vinci.

Równie istotną rolę w obrazach Zaka odgrywała kolorystyka. W przeciwieństwie do impresjonistów, poszukujących zmiennych efektów światła, artysta budował nastrój za pomocą starannie dobranych zestawień barwnych. Stosował przygaszone błękity, nasycone zielenie, ciepłe brązy i rozbielone róże, niekiedy ożywiane świetlistymi akcentami oranżu. Kolor nie musiał odpowiadać rzeczywistemu wyglądowi natury. To właśnie za sprawą barwy przedstawiane krajobrazy nabierały odrealnionego, fantastycznego charakteru.

Rozwijany przez Zaka w latach poprzedzających I wojnę światową nurt idylliczny znalazł wyraz w takich dziełach jak „Idylla" („Stary zamek II") z 1913 czy „Idylla rybacka - Zaproszenie do łodzi" z 1914. Powtarzające się w nich motywy skalistego brzegu, spokojnej wody, odległych zabudowań i postaci pogrążonych w kontemplacji świadczą o konsekwentnym rozwijaniu przez artystę własnego repertuaru form. W kolejnych realizacjach swobodnie przekształcał znane układy, zmieniał położenie figur, zestawiał odmienne elementy sztafażu i eksplorował nowe relacje kolorystyczne. Dzięki temu jego kompozycje tworzą rozpoznawalny świat, w którym każdy obraz wydaje się kolejnym fragmentem tej samej wyobrażonej krainy.

Do omówionego nurtu idyllicznego należy prezentowany obraz „Łabędź", eksponowany na wystawie monograficznej artysty w Muzeum Narodowym w Warszawie w 2003. Dzieło przedstawia parę młodych ludzi nad wodą, w otoczeniu skalistego pejzażu i bujnej roślinności. Kobieta, siedząca pod rozłożystym drzewem, kieruje spojrzenie ku tafli wody, podczas gdy stojący obok mężczyzna unosi rękę w zagadkowym geście. Na pierwszym planie pojawia się ciemny łabędź, a w oddali widoczna jest jasna budowla na tle gór. Uwagę zwraca różowo-pomarańczowa kolorystyka wody i nieba, kontrastująca z głęboką zielenią drzewa oraz chłodnym błękitem sukni. Łabędź, tradycyjnie kojarzony z miłością i pięknem, może być traktowany jako symboliczny komentarz do przedstawionej sceny, choć jej znaczenie pozostaje otwarte.

33

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Chłopiec w zielonej kamizelce", 1919

olej/płótno, 100 x 81 cm
sygnowany l.g.: 'Eug. Zak'
na krośnie malarskim i ramie papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
182 000 - 273 000 EUR

POCHODZENIE:
Sotheby's, Tel Aviv, maj 1987
kolekcja prywatna
DESA Unicum, grudzień 2019
kolekcja prywatna, Warszawa
DESA Unicum, grudzień 2022
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
LXVII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, maj 1921
LXV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, luty 1920

LITERATURA:
Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, nr 118, p. 118 (il.)
Malarstwo Polskie. Ceny na aukcjach zagranicznych 1985-1990, Galeria Lipert, Kraków 1991, s. 93 (il.)
LXVII Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", katalog, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1921, poz. 103
LXV Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", katalog, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa 1920, poz. 334





„CHŁOPIEC W ZIELONEJ KAMIZELCE”
EUGENIUSZ ZAK MIĘDZY PARYŻEM A POLSKĄ

Eugeniusz Zak dotarł do Paryża w 1904 roku jako jeden z pierwszych polskich twórców kręgu przyszłej Szkoły Paryskiej. Szybko zyskał uznanie w tamtejszym środowisku artystycznym – wkrótce został członkiem stałym Salonu Jesiennego, a w 1912 profesorem Académie de La Palette. Kilkukrotnie wyjeżdżał na plenery do Bretanii. W 1913 wziął ślub z Jadwigą z Kohnów. W tym samym roku wystawiał na tzw. „Armory Show” w Nowym Jorku, jednej z najważniejszych wystaw sztuki modernistycznej przed 1914 rokiem. Wybuch wojny zastał artystę w Paryżu. Zakowie i Roman Kramsztyk wyjechali na południe Francji i przez Szwajcarię dotarli do Polski. Zamieszkali w Częstochowie u rodziny Jadwigi. Dlatego też w katalogach wystawowych, na których pojawiały się prace artysty, odnajdziemy jego częstochowski adres. Tak jest w przypadku „Chłopca w zielonej kamizelce” pokazywanego na warszawskich wystawach Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w 1920 i 1921 roku.

„Wojna zastaje go w Polsce. Patriotyczne wzloty i trudne warunki egzystencji w na wpół spustoszonym kraju opanowanym przez wroga wycisnęły głębokie piętno na dziełach pochodzących z trzeciego okresu twórczości Zaka. Szczególnie wyraźna jest zmiana kolorystyczna. Kolor staje się teraz ciemniejszy, a jednocześnie niematerialny i fantastyczny, niemal sztuczny”.

Wojenny okres jest określany w biografii artysty jako „smutny” (Stefania Zahorska). Malarz trafił do prowincjonalnego miasta, gdzie nie znalazł odbiorców dla swojej sztuki. Dzięki pobytowi w Polsce mógł się aktywnie włączyć w tutejsze życie artystyczne: brał udział w wystawach pierwszej polskiej awangardowej grupy „Ekspresjonistów Polskich” (Kraków, listopad 1917; Lwów, kwiecień 1918) oraz I wystawie Polskiego Klubu Artystycznego w hotelu „Polonia”. W styczniu 1917 roku urządzono pierwszą wystawę indywidualną jego dzieł (Towarzystwo Wydawnicze, Warszawa). Zak eksponował swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz na organizowanych tam wystawach Towarzystwa „Sztuka”.

„Na postaciach zdaje się ciążyć głęboki smutek, artysta ucieka od rzeczywistości w zabarwioną niepokojem i melancholią fantazję. Kompozycja jego prac powiększa się, pierwiastek cierpienia i brutalnej rzeczywistości dodaje im człowieczeństwa, sprawia, że są bardziej przejmujące”.

Edward Woroniecki, L’Art polonais à Paris. (…) exposition de feu E. Zak chez Bing (…), „La Pologne politique, économique, littéraire et artistique” 1926, półr. I, 387-389

Spektakularny „Chłopiec w zielonej kamizelce” powstaje w „polskim” okresie. Niezależnie od izolacji artysty od paryskiego życia artystycznego jego twórczość podlegała stałym przemianom. Od 1917 roku w jego twórczości występował motyw samotnej postaci wyobrażonej w nieokreślonej przestrzeni, czasem zaułku. Barbara Brus-Malinowska, monografistka Zaka, odnotowuje, że poprzez tego rodzaju tematykę artysta chciał wyrazić „świat ‘na opak’, którego mieszkańcami są ludzie ‘wolni’” (Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 63). Artysta od tego momentu stale malował tancerzy, pajaców, cyrkowców, pijaków czy włóczęgów. Przedstawiony chłopiec niesie ze sobą o wiele większy ładunek emocjonalny: mimo błogiej mimiki jest drapieżny w wyrazie. Zak ujął postać frontalnie, sytuując ją na płaskim, granatowym tle. Monumentalny wyraz zwielokrotnia światło, które pada z prawej strony kadru i tworzy duże kontrasty świetlne. Barwne napięcie istniejące między różowymi spodniami a zieloną kamizelką ewokuje nieco nadrealny charakter przedstawienia. Zak precyzyjnie oddaje linie swojego modela, lecz odtwarzaną naturę przekracza, ewokując wizyjny charakter portretu.

34

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Na morzu", 1906-1909

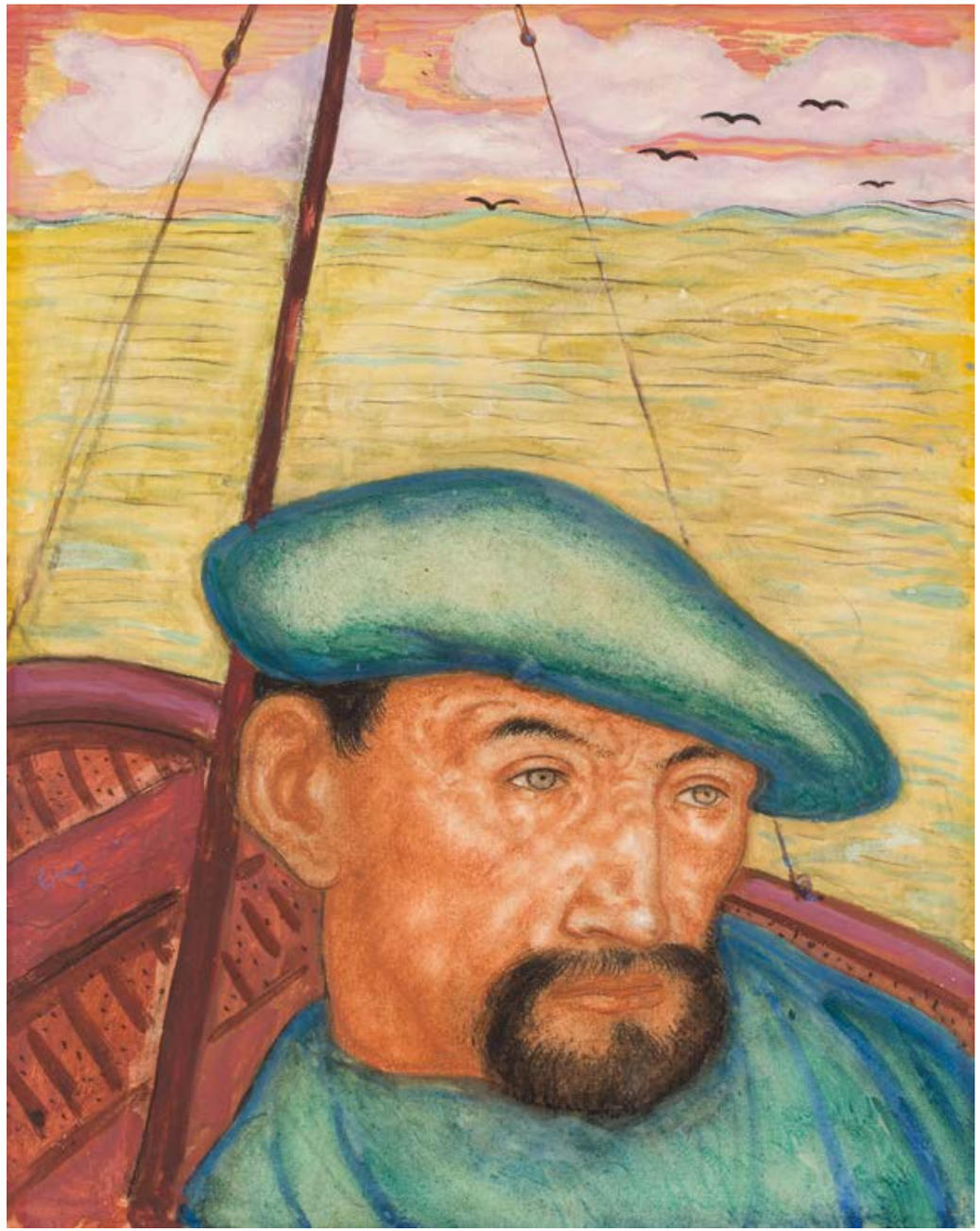
pastel, tempera/karton, 30 x 24 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'
na odwrociu nalepka wytwórcy materiałów malarskich George Rowney & Co.

estymacja:
140 000 - 220 000 PLN
32 000 - 50 000 EUR

POCHODZENIE:
José Jorge Ortega Asturias, Paryż (zakup 1909 z Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie)
Irene Ortega Asturias
kolekcja prywatna, Gwatemala (zakup 2002)
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska
Desa Unicum, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
XIII. wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 20 marca - 30 kwietnia 1909

LITERATURA:
Katalog XIII. wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka", Kraków 1909, nr kat. 195
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Zak. Malarstwo, Wydawnictwo BOSZ, Lesko 2022, str. 9 (il.)



Na przełomie XIX i XX wieku Bretania zyskała status najbardziej popularnych miejsc na artystycznej mapie Europy: ściągali do niej twórcy różnych narodowości, chcąc malować czy rzeźbić na najdalej wysuniętym na zachód obszarze kontynentalnej Europy. Do nich należeli m.in. Paul Gauguin i jego uczniowie. Gdyby nie ich przybycie do Pont-Aven, europejski symbolizm byłby uboższy o przełomowe dzieła piewcy Bretanii – Gauguina.

W XIX stuleciu – wieku rozwoju etnografii, starożytnictwa, nauk społecznych – Bretania została odkryta jako kraj pozostający nieco poza czasem i postępem cywilizacji francuskiej. Jawiła się jako miejsce obecności kultur prehistorycznych (z pozostawionymi przez nie megalitami) i pobożna ziemia, której mieszkańcy żyją blisko wielkowiekowej tradycji i czczą lokalnych, średniowiecznych świętych podczas odpustów i pielgrzymek do miejscowych sanktuariów. Mieszkańcy krainy pociągali przybyszów za sprawą odmiennej mowy oraz swojej niezależności od centralnej władzy – oporu szuanów podczas rewolucji francuskiej. Artystów inspirował tradycyjny ludowy strój, urokliwe wyroby z fajansu (słynna ceramika z Quimper), barwna grafika ludowa – swoiste images d'Épinal – kunsztownie zdobione meble i wyposażenie wnętrz. Regionowi uroku dodawało położenie w bliskości oceanu, konieczność bezpośredniego kontaktu z żywiołami wody i powietrza, surowość krajobrazu skalistego wybrzeża. Bretania jawiła się więc nowoczesnym jako kraina dzika, nieco przestarzała, która obiecywała przygodę, lecz też odkrycie pierwszej łączności człowieka z naturą i autentycznej religijności.

Pierwsi artyści docierali do Bretanii w XVIII stuleciu. Inspiracją stawał się dla nich lokalny pejzaż i malowali najczęściej porty morskie. Od czasów romantyzmu twórców zaczęła interesować także obyczajowość mieszkańców regionu. „Podróże do Bretanii, odległej w pierwszej połowie XIX wieku od Paryża o cztery dni drogi dyliżansem, przy braku dróg w głąb półwyspu oraz na wybrzeże, miały posmak awanturniczych wypraw do dzikiego, nieznanego kraju. Na miejscu, w pagórkowatym terenie, w małych kotlinach, nad brzegami meandrujących rzek, wśród dębowych lasów, na fermach rozproszonych na granicy rozległych nieużytków sąsiadujących z polami uprawnymi i łąkami oddzielonymi kamiennymi murkami, żyli ‚dzicy' Bretończycy. Wyróżniali się wyglądem, strojem, obyczajowością, mówili innymi językiem. Odizolowani od cywilizacji w swym surowym, twardym życiu podporządkowanym jedynie prawom natury i przykazaniom boskim, wydawali się bezpośrednimi spadkobiercami Galów i Celtów. Dla przybyszów z Paryża, którzy w pogoni za egzotyką podążali do Afryki i na Wschód, było całkowitym zaskoczeniem, że mogli ją odkryć u siebie, na dalekim zachodzie" (Elżbieta Charazińska, Małgorzata Le Guellec-Dąbrowska, Malarze w Bretanii, w: Bretania. Sztuka i tradycja, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 97).

W czasach Gauguina do Bretanii można było dojechać łatwiej ze względu na otworzoną w 1862 roku linię kolejową łączącą Quimper z Paryżem. W ostatnich dekadach XIX wieku fala wyjazdów do Bretanii ulegała nasileniu – malarze stworzyli dwie wiodące kolonie artystyczne w Douarnenez i Concarneau. W pobliżu drugiej miejscowości powstała niewielka kolonia artystyczna w Pont-Aven, zgromadzona wokół Paula Gauguina, który przebywał tam z przerwami w latach 1886-94 i okresowo zamieszkiwał w pobliskim porcie Le Pouldu. Za szczytowy okres dla tego środowiska uznaje się przełom lata i jesieni 1888 roku, kiedy to Gauguin stworzył obrazy inspirowane folklorem bretońskim, odrzucające tradycyjne formuły obrazowania. Do wybitnych dzieł tego okresu należy słynna „Wizja po kazaniu" („Walka Jakuba z Aniołem", 1888, National Gallery of Scotland, Edynburg).

Kolonia artystyczna w Bretanii była środowiskiem międzynarodowym. Należeli do niej twórcy francuscy, skandynawscy, angielscy, irlandzcy czy amerykańscy. Choć Polacy docierali do Bretanii od końca XVIII wieku, to liczące się w historii sztuki pobyty datuje się od lat 80. XIX stulecia. W połowie dekady Anna Bilińska malowała studia bretonek i morskie pejzaże. Nieco później podobną tematykę rodzajową odnajdujemy w œuvre Olgi Boznańskiej. Wtedy Bretania stanowiła atrakcyjne miejsce plenerów i kuszącą oraz tanią alternatywę dla zurbanizowanego Paryża. Im bliżej końca wieku, tym więcej polskich nazwisk wiąże się z Bretanią.

Władysław Ślewiński po raz pierwszy odwiedził Pont-Aven w 1889 roku. W kolejnych latach często odwiedzał Le Pouldu, Pont-Aven, Belle-Ile, od 1910 roku mieszkał w neostylowej willi Doëlan, w której okresowo mieszkali i tworzyli przedstawiciele wczesnej awangardy: Tadeusz Makowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz czy Henryk Hayden. Władysław Wankie, odwiedziwszy w 1893 roku miejscowość Cancale nad zatoką Mont-St-Michel, wprowadził do swojej twórczości cały nurt przedstawień poławiaczek ostryg przemierzających piaszczyste plaże. Wielokrotnie temat krajobrazu i obrzędu bretońskiego podejmowali na początku wieku Mela Muter, Eugeniusz Zak, Józef Pankiewicz, Mojżesz Kisling, Gustaw Gwozdecki czy Roman Kramsztyk. Jeszcze w latach 20. Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska malowała St-Malo w purystycznej stylistyce (Saint-Malo, 1930, Muzeum Narodowe w Poznaniu), a Louis Marcoussis uwieczniał bretońską naturę w formule postkubistycznego, bliskiego surrealizmowi malarstwa („Port w Kérity", 1927, Centre Georges Pompidou, Paryż).

Mit Bretanii w polskiej sztuce trwał długo. Jego żywotność wiąże się z magicznym urokiem tej krainy. Dla wielu twórców polskich wyjazdy do Bretanii były stymulujące artystycznie, lecz zapewniały także niejednokrotnie wyczekiwany wypoczynek. „Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko odwiedzanie przez artystów – Połąga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycznych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii, na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ich ogrom Atlantyku, surowość krajobrazu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich górali" (Barbara Brus-Malinowska, Artyści polscy w Bretanii, w: Malarze polscy w Bretanii 1890 – 1939, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 37).

Widok na zatokę, Douarnenez, Francja, 1890-1900, fotochrom, Biblioteka Kongresu, Waszyngton



Jako jeden z pierwszych przybyszów do Paryża (1901) Eugeniusz Zak (wówczas szesnastolatek) zajął już przed pierwszą wojną światową ważną pozycję wśród reprezentantów Szkoły Paryskiej. W pierwszych latach pobytu nad Sekwaną formował się niezwykły styl malarza – poetycki, nadrealny, sielankowy i klasycyzujący zarazem.
Pierwsi komentarzy biografii artystycznej Zaka (Stefania Zahorska) zwracali uwagę na neurotyczności jego osoby (warunkowaną nieuleczalną chorobą serca) i zarazem ujmującą dobroduszność. Malarz zawarł znajomości z ważnymi postaciami polskiego (Leopold Gottlieb, Eli Nadelman, Roman Kramsztyk) i paryskiego świata artystycznego (Émile Antoine Bourdelle); należał do ważnych nowoczesnych stowarzyszeń artystycznych. Już przed 1914 rokiem został wykładowcą w paryskiej Académie La Palette i wyjednał sobie poważną pozycję rynkową: eksponował swoje prace na słynnej wystawie „Armory Show" w Chicago, a jego prace trafiły do ważnych amerykańskich kolekcji prywatnych.

Ważny wątek wczesnej twórczości Eugeniusza Zaka to tematyka bretońska. Śladem artystów osiadłych w Paryżu, wiedzionych legendą Gauguina i nabistów, Zak spędzał letnie wakacje właśnie nad Atlantykiem. Lata 1905-1911 to okres jego wizyt w ulubionym Pont-l'Abbé koło Quimper, określonym przez Guy de Maupassanta jak „najbardziej bretońskie miasteczko". Zak odwiedzał też Douarnenez, Concarneau i Audierne, a lokalny koloryt – pejzaże i typy charakterystyczne dla tego regionu – pozwalały przemieniać się jego sztuce. Artysta wykonywał przede wszystkim wizerunki bretońskich wieśniaków, rybaków i dzieci, sytuując swoje postaci na tle pejzażu czy architektury. Spłaszczał przestrzeń, eksponując linię oraz twarze i sylwety swoich portretowanych. Notację w krajobrazie umożliwiały mu kameralne formaty oraz użycie farb wodnych i kredek. Zak łączył akwarelę, gwasz i temperę z ołówkiem, tuszem, sangwiną czy kolorowymi kredkami.

W prezentowanym wizerunku bretońskiego rybaka malarz zastosował ekspresyjne kadrowanie: przybliżył widza do twarzy modela, deformując nieco łódź widzianą w skrócie perspektywicznym. Płaskie tło to plamy nasyconej żółcieni i różu, rozbłyskujące akcentami zieleni i bieli. Sylwety lecących ptaków sugerują wrażenie perspektywicznej głębi. Taka kompozycja inspirowana jest podziwianym przez Zaka japońskimi drzeworytami ukyio-e. Kolorystyka łączy się z impulsem malarstwa nabistów, stosujących wzorem Gauguina „kolor sugestywny". Malarze ci zrezygnowali z koloru lokalnego na rzecz czystej barwy posiadającej moc symboliczną. Prezentowane urokliwe studium to dzieło awangardowe w artystycznej formie, w treści zaś ponadczasowe i uniwersalne. Dotyka tematu melancholii, związku człowieka z naturą i walki z żywiołami.

35

WACŁAW BOROWSKI

1885-1954

Sjesta południowa

olej/płótno, 85 x 71 cm
sygnowany p.d.: 'WBorowski'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 000 - 68 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, grudzień 2013
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Ryszard Jeremi Kluszczyński, Historia malarstwa polskiego. Od gotyckiego malarstwa tablicowego do Stefana Gierowskiego, Kraków 2022, s. 345 (il.)
Ryszard Jeremi Kluszczyński, Wielka księga malarstwa polskiego, Kraków 2019, s. 272
Ryszard Jeremi Kluszczyński, Od Chełmońskiego do Kantora. Mistrzowie malarstwa polskiego, Kraków 2019, s. 250-51 (il.)



HARMONIA BARW I FORM

W TWÓRCZOŚCI WACŁAWA BOROWSKIEGO



Władysław Skoczylas, Owocobranie, 1925,
Muzeum Śląskie w Katowicach



Wacław, Borowski, Groteska i Wieczór (Jesień),
z Teki Autolitografii, 1927. Gabinet Rycin BUW



Wacław Borowski, Idylla, kolekcja prywatna

Wacław Borowski należał do najważniejszych przedstawicieli polskiego klasycyzmu międzywojennego, a jego twórczość stanowiła oryginalną próbę pogodzenia tradycji artystycznej z nowoczesnym językiem malarskim. Jako współzałożyciel i wieloletni prezes Stowarzyszenia Artystów Polskich „Rytm" odegrał istotną rolę w kształtowaniu estetyki polskiej sztuki lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Jego malarstwo, wyróżniające się wyrafinowaną kolorystyką, harmonijną kompozycją i szczególnym zamiłowaniem do klasycznego piękna, pozostawało bliskie ideałom ugrupowania, które poszukiwało równowagi między nowoczesnością a dziedzictwem dawnych mistrzów. Artystyczna droga Borowskiego rozpoczęła się od studiów historii sztuki oraz nauki malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w pracowni Józefa Mehoffera. Istotne znaczenie dla ukształtowania jego indywidualnego stylu miał również pobyt w Paryżu, gdzie studiował dzieła dawnych mistrzów, kopiował freski Sandra Botticellego oraz interesował się sztuką bizantyjską, gotycką, egipską i grecką. Szczególnie bliskie pozostawały mu tradycje włoskiego renesansu, których wpływ odnaleźć można w zamiłowaniu do klarownej kompozycji, dekoracyjności oraz idealizowanych przedstawień ludzkiej postaci.

Założone w 1922 ugrupowanie Rytm skupiało artystów poszukujących nowej formuły sztuki dekoracyjnej, opartej na harmonii, uporządkowaniu kompozycji i świadomej stylizacji. Wśród jego członków znaleźli się między innymi Eugeniusz Zak, Władysław Skoczylas, Zofia Stryjeńska i Henryk Kuna. W przeciwieństwie do radykalnych nurtów awangardowych rytmiści nie dążyli do zerwania z tradycją, lecz do jej twórczego przekształcenia. Szczególne znaczenie przypisywali rytmowi linii, syntetycznemu ujmowaniu form oraz dekoracyjnym walorom koloru. Borowski należał do artystów, którzy najpełniej realizowali te założenia, łącząc klasyczne poczucie ładu z nowoczesną swobodą malarską.

Prezentowana „Sjesta popołudniowa" stanowi znakomity przykład dojrzałego malarstwa Borowskiego, w którym charakterystyczna dla jego wcześniejszej twórczości idealizacja spotyka się z zainteresowaniem współczesnym życiem. Artysta przedstawił kameralną scenę rozgrywającą się w zaciszu ogrodu. Przy nakrytym białym obrusem stole zgromadziły się trzy postaci – dwie ubrane kobiety oraz siedząca w swobodnej pozie naga modelka. Otaczająca je bujna roślinność, rozłożyste korony drzew i fragment czerwonej architektury tworzą intymną przestrzeń, odizolowaną od zgiełku codzienności. Całość przenika atmosfera letniego odpoczynku, beztroski i subtelnej zmysłowości. Kompozycja obrazu została podporządkowana przemyślanemu układowi rytmicznemu. Pionowe linie pni drzew i ścian budynku równoważą miękkie kontury kobiecych sylwetek, podczas gdy diagonalne ustawienie stołu nadaje przedstawieniu przestrzenną głębię. Szczególną rolę odgrywa kolor – nasycone zielenie roślinności kontrastują z ciepłymi czerwieniami architektury, złocistą żółcią ubrania jednej z postaci oraz jasną karnacją modelki. Biel obrusa staje się centralnym akcentem kompozycji, skupiającym światło i organizującym relacje między poszczególnymi elementami przedstawienia.

„Sjesta popołudniowa" należy do nurtu twórczości Borowskiego rozwijanego w latach trzydziestych, kiedy artysta rozjaśnił paletę, chętniej posługiwał się techniką olejną i coraz częściej umieszczał swoich bohaterów we współczesnych realiach. W odróżnieniu od wcześniejszych, nasyconych melancholią i odwołaniami do mitycznej Arkadii kompozycji, prezentowany obraz przedstawia scenę osadzoną w rozpoznawalnej rzeczywistości. Współczesne stroje, ogrodowe meble i nakryty stół podkreślają rodzajowy charakter przedstawienia, choć jego atmosfera pozostaje bliska ponadczasowym wyobrażeniom o harmonijnym współistnieniu człowieka i natury.

W obrazie dostrzec można również świadomy dialog z tradycją impresjonistyczną, szczególnie z przedstawieniami wypoczynku w ogrodach i scenami towarzyskimi rozgrywającymi się w plenerze. Borowski nie rezygnuje jednak z właściwej sobie dyscypliny kompozycyjnej i dekoracyjnej stylizacji. Swoboda malarskiego gestu współistnieje tutaj z przemyślaną organizacją płaszczyzny, a zmysłowość przedstawienia zostaje podporządkowana harmonii barw i form.

„Sjesta popołudniowa" ukazuje Borowskiego jako artystę umiejętnie łączącego klasyczne ideały piękna z nowoczesną wrażliwością. W tej pozornie zwyczajnej scenie popołudniowego odpoczynku odnaleźć można najważniejsze wartości estetyczne ugrupowania Rytm – zamiłowanie do ładu, dekoracyjności i harmonii, a także przekonanie, że współczesność może stać się źródłem piękna równie doskonałego jak świat dawnych mistrzów.



36

TYTUS CZYŻEWSKI

1880-1945

"Portret kobiety z wachlarzem" ("Hiszpanka"), około 1940

olej/płótno, 81 x 65,5 cm
sygnowany p.d.: 'Tytus | Czyżewski'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Poznaniu oraz Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
200 000 - 350 000 PLN
46 000 - 80 000 EUR

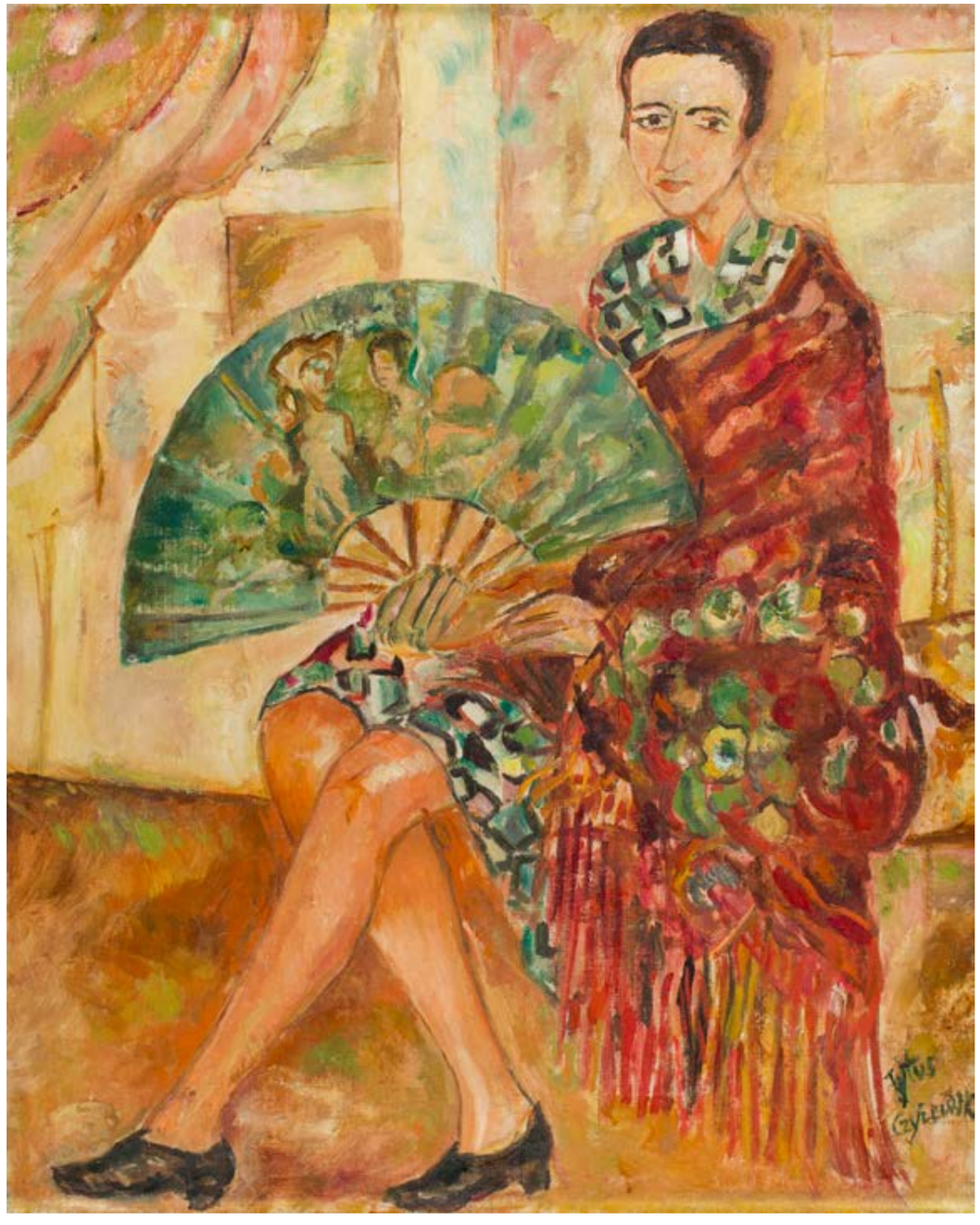
POCHODZENIE:
z kolekcji Henryka Ładosza (1902-1979), aktora i przyjaciela artysty
depozyt w Muzeum Sztuki w Łodzi

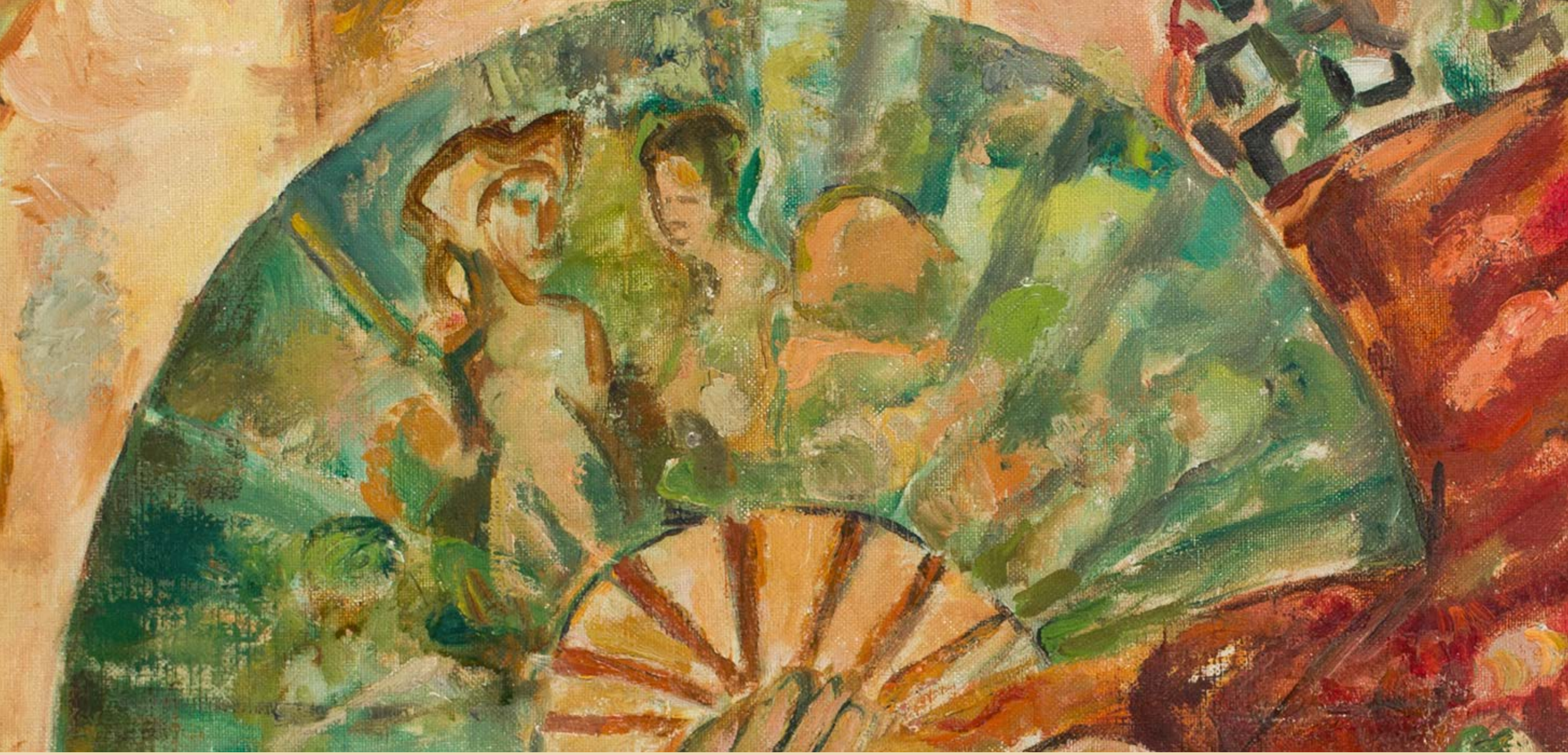
WYSTAWIANY:
Tytus Czyżewski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 1974
XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Wenecja, 1948
Wystawa obrazów Tytusa Czyżewskiego, Festiwal Sztuki, CBWA, Sopot, sierpień 1956

LITERATURA:
Tytus Czyżewski, oprac. katalogu Maria Dąbrowska, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1974, nr kat. 67
XXIV Biennale Internazionale d'Arte, Wenecja, Venice 1948, nr kat. 8 (il.)

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

Tytus Czyżewski





Tytus Czyżewski należy do najbardziej oryginalnych osobowości polskiej awangardy. Malarz, poeta i krytyk sztuki, współtwórca grupy Ekspresjonistów Polskich, przekształconej później w Formistów, od początku poszukiwał własnego języka artystycznego. Jego wczesne obrazy, inspirowane kubizmem i sztuką ludową, rozbijały tradycyjną konstrukcję przedstawienia. W latach dwudziestych, podczas pobytów w Paryżu, artysta stopniowo odchodził od radykalnych eksperymentów formalnych, kierując uwagę ku barwie, dekoracyjności i swobodniejszemu traktowaniu natury.

Szczególne miejsce w tej przemianie zajmuje Hiszpania. Jak przypominała Joanna Pollakówna, pierwsze olśnienie sztuką tego kraju przyszło jeszcze w Paryżu: w 1908 roku Czyżewski oglądał dzieła El Greca na Salonie Jesiennym, a w 1925 roku ponownie zetknął się z nimi na wystawie w Hôtel Jean Charpentier. Jak wielu europejskich modernistów, fascynowała go odwaga malarza z Toledo, który deformował postać, wydłużał proporcje i gwałtownymi kontrastami wydobywał ekspresję koloru. Dopiero później Czyżewski sam odwiedził Hiszpanię, po raz pierwszy w 1929 roku, a następnie w latach 1930–31. Podróże te utrwaliły zainteresowanie kulturą hiszpańską, obecne zarówno w jego malarstwie, jak i poezji.

W „Portrecie kobiety z wachlarzem" hiszpańskie inspiracje odnajdują wyjątkowo sugestywną postać. Na tle jasnego wnętrza, obramowanego z lewej strony ciężką kotarą, siedzi młoda kobieta o krótkich, ciemnych włosach. Jej skrzyżowane nogi i czarne pantofle nadają kompozycji pozór codziennej swobody, ale spojrzenie modelki, zwrócone ku widzowi, przykuwa uwagę swoją powściągliwością. Na geometrycznie wzorzystej sukni spoczywa bogato zdobiona, kwiecista chusta o długich frędzlach. Najważniejszym rekwizytem jest rozłożony wachlarz, wypełniający niemal całą środkową część płótna. Jego zielonkawa powierzchnia z figuralną dekoracją staje się obrazem w obrazie, dodatkową płaszczyzną malarskiej gry.

Czyżewski nie dąży tu do iluzjonistycznego podobieństwa. Ciało modelki, tkaniny, wachlarz i tło podporządkowane zostały rytmowi plam barwnych. Ciepłe róże, ochry i czerwienie spotykają się z chłodnymi zieleniami, a ornamentalność stroju niemal zaciera granicę między postacią a otoczeniem. W tej pozornej lekkości pobrzmiewają doświadczenia formistyczne, ale najważniejsza okazuje się swoboda koloru. Hiszpania jest tu zarazem rzeczywistym wspomnieniem podróży i wyobrażonym światem teatralności, zmysłowości oraz dekoracyjnego przepychu.

Znaczenie obrazu potwierdza jego wyjątkowa historia wystawiennicza. W 1948 roku „Hiszpanka" została zaprezentowana na XXIV Biennale Sztuki w Wenecji, w polskim pokazie poświęconym twórczości Czyżewskiego i Jana Cybisa. Była to szczególna prezentacja: malarz nie żył już od trzech lat, a jego dzieła reprezentowały polską nowoczesność na jednej z najważniejszych wystaw międzynarodowych. Obraz pokazano następnie w Sopocie podczas Festiwalu Sztuki w 1956 roku oraz na wystawie monograficznej w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 1974 roku. Należał do kolekcji aktora Henryka Ładosza, przyjaciela artysty, i pozostawał w depozycie Muzeum Sztuki w Łodzi. „Hiszpanka" łączy więc osobistą fascynację Czyżewskiego kulturą południa z historią międzynarodowej recepcji polskiego modernizmu.

37 α

CZESŁAW WDOWISZEWSKI

1904-1982

"Trzej Królowie", 1941

olej/sklejka, 53 x 60 cm

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 400 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja malarza Jerzego Herbsta (1907-1975), Warszawa
kolekcja rodziny Jerzego Herbsta, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa retrospektywna Czesława Wdowiszewskiego oraz wystawa Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Ratusz Staromiejski, 29 lipca – 31 sierpnia 1972

LITERATURA:
Czesław Wdowiszewski, katalog wystawy, oprac. Andrzej Ściepuro, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1972, nr kat. 44

Czesław Wdowiszewski studia artystyczne podjął w 1923 roku w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Naukę ukończył cztery lata później. W latach 1924–1926 wyjeżdżał wraz z pozostałymi uczniami Pruszkowskiego na letnie plenery do Kazimierza nad Wisłą, gdzie powstała swoista kolonia artystyczna, zauroczona miejscowym krajobrazem i niepowtarzalnym urokiem nadwiślańskiego sztetla. Właśnie w Kazimierzu zawiązało się w 1925 roku Bractwo św. Łukasza. Wdowiszewski należał wraz z Antonim Michalakiem, Bolesławem Cybisem, Janem Gotardem, Aleksandrem Jędrzejewskim, Eliaszem Kanarkiem, Edwardem Kokoszką, Januszem Podoskim, Mieczysławem Szulcem, Janem Wydrą i Janem Zamojskim do grona członków założycieli konfraterni. Skupionym w ugrupowaniu artystom, wzorowanym na średniowiecznym cechu rzemieślniczym, przyświecała idea dbania o wysoką jakość produkcji artystycznej oraz wzmacniania więzów koleżeństwa. Dla Pruszkowskiego, mentora młodych artystów, priorytetem było stworzenie polskiej szkoły malarstwa, zakorzenionej w tradycji sztuki europejskiej, trawestującej konwencje obrazowania minionych wieków, asymilującej warsztatowe umiejętności dawnych mistrzów i wzorowanej na ich artystyczno-rzemieślniczej praktyce.

Pochodzący z tego okresu dorobek artystyczny Wdowiszewskiego uległ w większości zniszczeniu w czasie II wojny światowej. Wdowiszewski należał do tych uczniów Tadeusza Pruszkowskiego, którzy rygorystycznie realizowali estetyczne założenia swego mentora. Malarstwo Wdowiszewskiego charakteryzowało się luźną koncepcją realizmu oraz synkretyczną formułą obrazowania, nawiązującą do stylowych form włoskiego renesansu, sztuki flamandzkiej, hiszpańskiego baroku, siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego lub międzynarodowego caravaggionizmu. Była to formuła realizmu daleka od mimetyzmu, weryzmu i niewolniczego naśladownictwa form natury. Malarstwo artysty charakteryzował dystans w stosunku do natury, który zapewniała kultura malarska wynikająca z przyswojenia i przetworzenia muzealnych wzorów oraz form stylowych minionych epok.

Idealną wykładnią stylu „Łukaszowca" są prezentowani w katalogu „Trzej Królowie". Skąpana w ciemności scena Bożego Narodzenia przywołuje na myśl dzieła Rembrandta o podobnej tematyce. W podobny sposób Wdowiszewski operuje „mistycznym" światłem, delikatnie emanującym z poszczególnych postaci obserwujących cud narodzin Chrystusa. Źródło światła nie jest konkretne ani wskazane, ale wydaje się emanować z sylwetek Trzech Króli. Podobnie jak u Rembrandta światło staje się nośnikiem sacrum i buduje dramaturgię przyjścia na świat Jezusa.



38

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

"Portret André Salmona", 1913-14

olej/płótno, 129,5 x 97 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'L. Gottlieb | Paris'

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
80 000 - 102 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Unicum, maj 1998
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, s. 265, nr kat. 39
Anna Wierzbicka, École de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość, Warszawa 2004, s. 31, il. II



„Portret André Salmona" z lat 1913–1914 należy do najciekawszych świadectw pierwszego, przedwojennego okresu paryskiego Leopolda Gottlieba. Jest zarazem wizerunkiem jednej z najbarwniejszych osobowości artystycznego Paryża początku XX wieku. André Salmon (1881–1969) – poeta, powieściopisarz, dziennikarz i krytyk sztuki – należał do najbliższego otoczenia Pabla Picassa, Guillaume'a Apollinaire 'a i Maxa Jacoba. Jako uczestnik i kronikarz życia paryskiej awangardy odegrał istotną rolę w kształtowaniu recepcji kubizmu i nowoczesnego malarstwa.

Urodzony w Paryżu w rodzinie o artystycznych tradycjach, syn rytownika i rzeźbiarza, część młodości spędził w Petersburgu, gdzie pracował w ambasadzie francuskiej. Po powrocie do Francji związał się ze środowiskiem literackiej bohemy. Przełomowe okazało się spotkanie w 1903 roku z Apollinaire'em, z którym połączyła go wieloletnia przyjaźń. Wkrótce Salmon znalazł się w kręgu artystów skupionych wokół pracowni Picassa w legendarnym Bateau-Lavoir na Montmartrze. Był jednym z nielicznych świadków powstawania „Panien z Awinionu" w 1907 roku. O wyjątkowej zażyłości obu artystów świadczy również fotografia wykonana w 1908 roku, przedstawiająca Salmona pozującego przed innym monumentalnym dziełem Picassa, „Trois femmes".

Salmon szybko wyrósł na jednego z najważniejszych rzeczników nowej sztuki. Współpracował z paryską prasą, publikował poezję, a w 1912 roku wydał „La Jeune Peinture française" – jedno z pierwszych opracowań historii rodzącego się kubizmu. Jego działalność nie ograniczała się jednak do obrony Picassa i jego środowiska. Z niezwykłą uwagą śledził twórczość artystów przybywających nad Sekwanę z całej Europy, w tym licznej kolonii polskiej. Jak zauważyła Jacqueline Gojard, szczególnie interesowała go indywidualność twórców, których sztuka wymykała się jednoznacznym klasyfikacjom stylistycznym.

Do tego kosmopolitycznego środowiska należał również Leopold Gottlieb. Wykształcony w Krakowie i Monachium malarz przyjechał do Paryża w 1904 roku, przywożąc doświadczenie młodopolskiego symbolizmu i secesji. Po ponownym osiedleniu się nad Sekwaną około 1908 roku związał się z Montparnasse'em, gdzie utrzymywał kontakty m.in. z Eugeniuszem Zakiem, Melą Muter, Mojżeszem Kislingiem, Jules'em Pascinem i Elim Nadelmanem. Ważnym pośrednikiem między polskim środowiskiem artystycznym a francuską krytyką był Adolf Basler, który wcześnie dostrzegł talent Gottlieba. Artysta zdobywał uznanie przede wszystkim jako portrecista, ceniony za syntetyczne ujmowanie postaci, śmiałość rysunku i psychologiczną przenikliwość.



Leopold Gottlieb, Portret André Salmona, około 1908-10, kolekcja prywatna



Te właśnie cechy odnajdujemy w portrecie Salmona. Monumentalna, wypełniająca niemal całe płótno sylwetka została zbudowana szerokimi liniami, a ograniczona do brązów i zgaszonych ochr paleta nadaje kompozycji niezwykłą spoistość. Ascetyczne tło pozwala skupić uwagę na twarzy modela i jego charakterystycznych, wydłużonych dłoniach. Jak podkreślono w opracowaniu Museu Picasso w Barcelonie, Salmon był wdzięcznym bohaterem licznych karykatur, eksponujących jego wydatny profil, przygarbioną sylwetkę oraz długie, szczupłe dłonie. Cechy te utrwalił również Picasso w rysunkowym portrecie poety z 1907 roku, podkreślając przy tym niezgrabność jego gestów, postrzeganą jako oznaka nieśmiałości. W obrazie Gottlieba te same właściwości fizjonomiczne stają się podstawą pogłębionej charakterystyki psychologicznej. Zwłaszcza gest dłoni o rozstawionych palcach, ozdobionej pierścieniem z zielonym kamieniem, wprowadza do kompozycji nerwowy rytm. Swobodna poza kontrastuje ze skupionym, nieco melancholijnym wyrazem twarzy. Gottlieb rezygnuje z reprezentacyjnej konwencji portretu na rzecz wnikliwej charakterystyki człowieka.

O trwałości wzajemnych kontaktów świadczy fakt, że Gottlieb sportretował Salmona więcej niż raz – inny jego wizerunek znany jest z kolekcji Nawrockich. Salmon natomiast pozostał życzliwym komentatorem twórczości polskiego malarza, pisząc w 1927 roku przedmowę do poświęconej mu monografii. Ich znajomość wpisuje się w rozległą sieć artystycznych przyjaźni i intelektualnych kontaktów, które na początku XX wieku uczyniły Paryż najważniejszym ośrodkiem sztuki nowoczesnej. Portret z lat 1913–1914 stanowi nie tylko znakomity przykład wczesnej twórczości Gottlieba, lecz także wyjątkowe świadectwo uczestnictwa polskiego artysty w życiu międzynarodowej awangardy.

André Salmon (przed obrazem „Trzy kobiety" w pracowni Picassa), 1908

39

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Portret mężczyzny w okularach, 1933

olej/płótno, 81,5 x 66 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'gottlieb 33'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
45 000 - 68 000 EUR

POCHODZENIE:
Christie's, Nowy Jork, wrzesień 2008
kolekcja prywatna, Polska

Około 1925 roku Leopold Gottlieb osiadł na stałe w Paryżu, gdzie spędził ostatnią dekadę życia. Artysta, związany ze środowiskiem École de Paris, szybko odzyskał uznanie francuskiej krytyki i publiczności. Wystawiał w paryskich galeriach, uczestniczył również w życiu tamtejszej kolonii polskich artystów. W jego malarstwie tego okresu dokonała się istotna przemiana: ekspresyjną, niekiedy dramatyczną stylistykę wcześniejszych kompozycji zastąpiła bardziej wyciszona, subtelna formuła obrazowania. Na początku lat 30. wykształcił się charakterystyczny dla późnej twórczości Gottlieba tzw. „okres biały". Jego najważniejsze realizacje, przedstawiające przede wszystkim kobiety podczas codziennych czynności, wyróżniały się uproszczeniem formy, łagodną gradacją walorów i wyszukaną kolorystyką, zdominowaną przez perłowe biele, szarości, delikatne róże i zielenie. Jak zauważa Artur Tanikowski, w obrazach tych dochodziło do stopniowego zacierania konturów i niwelowania kontrastów, a znaczenia nabierały subtelne relacje barwne i tonalne. Namalowany w 1933 roku „Portret mężczyzny w okularach" stanowi interesujący przykład tych poszukiwań w dziedzinie portretu, stosunkowo rzadko uprawianej przez Gottlieba w ostatnich latach życia. Jasna, niemal monochromatyczna powierzchnia płaszcza kontrastuje z ciemną sylwetką głowy i ubrania, podczas gdy twarz modela została zbudowana szerokimi, swobodnymi pociągnięciami pędzla. Zgaszona gama beżów, szarości i brązów, ożywiona czerwienią krawata, nadaje kompozycji szczególną powściągliwość. Mimo szkicowej swobody opracowania malarz zachował psychologiczną wyrazistość wizerunku, łącząc wnikliwą obserwację modela z właściwą swojej późnej twórczości subtelnością kolorystyczną.



40 α

TAMARA ŁEMPICKA

1894-1980

"Martwa natura z kompotierą" ("Nature morte aux compotier"), 1963

olej/płótno, 27 x 35 cm

estymacja:
150 000 - 250 000 PLN
34 000 - 57 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
kolekcja spadkobierców artystki, Stany Zjednoczone
Christie's, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, sierpień 2010
kolekcja prywatna, Polska

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

LITERATURA:
Tamara Łempicka a art déco. Tradycja i nowoczesność, katalog wystawy, Villla la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2022, nr kat. 71, s. 172 (il.)
Alain Blondel, Tamara de Lempicka. Catalogue raisonné 1921–1979, Lausanne 1999, s. 409, nr. B.454



W drugiej połowie lat 50. Tamara Łempicka była oszołomiona rozwojem swojej artystycznej kariery. Odkrywała rozmaite kierunki i tworzyła prace w manierze charakterystycznej dla różnych artystów. Powracała do swoich dawnych prac i reinterpretowała je na nowo, stylizując na przykład na malarstwo Georgesa Braque'a (1882 - 1963). W owym czasie uległa także urokowi charakterystycznego, wydłużonego stylu Bernarda Buffeta (1928 – 1999). Artystka zaczęła nakładać farbę przy użyciu szpachli, odkryła możliwości materii, bogactwo faktur i mnogość efektów jakie dawało zastosowanie nakładanych bezpośrednio kolorów. Odkrycie nowych technik zaowocowało najbardziej pracowitym okresem w twórczości artystki; powstała wówczas niezliczona ilość martwych natur oraz nowych wersji dawnych kompozycji. Paradoksalnie ów zwrot w kierunku odtwarzania natury skłonił artystkę do poszukiwań zmierzających ku bardziej abstrakcyjnym formom. Na początku lat 60. namalowała serię obrazów inspirowanych malarstwem abstrakcjonisty Serge'a Poliakoffa (1900-1969). Jednocześnie cały czas powracała do malarstwa figuratywnego, tworzyła liczne pejzaże, kompozycje ze zwierzętami: gołębiami, kogutami, królikami czy łabędziami. W związku z tym, że w kolorystyce prac tego okresu dominuje ochra, artystka zgrupowała płótna w zbiór o nazwie „terra-cotta". Prace z tego czasu zaprezentowane zostały na retrospektywnej wystawie Ror-Volmar Gallery w Paryżu (w 1961 roku) oraz (w tym samym roku) w Alexander Iolas Gallery w Nowym Jorku.

Polska malarka, której twórczość przywoływana jest jako kwintesencja stylu art deco w malarstwie. Jako młoda, bogata dziewczyna uczyła się na pensji w Lozannie, skąd wyjeżdżała do Włoch - zwiedziła Rzym, Florencję, Wenecję - gdzie zafascynowało ją malarstwo renesansowych mistrzów. Podczas I wojny światowej mieszkała w Petersburgu, gdzie poślubiła młodego prawnika Tadeusza Łempickiego. W 1918 roku małżeństwo zamieszkało w Paryżu. Łempicka rozpoczęła wówczas studia malarskie w Academie de la Grand Chaumiere oraz w Academie Ranson u Maurice'a Denisa i Andrea Lothe'a. Wystawiała swoje obrazy na salonach oraz w galeriach paryskich. Malowała przede wszystkim portrety i akty, głównie ludzi zamożnych bądź pięknych. W 1928 roku, odwiedziła trzykrotnie Warszawę, gdzie odbyła się wystawa jej prac w warszawskiej Zachęcie; swoje dwa obrazy pokazała także na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu.

41 α

MARIA MELANIA MUTERMILCH \ MELA MUTER

1876-1967

Mężczyzna w słomkowym kapeluszu na tle Rodanu, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 73 x 49,5 cm
sygnowany p.g.: 'Muter'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
57 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Marek, Paryż
kolekcja prywatna, Wiedeń
dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, grudzień 2023



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. Pomiędzy 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 Lazurowym Wybrzeżu. Odwiedza Trayas (gdzie tworzy cykl „Czerwone skały") oraz Saint-Tropez.

1922–1923 Śmierć ojca. Muter przechodzi konwersję na katolicyzm.

1923 Pobyt w Serrieres u Alberta Gleizesa – Muter ulega wpływom kubizm.

1924 Nagła śmierć syna Andrzeja.

1925 Poznaje poetę Rainera Marię Rilkego, z którym wymieniać będzie korespondencję. Rozpoczynają się prace nad willą dla artystki, którą projektuje Auguste Perret.

1930–1934 Prowadzi prywatne kursy malarstwa i rysunku.

1939 Po wybuchu II wojny światowej wyjeżdża do Prowansji. Mieszka w Villeneuve-les-Avignon. W kolejnych latach, ukrywając się, maluje widoki z okolic Awinionu i znad Rodanu. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.

1945 Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryskim dom Jeanowi Dubuffetowi – w latach 50. będzie z nim toczyć spór o zamieszkanie tej nieruchomości.

1962 Spuścizna malarska Muter zostaje odnaleziona i odzyskana przez Bolesława Nawrockiego.

1965 Wystawa indywidualna w Galerie Gmurzynska w Kolonii. W 1967 zostanie tam zorganizowana jej wystawa pośmiertna.

1967 Artystka umiera w Paryżu i zostaje pochowana w Bagneux.

1994 W grudniu 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zostaje otwarta wystawa prac Muter w kolekcji Nawrockich. Od tego momentu jej postać i dzieło zyskają rozpoznawalność w Polsce.



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Twórczość Meli Muter zajmuje szczególne miejsce w historii malarstwa polskiego pierwszej połowy XX wieku. Artystka, która zdobyła uznanie przede wszystkim jako wybitna portrecistka, z równą wrażliwością podejmowała tematykę pejzażową, poszukując w naturze podobnych wartości ekspresyjnych, jakie odnajdywała w ludzkiej twarzy. W jej malarstwie oba te gatunki nie funkcjonowały niezależnie, lecz wzajemnie się przenikały, tworząc spójną wizję świata podporządkowaną emocjom, światłu i kolorowi. Szczególne miejsce w dorobku Muter zajmują przedstawienia rzek, mostów oraz zabudowań rozciągających się wzdłuż brzegów. Motywy te, wielokrotnie powracające w jej twórczości, stały się nie tylko przedmiotem studiów krajobrazowych, lecz także ważnym elementem kompozycji portretowych.

Prezentowany w katalogu obraz „Mężczyzna w słomkowym kapeluszu na tle Rodanu" z lat 40. XX wieku, stanowi interesujący przykład połączenia obu nurtów twórczości artystki. Na pierwszym planie ukazany został młody mężczyzna o szczupłej twarzy, ubrany w jasną, oliwkową koszulę i słomkowy kapelusz z ciemną wstążką. Jego sylwetka niemal całkowicie wypełnia kompozycję, a skrzyżowane na kolanach ręce nadają postaci swobodną, niewymuszoną pozę. Model nie spogląda bezpośrednio na widza. Jego wzrok, skierowany nieco w bok, oraz skupiony, melancholijny wyraz twarzy wprowadzają atmosferę zadumy. Muter rezygnuje z idealizacji fizjonomii, koncentrując się na indywidualnych cechach portretowanego i próbie uchwycenia jego wewnętrznego życia. Takie podejście pozostaje charakterystyczne dla całej twórczości portretowej artystki. Muter szczególnie interesowała psychologiczna prawda przedstawienia, którą wydobywała nie poprzez drobiazgowe odtwarzanie rysów twarzy, lecz za pomocą ekspresyjnego modelunku, zdecydowanego konturu i zróżnicowanej faktury malarskiej. W prezentowanym obrazie twarz mężczyzny została zbudowana z krótkich, wyraźnych pociągnięć pędzla, a zestawienie chłodnych zieleni, szarości i błękitów z ciepłymi tonami ochry i różu nadaje jej szczególną plastyczność. Podobnie opracowane zostały ubranie i kapelusz, których powierzchnie niemal pulsują pod wpływem nakładanych obok siebie plam barwnych.

Nie mniej istotną rolę odgrywa rozciągający się za plecami modela pejzaż. Widoczny w tle kamienny most, spokojna tafla rzeki, zielone brzegi i odległe pasmo wzgórz tworzą rozpoznawalny krajobraz doliny Rodanu. Most, którego arkady częściowo przesłania sylwetka portretowanego, wprowadza do kompozycji rytm poziomych i łukowatych form, kontrastujących z pionową osią ludzkiej postaci. Zestawienie to pozwala Muter połączyć dwa odrębne tematy w jedną harmonijną całość. Pejzaż nie jest tutaj jedynie dekoracyjnym tłem, ale równorzędnym składnikiem obrazu, współtworzącym jego nastrój i strukturę kolorystyczną.

Zainteresowanie doliną Rodanu nasiliło się w twórczości Muter w latach trzydziestych, a szczególnego znaczenia nabrało podczas II wojny światowej. Po opuszczeniu Paryża w 1940 artystka osiedliła się na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a następnie w Awinionie. Mimo trudnych warunków wojennych nie zaprzestała działalności malarskiej. Wielokrotnie przedstawiała okolice miasta, jego kamienne mosty, nabrzeża, ogrody i wzgórza. Szczególnie charakterystycznym motywem stał się średniowieczny most Saint-Bénézet, którego zachowane przęsła pojawiają się w licznych kompozycjach pejzażowych. Powracanie do tych samych miejsc pozwalało malarce eksperymentować ze zmieniającym się oświetleniem, perspektywą i wzajemnym oddziaływaniem barw.

W „Mężczyźnie w słomkowym kapeluszu na tle Rodanu" artystka wykorzystuje charakterystyczną dla swoich pejzaży gamę barwną, opartą na zestawieniach zgaszonych zieleni, ochry i intensywnych błękitów. Kolory krajobrazu znajdują swoje odpowiedniki w stroju i karnacji modela, dzięki czemu postać zdaje się organicznie przynależeć do otaczającej ją przestrzeni. Szczególnie interesujące jest zestawienie szerokiego ronda kapelusza z łukami mostu, tworzące subtelny dialog pomiędzy formami natury, architektury i ludzkiej sylwetki. Wyrazista, miejscami niemal rzeźbiarska faktura farby potęguje ekspresję przedstawienia, a zarazem zaciera granicę między portretem a pejzażem.

Prezentowane dzieło można zatem odczytywać jako syntezę dwóch najważniejszych zainteresowań malarskich Meli Muter. Artystka nie podporządkowuje krajobrazu postaci ani nie traktuje człowieka jako przypadkowego elementu pejzażu. Oba motywy łączy wspólny język malarski, w którym równie istotne pozostają psychologiczna charakterystyka modela i emocjonalna interpretacja otaczającej go natury, co dostrzegał Mieczysław Sterling: „W pejzażu poszukuje tej samej wewnętrznej prawdy rzeczy, głęboko ukrytego charakteru, często narzuca pejzażowi własną fizjonomię duchową – smutek, powagę". (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy", 1929, nr 6, s. 3).





42 α

MARIA MELANIA MUTERMILCH \ MELA MUTER

1876-1967

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

olej/płótno, 99 x 85 cm

estymacja:
900 000 - 1 400 000 PLN
205 000 - 318 000 EUR

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



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

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

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

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

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



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

43 α

MARIA MELANIA MUTERMILCH \ MELA MUTER

1876-1967

Portret mężczyzny w niebieskim garniturze

olej/sklejka, 81 x 60,5 cm
sygnowany p.g.: 'Muter'

estymacja:
240 000 - 350 000 PLN
55 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Paryż
kolekcja prywatna, Polska

„Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej".

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



44 α

MARIA MELANIA MUTERMILCH \ MELA MUTER

1876-1967

Widok z Awinionu ("Rue des Teinturiers"), 1938

olej/sklejka, 65,5 x 46,5 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'
opisany na odwrociu: 'Rue des Teinturiers | No 15 M. | M. Muter',
na odwrociu dwie nalepki Galerie Gmurzynska z opisem pracy

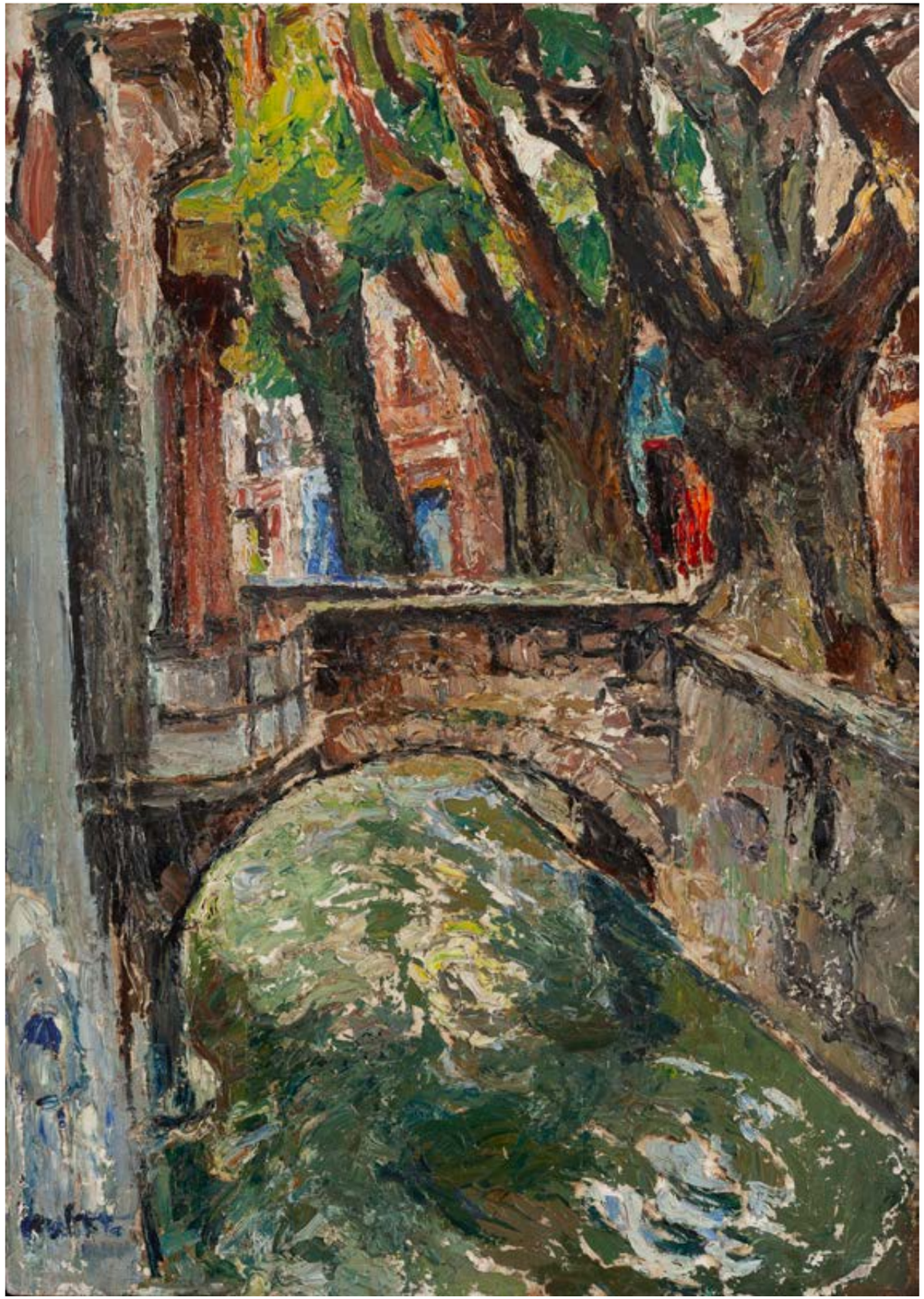
estymacja:
280 000 - 400 000 PLN
64 000 - 91 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, private sale, marzec 2022
kolekcja prywatna, Polska

Podczas drugiej wojny światowej Maria Melania Mutermilch ze względu na swoje żydowskie pochodzenie zdecydowała się na opuszczenie Paryża. Schronienie znalazła na południu Francji – najpierw w Villeneuve-les-Avignon, następnie przeniosła się do samego Awinionu, gdzie utrzymywała się dzięki lekcjom rysunku i malarstwa, historii sztuki i literatury. Gdy za otrzymywane wynagrodzenie nie wystarczało jej pieniędzy na codzienność, za wikt i mieszkanie płaciła swoimi obrazami.

,,Awinion i jego okolice Mela utrwalała w pejzażach: kościół Saint-Aqricol, pełną kawiarenek ulicę Farbiarzy – rue des Teinturiers, inne uliczki, zaułki, budowle, schody, mosty, kanał, parki, kapliczki i Rodan, czasem spokojny, kiedy indziej rwący" (Karolina Prewęcka, ,,Mela Muter. Gorączka życia", Warszawa 2026, s. 251). Tytułowe Rue des Teinturiers to malownicza ulica biegnąca wzdłuż kanału Sorgue. Jej nazwa nawiązuje do dawnych warsztatów farbiarzy i przemysłu tekstylnego. Do dziś zachowały się tam historyczne koła wodne, niegdyś napędzające zakłady przetwórstwa jedwabiu. Wzdłuż kanału ciągnie się szpaler platanów, tworzący wyjątkową kompozycję architektoniczną i przyrodniczą. Muter wielokrotnie wybierała tę okolicę jako temat swoich prac.
Jej zainteresowanie ulicą potwierdza praca „Avignon, Rue de Teinturiers 15 (rue des Roues)" (kolekcja prywatna), datowana na około 1938 rok, wykonana techniką olejną na płótnie. Artystka potrafiła wydobyć z pozornie zwyczajnego fragmentu miasta niezwykłą atmosferę. Jej pejzaże cechuje swobodna, ekspresyjna kreska, wyrazisty kontur oraz umiejętne operowanie rytmem architektury i natury. W malarstwie widoczne są inspiracje postimpresjonizmem, twórczością Vincenta van Gogha i Paula Cézanne'a, a także doświadczenia związane z nowoczesnymi kierunkami sztuki europejskiej.

Awinion był dla Meli Muter nie tylko malowniczym motywem pejzażowym, ale również miejscem schronienia, pracy i twórczej niezależności, a rue des Teinturiers jednym z rozpoznawalnych świadectw jej artystycznego dialogu z południem Francji.



45

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Dziewczyna", 1949

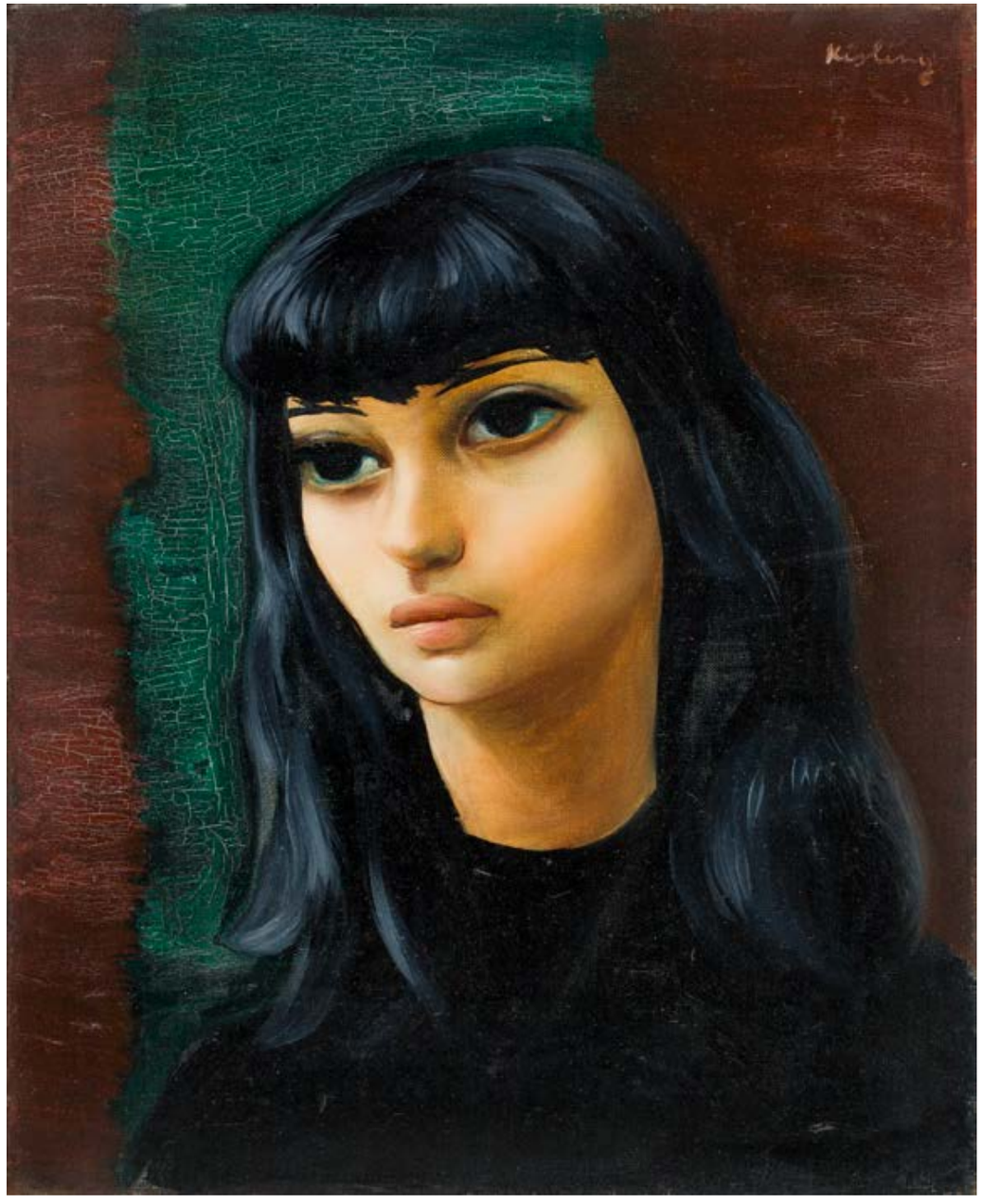
olej/płótno, 41 x 33 cm
sygnowany p.g.: 'Kisling'
na odwrociu owalny stempel paryskiej firmy produkującej podobrazia

estymacja:
300 000 - 450 000 PLN
68 000 - 102 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, New Jersey, zakup od artysty w 1950
Sotheby's, Nowy Jork, maj 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września 2024 - 30 marca 2025

LITERATURA:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, katalog wystawy, Warszawa 2024, s. 328, poz. kat.171 (il.)
Jean Kisling, Henri Troyat, "Kisling", Volume II, Turin 1982, s. 240





MELANCHOLIJNE PORTRETY KISLINGA

U początków artystycznej drogi Mojżesza Kislinga stał Józef Pankiewicz oraz krakowska Akademia Sztuk Pięknych, do której artysta często odwoływał się z szacunkiem i uznaniem. Jego najwcześniejsze znane obrazy pochodzą z lat 1910-1911, czyli z końcowego okresu studiów. Pankiewicz, będący promotorem śmiałych, francuskich wpływów, dostrzegał wyjątkowy potencjał Kislinga i nie chcąc go ograniczać, zachęcił młodego artystę do wyjazdu za granicę. Dzięki temu już w wieku 18 lat Kisling udał się do Paryża, a po ukończeniu studiów w 1911 osiedlił się tam na stałe.

Kisling szybko odnalazł się w środowisku artystycznym Montparnasse'u. Jego otwartość i towarzyski charakter sprawiły, że łatwo nawiązywał znajomości. Najpierw był podopiecznym krytyka sztuki Adolfa Baslera, a następnie poety oraz marszanda Leopolda Zborowskiego. Współdzielił pracownię z przyjacielem Amedeo Modiglianim. Łączyły ich nie tylko relacje towarzyskie. Oboje w swojej sztuce dążyli do uzyskania harmonijnej, zredukowanej formy, wciąż eksperymentując z formułami malarstwa w równej mierze dekoracyjnego, co nowocześnie zredukowanego, wręcz surowego.

W 1914 w twórczości Kislinga znalazł się typ portretu smutnych, mizerabilistycznych postaci. Pojawiła się nowa realistyczna forma, przejawiająca się w syntetyczności konturów, precyzji w przedstawieniu szczegółów, plastyczności w ujęciu postaci i przedmiotów. W 1915 z kubistycznej koncepcji wyłamały się tendencje klasycyzujące. W następnych portretach Kisling podnosił kolorystyczną temperaturę, nasilał kontrasty płasko kładzionych barw, spośród których wybijały się czerwienie, żółcienie, błękit, zieleń i biel. Twórczość Kislinga miała silny wymiar psychologiczny. Modelki przedstawiał w sposób stylizowany: z migdałowatymi oczami, wyraźnie zarysowanymi brwiami i ustami, o twarzach przypominających maski. Jego kobiety emanowały chłodną zmysłowością – nie flirtowały z widzem, nie uśmiechały się. Były tajemnicze, zdystansowane, czasem wręcz melancholijne. Do tej grupy należy prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz „Dziewczyna" z 1949.

Enigmatyczny wizerunek ciemnowłosej młodej kobiety implikuje w sobie absolutnie wszystkie najważniejsze dla twórczości portretowej Kislinga aspekty. Przedstawia bardzo wysmakowany i hipnotyzujący portret młodej brunetki z grzywką o bladych ustach w typowej dla Kislinga manierze: wielkich migdałowatych oczach i emaliowo lśniącym kolorycie. Jej wizerunek, ukazany w klasycznym ujęciu trzy czwarte, nawiązuje formalnie do renesansowego portretu, ale jednocześnie nosi znamiona stylu typowego dla Kislinga- syntetycznego, wyciszonego, o ograniczonym światłocieniu. Twarz kobiety spogląda obojętnie poza przestrzeń obrazu. Niezwykła jest w niej emocjonalna powściągliwość – skromna elegancja, subtelność gestu i eteryczność postaci. Kompozycja jest utrzymana w wąskiej gamie barwnej. Czerń włosów, bluzki i wielkich oczu modelki kontrastuje mocno z jasną karnacją. Wprowadzenie do tła głębokiej zieleni i ugrów urozmaica tę ascetyczną kompozycję.

Popularność Kislinga w Paryżu jako portrecisty doprowadziły do tego, że w prasie pod koniec lat 30. pojawiały się artykuły reklamowe promujące jego malarstwo, a także ideał kobiecej urody wykreowany na jego obrazach. Reklamowano również artykuły kosmetyczne, które miały umożliwić uzyskanie podobnej charakteryzacji – by wyglądać tak, jak na obrazie Kislinga.

Kisling był indywidualistą. Nie ulegał modom, pozostał obojętny wobec kubizmu i awangardy. Operował czystym, nasyconym kolorem o emaliowym połysku, a zarazem uproszczoną formą, bliską klasycyzmowi. Inspirował się malarstwem włoskiego quattrocenta, szczególnie jego „prymitywną" surowością i monumentalnym spokojem. W jego portretach odnajdujemy cechy mizerabilistyczne: oszczędność środków wyrazu, powaga. Wypracowana w latach dwudziestych formułę kobiecych wizerunków artysta utrzymywał do końca swojej kariery, czego dowodzi prezentowana w katalogu praca.

46

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Akt leżący, Kiki de Montparnasse ("Nu allongé sur drap rouge et vert"), 1927

olej/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'
na krośnie malarskim liczne nalepki firm transportowych, nalepki wystawowe, numery inwentarzowe, notatki oraz owalny stempel, na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
2 000 000 - 3 000 000 PLN
455 000 - 682 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Oscara Gheza, Genewa
Robert Oppenheim, Stany Zjednoczone
dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, lipiec 1979
kolekcja prywatna, Szwajcaria (zakup w latach 80. XX w.)
dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, luty 2015
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:
De Renoir à Kisling, Musée du Château d'Annecy, 1964-1965 (nr kat. 104)
80 Pittori da Renoir a Kisling. The Collection of Oscar Ghez and his Modern Art Foundation, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turyn, 7 lutego - 5 kwietnia 1964
Kisling et son temps, Palais de la Mediterrannée, Nicea, marzec-kwiecień 1973
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września 2024 - 30 marca 2025

LITERATURA:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, katalog wystawy, Warszawa 2024, s. 163, poz. kat.60 (il.)
Kisling et son temps, katalog wystawy, Palais de la Mediterrannée, Nicea, Nice 1973, nr kat. 19
Jean Kisling, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t.1, Torino 1971, nr kat. 42, s. 329 (il.)
80 Pittori da Renoir a Kisling. The Collection of Oscar Ghez and his Modern Art Foundation, katalog wystawy, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turyn, Torino 1964, il. 377





Kiki de Montparnasse, fot. Man Ray, 1924

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

Wśród licznych modelek odwiedzających pracownię Kislinga najważniejszą postacią była Alice Ernestine Prin (1901-1953) znana jako Kiki de Montparnasse. Salmon nazwał ją „królową Montparnasse'u" i Kiki faktycznie była najbardziej znaną modelką międzywojennego Paryża. Jej postać na trwałe wtopiła się w życie artystyczne lewego brzegu miasta, była bywalczynią modnych kawiarni tamtej epoki oraz inspiracją do wybitnych prac wielu malarzy kręgu Szkoły Paryskiej. Jako nieślubne dziecko dorastała pod opieką babci. Od 12 roku życia mieszkała w Paryżu. Wcześnie zerwała z nauką, pracowała dorywczo, aż w końcu wylądował na ulicy. Skąd wziął się przydomek Kiki? Nie wiadomo – jedna wersja historii mówi, że malarz Léonarda Foujita miał wymyślić to imię, inna, że jego twórcą był Maurycy Mędrzycki (Kiki to zdrobnienie od Alicja po grecku). Jej wspomnienia wydane w 1929 roku („Souvenirs", Paris 1929), które miały ukazać się również Stanach Zjednoczonych, zostały tam zakazane ze względu na obrazoburczy charakter. Żywiołowa, kochająca zabawę i towarzyska stała się ulubienicą artystów. Cenili ją jako modelkę, gdyż świetnie potrafiła zmienić wyraz swojej twarzy. Fotografka Lee Miller wspominała: „Była gazelą: miała niezwykłą cerę, na którą można było nałożyć każdy makijaż". Pierwszym artystą, z którym zetknęła się był Chaïm Soutine. W 1918 roku, jako siedemnastolatka, Kiki związała się z Mędrzyckim, a po jego wyjeździe na południe Francji została muzą Foujity. Zapewniła mu pierwszy wielki sukces – jej wielki akt z sukcesem japoński malarz wystawił na Salonie Jesiennym w 1922 roku. Man Ray utrwalił ją sławnych fotografiach (m.in. „Skrzypce Ingresa", 1924), w których wcielała się w różne nieoczywiste role i występowała również w jego eksperymentalnych filmach. W końcu stała się modelką Kislinga.

W portretach Kiki wykonanych przez Kislinga można prześledzić ewolucję wizerunku słynnej modelki. Pierwszy z serii powstaje w 1919 roku, kiedy widzimy Kiki jeszcze w długich, prostych włosach. W kolejnych pracach z początku lat 20. Kiki posiada już włosy przycięte w modny wówczas sposób, „na chłopczycę" (à la garçonne). W pierwszych portretach i aktach Kiki Kisling wydobywał dziewczęcy urok modelki, który z czasem zamienił na monumentalny wyraz paryskiej egerii. Prezentowane dzieło to jeden z spektakularnych aktów, do których pozowała Kiki. Artysta z pieczołowitością oddał jej ciało, a przez skomplikowanie pozy modelki osiągnął manierystyczny wręcz efekt. Gładkie i jędrne ciało Kisling zestawił z abstrakcyjnymi formami pościeli i tła tak, że praca wchodzi w śmiały dialog z sztuką święcącego wówczas triumfy art déco.

Prezentowana praca pochodzi z kolekcji Oscara Gheza de Castelnuovo (1905-1998), fundatora genewskiego Muzeum Sztuki Nowoczesnej Petit Palais, przemysłowca, kolekcjonera i mecenasa sztuki. W zbiorach funkcjonującego do 1998 roku Petit Palais znajdowały się dzieła najwybitniejszych: Paula Cézanne'a, Marca Chagalla, Edgara Degas, Henri'ego Toulouse'a-Lautreca, a także wybitna reprezentacja polskich artystów z kręgu École de Paris. Oscar Ghez urodził się w Tunezji w zamożnej rodzinie przemysłowców. Odebrał staranną edukację w Marsylii, a następnie w Rzymie, którą zwieńczył doktorat z dziedziny ekonomii. Przed II wojną światową wraz z bratem założył we Włoszech i we Francji fabryki przemysłu kauczukowego, które wkrótce weszły w skład włoskiego przedsiębiorstwa Pirelli i których właścicielem pozostał do lat 60. W obliczu konfliktu zbrojnego wyjechał do Stanów Zjednoczonych, gdzie pracował dla amerykańskiego Ministerstwa Obrony. Od 1945 roku kolekcjonował sztukę nowoczesną. Stale rosnący zbiór skłonił przedsiębiorcę do wyeksponowania go w genewskim zabytkowym pałacyku zwanym Petit Palais. Za krzewienie projektów społecznych i kulturalnych Ghez otrzymał liczne nagrody m.in.: odznaczanie Legii Honorowej, nagrodę honorowego obywatela Florencji oraz Europejską Nagrodę Pokoju „Umberto Biancamano".

Vive la
France
Kisling

Mojżesz Kisling w mundurze, okres I wojny światowej

47

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Dwaj bracia", około 1943-44

olej/płótno, 40 x 50,5 cm
sygnowany l.d.: 'Kisling'

estymacja:
280 000 - 400 000 PLN
64 000 - 91 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Eugenie Marron, Palm Beach, Stany Zjednoczone
Sotheby's, Nowy Jork, luty 2001
kolekcja prywatna, Seattle
Sotheby's, Nowy Jork, maj 2019
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września 2024 - 30 marca 2025

LITERATURA:
Kisling. Lśnienie Montparnasse'u, katalog wystawy, Warszawa 2024, s. 304, poz. kat.157 (il.)

Portrety podwójne czy nawet grupowe – rodzinne występują w oeuvre Kislinga, niemniej jednak stanowią w nim niezaprzeczalną mniejszość. Znakomitym przykładem takiego ujęcia sylwetki ludzkiej jest „Portret Artura Rubinsteina z rodziną" (1942, Jewish Museum w Nowy Jorku). Obraz malowany na początku lat 40., w okresie, kiedy Kisling przebywał za oceanem, podobnie jak podobizna dwóch braci prezentowana w katalogu sugeruje analogiczne podejście artysty do zagadnienia portretu. Trzeba dodatkowo wspomnieć, że kiedy malarz podejmował już ów motyw obrazów wielofiguralnych, to w przeważającej mierze ukazywał on wówczas sylwetki dziecięce. Trudno twierdzić, aby ten typ kompozycyjny był zarezerwowany tylko i wyłącznie dla nich, ale właściwość ta staje się bez wątpienia widoczna.

Oba omawiane obrazy należą ponadto do nowojorskiego okresu w twórczości artysty – momentu stosunkowo niedługiego, ale znaczącego pod względem rozwoju stylistycznego. Kisling uciekając z Europy przed wojenną zawieruchą i nieuniknionymi prześladowaniami znalazł schronienie, jak wielu innych artystów, w Stanach Zjednoczonych. Początkowo wynajmował pracownię na Manhattanie, następnie luksusowe studio przy Central Park South Street 222, gdzie, jak niegdyś przy paryskiej Rue Bara, znowu zaczęły powstawać wytrawne portrety. Kisling ponownie stał się rozchwytywanym malarzem wyższych sfer. Wśród licznie powstających wizerunków znowu zaczęły występować także portrety dziecięce. Podobizna „Dwóch braci" datowany na lata około 1943-44 pod względem formalnym prezentuje dodatkowo bardziej syntetyzujący charakter portretu, w którym zanika właściwy dla Kislinga linearyzm i płaszczyznowość.



48

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Zagroda w Bretanii, 1917

olej/płótno, 32 x 58 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Makowski 917'
na odwrociu na górnej listwie krosna napisy farbą i niebieską kredką: '57,3 x 32' oraz '57 1/2 x 32',
ponadto nieczytelnie: 'M Boi...[?]', na krośnie nalepka aukcyjna'

estymacja:
220 000 - 320 000 PLN
50 000 - 73 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra-Art, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska



BRETOŃSKA CODZIENNOŚĆ
W DUCHU FLAMANDZKICH MISTRZÓW

„Zagroda w Bretanii" z 1917 należy do grupy prac Tadeusza Makowskiego powstałych podczas jego pobytu na francuskiej prowincji, kiedy artysta zwrócił się ku przedstawieniom wiejskiej codzienności, prostocie życia i surowemu pięknu bretońskiego krajobrazu. Okres ten odegrał istotną rolę w kształtowaniu jego indywidualnego języka malarskiego, stanowiąc etap przejściowy między wcześniejszymi doświadczeniami kubistycznymi a późniejszą twórczością figuratywną, opartą na syntetyzowaniu form i charakterystycznej deformacji postaci. W Bretanii Makowski odnalazł świat odległy od wielkomiejskiego Paryża – przestrzeń, w której rytm życia wyznaczały praca, natura i wielowiekowa tradycja.

Wybuch I wojny światowej skłonił artystę do opuszczenia Paryża. W 1914, wraz z Władysławem Ślewińskim i jego żoną Eugenią, wyjechał do Bretanii, gdzie początkowo przebywał w Doëlan, a następnie w Le Pouldu. Bliskość Ślewińskiego, którego twórczość wyrastała z doświadczeń syntetyzmu szkoły Pont-Aven, sprzyjała zainteresowaniu Makowskiego uproszczoną formą, wyrazistą konstrukcją kompozycji i autonomicznymi wartościami koloru. Jednocześnie artysta coraz uważniej obserwował otaczającą go rzeczywistość, poszukując inspiracji w pejzażu oraz codziennych zajęciach mieszkańców bretońskich osad.

Prezentowana kompozycja ukazuje niewielką zagrodę położoną wśród nadmorskich wzgórz. W centrum przedstawienia znajdują się zabudowania gospodarskie o niskich, ciężkich dachach i nieregularnych, kamiennych ścianach. Na pierwszym planie rozgrywa się zwyczajna scena z życia mieszkańców wioski. Kilka postaci zajmuje się codziennymi czynnościami, a obok nich widoczny jest osioł obciążony drewnem. W głębi, pomiędzy wzniesieniami, otwiera się widok na morze, po którym płynie niewielka żaglówka. Makowski zestawił tu dwa charakterystyczne elementy bretońskiego krajobrazu – surową, skalistą ziemię oraz bliskość oceanu. Artysta posłużył się przygaszoną gamą brązów, ugrów, szarości i zieleni, ożywioną chłodniejszymi tonami morskiej wody. Swobodne, miejscami niemal szkicowe pociągnięcia pędzla nadają powierzchni obrazu szczególną fakturalność. Postacie zostały potraktowane syntetycznie, bez indywidualizacji rysów twarzy, a ich sylwetki podporządkowano rytmowi całej kompozycji. Mimo pozornej przypadkowości rozmieszczenia poszczególnych elementów przedstawienie odznacza się przemyślaną konstrukcją przestrzenną, w której diagonalne linie drogi i drewnianych belek kierują wzrok widza ku centrum zagrody.

Istotnym punktem odniesienia dla „Zagrody w Bretanii" jest namalowana w tym samym roku „Zagroda w Keranquernat", przechowywana w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Oba płótna łączy panoramiczny format, podwyższony punkt obserwacji oraz zainteresowanie codziennymi zajęciami bretońskich chłopów. W obu przypadkach zabudowania, ludzie i zwierzęta tworzą integralną całość, a wiejskie podwórze staje się przestrzenią wielowątkowej narracji. Zbliżona pozostaje również kolorystyka, oparta na zgaszonych zieleniach i ciepłych tonach ziemi. W „Zagrodzie w Bretanii" szczególną rolę odgrywa jednak otwarcie kompozycji ku morzu, nadające przedstawieniu głębię i podkreślające specyfikę nadmorskiego krajobrazu.

W obrazach bretońskich Makowskiego dostrzegalne są także inspiracje malarstwem Pietera Bruegla Starszego, którego twórczość artysta poznawał i podziwiał już podczas pierwszych lat pobytu we Francji. Pokrewieństwo to ujawnia się przede wszystkim w sposobie przedstawiania zbiorowości ludzkiej, traktowanej jako część rozległego krajobrazu. Podobnie jak flamandzki mistrz, Makowski ukazywał życie wiejskie poprzez nagromadzenie drobnych epizodów, gestów i czynności, które składają się na wielowątkowy obraz codzienności. Podwyższony punkt widzenia pozwala obserwować jednocześnie kilka wydarzeń, a niewielkie sylwetki mieszkańców, podporządkowane architekturze i pejzażowi, nabierają nieco lalkowatego charakteru. Nie jest to jednak bezpośrednie naśladownictwo dawnego malarstwa, lecz twórcze przetworzenie jego zasad kompozycyjnych w duchu nowoczesnej syntezy formy. Zainteresowanie Brueglem znalazło szczególnie wyraźne odzwierciedlenie w namalowanej rok później „Zimie" z 1918 roku, nawiązującej do słynnych „Myśliwych na śniegu" flamandzkiego artysty.

Władysława Jaworska, analizując bretoński okres twórczości Makowskiego, zwracała uwagę na stopniowe odchodzenie malarza od kubistycznej konstrukcji ku bardziej bezpośredniej obserwacji natury. Sceny z życia chłopów, przedstawienia zwierząt i zabudowań gospodarskich stawały się dla niego nie tylko samodzielnymi tematami malarskimi, lecz także materiałem do późniejszych, rozbudowanych kompozycji figuralnych. W „Zagrodzie w Bretanii" szczególnie wyraźnie ujawnia się zainteresowanie autentycznością ludzkich zachowań, połączone z dążeniem do uproszczenia formy i wydobycia z codziennych wydarzeń ich ponadczasowego charakteru.

Prezentowany obraz z 1917 stanowi tym samym ważne świadectwo przemian zachodzących w twórczości Makowskiego. Bretońska prowincja stała się dla niego miejscem artystycznego dojrzewania, gdzie doświadczenia nowoczesnego malarstwa spotkały się z fascynacją sztuką dawnych mistrzów i światem ludowej wyobraźni. W przedstawieniu zwyczajnej zagrody można już dostrzec zapowiedź późniejszego języka artysty – pełnego prostoty, subtelnego humoru i szczególnej wrażliwości na życie ludzi pozostających poza wielkomiejską rzeczywistością.



Tadeusz Makowski, Zagroda w Keranquernat, 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie



Tadeusz Makowski, Zagroda w Keranquernat, 1917,
Muzeum Narodowe w Warszawie



Pieter Bruegel Starszy, Myśliwi na śniegu, 1565,
Kunsthistorisches Museum, Wiedeń

49

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Martwa natura ("Homar"), około 1924

olej/płótno, 42 x 27 cm
sygnowany l.d.: 'T. Makowski'
sygnowany i opisany na odwrociu: 'Tade Makowski | Homard | Paris', na odwrociu nalepka wystawiennicza Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z opisem pracy tuszem: 'Makowski Tadeusz | Martwa natura. Homar | olej | 42 x 27'

estymacja:
110 000 - 150 000 PLN
25 000 - 34 000 EUR

OPINIE:
opinia prof. Władysławy Jaworskiej z dn. 12 maja 2001 roku

POCHODZENIE:
kolekcja Jana Hrynkowskiego, malarza i grafika, Kraków
kolekcja Tadeusza Wierzejskiego, marszanda i kolekcjonera, Warszawa, około 1964
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1964, s. 344, nr kat. 393

Choć masowa publiczność kojarzy twórczość Tadeusza Makowskiego przede wszystkim z lirycznymi wizerunkami dzieci w spiczastych czapeczkach, to właśnie martwe natury stanowiły dla artysty główne laboratorium przemian formalnych. W kompozycji z homarem spoczywającym na owalnym półmisku Makowski udowadnia, jak oryginalnie potrafił połączyć wielowiekową tradycję malarską z doświadczeniem paryskiej awangardy: „przedmiot w swym pięknie i różnorodności materii staje się punktem centralnym jego zainteresowania. Jest zafascynowany lśniącą powierzchnią szkła, chropowatą korą drzewa, soczystością dojrzałego owocu. Odtworzyć w obrazie różnice materii, wydrzeć te tajemnicę naturze, wydobyć z farby jak ze struny dźwięk – oto w skrócie program, jaki formułuje sobie" (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Polski malarz w Paryżu, Wrocław 1976, s. 16).

Fenomen dojrzałego stylu Makowskiego polegał na twórczym przepracowaniu lekcji kubizmu, z którym zetknął się na Montparnassie około 1910 roku w kręgu Henriego La Fauconniera, Fernanda Légera czy Guillaume'a Apollinaire'a. W przeciwieństwie do ortodoksyjnych kubistów, którzy całkowicie rozbijali przedmiot na abstrakcyjne płaszczyzny, polski malarz wykorzystał geometryzację jedynie do wydobycia monumentalnej, niemal rzeźbiarskiej bryły. Na obrazie „Homar" widać to w syntetycznym ujęciu segmentowanego pancerza oraz masywnych szczypiec skorupiaka, które mimo uproszczenia zachowują swoją ograniczoną ciężkość i czytelność.

Równie istotnym zjawiskiem w malarstwie Makowskiego jest jego autorskie podejście do koloru i materii malarskiej, ukształtowane m. in. Przez podziw dla dawnych mistrzów holenderskich oraz francuskiego realizmu. Zamiast krzyczących, kontrastowych barw, artysta operuje tu niezwykle wyrafinowaną, wyciszoną gamą rozbielonych czerwieni, szarości i ziemistych brązów. Farba nakładana jest miękkimi, wibrującymi pociągnięciami pędzla, a delikatne światło zdaje się emanować z samego koloru, nadając zwykłemu motywowi niemal metafizyczny spokój. Dzięki temu praca ukazująca homara wykracza poza zwykłe studium przedmiotu.



50

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

Brzeg morski w Doëlan, około 1910

olej/płótno, 43,5 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'WSlewinski'
na krośnie nalepka z opisem: '89504 | (.) Thiery'

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
80 000 - 102 000 EUR

POCHODZENIE:
Agra Art, czerwiec 2008
Polswiss Art, marzec 2009
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2017
kolekcja prywatna, Polska

„(…) w ciszy wioski bretońskiej, wobec majestatu i powagi morza, Ślewiński dojrzewa artystycznie zupełnie. Tu powstają jego ‚morza' pełne liryzmu, a zarazem żywiołowej grozy. Oczy malarza przyzwyczajają się do tego specjalnego kolorytu i światła, właściwego wybrzeżom i skałom nadmorskim w Bretanii. Ślewiński kolor ten przeżył malarsko i zbudował sobie swój własny styl – morskiego krajobrazu".

Tytus Czyżewski, Władysław Ślewiński, Warszawa 1928, s. 9



Twórczość autora otworzyło mityczne wydarzenie, jakim była podróż do Paryża. W 1888 porzucił źle gospodarowany majątek i rodzinną ziemię, aby wyruszyć do światowej stolicy sztuki, niejako śladem swojego krewne go, Józefa Chełmońskiego, który w tym samym okresie powrócił do Polski. Władysław Ślewiński, liczący wówczas 32 lata, wyjechał do Francji, właści wie nie odebrawszy uprzednio wykształcenia artystycznego. Być może, jak głosi rodzinna legenda, szkicował w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Akces Polaka do malarstwa zachodniego nastąpił gwałtownie. Jednym z wydarzeń kulturalnych, których stał się świadkiem, przybywszy nad Sekwanę, stała się ekspozycja Grupy Impresjonistów i Syntetystów w Café Volpini, która odbyła się w 1889 roku, podczas paryskiej wystawy światowej. Wystawiali na niej twórcy proponujący nowoczesną alternaty wę dla naturalizmu i akademizmu – kierunków popularnych pod koniec wieku. Przedstawicielom nowych nurtów, takim jak Louis Anquetin, Émile Bernard czy Émile Schuffenecker, przewodził wtedy Paul Gauguin, postać już wcześniej skupiająca adeptów modernizmu, szukających szczerości życia i sztuki. Działo się to w Pont-Aven, bretońskiej kolonii artystycznej, wtedy właśnie przeżywającej swój renesans. Ślewiński już na początku swojej drogi zetknął się więc z awangardą swej epoki. Znajomość z Gau guinem i fascynacja jego pracami zaprowadziła nieustannie poszukującego Polaka do zaadoptowania jego maniery. W dziełach Francuza i jego kręgu można obserwować dwie kluczowe tendencje: syntetyzm, w myśl które go malarz powinien wrażenia wzrokowe zaklinać w antynaturalistycznych, sugestyw nych plamach barwnych, oraz cloisonizm, w którym kształt należy ująć ciemnym stylizowanym konturem na wzór komórkowej emalii (z franc. „clo isonné"), wykorzystywanej w dawnym rzemiośle. Sztuka kręgu Pont-Aven często cechowała się barwnością, dekoracyjnością, ale też statycznością. U Ślewińskiego odnajduje się wskazane elementy, lecz przyjęte nie bez refleksji i osobiście przetworzone. W swoich pejzażach morskich, mimo hołdowania ówczesnym modom, uzyskiwał na przekór im efekt żywiołowo ści i zmienności natury.

Rezydując w latach 90. XIX stulecia w Paryżu, Ślewiński uczynił jednak swą główną inspiracją Bretanię. Północno-zachodnia część Francji została w tym czasie odkryta jako kraina pierwotna, zamieszkana przez ludzi żyjących w zgodzie z naturą i żarliwie wyznających wiarę. Dzięki bliskości oceanu, specyfice pejzażu i barwności folkloru przyciągała już nie tylko wielu Francuzów, lecz także obcokrajowców, którzy, zyskawszy znakomite miejsce plenerów, mogli się również tanio utrzymywać. Ślewiński począt kowo rezydował właśnie w Pont-Aven, a także w małej wiosce Le Pouldu. Kilkunastoletni pobyt we Francji przerwał wyjazd do Polski, prawdopodob nie z myślą o pozostaniu na stałe w rodzinnym kraju.

Konfrontacja swych dokonań z lokalnym środowiskiem okazała się jednak rozczarowująca. Twórca z początkiem 1908 pisał w imieniu swoim i żony Eugenii do irlandzkiego malarza Roderica O'Connora: „Często myśleliśmy o Panu, wierni wspomnieniom pogodnego życia, jakie prowadziliśmy w Paryżu i Bretanii, zwłaszcza w porównaniu z piekielnymi wydarzenia mi, jakie przeżyliśmy w naszej ojczyźnie. Gdyby Pan wiedział, co za życie prowadzimy od dwóch lat!" ([cyt. za:] Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 54). Malarz miał zapewne na myśli rodzinne nieporozumienia związane z nagłym wyjazdem do Francji w 1888 oraz kon flikty wewnątrz warszawskiego i krakowskiego środowiska twórczego. Po 5 latach spędzonych w ojczyźnie Ślewiński ostatni raz był w kraju w 1910. Jedynym być może miejscem, gdzie zaznał dawnej harmonii, stała się niewielka artystyczna kolonia, skupiona wokół Jana Kasprowicza w Poroninie. Tam właśnie powstały dwa obrazy przedstawiające wy brzeże oceanu. Autor zapisał na ich licu miejsce powstania („Poronin"), co wskazuje, że ulubiony motyw ćwiczył z pamięci („Morze z samotną skałą", 1907, oraz „Morze. Fala", 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie). Powróciwszy do Francji, osiadł na stałe z żoną w Doëlan, rybackiej wiosce na bretońskim wybrzeżu. Para zamieszkała w domu nazywanym przez gości „Zameczkiem", obwołanym w lokalnym języku „Ker Simon", Domem Szymona.

Ślewiński, osiedlając się znowu w Bretanii na 8 lat przed śmiercią, doszedł do nowego widzenia oceanu. Jego morskie pejzaże z tego czasu stanowią malarskie medytacje nad naturą harmonijną i pogodną. Wiatr nie wichrzy już szczytu fal, a woda nie bije złowieszczo o skały. W prezentowanej pracy autor ogranicza paletę barwną, za to stosuje turkus w partii wody oraz so czystą zieleń w części wybrzeża, przez co uzyskuje efekt rześkości oceanu. Delikatnie dookreśla kształty kolorowym konturem, dzięki czemu osiąga konkret przedmiotów. Tak jak zwykł to czynić w swoich pejzażach, sytuuje horyzont blisko górnej krawędzi płótna. Partia nieba nie odgrywa więc znaczącej roli w kompozycji, lecz dzięki temu wrażenie przenikania się powietrza i wody dokonuje się w jednej sferze. Ślewiński nasyca ją światłem, które samoistnie emanuje z płaszczyzny dzięki osobliwej mowie koloru.

Polska krytyka artystyczna doceniała twórcę już pod koniec XIX stulecia. Jeden z komentatorów świetnie scharakteryzował całą serię morskich pejzaży: „Im dłużej patrzy się na obrazy Ślewińskiego, tym wyższego one nabierają piękna. Każdy z nich ożywia się, uzupełnia, żyje. Morza jego szumią i ciągną się w nieskończoność (...) (Janina Kraków, Władysław Ślewiński, „Przegląd Tygodniowy" 1897, nr 27).

51

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

"Główka dziewicy wschodniej" ("Tête d'une vierge orientale"), 1922

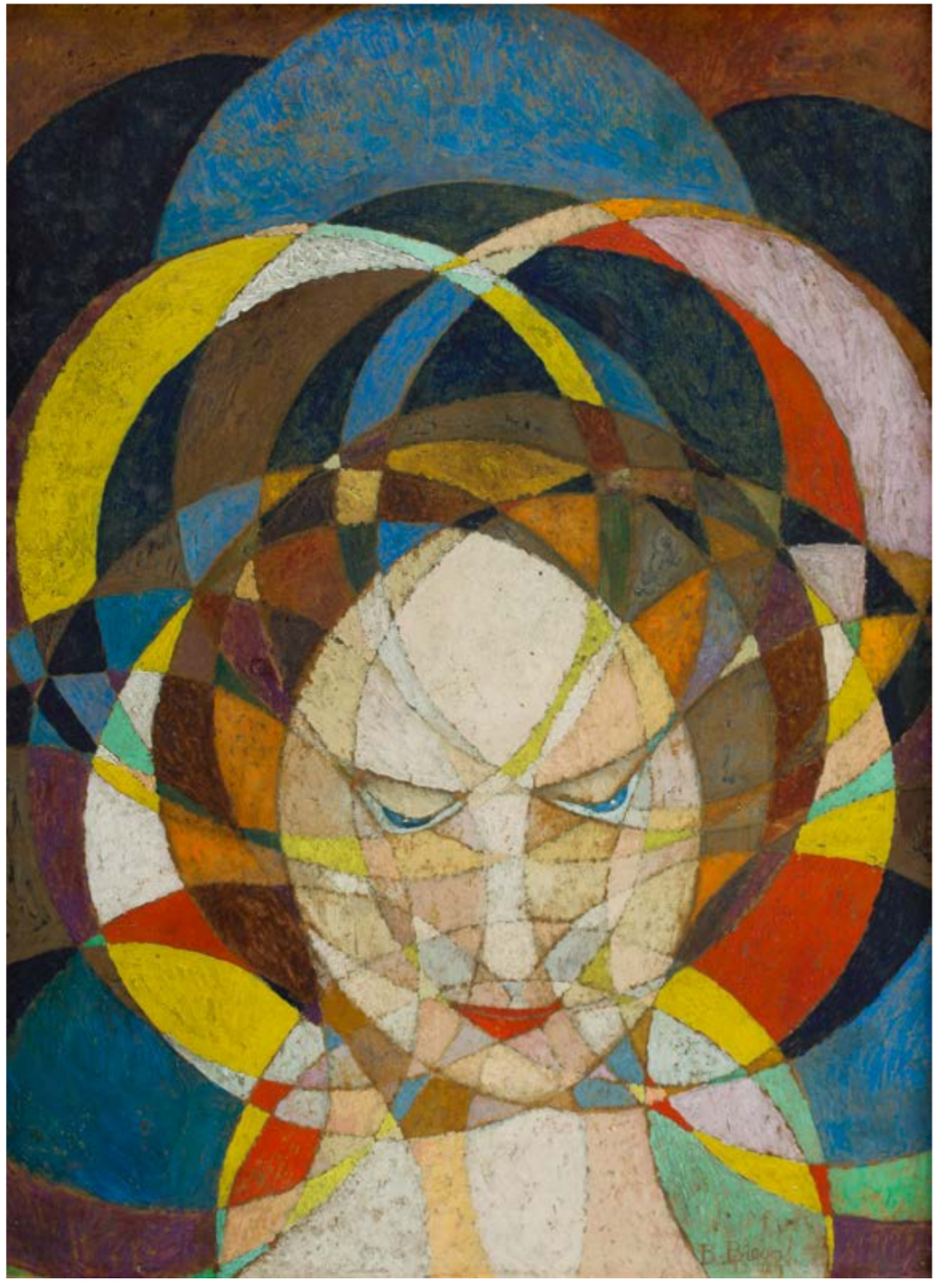
olej/tektura, 43 x 31 cm
sygnowany p.d. trzonkiem pędzla: 'B. Biegas'
opisany na odwrociu niebieską kredką: '67' oraz czerwonym markerem: '641/227',
papierowe nalepki z opisami: 'CIMAISE', '1837', '6', '340 | Główka | Dziewicy | Wschodniej | Olejny (nieczytelnie)'
oraz nalepki aukcyjne

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

POCHODZENIE:
Sztuka Polski Dom Aukcyjny, maj 2001
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
„Biegas. Światy nierównoległe", Villa La Fleur, Konstancin-Jeziorna, 20 września 2025 - 31 stycznia 2026

LITERATURA:
Mała Encyklopedia Sztuki Polskiej, red. Aleksandra Górska, Kraków 2006, s. 18 (il. jako „Portret sferyczny")





Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898-1899

SFERYCZNY WSZECHŚWIAT BOLESŁAWA BIEGASA

Bolesław Biegas uważany jest za wiodącego przedstawiciela kierunku symboliczno-secesyjnego, nie tylko w rzeźbie polskiej. Jego prace, jako jedynego polskiego artysty, znajdują się dzisiaj na stałej ekspozycji w Musée d'Orsay. Zarówno w medium rzeźby jak i w malarstwie, zdołał stworzyć on niesłychanie indywidualną stylistykę swoich prac, którą charakteryzuje zróżnicowanie i bogactwo, zarówno tematyki, jak i formy.

Pod wpływem filozofii Stanisława Przybyszewskiego tworzył alegoryczno-symboliczne rzeźby o tematyce oddającej dramat ludzkiej egzystencji. Dla jego twórczości rzeźbiarskiej znajdującej się w sferze oddziaływania norweskiego artysty, Gustava Vigelanda, znamienne są dynamiczne formy o płomienistym zarysie i ekspresyjnie zdeformowane twarze – maski. Równoległy nurt w twórczości Biegasa reprezentowały rzeźby o syntetycznej, zgeometryzowanej formie odzwierciedlające idee Prasłowiańszczyzny.

Od 1900 roku chętnie uprawiał on także twórczość malarską. Czerpał on 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 już ona w jego twórczości drugorzędne miejsce. Pierwszym ważnym cyklem malarskim Biegasa były stworzone w latach 1916-1918 „Wampiry wojny". Ożywił w nich świat chimer, harpii i sfinksów, demaskując okrucieństwa wojny. 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 obrazy są z reguły niedatowane. Pierwsze obrazy sferyczne wysłał artysta na Salon des Independants w 1919 i 1920 roku. 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. Z okazji pierwszego pokazu obrazów sferycznych w 1919 w Pavillon de Magny francuski krytyk piszący dla „L'Eclair" zatytułował swoją recenzję „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz „sferyzm..." który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika". Za sprawą obrazów sferycznych stał się Biegas w malarstwie artystą awangardowym. Odwrócił się od hegemonii kubizmu. Obrazy sferyczne budowane były przez nakładające się na siebie figury geometryczne, najczęściej okręgi. Były próbą harmonijnego połączenia przestylizowanego wizerunku ludzkiego, z abstrakcyjną ornamentyką biegnących po łukach linii i przecinających się płaszczyzn. Dekoracyjne walory dzieł oparte były na linearyzmie i „mozaikowej" kompozycji barw stłumionych, zmatowiałych, kładzionych płaską plamą, bądź intensywnych, pointylistycznie rozwibrowanych, nakładanych drobnymi uderzeniami pędzla. Niektóre z obrazów sferycznych, które niemal zawsze były portretami, chociaż wiemy, iż wśród obrazów sferycznych były również akty oraz kompozycje zatytułowane m. in. „Wschód słońca" czy „Księżyc", ocierają się o abstrakcję. Biegas stworzył ich ponad 100. Wystawiał je konsekwentnie między 1919, a 1923 rokiem na Salon des Independents.

Obrazy sferyczne były ponadto interpretowane jako zainteresowanie Biegasa kosmogonią i ezoteryką. Uciekał się w nich niekiedy do przedstawiania rytualnych gestów dłoni zapożyczonych z kultury hinduskiej oraz buddyjskiej. Tym zainteresowaniom dał Biegas wyraz w kolejnym obszernym malarskim cyklu „Mistyka Nieskończoności". Wizerunki te ewokowały skojarzenia z magią i ezoteryką, które fascynowały elity towarzyskie Europy okresu dwudziestolecia 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, Spherisme, „Paris-Midi", 6.06.1918).

Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz jest kobiecym portretem w formie popiersia, wykonanym przy użyciu nakładających się na siebie okręgów. Znaki anatomiczne ograniczają się jedynie do nosa, ust i oczu, zaznaczonych przez linearne przecięcia. Barwy nakładane są w formie niewielkich płaszczyzn czystych 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, łączyć można z poszukiwaniami kubistycznymi. Tajemniczy uśmiech kobiety podporządkowanych wirującym rytmom kompozycji zdradza natomiast zainteresowanie artysty wiedzą okultystyczną.

52 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Pejzaż z Paryża, około 1925

olej/płótno, 65 x 81 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na odwrociu studium portretowe oraz opis: '4.17', na krośnie malarskim
oraz na ramie czterokrotnie powtórzony stempel własnościowy: 'Kolekcja Fibak | Monte Carlo'

estymacja:
110 000 - 150 000 PLN
25 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Nico Mazaraki, Paryż
kolekcja Wojciecha Fibaka, Monte Carlo
Polswiss Art, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska

Biografia Menkesa zabiera w sobie romantyczny pierwiastek rodem z życiorysów czołowych przedstawicieli paryskiej bohemy. Artysta miał przyjechać do Paryża w 1923 roku pozbawiony środków do życia. Mimo przeciwności losu, klimat Paryża okazał się dlań bardzo inspirujący. „Wdychałem pełną piersią tę cudowną atmosferę, czułem silną wibrację życia sztuki. Widziałem malarzy wychodzących ze swych pracowni, widziałem sklepy z farbami i marzyłem o jakimś kącie, gdzie i ja mógłbym zabrać się do malowania. Ale jak to zrobić? Nigdy nie potrafiłbym powiedzieć, jak przeżyłem ten ciężki okres" (cyt. za: Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki" 1996, nr 1-2, s. 18).

Początkowo artysta zamieszkał w Hôtel Médical, gdzie pracowali także Marc Chagall i Eugeniusz Zak, którzy stali się jego ważnymi artystycznymi kontaktami. Twórczość Menkesa szybko zyskała swoich pierwszych promotorów. Należeli do nich marszand Jan Śliwiński (twórca galerii „Sacre du printemps"), krytyk André Salmon i kolekcjoner Niko Mazaraki. Paryską publiczność, na co zwracała uwagę Władysława Jaworska, urzekła silna ekspresja jego obrazów, intuicyjność artystycznych wyborów oraz brak rygorystycznie stosowanej malarskiej doktryny. Menkesowa wersja ekspresjonizmu wyrażała się w swobodnej pracy pędzla i nasyconym kolorycie, ale również umiejętności przelania w obrazy własnych doświadczeń życiowych.



53 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

U fryzjera, około 1925

olej/płótno, 91 x 73 cm
sygnowany w kompozycji: 'Menkes'

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
57 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Tériade (1897-1983), pisarza, krytyka i wydawcy
kolekcja prywatna, Francja
Bonhams, Paryż, grudzień 2023
kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Zygmunta Menkesa zajmuje szczególne miejsce w dorobku artystów związanych z École de Paris. Jego malarstwo, wyrastające z tradycji europejskiego koloryzmu i ekspresjonizmu, odznacza się niezwykłą wrażliwością na barwę, swobodą kształtowania formy oraz umiejętnością nadawania codziennym scenom osobistego charakteru. W centrum zainteresowań artysty niezmiennie pozostawał człowiek – jego cielesność, emocje i relacje z otaczającym światem. Szczególną rolę w jego dorobku odgrywały przedstawienia kobiet, zarówno portrety i akty, jak i sceny rodzajowe.

Obraz „U fryzjera" stanowi interesujący przykład tego rodzaju poszukiwań. Artysta przedstawia młodą, nagą kobietę siedzącą w obszernym fotelu, za której plecami pochyla się fryzjer, zajęty układaniem jej długich, kasztanowych włosów. Bohaterka, ukazana w swobodnej pozie, zdaje się pogrążona w zamyśleniu. Jej wzrok skierowany jest poza przestrzeń przedstawienia, co nadaje scenie atmosferę wyciszenia. Zestawienie obu postaci buduje subtelną relację między aktywnością a bezruchem, codziennym rytuałem a chwilą kontemplacji. Szczególną uwagę zwraca nietypowe połączenie aktu kobiecego ze sceną rodzajową. Menkes odchodzi od tradycyjnej konwencji przedstawiania nagiego ciała jako autonomicznego przedmiotu estetycznej kontemplacji, osadzając je w przestrzeni zwyczajnej czynności. Nagość modelki zostaje potraktowana z naturalnością, jako integralny element jej intymnego świata. Scena nabiera dzięki temu charakteru kameralnego, a zarazem nieco teatralnego przedstawienia. Istotną rolę w obrazie odgrywa kolorystyka, oparta na zestawieniu ciepłych tonów ochry, oranżu i brązu z chłodniejszymi odcieniami zieleni oraz błękitu. Jasne ciało kobiety kontrastuje z ciemniejszą sylwetką fryzjera. Wyrazisty kontur podkreśla kształty postaci i przedmiotów, nadając przedstawieniu charakterystyczną dla Menkesa ekspresję. Artysta upraszcza anatomię i deformuje perspektywę, podporządkowując rzeczywistość rytmowi linii i plam barwnych. Dekoracyjny fotel, stolik z przyborami fryzjerskimi oraz parawan tworzą scenograficzną oprawę kompozycji, potęgując wrażenie intymności przedstawienia.



54 α

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Żydowska narzeczona, około 1930

olej/płótno, 81 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na odwrociu numer inwentarzowy biała kredą: '2690', na krośnie nalepka aukcyjna oraz stempel 'Union des Artistes'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
23 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja I.B. Frydmana, Paryż
Artcurial, Paryż, marzec 2011
kolekcja prywatna, Polska

Zygmunt Józef Menkes urodził się we Lwowie w 1896 w wielodzietnej, ortodoksyjnej rodzinie żydowskiej, choć dorastał w liberalnej atmosferze, sprzyjającej rozwojowi jego talentu. W 1923 wyjechał do Paryża, dołączając do międzynarodowego środowiska École de Paris, gdzie obracał się w kręgu takich twórców jak Alfred Aberdam, Marc Chagall czy Eugeniusz Zak. W latach 30. XX wieku wyemigrował wraz z żoną do Stanów Zjednoczonych, gdzie żył aż do śmierci w 1986.

Twórczość Menkesa wyrasta z fascynacji kolorem i światłem. Artysta czerpał z dorobku fowizmu i ekspresjonizmu, budując kompozycję za pomocą szerokich, swobodnych pociągnięć pędzla oraz bogatej faktury farby. Motywy żydowskie – od scen rodzajowych po poruszające wizerunki czasów Zagłady – zajmowały w jego dorobku szczególne miejsce, stanowiąc osobisty powrót do korzeni.

Na obrazie „Żydowska narzeczona" artysta ukazał młodą kobietę w uroczystym stroju ślubnym. W centralnej części kompozycji dominuje biel sukni oraz miękko opadającego welonu, skontrastowana z ciepłymi odcieniami karnacji, czerwienią ust oraz koralami na szyi. Tło, utrzymane w ciemniejszych, ziarnistych i błękitnych tonach, zostało potraktowane szkicowo, co skupia całą uwagę widza na zadumanym spojrzeniu modelki. Sposób nakładania farby – dynamiczny, miejscami wręcz impastowy – nadaje przedstawieniu niemal szkicowy charakter. Temat podjęty przez Menkesa odwołuje się do niezwykle bogatej obrzędowości żydowskiej, w której narzeczeństwo (erusin) i zaślubiny (nisuin) niosą głębokie znaczenie duchowe. W tradycyjnej kulturze żydowskiej narzeczeni nie widują się ze sobą na tydzień przed ślubem, aby wzmocnić wagę spotkania w dniu ceremonii. Bezpośrednio przed przejściem pod baldachim ślubny (chupę) odbywa się ceremonia zakrycia twarzy panny młodej welonem przez samego pana młodego. Rytuał ten ma wymiar praktyczny i symboliczny – pan młody upewnia się, że poślubia właściwą kobietę, co nawiązuje do biblijnej historii patriarchy Jakuba. Obraz Menkesa chwyta właśnie tę pełną napięcia i wzruszenia chwilę tuż przed ważnym momentem w życiu młodej kobiety, łącząc nowoczesny język malarski z ponadczasową tradycją.



55 α

HENRYK HAYDEN
1883-1970

Kwiaty w niebieskim wazonie, 1914

olej/płótno, 55 x 46,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden| 1914'
na krośnie malarskim powtórzony numer inwentarzowy: '169', papierowa nalepka aukcyjna i nalepka transportowa

estymacja:
35 000 - 65 000 PLN
8 000 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:
Artcurial, Paryż, kwiecień 2014
kolekcja prywatna, Polska

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

W oferowanej pracy „Kwiaty w niebieskim wazonie" przedstawienie przedmiotów nie zostało spłaszczone, wręcz przeciwnie, artysta z dbałością o światłocień i perspektywę linearną oddał wrażenie trójwymiarowości sceny. Nadał jednak przedmiotom syntetyczny, nieco geometryczny charakter, wzorem Paul Cézanne'a, który zalecał, by „naturę ujmować poprzez kulę, walec i stożek". Sylwetka wazonu znajduje zwieńczenie w różnorodnej kwiatowej koronie wybuchającej czerwienią, fioletem, żółcienią i przede wszystkim bielą. Niebieska draperia tła nadaje przedstawieniu rytmiczność za sprawa powtarzalnych, diagonalnych linii. Prace Haydena z okresu wybuchu Wielkiej Wojny dają niezwykły wgląd w jądro przemian sztuki nowoczesnej: rozdartej między klasyczną harmonią obrazu a ikonoklastycznymi tendencjami awangardowymi. Na równi z dziełami Tadeusza Makowskiego, Ludwika Markusa, Alicji Halickiej czy Tytusa Czyżewskiego powstałe w okresie wybuchu Wielkiej Wojny obrazy Haydena stanowią najważniejsze manifesty kubizmu w sztuce polskiej.



56 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Martwa natura z butelką, fajką, bagietką i jajkiem, około 1920

gwasz/papier naklejony na sklejkę, 22,5 x 32,5 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'

estymacja:
130 000 - 180 000 PLN
30 000 - 41 000 EUR

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

LITERATURA:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 29, s. 114 (il.)
Mistrzowie École de Paris. Villa la Fleur, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 136 (il.)



W polskiej historii sztuki panuje pogląd o narodzinach polskiej awangardy w listopadzie 1917 roku. Wtedy to grupa artystów, która przyjęła nazwę Ekspresjonistów Polskich, zaprezentowała swoją twórczość w salach krakowskiego Pałacu Sztuki. Od 1919 ten falanster artystyczny funkcjonował pod nazwą Formistów. „Ekspresjonizm polski" Tytusa Czyżewskiego, Leona Chwistka czy Zbigniewa Pronaszki był w istocie fuzją nowoczesnych kierunków w sztuce, które wyłaniały się na scenie artystycznej Francji, Niemiec i Rosji od pierwszej dekady stulecia. Artystów nazywanych formistami łączył więc imperatyw nowoczesności, a nie jeden homogeniczny styl twórczy.

Inną narracją o narodzinach polskiej awangardy, którą przyjmuje się jedynie z rzadka, jest jej powstanie w „laboratoriach" nowoczesności twórców kręgu École de Paris. Od 1911 do wybuchu Wielkiej Wojny datuje się pierwsze próby kubistyczne w twórczości Henryka Haydena, Ludwika Markusa, Alicji Halickiej czy Tadeusza Makowskiego. Być może pojedyncze prace wskazanych artystów nie miały silnego oddźwięku na rodzimej scenie artystycznej, lecz niewątpliwie, zgodnie z chronologią, stanowiły pierwsze manifesty sztuki antynaturalistycznej, opartej na awangardowych regułach obrazowania w polskiej historii sztuki.

Malarstwo Haydena czy Markusa tamtego okresu nie powstawało w łączności z radykalnymi wizualnie pracami Pabla Picassa czy Georgesa Braque'a. Około 1911-12 roku kubizm stał się częstym tematem podejmowanym przez krytykę artystyczną w związku z pokazem prac m.in. Roberta Delaunaya, Alberta Gleizesa, Jeana Metzingera czy Francisa Picabii na Salonie Niezależnych w 1911 roku. Nieortodoksyjni kubiści (w stosunku do analitycznego kubizmu Picassa i Braque'a), formujący również grupę „Section d'Or", dorobili się w prasie miana „kubisterów". Francuski poeta Robert Desnos krytycznie komentował: „Teraz, kiedy tylu malarzy zamknę ło się w sterylnej formule kubizmu, szczęśliwi, że w końcu znaleźli sposób zawoalowania swej niemożności przez nieczytelność, Picasso przez chwilę nie wiedział, co to jest formuła. Tworzył, jak czuł" (Robert Desnos, Écrits sur les peintres, cyt. za: Dan Franck, Bohema. Życie paryskiej cyganerii na początku XX wieku, przełożyły Halina Andrzejewska, Maria Braunstein, Warszawa 2000, s. 140). W mniemaniu krytyków „kubisterzy" malowali klasyczne tematycznie obrazy, którym nadawali jedynie geometryczne formy. Pierwsi kubiści mieli, osiągając geometryczny efekt, stosować nową dyscyplinę widzenia przedmiotu, w której widz mógł lepiej poznać przed miot z racji na jednoczesne przedstawienie równych jego aspektów.

Niezależnie od historycznych sporów, malarze, którzy w drugiej dekadzie XX stulecia eksperymentowali z kubizmem, odrzucili prymat tematu przedstawienia na rzecz refleksji nad optyczną konstrukcją obrazu, w czym należy upatrywać się wielkiego osiągnięcia wczesnej awangardy. Henryk Hayden ok. 1912 roku eksperymentował w duchu bliskim kubizmowi. W jego wczesnych obrazach tej fazy silnie obecny jest jednak ślad wizualnej logiki Paula Cézanne'a („Naturę należy ujmować poprzez kulę, walec i stożek"). Malarz w swoich portretach, martwych naturach i pejzażach sprawdzał, jak daleko może się posunąć w abstrahowaniu rzeczywistości na płótnie. Podczas pierwszej wojny światowej, przebywając w Paryżu, wkroczył w krąg marszanda kubistów Léonce'a Rosenberga i jego galerii „L'Effort Moderne". W 1916 roku Hayden podpisuje kontrakt z Rosenbergiem, a w jego twórczości następuje zmiana. Maluje tylko martwe natury, silnie upraszczając przedstawienie, nakłada na siebie różne plany perspektywiczne i zbliża się w wyrazie do formuły kubizmu syntetycznego.

„Martwa natura z butelką, fajką, bagietką i jajkiem" przynależy dojrzałemu stylowi kubizmu Haydena. Artysta wykorzystał potoczne „cytaty" i stworzył z nich plastycznie innowacyjną kompozycję. Na stole widzianym z ptasiej perspektywy umieścił fajkę, butelkę, kieliszek, talerz i bagietkę, odejmując jednak właściwe im formy. Przedmioty uprościł do lapidarnych kształtów i planów, sugerując ich formę i wolumen. Z drobiazgowością oddał fakturę tkaniny, która przykrywa stół oraz drewna blatu. Perspektywę pomieszczenia w tle zastępują sumarycznie ujęte czworokątne płaszczyzny za polem stołu. Dekonstrukcja w „Martwej naturze z butelką i fajką" służy stworzeniu nowej plastycznej harmonii, w której przedmiot nie jest iluzją na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna, lecz jako bryła realnie istnieje w przestrzeni. Niezgodność jego obserwacji z potocznym doświadczeniem tylko ułatwia rozpoznanie jego cech właściwych. „Renoiryzm" Haydena, o którym pisał Max Jacob, obserwować można i w prezentowanej pracy. Centrum „Mar twej natury z butelką i fajką" wypełnia biel, której po bokach dopełniają akcenty czerni. Subtelne tony żółcieni i ochry w partii blatu spotykają się z czerwienią i zielenią w trzech rogach obrazu. Kubistyczne malarstwo Haydena, osobiste w poszukiwaniach na tle dzieł „kubisterów", należy do wyjątkowo ciekawych epizodów polskiej awangardy malarskiej.

57 α

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Widok z paryskiej pracowni artysty, 1931

olej/płótno, 38,5 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden 31'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
11 400 - 16 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny De Zwaan, Amsterdam, maj 2025
kolekcja prywatna, Polska

W latach 20. XX wieku Hayden zdecydowanie zrywa z kubizmem. Jego artystyczne eksperymenty z formą i awangardą dobiegają końca. Zrywa relację z jednym z czołowych francuskich marszandów i popularyzatorów kubizmu Léoncem Rosenbergiem, a jego nowym patronem staje się Leopold Zborowski. Hayden zaczyna poświęcać się podróżom po Francji. Najchętniej odwiedza południe i północ kraju. Twórczość lat 30. XX wieku charakteryzuje bardziej realistyczny, a zarazem indywidualny sposób obrazowania. Hayden wypracował wówczas własną formułę, w której obserwacja rzeczywistości łączyła się z syntetycznym ujmowaniem formy, swobodą malarskiego gestu i szczególną wrażliwością na relacje barwne. Szukał inspiracji zarówno w nadmorskich miejscowościach, portach i nabrzeżach Francji, jak i w miejskim krajobrazie Paryża. W tym okresie, po wcześniejszych doświadczeniach kubistycznych, jego malarstwo cechowało się większym uspokojeniem kompozycji, miękkością modelunku oraz szczególną dbałością o subtelne relacje kolorystyczne, a pejzaż stał się jednym z najważniejszych tematów jego malarstwa.

Przedstawiony w katalogu obraz wpisuje się w dojrzały okres twórczości Henryka Haydena, przypadający na lata międzywojenne. W Widoku z paryskiej pracowni artysty malarz buduje przestrzeń poprzez nakładanie na siebie kolejnych planów, rezygnując z drobiazgowego odtwarzania detali architektonicznych na rzecz syntetycznego ujęcia całości. Charakterystyczna dla jego malarstwa swoboda pociągnięć pędzla nadaje przedstawieniu żywą, niemal szkicową formę. Obraz przedstawia widok na skrzyżowanie Carrefour Vavin (obecnie znane także jako Place Pablo-Picasso), czyli słynne skrzyżowanie Boulevard du Montparnasse i Boulevard Raspail przy którym to właśnie mieściła się pracownia malarska Henryka Haydena. Spośród przedstawionych budynków możemy rozpoznać charakterystyczną, półokrągłą, narożną kamienicę, w której mieści się paryska Café de la Rotonde - główne centrum paryskiej bohemy artystycznej okresu międzywojennego.



58 α

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

"Widok miasta (Widok Montmartre'u)", 1914

olej/płótno, 73 x 55 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Szaman Mondszain | Paris 1914'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 900 - 9 100 EUR

POCHODZENIE:
aukcja Loudmer, Paryż, czerwiec 1996
zakup od Marka Mielniczuka, 1996
kolekcja Toma Podla, depozyt w Muzeum Regionalnym w Stalowej Woli
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, Muzeum Narodowe w Krakowie, kwiecień-sierpień 2001,
Muzeum Narodowe we Wrocławiu, wrzesień-październik 2001, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, styczeń-luty 2002,
Muzeum Miedzi w Legnicy, marzec-maj 2002
Czasy pokoju, czasy wojny, Instytut Polski, Paryż, 1996

LITERATURA:
Ewa Bobrowska, Artur Winiarski, Simon Mondzain. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Warszawa 2012, s. 26 (il.)
Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski, Warszawa 2007, s. 24, 225, il. 34
Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie,
Kraków 2001, nr kat. 94, s. 187 (il.)

„Widok miasta" z 1914 roku należy do wczesnych, szczególnie interesujących prac Szymona Mondzaina, powstałych w okresie kształtowania się jego stylu w Paryżu. Urodzony w Chełmie Lubelskim artysta pierwsze doświadczenia zdobywał w Warszawie, następnie zaś studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, między innymi u Józefa Pankiewicza. To pod jego wpływem zainteresował się malarstwem francuskim, przede wszystkim twórczością Paula Cézanne'a. Po pierwszym pobycie w Paryżu w 1909 roku powrócił tam w 1911 roku wraz z Mojżeszem Kislingiem, a pod koniec 1912 roku zamieszkał nad Sekwaną na stałe. Wkrótce wszedł w krąg École de Paris, nawiązując znajomości z Amedeo Modiglianim, André Derainem i Maurice'em de Vlaminckiem.

Jak wskazuje Ewa Bobrowska w monografii malarza, wczesna twórczość Mondzaina rozwijała się pod znakiem Cézanne'owskiej konstrukcji obrazu, Gauguinowskiej syntetyzacji formy, a także doświadczeń fowizmu i kubizmu. W 1913 roku artysta debiutował na Salonie Niezależnych, a podczas pobytu w Bretanii malował pejzaże i sceny figuralne o zdecydowanych konturach i uproszczonych bryłach. „Widok miasta", namalowany rok później, należy do tej samej fazy intensywnych eksperymentów w kręgu francuskiej awangardy malarskiej.

Kompozycja przedstawia miejski pejzaż widziany z tarasu lub balkonu. W jej centrum wyrasta smukłe drzewko w donicy, którego delikatne gałęzie kontrastują z masywnymi bryłami zabudowy. Domy, dachy, balustrada i ciemna zieleń układają się w rytm skośnych płaszczyzn, rozbijających tradycyjną perspektywę. Mondzain zestawia chłodne błękity i fiolety z intensywnymi zieleniami, czerwienią i ugrami. Przestrzeń nie jest tu jedynie odtworzona, lecz świadomie skonstruowana za pomocą koloru i geometryzacji, zgodnie z lekcją Cézanne'a, przefiltrowaną przez doświadczenia paryskiej awangardy. Jednocześnie dekoracyjna linia drzewa wnosi do kompozycji lekkość i szczególną intymność.



59

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Scena z nadmorskiego miasteczka, około 1926

olej/płótno, 44 x 52,5 cm
sygnowany l.d.: 'H.Epstein'
na odwrociu na krośnie nalepka aukcyjna

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
8 000 - 11 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny De Baecque, Paryż, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska

Podróż na Korsykę w 1926 roku otworzyła nowy rozdział w twórczości Henryka Epsteina, przynosząc zasadniczą przemianę jego języka malarskiego. Zafascynowany śródziemnomorskim krajobrazem artysta odkrywał niezwykłą intensywność południowego światła, bogactwo barw oraz malowniczość niewielkich nadmorskich miejscowości. Szczególnie upodobał sobie Erbalungę, położoną na półwyspie Cap Corse, gdzie spędził całe lato. Korsykańskie pejzaże stały się dla niego przestrzenią śmiałych eksperymentów kolorystycznych, zbliżających jego malarstwo do ekspresjonistycznych poszukiwań Chaïma Soutine'a i Michela Kikoïne'a, z którymi łączyły go więzy przyjaźni.

Prezentowany obraz ukazuje scenę z życia niewielkiej nadmorskiej miejscowości, być może właśnie na Korsyce. której zabudowania rozciągają się wzdłuż zatoki otoczonej wzgórzami. Na pierwszym planie artysta przedstawił zaprzęg konny przemierzający stromą, piaszczystą drogę. Towarzyszą mu postacie mieszkańców, których sylwetki, choć potraktowane szkicowo, ożywiają kompozycję i nadają jej charakter rodzajowy. Jasne domy o czerwonych dachach, bujna roślinność i rozległa tafla morza tworzą wielobarwną mozaikę, podporządkowaną rytmowi dynamicznych pociągnięć pędzla. Najważniejszym środkiem wyrazu pozostaje jednak kolor. Artysta zestawia nasycone zielenie i turkusy z intensywnymi błękitami, różami oraz ciepłymi tonami czerwieni i ochry. Barwy nie służą wyłącznie odtworzeniu rzeczywistości, lecz stają się nośnikiem emocjonalnego doświadczenia krajobrazu. Swobodna, miejscami niemal nerwowa faktura malarska potęguje wrażenie ruchu i pulsowania całej kompozycji. Jak zauważył krytyk Waldemar George, w korsykańskich obrazach Epsteina kolor stopniowo przejmował funkcję linii, stając się podstawowym elementem konstrukcyjnym dzieła. Prezentowana praca doskonale ilustruje tę przemianę. Malownicza scena z codziennego życia mieszkańców śródziemnomorskiego miasteczka staje się przede wszystkim afirmacją światła, barwy i żywiołowej ekspresji, które zadecydowały o wyjątkowym charakterze korsykańskiego okresu twórczości artysty.



60

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

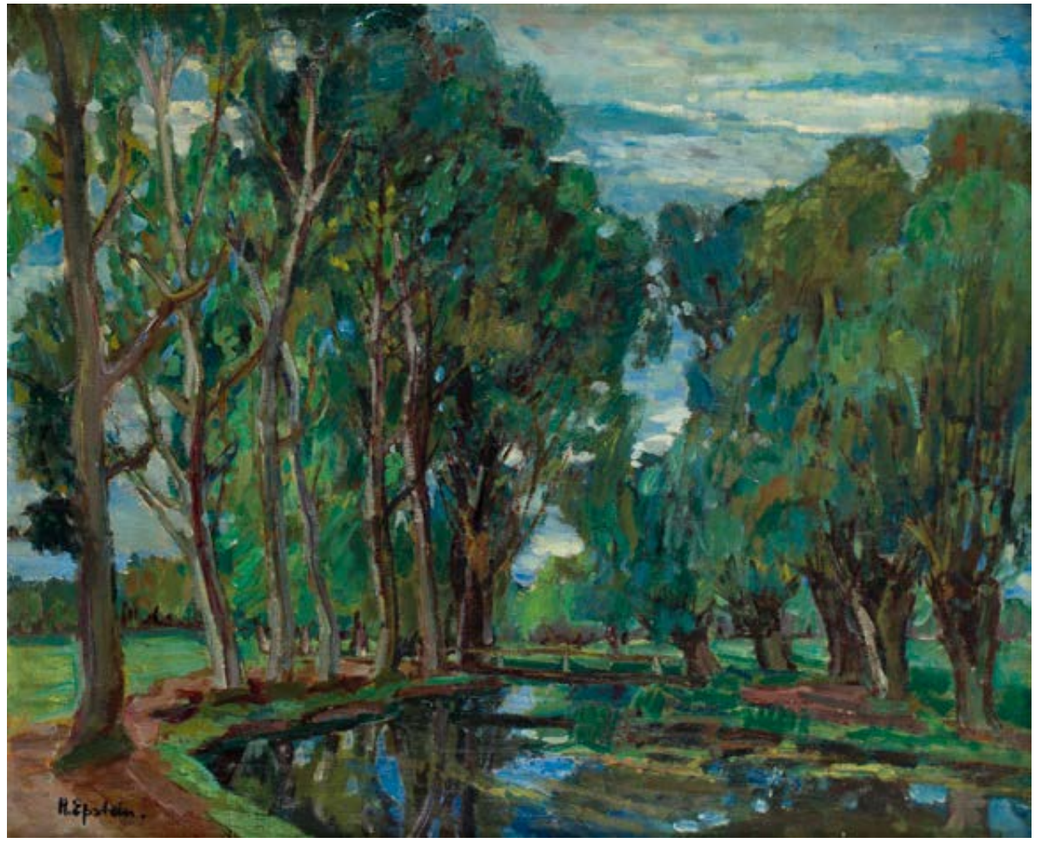
Drzewa nad wodą, lata 30. XX w.

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

estymacja:
35 000 - 55 000 PLN
8 000 - 12 500 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 górnonormandzkiego 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.



61 α

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Uliczka w Paryżu

olej/płótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Grunsweigh'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 500 - 5 700 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, czerwiec 2014
kolekcja prywatna, Polska

Widoki miejskie były głównym motywem w twórczości Natana Grunsweigha. Jeden ze zwiedzających jego wystawę w 1939 pisał: „Ten artysta kocha ulice Paryża, a te w 'dzielnicy żydowskiej' nie mają przed nim żadnych tajemnic. Sztuka nieco trudna, lecz żywa, a przede wszystkim o rzadko spotykanej jakości" (cyt. za: Nathan Grunsweigh. Mistrzowie École de Paris, tekst Maria Muszkowska, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2020, s. 107). Rzeczywiście na płótnach Grunsweigha uwidacznia się jego zafascynowanie ulicami francuskiej metropolii. Paryż okresu międzywojnia był miastem, które przeżywało swoje années folles, szalone lata zabawy po I wojnie światowej, które przerwał chwilowo kryzys 1929. Urodzony w Krakowie malarz, zamiast wystawnego życia bulwarów, preferował poetykę sklepowych witryn, szyldów, kominów, niewielkich domków, a wszystkie te elementy budowały świat wyobrażony cichego zakątka z dala od zgiełku centrum. Drobne, ginące w urbanistycznym krajobrazie sylwetki ludzkie stanowiły jedynie sztafaż na płótnach Grunsweigha. Tworząc pod wpływem innego miejskiego pejzażysty, Maurice'a Utrilla, w przedstawieniach tych poszukiwał w krętych uliczkach przede wszystkim aspektu malowniczości. Niejednokrotnie puste, jakby wyludnione pejzaże artysty posiadają medytacyjny wyraz, zdradzający melancholijny charakter jego stosunku do rzeczywistości.



62

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Bretońskie miasteczko, 1918

olej/płótno (dublowane), 66 x 92,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: '18. | W. de Terlikowski'
na krośnie malarskim nalepka pracowni ramiarskiej oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 6 900 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Millon, Paryż, marzec 2015
kolekcja prywatna, Polska

Terlikowski malował pejzaże w sposób niezwykle charakterystyczny dla siebie. Jego kompozycje są przepełnione indywidualizmem do tego stopnia, że nie sposób pomylić ich z pracami innych twórców kręgu paryskiej bohemy artystycznej. Przedstawienia artysty implikują w swojej strukturze dwa antagonistyczne aspekty. Pomimo że formalnie nie ma w nich ruchu, to ta pozorna statyka zostaje zmącona poprzez dynamiczny sposób malowania. Dukt pędzla i szpachli, impastowa faktura oraz ogólne rozedrganie powierzchni wpływają na wrażeniowy, „ruchomy" obraz całości. W pracach Terlikowskiego główną rolę odgrywają kolor i światło. Nie bez powodu Lucien Aressy niegdyś tak pisał o artyście: „Terlikowski to czarodziej wspaniałych świateł, harmonijnych fioletów i różów. To malarz kwiatów, których wonne i słabnące dusze rozlewają się jak namiętność w tajemnicy jednej godziny, jednego umierającego wieczoru. Terlikowski to czarodziej barwy (...) i wibrujących efektów południowego słońca. Analizuje i utrwala doznania, szuka godzin, w których światło jest tak lśniące, że aż rozmywa kontury i kolory, lubuje się w słodkich chwilach, ale też sytuacjach walki, w których siły żywego, wiecznego istnienia zderzają się z sobą – i to z nich wyciąga ten szczególny efekt". („L'Aquadémie" 1921).

Widoki z poszczególnych miejsc i okresów mogą stanowić przedmiot odrębnych badań i analiz stylistycznych. Grupa bretońskich pejzaży artysty z około 1918 roku jest bez wątpienia w tym kontekście w jego dorobku odrębnym pod względem kolorystycznym zespołem prac. Krajobrazy te charakteryzują się kontrastowym zestawieniem subtelnych beżów i kremowych bieli ze szmaragdową taflą wody.



63

JOACHIM WEINGART

1895-1942

Portret siedzącej dziewczynki, przed/lub 1929

olej/płótno, 81 x 65,5 cm
sygnowany l.d.: 'Weingart'
na odwrociu nalepki aukcyjne

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 6 900 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2015
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Art polonais moderne, Galerie des Éditions Bonaparte, Paryż, 19 października - 8 listopada 1929

LITERATURA:
Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski, Warszawa 2007, s. 163 (wzmiankowany)
Art polonais moderne, wstęp Chil Aronson, Paris 1929, s. 80 (il.)

Joachim Weingart należał do grona polsko-żydowskich artystów, którzy w latach 20. współtworzyli fenomen paryskiej École de Paris. Urodzony w Drohobyczu, kształcił się w Weimarze i Wiedniu, gdzie zetknął się z twórczością Gustava Klimta, Egona Schielego i Oskara Kokoschki. Istotnym etapem jego edukacji był pobyt w Berlinie, gdzie w pracowni Alexandra Archipenki poznał Zygmunta Menkesa i Alfreda Aberdama. W połowie lat 20. osiadł w Paryżu, gdzie wraz z nimi oraz Leonem Weissbergiem współtworzył Grupę Czterech. W jego malarstwie inspiracje ekspresjonizmem spotykały się z zainteresowaniem klasycyzującą formą i psychologiczną charakterystyką modela.

Powstała najpóźniej w 1929 roku „Portret siedzącej dziewczynki" reprezentuje wczesny, stosunkowo wyciszony etap paryskiej twórczości Weingarta. Artysta przedstawił młodą modelkę w jasnej sukience ozdobionej drobnymi czerwonymi motywami. Dziewczynka siedzi ze spuszczonym wzrokiem, pogrążona w zamyśleniu, z rękami ułożonymi na kolanach. Jej skupiona, nieco melancholijna poza nadaje przedstawieniu intymny charakter. Oszczędność kompozycji, subtelne modelowanie twarzy oraz zestawienie ciepłych tonów karnacji i stroju z chłodniejszymi błękitami i szarościami tła świadczą o dążeniu malarza do harmonii barwnej. Zamiast drobiazgowej charakterystyki otoczenia Weingart koncentruje uwagę na wewnętrznym świecie portretowanej.

Już w 1929 roku Chil Aronson, komentując twórczość Weingarta w publikacji „Art polonais moderne", dostrzegał w jego malarstwie cechy klasycznego temperamentu. Podkreślał niemal rzeźbiarską wyrazistość konturów, wyrafinowanie kolorystyczne, bogactwo subtelnych niuansów oraz zaskakującą delikatność światła. Zwracał również uwagę na troskę artysty o trafność tonów i piękno kompozycyjnej równowagi. Spostrzeżenia te znakomicie odpowiadają charakterowi prezentowanego portretu, w którym subtelna ekspresja podporządkowana została harmonijnej konstrukcji przedstawienia.

„Portret siedzącej dziewczynki" został zaprezentowany na wystawie „Art polonais moderne" w paryskiej Galerie des Éditions Bonaparte jesienią 1929 roku i reprodukowany w towarzyszącej jej publikacji Chila Aronsona. Ekspozycja stanowiła ważną manifestację polskiej sztuki nowoczesnej w Paryżu, ukazując zarazem znaczący udział artystów żydowskiego pochodzenia w kształtowaniu środowiska École de Paris. Jak zauważają Jerzy Malinowski i Barbara Brus-Malinowska, około 1930 roku twórczość Weingarta weszła w nową, radykalnie ekspresjonistyczną fazę, odznaczającą się gwałtowniejszym duktem pędzla, intensywnym kolorytem i swobodniejszym traktowaniem formy.



64

JOACHIM WEINGART
1895-1942

"Na łące", około 1930

olej/płótno, 81 x 100 cm
sygnowany p.d.: '[lekko zatarta] Weingart'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 900 - 9 100 EUR

LITERATURA:
Jerzy Malinowski, Barbara Brus-Malinowska, W kręgu École de Paris. Malarze żydowscy z Polski, Warszawa 2007, s. 163, 298, il. 232

Około 1930 roku malarstwo Joachima Weingarta weszło w nową, zdecydowanie ekspresjonistyczną fazę. W miejsce subtelnego modelunku i wyciszonej kolorystyki pojawiły się dynamiczny dukt pędzla, intensywne zestawienia barwne i swobodne traktowanie formy. Jak zauważają Jerzy Malinowski i Barbara Brus-Malinowska, twórczość artysty z tego okresu wykazuje wyraźne powinowactwa z malarstwem Chaima Soutine'a i fowistów. Obraz „Na łące" jest charakterystycznym przykładem tych poszukiwań. Przedstawia grupę postaci wśród bujnej zieleni, malowanych szkicowo, szerokimi pociągnięciami pędzla. Dominujące zielenie przełamują intensywne czerwienie i żółcienie strojów. Malinowscy zwracają uwagę, że powracająca w kompozycjach Weingarta z tego okresu postać młodej blondynki przedstawia prawdopodobnie jego żonę. Scena może zatem stanowić osobiste wspomnienie rodzinnej idylli. Prawdopodobnie między 1932 a 1935 rokiem artysta przeżył dramatyczne rozstanie z żoną, która po wypadku samochodowym i uzyskaniu wysokiego odszkodowania opuściła go, zabierając dzieci. Wydarzenie to głęboko zachwiało jego równowagą psychiczną i wpłynęło na dalszą, coraz bardziej drapieżną w wyrazie twórczość.



65

JOACHIM WEINGART

1895-1942

"Kwiaty w dzbanku", około 1935

olej/płótno, 73 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'Weingart'
na odwrociu na płótnie data i opis w języku francuskim oraz owalny stempel paryskiej firmy Paula Foineta;
opisany na krośnie: '11 Weingart'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 6 900 EUR

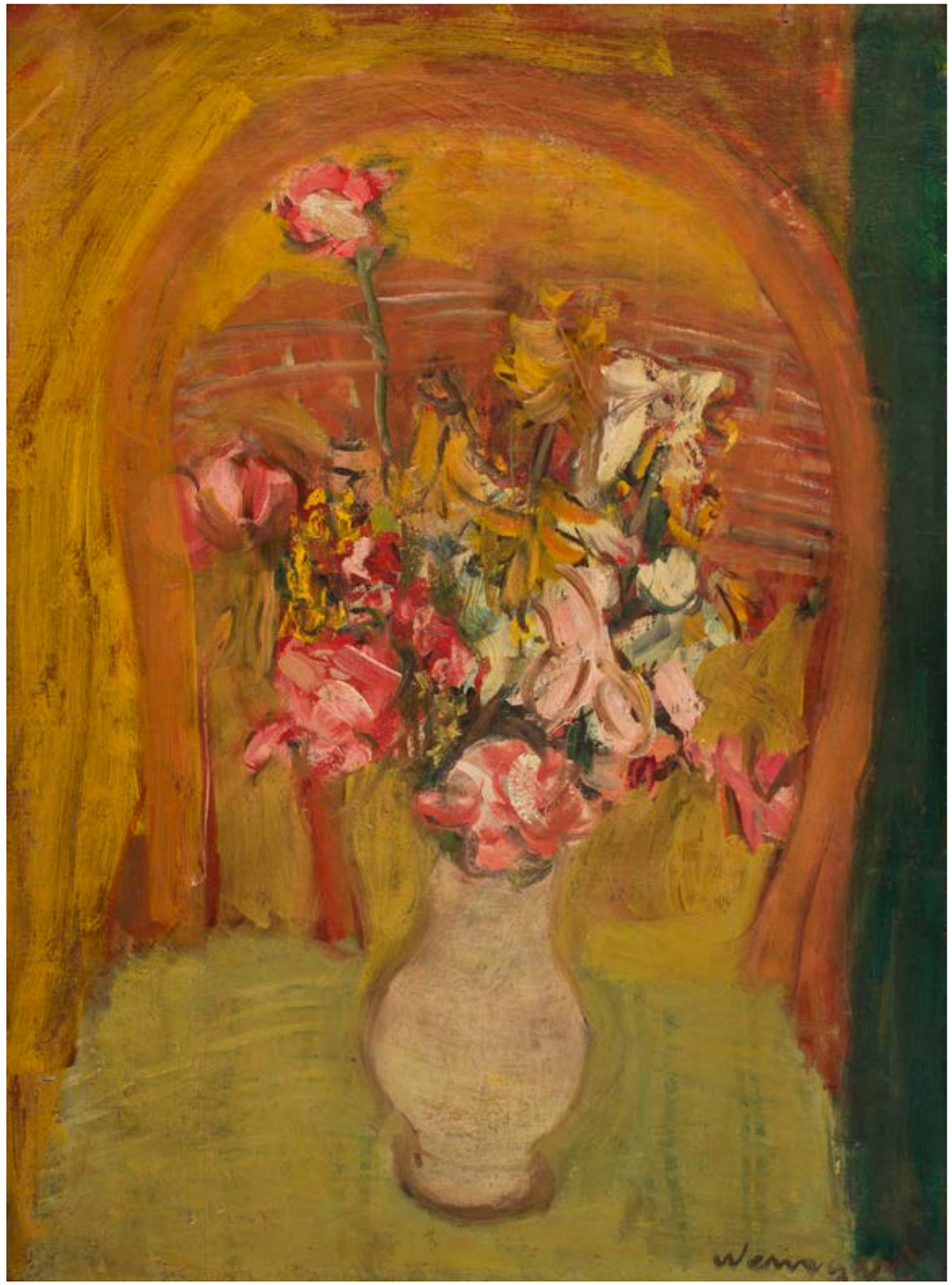
POCHODZENIE:
zakup od Marka Mielniczuka, 1986
kolekcja Wojciecha Fibaka
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskiego pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn, październik–grudzień 2000
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe, Leszno, maj–lipiec 2000
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot, 6 lipca– 3 października 1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Poznańskich, Łódź, 1998–1999
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec–sierpień 1998

LITERATURA:
École de Paris. Malarstwo artystów żydowskich polskie
École de Paris. Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe, Leszno 2000, s. 103 (il.)
go pochodzenia w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Olsztyn 2000, s. 113 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 1999, s. 101 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Poznańskich, Łódź 1998–1999, s. 264-265 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1998, s. 276-277 (il.)

„W kwietnych martwych naturach (...) w latach 30. ujawnił się w pełni talent Weingarta ekspresjonisty. Malował wówczas gwałtowniej, jakby w pośpiechu, rozwijając swój szkicowy styl (...). W niektórych kompozycjach powstałych około 1930 roku dostrzec jeszcze można powinowactwa z fowizmem, ale pod względem temperamentu bliższy Weingartowi niż Henri Matisse wydaje się Chaim Soutine. I on tworzył bowiem pod wpływem graniczącego z chorobą psychiczną napięcia emocjonalnego, co na płótnie odznaczało się dramatyczną deformacją. Weingart wprawdzie zbliżał się do Soutine'owskiego roztańczenia form, jednak w ich odkształcaniu zatrzymał się jakby na progu, nie zatracając w wizualizowanym przedmiocie pamięci o motywie obserwowanym z natury. Nie przeszkadza to dostrzegać w jego pracach zapowiedzi niektórych zjawisk sztuki powojennej, takich jak nowa figuracja grupy Cobra czy malarstwo materii".

Artur Tanikowski, w: Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, katalog, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 224



66

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Bukiet róż w zielonym wazonie, 1929

olej/płótno, 61 x 46 cm
sygnowany i datowany l.g.: '1929 | Wł. Terlikowski'

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 500 - 8 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Boissinot & Tailliez, Creysse, marzec 2024
kolekcja prywatna, Polska

Włodzimierz Terlikowski przyjechał do Paryża w 1891. W 1929, kiedy powstała praca „Bukiet róż w zielonym wazonie" był już postacią cenioną nad Sekwaną, regularnie wystawiającą w prestiżowej paryskiej Galerie Bernheim-Jeune oraz na Salonie Jesiennym. Terlikowski jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych polskich twórców związanych z międzynarodowym środowiskiem École de Paris. Choć martwa natura wydaje się tematem klasycznym, w rękach tego artysty staje się pretekstem do eksperymentu formalnego, który na tle paryskiej bohemy pierwszej połowy XX wieku uchodził za fenomen.

Tym, co natychmiast przyciąga wzrok odbiorcy na kompozycji Terlikowskiego, jest odejście od użycia tradycyjnego pędzla na rzecz szpachli malarskiej. Artysta nie tyle malował, co rzeźbił w gęstej, mięsistej masie farby olejnej. Grube, nakładane warstwowo impasty budują płatki róż i pękatą bryłę szmaragdowo-zielonego naczynia. Dzięki temu powierzchnia płótna zyskuje trójwymiarową strukturę – fizycznie łapie i załamuje naturalne światło, sprawiając, że obraz zmienia swój wygląd w zależności od kąta patrzenia i pory dnia.1

Fenomen twórczości Terlikowskiego polegał również na śmiałym zestawianiu barw, w którym pobrzmiewają echa francuskiego fowizmu. Artysta – będący w dużej mierze genialnym samoukiem, ukształtowanym przez liczne podróże między innymi do Algierii, Australii, Chin, Egiptu, Tunezji czy Włoch – wypracował własny, niepodrabialny język. W „Bukiecie róż w zielonym wazonie" intensywna, chłodna zieleń ceramiki ostro kontrastuje z ciepłymi, świetlistymi rożami i czerwieniami kwiatów, osadzonymi na zgaszonym, ciemnym tle. Co ciekawe, artysta traktował motyw bukietu niczym malarskie laboratorium, w którym nie liczyła się botaniczna precyzja, lecz czysta gra koloru, światła i faktury.



67 α

ALFRED ABERDAM

1894-1963

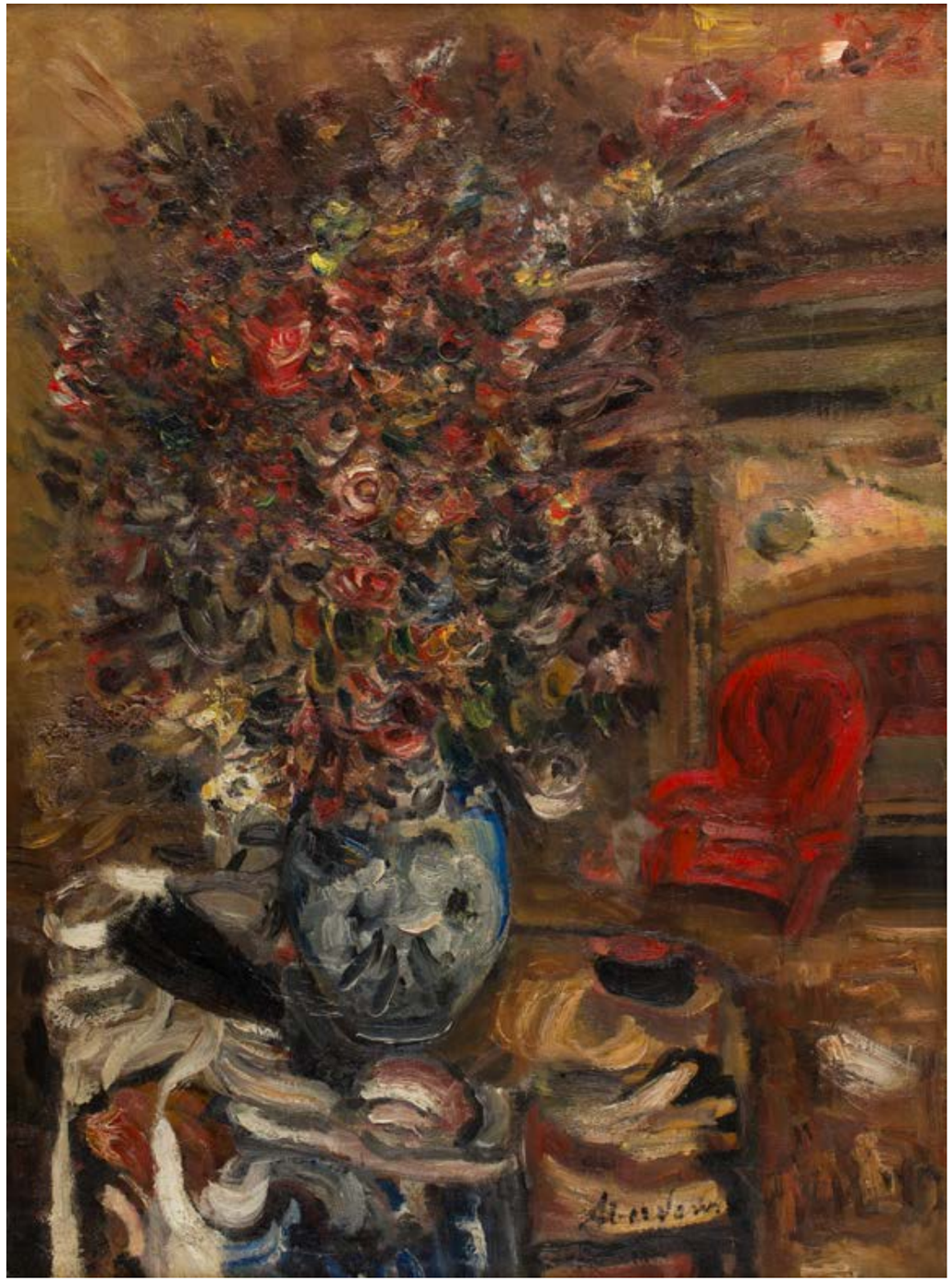
Martwa natura z kwiatami i czerwonym fotelem

olej/płótno, 81 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Aberdam'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 500 - 5 700 EUR

Alfred Aberdam pochodził z Lwowa. Urodził się więc w Galicji jako poddany cesarza Franciszka Józefa. Studia artystyczne odbył natomiast w Monachium (od 1913). Przerwał je jednak wybuch Wielkiej Wojny i odtąd Aberdam służył w armii austriackiej. Jako jeniec rosyjski został zesłany na Syberię, gdzie przebywał w Krasnojarsku i Irkucku. Tamże, po wybuchu rewolucji październikowej, został obwołany komisarzem ludowym sztuk pięknych. Pozostawał najpierw w Moskwie, potem w Petersburgu, gdzie zetknął się rewolucyjna, konstruktywistyczną awangardą rosyjską. Od 1921 roku uczył się krótko w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, a od 1922, już w Berlinie, w znanej pracowni ukraińskiego rzeźbiarza Alexandra Archipenki. Jeszcze przed wyjazdem do Niemiec mógł więc się zapoznać z kubizmem i jego następstwami przede wszystkim w sztuce rosyjskiej (dodajmy, że w Rosji istniały znakomite kolekcje sztuki nowoczesnej upublicznione po rewolucji, np. kolekcja Szczukina w Moskwie).

Najważniejszą cezurę w formacji Aberdama stanowi dla francuskiego krytyka przybycie do Paryża. Nad Sekwanę malarz przyjechał w 1923 roku, mając za sobą artystyczny debiut: rok wcześniej po raz pierwszy wystawiał w Warszawie na wystawie w Gmachu Gminy Żydowskiej w Warszawie, a niewiele przed przyjazdem do Francji z Zygmuntem Menkesem i Arturem Nacht-Samborskim współtworzył „Grupę Trzech" we Lwowie. Aberdam, pochodzący z religijnej rodziny, związany był z organami sztuki żydowskiej. Paryski debiut przypadł na Pierwszą Wystawę Żydowską w Kole Izraelitów Salonickich. W kolejnych latach liczba pokazów rosła, a artysta po raz kolejny został zaliczony do grupy oznaczonej liczbą jej członków: „Grupy Czterech". Na przełomie 1925-26 roku w Galerie Au Sacre du Printemps złożonej przez Jana Śliwinskiego prezentowali się koledzy Aberdam i Menkes, do których dołączyli malarze z Galicji Joachim Weingart oraz Leon Weissberg. Grupa nie istniała zbyt i powstała zapewne jedynie na potrzeby organizacji wystawy. Pomysł połączenia dzieł czterech artystów wiązał się z miejscem ich pochodzenia, jak i podobną malarską ekspresją.



68

IRENA HASSENBERG (RENO)

1884-1953

Martwa natura z widokiem miasta w tle

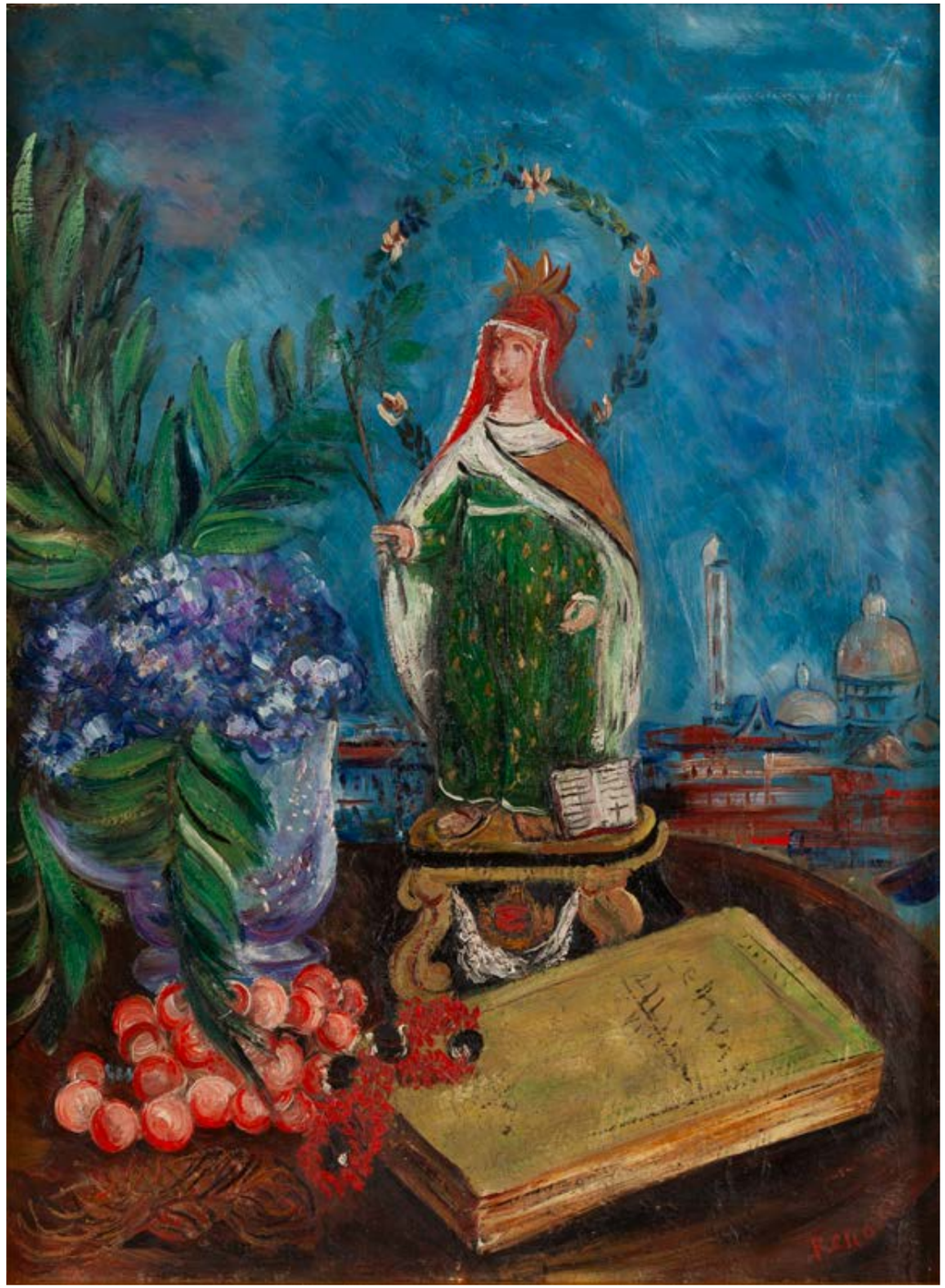
olej/płótno, 65,5 X 50 cm
sygnowany p.d.: 'Reno'
na odwrociu na krośnie nalepka aukcyjna

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 600 - 6 900 EUR

Charakterystycznym znakiem rozpoznawczym twórczości Ireny Hassenberg, znanej szerzej pod pseudonimem Reno, jest dynamiczny rysunek, swobodna kompozycja oraz szczególna wrażliwość na kolor. Artystka, związana ze środowiskiem École de Paris, wypracowała indywidualny język plastyczny, w którym spontaniczność kreski łączyła się z dekoracyjnością i charakterystyczną naiwnością przedstawienia. Jej sztuka, choć zakorzeniona w doświadczeniach europejskiego modernizmu, zachowała niezwykłą świeżość i bezpośredniość obrazowania.

Prezentowana kompozycja stanowi interesujący przykład martwej natury, w której przedmioty codziennego użytku zestawiono z motywami religijnymi. Centralne miejsce zajmuje figurka ukoronowanej Madonny, odzianej w zielony płaszcz i otoczonej wieńcem drobnych kwiatów. U jej stóp spoczywa otwarta księga, przywodząca na myśl modlitewnik, obok której artystka umieściła rozsypane owoce i okazały bukiet bzów kwiatów. W tle rozciąga się panorama miasta z charakterystycznymi kopułami budowli, wyłaniającymi się na tle intensywnie błękitnego nieba. Zestawienie tych elementów nadaje przedstawieniu niemal oniryczny charakter, w którym granica między rzeczywistością a wyobraźnią ulega zatarciu. Szczególną rolę odgrywa kolorystyka, oparta na kontrastach nasyconych błękitów, szmaragdowej zieleni i ciepłych czerwieni. Hassenberg posługuje się swobodną, miejscami szkicową plamą barwną, rezygnując z akademickiej precyzji na rzecz ekspresji i dekoracyjnego rytmu kompozycji. Przedmioty zdają się funkcjonować w przestrzeni podporządkowanej nie tyle prawom perspektywy, ile subiektywnej wizji artystki. Wyraźne uproszczenia form i umowność proporcji przywołują skojarzenia ze sztuką naiwną, a intensywność barw zdradza pokrewieństwo z doświadczeniami francuskiego koloryzmu.

Obraz ukazuje mniej oczywiste oblicze twórczości Reno, kojarzonej przede wszystkim z dynamicznymi widokami wielkomiejskimi. W tej kameralnej kompozycji artystka łączy fascynację architekturą z intymnym światem przedmiotów i religijnej symboliki, tworząc przedstawienie o szczególnej poetyckości, w którym codzienność przenika się ze sferą sacrum.



69

PAWEŁ MERWART

1855-1902

Wybrzeże kolonii francuskiej, po 1896

olej/płótno, 56 x 107 cm
sygnowany śr.d.: 'PAUL MERWART.'

estymacja:
50 000 - 90 000 PLN
11 400 - 20 500 EUR

POCHODZENIE:
Dorotheum, Wiedeń, marzec 1994
kolekcja prywatna

Paweł Merwart należał do grona artystów, których twórczość rozwijała się na styku europejskiego akademizmu i fascynacji egzotyką odległych zakątków świata. Urodzony w Marianówce na terenie ówczesnego Imperium Rosyjskiego, kształcił się w europejskich ośrodkach artystycznych, a swoją karierę zawodową związał z Francją. Szczególnie istotnym momentem w jego biografii był rok 1896, kiedy został mianowany malarzem francuskiego Departamentu Kolonii. Pełniona funkcja umożliwiła mu podróże na zamorskie terytoria Francji, gdzie poznawał miejscowe krajobrazy, przyrodę i obyczaje ludności. Doświadczenia te znalazły bezpośrednie odzwierciedlenie w jego twórczości, w której ważne miejsce zajęły przedstawienia tropikalnych pejzaży i scen rodzajowych.

Prezentowany obraz „Wybrzeże kolonii francuskiej" stanowi przykład zainteresowania Merwarta egzotyczną scenerią i codziennym życiem mieszkańców zamorskich terytoriów. Artysta ukazał rozległą panoramę tropikalnego wybrzeża, gdzie w otoczeniu bujnej roślinności i lazurowej wody rozgrywają się liczne epizody rodzajowe. Na pierwszym planie widoczne są grupy mieszkańców zajętych codziennymi czynnościami, podczas gdy spokojną zatokę wypełniają łodzie rybackie i niewielkie żaglowce. Szczególną rolę w kompozycji odgrywają wysokie palmy, których smukłe pnie wyznaczają pionowe osie przedstawienia i nadają całości niemal teatralną oprawę. Merwart z dużą swobodą operuje kolorem, zestawiając chłodne błękity i turkusy wody z ciepłymi tonami piaszczystego brzegu oraz intensywną zielenią tropikalnej roślinności. Rozproszone światło łagodzi kontury postaci, a drobne, miejscami szkicowe pociągnięcia pędzla nadają kompozycji lekkość i spontaniczność. Mimo mnogości szczegółów przedstawienie zachowuje przejrzystość, a poszczególne sceny podporządkowane zostały harmonijnie skonstruowanej całości.

Obraz wpisuje się w nurt europejskiego malarstwa egzotycznego końca XIX wieku, w którym zainteresowanie odległymi kulturami łączyło się z dokumentowaniem rzeczywistości kolonialnej. Dla Merwarta podróże stały się ważnym źródłem inspiracji, pozwalającym wzbogacić akademicki warsztat o nowe motywy i doświadczenia kolorystyczne. Artystyczną działalność malarza przerwała tragiczna śmierć podczas erupcji wulkanu Montagne Pelée na Martynice 8 maja 1902.



70

JAN STYKA

1858-1925

Winicjusz z Ligią w ogrodzie oliwnym w Rzymie (Scena z powieści "Quo vadis" Henryka Sienkiewcza)

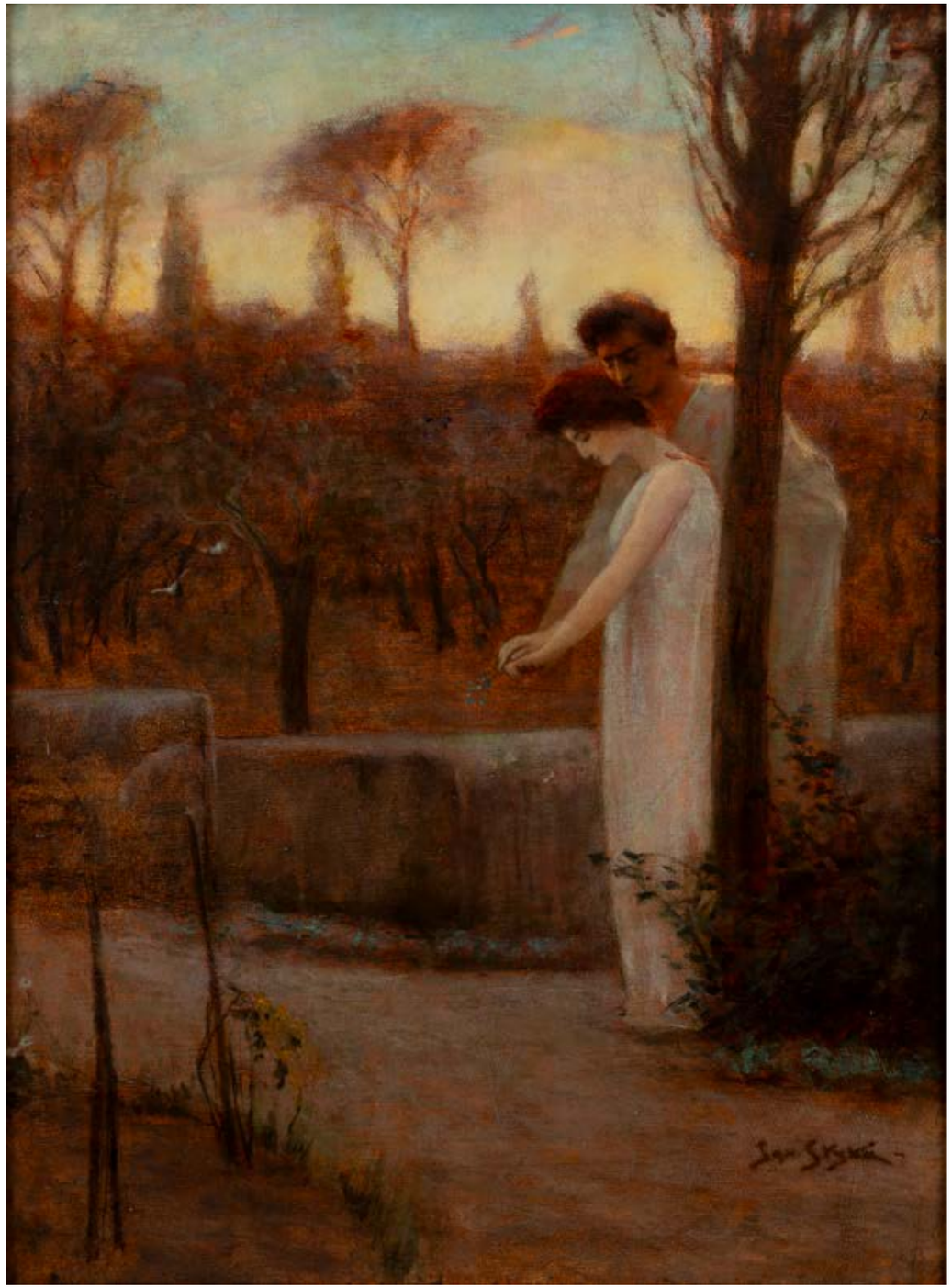
olej/tektura, 90,5 x 70,5 cm
sygnowany p.d.: 'Jan Styka'
na odwrociu przyklejona ekspertyza Stanisława Dąbrowskiego

estymacja:
85 000 - 120 000 PLN
19 400 - 27 300 EUR

Powieść „Quo vadis" Henryka Sienkiewicza, publikowana w latach 1895–1896, stała się jednym z największych sukcesów polskiej literatury przełomu XIX i XX wieku. Rozgrywająca się w czasach panowania Nerona historia miłości rzymskiego patrycjusza Marka Winicjusza i chrześcijanki Ligii, osadzona w realiach prześladowań pierwszych wyznawców Chrystusa, szybko zdobyła międzynarodową popularność. Barwne opisy starożytnego Rzymu, dramatyczne wydarzenia i wyraziste postaci stanowiły atrakcyjny materiał dla artystów. Jednym z malarzy, którzy podjęli się plastycznej interpretacji dzieła Sienkiewicza, był Jan Styka.

Twórczość Styki zajmuje szczególne miejsce w polskim malarstwie historycznym przełomu stuleci. Artysta, znany przede wszystkim jako współautor monumentalnej „Panoramy Racławickiej", chętnie podejmował tematykę religijną, historyczną i literacką. Jego malarstwo wyróżniały teatralność kompozycji, zamiłowanie do rozbudowanej narracji oraz umiejętność nadawania przedstawianym wydarzeniom emocjonalnego wyrazu. Na początku XX wieku Styka przygotował obszerny cykl ilustracji do „Quo vadis" na zamówienie francuskiego wydawnictwa Flammarion. Równolegle tworzył obrazy olejne inspirowane losami bohaterów powieści.

Prezentowany obraz „Winicjusz z Ligią w ogrodzie oliwnym w Rzymie" nawiązuje do jednego z najważniejszych wątków utworu – rodzącego się uczucia między dwojgiem bohaterów reprezentujących odmienne światy. Winicjusz, wychowany w kulturze rzymskiej arystokracji, początkowo postrzega Ligię przez pryzmat własnych pragnień. Dopiero spotkanie z jej wiarą i systemem wartości prowadzi go do głębokiej przemiany duchowej. Miłość staje się zatem nie tylko uczuciem łączącym bohaterów, lecz także drogą ku odrzuceniu dotychczasowego sposobu życia. W kameralnej kompozycji Styka rezygnuje z monumentalnego rozmachu na rzecz lirycznego nastroju. Ogród staje się przestrzenią symbolicznego spotkania dwóch światów – pogańskiego Rzymu i rodzącego się chrześcijaństwa. Artysta koncentruje uwagę na emocjonalnej relacji bohaterów, nadając literackiej opowieści o miłości i duchowej przemianie subtelny, malarski wyraz.





71

JERZY KOSSAK

1886-1955

Odpoczynek przy ognisku, 1937

olej/tektura, 54,5 x 80 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1937'
na odwrociu pieczęć Jerzego Kossaka z numerem: '681' oraz potwierdzenie autentyczności: 'Stwierdzam autenty | czność tego obrazu | Jerzy Kossak',
na krośnie nalepka aukcyjna

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
9 100 - 13 700 EUR

POCHODZENIE:
Krakowski Dom Aukcyjny, czerwiec 2022
kolekcja prywatna, Polska



72

JERZY KOSSAK

1886-1955

Wesele krakowskie, 1930

olej/płótno, 79 x 90 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak 1930'
na odwrociu pieczęć Jerzego Kossaka oraz potwierdzenie autentyczności: 'Stwierdzam autenty | czność tego obrazu | Jerzy Kossak',
na krośnie nalepka aukcyjna

estymacja:
45 000 - 65 000 PLN
10 300 - 14 800 EUR

POCHODZENIE:
Krakowski Dom Aukcyjny, czerwiec 2022
kolekcja prywatna, Polska

REGULAMIN AUKCYJNY

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

§ 1 ORGANIZATOR AUKCJI

1. Organizatorem aukcji jest DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

2. DESA na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem.

3. 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:

1. 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/.

2. AUKCJA – publiczna sprzedaż dzieł sztuki, antyków lub innych obiektów kolekcjonerskich, zorganizowana w wyznaczonym czasie i miejscu przez DESA.

3. AUKCJA CHARYTATYWNA – Aukcja organizowana w celu charytatywnym, na której DESA do Ceny Wylicytowanej nie dolicza Opłaty Aukcyjnej.

4. BOK – Biuro Obsługi Klienta zajmuje się obsługą Klientów oraz udzielaniem informacji dotyczących wszelkich aspektów działalności Sprzedawcy – kontakt z BOK jest możliwy pod numerem telefonu +48 22 163 66 00 adresem e-mail: bok@desa.pl, za pośrednictwem chatu oraz formularza kontaktowego (koszt połączenia z Biurem Obsługi Klienta – opłata jak za połączenie standardowe – wg cennika właściwego operatora).

5. CENA WYLICYTOWANA – cena sprzedaży Obiektu określona w złotych polskich lub w innej walucie, będąca zwycięską Ofertą podczas Licytacji, zawierająca podatek od towarów i usług według właściwej stawki VAT marża – Cena Wylicytowana nie zawiera kosztów dostawy oraz pozostałych Opłat.

6. CENA GWARANCYJNA – poufna kwota zastrzeżona przez właściciela Obiektu, poniżej której Sprzedawca nie jest upoważniony do sprzedaży Obiektu. Każdy Obiekt może, ale nie musi posiadać Ceny Gwarancyjnej.

7. DESA – DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie (00-477) przy ul. Pięknej 1A, wpisana do rejestru przedsiębiorców Krajowego Rejestru Sądowego prowadzonego przez Sąd Rejonowy dla m. st. Warszawy w Warszawie XII Wydział Gospodarczy Krajowego Rejestru Sądowego pod nr KRS 0000718495, REGON: 142733824, NIP: 5272644731, o kapitale zakładowym wynoszącym 13.314.000 zł – kapitał wpłacony w całości; adres poczty elektronicznej: biuro@desa.pl, numer telefonu kontaktowego: +48 22 163 66 00 (opłata jak za połączenie standardowe – wg. cennika właściwego operatora).

8. DROIT DE SUITE – opłata na rzecz twórcy lub jego spadkobierców z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnego egzemplarza utworu plastycznego.

8.1. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA lub DU7 sp. z o.o. opłata Droit de Suite jest 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:

8.1.1. 5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

8.1.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

8.1.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

8.1.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

8.1.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

8.2. W przypadku Obiektów sprzedawanych przez DESA Unicum GmbH opłata Droit de Suite jest obliczana na podstawie art. 26 ust. 1-2 niemieckiej ustawy o prawie autorskim z dnia 9 września 1965 r. (Dz.U. I, s. 1273), ostatnio zmienionej artykułem 28 ustawy z dnia 23 października 2024 r. (Dz.U. 2024 I, nr 323) (Urheberrechtsgesetz vom 9. September 1965 (BGBl. I S. 1273), das zuletzt durch Artikel 28 des Gesetzes vom 23. Oktober 2024 (BGBl. 2024 I Nr. 323) geändert worden ist), 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 Europejskiego Banku Centralnego z dnia poprzedzającego Aukcję lub dnia poprzedzającego ostatni dzień Aukcji, jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro:

8.2.1. 4% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro; oraz,

8.2.2. 3% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro; oraz,

8.2.3. 1% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro; oraz,

8.2.4. 0,5% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro; oraz,

8.2.5. 0,25% kwoty Ceny Wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro.

9. ESTYMACJA – szacunkowa wartość przedstawiona w Katalogu, stanowiąca orientacyjną wartość danego Obiektu. Estymacja nie stanowi gwarancji, ani zapewnienia co do faktycznej wartości Obiektu. Estymacje w Katalogu mogą być podawane również w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu Aukcji może się różnić od tego w dniu druku Katalogu.

10. 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.

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

11.1. α - Alpha Obiekt objęty opłatą Droit de Suite;

11.2. Ω - Omega Obiekt objęty Opłatą Importową;

11.3. 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);

11.4. Γ - Gamma Obiekt bez Ceny Gwarancyjnej;

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

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

11.7. π Pi - Obiekt, którego odbiór odbywa się po umówieniu z magazynu zewnętrznego (ul. Rzeczna 6, 03-794 Warszawa, Hala DC01, wejście przy Bramie 05, czynne poniedziałek-piątek w godz. 10-15);

11.8. Ψ Psi - Obiekt do odbioru na terytorium Unii Europejskiej, poza terytorium Rzeczpospolitej Polskiej;

11.9. λ Lambda – Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DU7 SP. Z O. O. z siedzibą w Krakowie, przy al. powstania warszawskiego 15, 31-539 Kraków, nr KRS 0000900676, REGON: 3889824590, NIP: 7011034130, o kapitale zakładowym wynoszącym 5.000 zł – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner"). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem;

11.10. Σ Sigma - Obiekt, dla którego sprzedawcą jest spółka DESA Unicum GmbH z siedzibą w Berlinie, przy August-Viktoria-Str. 24, 14193 Berlin – Schmargendorf, numer rejestru handlowego (Handelsregisternummer): HRB 272864 B, numer identyfikacji podatkowej Republiki Federalnej Niemiec St.Nr. 127/259/51115 o kapitale zakładowym wynoszącym 25.000 EUR – kapitał wpłacony w całości (dalej: „Partner"). W celu uniknięcia wątpliwości wszelkie postanowienia dotyczące praw i zobowiązań DESA wskazane w Regulaminie mają analogiczne zastosowanie do Obiektów sprzedawanych przy pośrednictwie Partnera współpracującego z DESA (na podstawie stosownych umów i upoważnień w zakresie niezbędnym do realizacji obowiązków dotyczących sprzedaży Obiektów w ramach Aukcji). Partner na organizowanych aukcjach występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia Obiektem. Umowy zawarte z DESA Unicum GmbH podlegają prawu Republiki Federalnej Niemiec. W przypadku Obiektów dla których sprzedawcą jest DESA Unicum GmbH, Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna stanowi kwotę netto do której zostanie doliczony niemiecki podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 7%.

11.11. κ Kappa – Obiekt importowany spoza Unii Europejskiej, dla którego Opłata Aukcyjna wynosi 29,5% Ceny Wylicytowanej. Cena Wylicytowana oraz Opłata Aukcyjna Obiektów oznaczonych tym symbolem stanowią kwotę brutto zawierającą podatek od towarów i usług (VAT) według stawki 23%. Sprzedaż, na życzenie Klienta, może być rozliczana fakturą wg. stawki VAT 23% (na pozostałe Obiekty, nieoznaczone tym symbolem albo symbolem „β – Beta" wystawiana może być jedynie faktura VAT Marża).

12. 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.

13. KODEKS CYWILNY – ustawa kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. (t.j. Dz. U. z 2024 r. poz. 1061 z późn. zm.).

14. 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.

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

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

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

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

19. 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.

20. OPIS OBIEKTU – zamieszczony w Katalogu oraz w Aplikacji opis Obiektu zawierający podstawowe informacje techniczne oraz merytoryczne identyfikujące dany Obiekt. Informacje techniczne to: materiał, z którego Obiekt jest wykonany, technika artystyczna w jakiej Obiekt został wykonany oraz wymiary (w przypadku malarstwa sztalugowego podane w Katalogu wymiary - wysokość x szerokość - są wymiarami samego działa 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: „krąg", „szkoła" bądź „naśladowca"; określenie „według" oznacza, że to inny artysta naśladował lub powielił kompozycję bardziej znanego mistrza), informacje o wytwórni lub producencie Obiektu, informacje o autorze projektu Obiektu, czas powstania Obiektu (dokładny lub przybliżony czas powstania Obiektu wyrażony datą roczną, datami od-do lub stuleciem bądź częścią stulecia np. początek stulecia, koniec stulecia, środek stulecia, 1. lub 2. połowa stulecia, określona ćwierć stulecia, określone dziesięciolecie; tradycyjnie w Opisie Obiektu stosowane mogą być również określenia okresów historii politycznej lub historii kultury np. „dwudziestolecie międzywojenne", „Księstwo Warszawskie". W przypadku daty rocznej w Katalogu mogą pojawić się określenia „około" – w skrócie „ok.", „przed" lub „po". Mogą pojawić się również dwie daty roczne rozdzielone znakiem „/", co w przypadku Obiektów powielanych m.in. fotografii, grafiki artystycznej, edycji, odlewów oznacza, że pierwsza data jest datą negatywu, projektu, formy, matrycy lub idei dzieła, a druga data jest datą wykonania określonego egzemplarza, odlewu lub odbitki; określenie czasu powstania w Katalogu wykonane zostaje w dobrej wierze i zgodnie z najlepszą wiedzą specjalistów DESA, jednak w przypadku wiekowych dzieł sztuki i rzeczy historycznych nie zawsze możliwe jest precyzyjne datowanie; w przypadku wątpliwości w Opisie Obiektu DESA przyjmuje datowanie bardziej konserwatywne, tzn. uznaje, że Obiekt jest młodszy), informacje o sygnaturach, napisach na Obiekcie oraz o oznaczeniach wytwórni lub producenta. Opis Obiektu może, ale nie musi zawierać wszystkich powyższych elementów. Uzupełnieniem opisu Obiektu może być: fotografia lub zestaw fotografii reprodukcyjnych oraz opis stanu zachowania Obiektu. Opis stanu zachowania Obiektu nie jest pełnym raportem konserwatorskim. W przypadku każdego wystawionego do sprzedaży Obiektu każdy zainteresowany może poprosić o szczegółowy raport konserwatorski. Zamieszczone w katalogu informacje o historii Obiektu (Pochodzenie, Wystawy, Literatura, Opinie) są uzupełnieniem opisu, ale nie stanowią Opisu Obiektu.

21. OPŁATA AUKCYJNA – wynagrodzenie Sprzedawcy 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 Sprzedawca – Klient.

22. 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.

23. 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.

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

25. 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.

26. 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).

27. 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.

28. SPRZEDAWCA – DESA albo odpowiedni Partner w przypadku Obiektów oznaczonych w Aplikacji oraz Katalogu symbolem λ (Lambda) lub Σ (Sigma).

29. TREŚĆ/TREŚCI – elementy tekstowe, graficzne lub multimedialne (np. informacje o Obiektach, zdjęcia Obiektów, filmy promocyjne, opisy) w tym utwory 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 .

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

31. 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.

32. 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.).

33. 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

1. 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.

2. Każdy Obiekt posiada numer pozycji katalogowej określony w Katalogu (nr lot).

3. DESA bezpłatnie zapewnia możliwość osobistych oględzin każdego Obiektu.

4. DESA organizuje wystawy przedaukcyjne, na których prezentowane są Obiekty stanowiące ofertę Aukcji – wstęp na wystawy jest bezpłatny i nieograniczony w godzinach otwarcia galerii DESA.

5. DESA zastrzega możliwość zmiany Opisu Obiektu przed rozpoczęciem Aukcji ze względu na wykryte błędy w Opisie Obiektu. Zmiana Opisu Obiektu nie jest możliwa po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

6. Zmiana Opisu Obiektu odbywa się przez korektę Opisu Obiektu w Aplikacji oraz przez ogłoszenie aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji.

7. W przypadku rozbieżności w Opisie Obiektu pomiędzy Opisem Obiektu zamieszczonym w Katalogu a Opisem Obiektu zamieszczonym w Aplikacji, wiążący jest Opis Obiektu zamieszczony w Aplikacji.

8. Informujemy, iż Partner upoważnia DESA do wykonywania w imieniu i na rzecz Partnera czynności organizacyjnych: (i) związanych ze sporządzeniem oraz publikacją Opisu Obiektów, Katalogów i innych treści informacyjnych wymienionych w Regulaminie, (ii) organizowaniu czynności związanych z Licytacją oraz Aukcją Obiektów, (iii) organizowaniu procesu rejestracji Licytującego w ramach składanych Partnerowi Oświadczeń AML przez Klientów zgodnie z przepisami ustawy z dnia 1 marca 2018 r. o przeciwdziałaniu praniu pieniędzy oraz finansowaniu terroryzmu.

§ 4 ZASADY UDZIAŁU W LICYTACJI

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

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

2.1. imię i nazwisko,

2.2. adres, na który składa się ulica, numer domu/mieszkania, kod pocztowy, 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 tracie 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 Aukcjonera 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. 3200, 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/ 5000/8 000 (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 00	100 000
3 000 000 - 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjonera

3. Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje 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 aukcjonera, co jest równoznaczne z przyjęciem aktualnej Oferty jako Ceny Wylicytowanej i zawarciem Umowy Sprzedaży licytowanego Obiektu między Sprzedawcą a zwycięskim Licytującym (Klientem).

4. Jeśli nie zastrzeżono inaczej, Obiekt poddany Licytacji posiada zastrzeżoną i poufną Cenę Gwarancyjną. Jeśli najwyższa złożona podczas Licytacji Oferta jest niższa niż Cena

Gwarancyjna, Licytacja zostaje przez Aukcjonera 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. Sprzedawca zobowiązuje się do podjęcia w tym celu negocjacji z komitentem, nie gwarantuje jednak osiągnięcia porozumienia. Jeśli w ciągu pięciu dni roboczych od dnia Aukcji, nie uda się uzyskać zgody 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 Sprzedawca 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 Sprzedawca 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. Niniejsze uprawnienie Aukcjonera przysługuje wyłącznie do momentu udzielenia przybicia

8. W przypadku uzyskania przez DESA przed rozpoczęciem Aukcji informacji o potencjalnych roszczeniach osób trzecich wobec danego Obiektu, DESA zastrzega uprawnienie do wycofania takiego Obiektu z Aukcji. Informacja o wycofaniu Obiektu jest ogłaszana w Aplikacji oraz przez aukcjonera przed rozpoczęciem Aukcji. Zlecenia licytacji na dany Obiekt zostają anulowane – DESA zobowiązuje się do niezwłocznego poinformowania Klientów, którzy złożyli zlecenia licytacji o ich anulowaniu z przyczyny wycofania Obiektu z Aukcji. Wycofanie Obiektu z Aukcji nie jest możliwe po rozpoczęciu Licytacji Obiektu.

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 dotyczą.

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, Sprzedawca zastrzega możliwość naliczenia odsetek ustawowych za opóźnienie.

2. W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem λ (Lambda) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DU7 sp. z o.o. z siedzibą w Krakowie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W przypadku wygranych Licytacji Obiektów oznaczonych w Katalogu oraz Aplikacji symbolem Σ (Sigma) – Klient wstępuje w stosunek umowny wyłącznie z Partnerem DESA tj. spółką DESA Unicum GmbH. z siedzibą w Berlinie (wówczas stronami Umowy Sprzedaży są Partner oraz Klient). W pozostałych przypadkach Sprzedawcą każdorazowo jest DESA.

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

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

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

3.3. przelewem bankowym na na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu;. W tytule przelewu należy wskazać nazwę i datę Aukcji oraz numer Obiektu.

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

4. Na specjalne życzenie Klienta, za zgodą DESA, możliwa jest zapłata Ceny i Opłat w walutach euro (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 05 1240 6292 1978 0011 6213 5984, Swift: PKOPPLPW) lub dolarze amerykańskim (konto Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjna 45 1240 6292 1787 0011 6465 7114, Swift: PKOPPLPW). Wartość takiej transakcji będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenie waluty następuje na podstawie dziennego kursu kupna waluty Bank Polska Kasa Opieki Spółka Akcyjnaz dnia poprzedzającego Aukcję.

5. Płatność Ceny i Opłat na rzecz Partnera powinna być dokonana wyłącznie przelewem bankowym na rachunek wskazany w zestawieniu aukcyjnym przekazanym zwycięskiemu Licytującemu.

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

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

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

9. Sprzedawca 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.

10. W celu uniknięcia wątpliwości, autorskie prawa majątkowe do Obiektu jako utworu w rozumieniu ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i 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.

11. 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.

12. Sprzedawca niezwłocznie po Aukcji wysyła drogą elektroniczną na wskazany przez Klienta adres email potwierdzenie zawarcia Umowy Sprzedaży (zestawienie aukcyjne), na co niniejszym Klienci wyrażają zgodę

13. Odstąpienie od Umowy Sprzedaży wymaga formy dokumentowej pod rygorem nieważności.

§ 8 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. Sprzedawca nie ponosi kosztów transportu Obiektów do Klienta.

4. Sprzedawca zapewnia nieodpłatnie podstawowe opakowanie Obiektu.

5. Odbiór Obiektu, jeśli nie ustalono inaczej, odbywa się po uprzednim kontakcie z BOK w siedzibie DESA. Wydanie Obiektu wymaga okazania dokumentu 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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX wiek, Modernizm, Międzywojnie · 1997ASD262 · 10 grudnia 2026

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

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

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

☐ Wpłacę na konto bankowe

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie





REDAKCJA TEKSTÓW

Autorzy zewnętrzni: poz. 10, 11, 12, 29, 32, 33, 41, 46, 49, 50, 51, 55
Tomasz Dziewicki: poz. 22, 30, 35, 37, 38, 45, 57, 62, 63, 64
Martyna Kolanowska: poz. 5, 6, 9, 15, 16, 17, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 34, 40, 42, 44, 47, 52, 58, 59, 60, 61, 66, 67, 68, 69
Marta Łazeba: poz. 18, 43, 48, 53, 65
Julia Olszewska: poz. 39, 56
Ewa Ponińska: poz. 1, 2, 19, 23, 54
Rafał Rogoziński: 7, 13
Małgorzata Skwarek: poz. 3, 4, 8, 14, 36
Aleksandra Trojanowska: poz. 31

SZTUKA DAWNA.
XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
10 GRUDNIA 2026

ZDJĘCIA DODATKOWE

poz. 1 Trzy siostry: Irena, Felicja i Mar yla w Wiedniu | 1915, dzięki uprzejmości spadkobierców z archiwum Fundacji Muzeum Wojciecha Weissa
poz. 1 Wojciech Weiss, Aneri pod jasną parasolką, 1920, Muzeum Okręgowe w Sandomierzu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 1 Studentka podczas zajęć z malarstwa w pracowni profesora Wojciecha Weissa, 1933, źródło: NAC
poz. 7 Edward Okuń, Kwitnące glicynie, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 7 Edward Okuń, "Willa Torquato Tasso", cykl z Capri, 1938, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 8 Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Zdzisława Skibińskiego, źródło: Wikimedia Commons
poz. 8 Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Portret Zdzisława Skibińskiego, źródło: Wikimedia Commons
poz. 8 Sanatorium Polskiego Czerwonego Krzyża w Zakopanem, źródło: NAC
poz. 9 IV Międzynarodowy Wyścig Tatrzański - uczestnik wyścigu Laszlo Hartmann w samochodzie Bugatti Type 35B (chassis 4858) na trasie wyścigu, 1931, źródło: NAC
poz. 9 Rafał Malczewski, Auto na tle zimowego pejzażu, ok. 1930, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 9 Jan Ripper w Bugatti na serpentynie Międzynarodowego Wyścigu Tatrzańskiego w 1928 roku, źródło: Wikimedia Commons
poz. 9 Zawodniczka Janina Loteczkowa na motocyklu Cotton 250, 1929, źródło: NAC
poz. 9 Maria Koźmianowa przy samochodzie Austro Daimler podczas II Wyścigu Tatrzańskiego w 1929, źródło: NAC
poz. 10 Rafał Malczewski na swojej wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 24 III 1932, za: Dorota Folga-Januszewska, Rafał Malczewski i mit Zakopanego, tom 1, Olszanica 2006, s. 74
poz. 10 Reprodukcja obrazu Rafała Malczewskiego „Bieda-szyby" w „Wiadomościach Literackich", nr 48, 15 XI 1936, źródło: Cyfrowa Biblioteka Mazowiecka
poz. 11 Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego, 1901-02, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 11 Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z meduzą, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 11 Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze. Fotografia z końca XIX wieku, źródło: NAC Online
poz. 12 Jacek Malczewski, Autoportret w zbroi, 1919, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: Wikimedia Commons
poz. 12 Jacek Malczewski, Autoportret z paletą, 1892, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 12 Jacek Malczewski, Autoportret, 1924, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 12 Jacek Malczewski, Autoportret w białym stroju, 1914, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz.13 Czarno-biała reprodukcja „Podwójnego portretu Ireny i Ludwika Solskich" Stanisława Wyspiańskiego, źródło: Wikimedia
poz. 13 Ludwik Solski w garderobie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, przed spektaklem „Dożywocie", 1936, źródło: NAC
poz. 13 Irena Solska jako Ofelia w sztuce "Śmierć Ofelii" Stanisława Wyspiańskiego, fot. Józef Sebald, 1909, źródło: Wikimedia
poz. 13 Irena Solska, fot. Zakład fotograficzny „Maria", ok. 1894-1900, źródło: cyfrowe MNK
poz. 13 Stanisław Wyspiański, Portret Ireny Solskiej, 1904, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia
poz. 13 Stanisław Wyspiański, Irena Solska przy szyciu, 1904, Muzeum Narodowe w Gdańsku, źródło: Wikimedia
poz. 13 Stanisław Wyspiański, Ludwik Solski jako Jagiełło w 'Nawojce' Nawrockiego, 1904 (zaginiony), źródło: Wikimedia
poz. 13 Stanisław Wyspiański, Ludwik Solski jako Stary wiarus w 'Warszawiance', 1901 (zaginiony), źródło: Wikimedia
poz. 13 Stanisław Wyspiański, Ludwik Solski w roli Starego Wiarusa w dramacie „Warszawianka", 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 15 Fotografia zaginionego obrazu Józefa Chełmońskiego „Pole grochowe" z 1891, źródło: cyfrowe MNW
poz. 15 Józef Chełmoński, „Matula są!", 1875, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 15 Józef Chełmoński, po 1887, źródło: NAC
poz. 16 Józef Chełmoński, Wyjazd na polowanie, 1882, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 16 Józef Chełmoński, Czwórka, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 19 Bolesław Szańkowski, Portret Józefa Brandta, 1910, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 20 Józef Brandt, Studia postaci do obrazu "Ucieczka Tatarów„, ok. 1863, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 20 Józef Brandt, Bitwa Kozaków z Tatarami pod Bałtą, przed/lub 1896, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 22 Antoni Kozakiewicz, portret, około 1870, fot. Walery Rzewuski, Muzeum Fotografii w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 22 „Kłosy" 1879, t. 28, nr 707, s. 5, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 22 Pracownia Antoniego Kozakiewicza w Monachium, około 1889, fot. Carl Teufel, za: Ateliers Münchener Künstler. Photographien von Carl Teufel, t. 2, München 1889, źródło: Deutsche Digitale Bibliothek
poz. 26 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret dziewczynki w białej sukience, 1889, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 26 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, "Portret Adèle Alice Vincent de Vaugelas„, 1889, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 27 Olga Boznańska z psem Kwi-Kwi w swojej krakowskiej pracowni przy ul. Wolskiej 21, 1930, źródło: NAC
poz. 27 Wystawa obrazów Olgi Boznańskiej w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie (piąty od lewej wisi oferowany portret), 1931, dzięki uprzejmości Muzeum Narodowemu w Krakowie
poz. 28 Obraz Olgi Boznańskiej „Dama w czerni" (1923) z dawnej kolekcji Holmeada Philipsa, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 29 Roman Kramsztyk, Bańka, po 1930, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: Wikimedia Commons
poz. 29 Artysta malarz Roman Kramsztyk na wystawie swoich prac w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1932, źródło: NAC
poz. 29 Holmead Phillips w swojej paryskiej pracowni, 1927, źródło: archiwum prywatne
poz. 30 Rysunkowy portret Baslera autorstwa Kramsztyka, w: „Świat" 1912, nr 46, s. 5, źródło: Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa
poz. 30 Leopold Gottlieb, Portret Adolfa Baslera, przed/lub 1913, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
poz. 30 Basler i Modigliani w „La Rotonde", około 1915-16, archiwum prywatne
poz. 30 Amedeo Modigliani, Portret Adolfa Baslera, około 1916, Brooklyn Museum Collection, źródło: www.brooklynmuseum.org
poz. 34 Władysław Skoczylas, Owocobranie, 1925, Muzeum Śląskie w Katowicach, źródło: Wikimedia Commons
poz. 34 Wacław, Borowski, Groteska i Wieczór (Jesień), z Teki Autolitografii, 1927, Gabinet Rycin BUW
poz. 34 Wacław Borowski, Idylla, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum
poz. 37 Leopold Gottlieb, Portret André Salmona, około 1908-10, kolekcja prywatna, za:
Artur Tanikowski, Wizerunki człowieczeństwa, rytuały powszedniości. Leopold Gottlieb i jego dzieło, Kraków 2011, il. 20
poz. 37 André Salmon (przed obrazem „Trzy kobiety" w pracowni Picassa), 1908, źródło: bonjourparis.com
poz. 41 Mela Muter z ojcem, siostrą, mężem i synem, przed 1907, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń
poz. 44 Mojżesz Kisling, 1926, fotografia sytuacyjna, źródło: NAC
poz. 45 Mojżesz Kisling w mundurze, okres I wojny światowej, źródło: archiwum prywatne
poz. 45 Kiki de Montparnasse, fot. Man Ray, 1924, źródło: archiwum prywatne
poz. 47 Tadeusz Makowski, Zagroda w Keranquernat, 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 47 Tadeusz Makowski, Zima, ok. 1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: cyfrowe MNW
poz. 47 Pieter Bruegel Starszy, Myśliwi na śniegu, 1565, Kunsthistorisches Museum, Wiedeń, źródło: Wlkimedia Commons
poz. 50 Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898-1899, źródło: Wikimedia Commons

---

okładka front poz. 9 Rafał Malczewski, „Na drodze z Morskiego Oka" („Z rajdu tatrzańskiego"), około 1930
okładka II-strona 1 poz. 31 Eugeniusz Zak, „Łabędź", 1913
strony 2-3 poz. 34 Wacław Borowski, Sjesta południowa
strony 4-5 poz. 54 Henryk Hayden, Kwiaty w niebieskim wazonie, 1914
strony 6-7 poz. 47 Tadeusz Makowski, Zagroda w Bretanii, 1917
strony 8-9 poz. 16 Józef Chełmoński, „Trójka na śniegu - polowanie z chartami na zająca", 1875
strona 10 poz. 26 Roman Kramsztyk, „Dziewczyna z parasolem", 1936
strona 12 poz. 26 Anna Bilińska-Bohdanowiczowa, Portret Jeanne de Francqueville, 1889
strona 16 poz. 53 Zygmunt Józef Menkes, Żydowska narzeczona, około 1930
strona 283 poz. 32 Eugeniusz Zak, „Chłopiec w zielonej kamizelce", 1919
strona 284 poz. 27 Olga Boznańska, „Portret pani K.", przed/lub 1931
strony 286-287 poz. 10 Rafał Malczewski, Fragment fabryki, z cyklu Czarny Śląsk, 1935
strona 288-okładka III poz. 19 Józef Brandt, Epizod z wojny polsko-szwedzkiej („Scena batalistyczna z XVII w."), 1896-98
okładka IV poz. 15 Józef Chełmoński, „W ogródku", 1901
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 1997ASD262



