

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

Aukcja 7 marca 2019 Warszawa



























1870



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE



7 MARCA 2019 (CZWARTEK) GODZ. 19

WYSTAWA OBIEKTÓW

25 LUTEGO – 7 MARCA 2019 R.

PONIEDZIAŁEK – PIĄTEK W GODZINACH OD 11 DO 19

SOBOTA W GODZINACH OD 11 DO 16

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM

UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

KOORDYNATORZY AUKCJI

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

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

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, tel. 22 163 67 00



INDEKS

- | | |
|------------------------------|-----------------------------------|
| Boznańska Olga 11 | Muter Mela 30 |
| Brandt Józef 5 | Olpiński Kazimierz Jan 46 |
| Brochocki Walery 52 | Pieńkowski Ignacy 41 |
| Buchbinder Szymon 20 | Podgórski Stanisław 48 |
| Epstein Henryk 39 | Pruszkowski Tadeusz 16 |
| Feuerring Maksymilian 44 | Rubczak Jan 40 |
| Hayden Henryk 37-38 | Sleńdziński Ludomir 15 |
| Hofman Wlastimil 12-13 | Stasiak Ludwik 49 |
| Hulk John Frederik 56 | Streitt Franciszek 26 |
| Kaczor-Batowski Stanisław 50 | Styka Adam 24 |
| Kamocki Stanisław 1-2 | Szukalski Stanisław 14 |
| Karpiński Alfons 3-4, 45 | Terlikowski Włodzimierz 33-35 |
| Klimowski Stanisław 42-43 | Lenbach Franz 23 |
| Konarski J. 53 | Wagner Fritz 55 |
| Kossak Wojciech 51 | Wdowiszewski Czesław 17 |
| Lambert-Rucki Jean 36 | Wyczółkowski Leon 6 |
| Malczewski Jacek 17-10 | Wygrzywalski Feliks Michał 47 |
| Menkes Zygmunt Józef 32 | Wywiórski Michał Gorstkin 54 |
| Merwart Paweł 21 | Zuccati Adeodato, przypisywany 28 |
| Michalak Antoni 18-19 | Żmurko Franciszek 22 |
| Mondzain Szymon 31 | |



OKŁADKA FRONT poz. 15 Ludomir Sleiński, Para obrazów z cyklu Dzień Królowy: I Bajka, 1943 r. • **II OKŁADKA - STRONA 1** poz. 1 Stanisław Kamocki, „Kwitnąca grusza”, 1906 r. • **STRONA 2-3** poz. 5 Józef Brandt, „Powitanie stepu”, 1878-79 • **STRONA 4-5** poz. 36 Jean Lambert-Rucki, Kompozycja kubistyczna z postaciami, 1925 r. • **STRONA 6-7** poz. 14 Stanisław Szukalski, „Showing the Way”. Portret króla Arabii Saudyjskiej Chalida z synem Fahdem, 1978 r. • **STRONA 8-9** poz. 18 Antoni Michalak, „Wiosna”, 1972 r. • **STRONA 10-11** poz. 49 Ludwik Stasiak, Kwiaty na łące • **STRONA 12** poz. 7 Jacek Malczewski, Autoportret w kaszkiecie, 1920 r. • **INDEKS** poz. 8 Jacek Malczewski, Autoportret jako Chrystus (Wizja Ezechiela), 1920 r. • **STRONA 16** poz. 6 Leon Wyczółkowski, Dziewczyny zbierające kwiaty na łące, 1880 r.

III OKŁADKA poz. 26 Franciszek Streitt, Wiejska kapela, 1879 r. • **IV OKŁADKA** poz. 17 Czesław Wdowiszewski, „Habdark”, 1927 r.

Sztuka Dawna: XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie • ISBN 978-83-66038-x • Kod aukcji 598ASD205

Nakład 2 500 egzemplarzy • **Konceptja graficzna** Monika Wojnarowska • **Opracowanie graficzne** Krzysztof Załęski • **Zdjęcia** Marcin Koniak, Paweł Bobrowski

PRENUMERATA KATALOGÓW prenumerata@desa.pl

DRUK ArtDruk Kobylka

ZARZĄD DESA UNICUM SA



JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu



JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu, Główna Księgowa



IZA RUSINIĄK
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Projektów Aukcyjnych



AGATA SZKUP
Członek Zarządu, Dyrektor
Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Katarzyna Síporska
tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska, Koordynator ds. marketingu
tel. 795 122 709, m.wisniewska@desa.pl

Paulina Predygiér, Digital Manager
tel. 22 163 67 61, 539 196 530, p.predygiér@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał, Business & Culture
tel. 793 919 109, pr@desa.pl

DZIAŁ IT

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

Wojciech Kosmala, Asystent Projektów IT
tel. 664 150 861, w.kosmala@desa.pl

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

Marlena Ulejczyk, Zastępcza Głównej Księgowej
tel. 22 163 66 81, m.ulejczyk@desa.pl

Katarzyna Krzyżanowska, Księgowa
tel. 22 163 66 83, k.krzyżanowska@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska, Dyrektor Działu
tel. 795 122 714, m.lutomirska@desa.pl

Kacper Tomaszkiewicz, Kierownik
ds. transportów i logistyki
tel. 795 122 708, k.tomaszkiewicz@desa.pl

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, e-mail: biuro@desa.pl
NIP: 527 26 44 731 REGON: 142733824 KRS 0000718495

Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



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



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



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



ARTUR DUMANOWSKI
Kierownik Działu
Sztuka Najnowsza i Projekty Specjalne
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



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



MAŁGORZATA SKWAREK
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 50



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



KAROLINA ŁUŹNIAK
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa i Komiks
k.luzniak@desa.pl
22 163 66 48, 664 981 453



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



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



JULIA MATERNA
Asystent
Sztuka Dawna
j.materna@desa.pl
22 163 66 52, 538 649 945



AGATA MATUSIELAŃSKA
Asystent
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KAROLINA KOETUNICKA
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koetunicka@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864



STEFANIA AMBROZIAK
Asystent
Sztuka Użytkowa
s.ambroziak@desa.pl
539 196 531

DEPARTAMENT POZYSKIWIANIA OBIEKTÓW

BIURO PRZYJĘĆ: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, pon.-pt. 11-19, sob. 11-16

WYCENY BIŻUTERII: śr. 15-19, czw. 11-15, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desa.pl



JOANNA TARNAWSKA
Dyrektor Departamentu
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11, 698 666 189



ELŻBIETA KOPEĆ
Specjalista
e.kopiec@desa.pl
22 163 66 15, 502 994 227



KAROLINA GREŚ
Asystent
k.gres@desa.pl
22 163 66 14, 698 668 221



OLGA PRZYBYLIŃSKA
Asystent
o.przybylinska@desa.pl
22 163 66 13, 532 759 980

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01, 692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Kierownik Galerii
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05, 664 981 465



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



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



MALGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02, 514 446 892



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



BARBARA RZESNA
Doradca Klienta
b.rzesna@desa.pl
22 163 67 10, 664 981 450



SYLWIA PUDŁO
Doradca Klienta
s.pudlo@desa.pl
22 163 67 11, 506 251 833



MAIA LIPIEC
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07, 538 647 637



MARTA LISIAĆ
Doradca Klienta
m.lisiać@desa.pl
22 163 67 04, 788 265 344

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

tel. 22 163 66 00, bok@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



URSZULA PRZEPÍORKA
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09



MAGDALENA OTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.otarzevska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044



MARIA OLSZAK
Asystent ds. rozliczeń
m.olszak@desa.pl
22 163 66 02, 795 122 723



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 20, 788 262 366

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW: tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl pon.-pt. 11-19, sob. 11-16



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinski@desa.pl
22 163 66 20, 795 121 575



PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21, 514 446 849



PAWEŁ WOŁYŃIAK
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21, 506 251 934



AGNIESZKA JARMOSZEWSKA
Asystent ds. obiektów
a.jarmoszevska@desa.pl
22 163 66 21



MARCIN KONIAK
Fotograf
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74, 664 981 456



MARLENA TALUNAS
Fotodętytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75, 795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

STUDIO FOTOGRAFICZNE

1

STANISŁAW KAMOCKI

(1875 - 1944)

"Kwiątca grusza", 1906 r.

olej/ płótno, 94 x 113 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'St. Kamocki | 1906'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie
z 1908 roku

estymacja: 25 000 - 40 000 PLN

5 900 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Dolny Śląsk

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1908

„Ze szkoły prof. Stanisławskiego, z 'uniwersytetu pejzażowego' wyszedł Kamocki, z tej szkoły, której nauczyciel powtarzał często: 'Malujcie panowie polską wieś, bo może jej za kilka lat nie będzie'. (...) uczniowie brali gorąco słowa mistrza i przejęli od niego tak głębokie i tak zarazem nerwowe uświadomienie polskiego wiejskiego pejzażu, jakby on istotnie niedługo miał zniknąć z powierzchni ziemi”.

– ANTONI CHŁONIEWSKI [STOSŁAW], NASI ARTYŚCI.
STANISŁAW KAMOCKI, „ŚWIAT” 1909, NR 11



2

STANISŁAW KAMOCKI

(1875 - 1944)

"Krakowska wieś"

olej/tektura, 50 x 69,5 cm
sygnowany p.d.: 'SKamocki'
opisany na odwrociu: "KRAKOWSKA WIEŚ", 'K', stempel
Salonu Malarzy Artystów Polskich oraz nalepka Salonu
Dzieł Sztuki Connaissanceur w Krakowie

estymacja: 20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Małopolska

„(...) Z umiłowania, z temperamentu, ze skłonności poetyckiej jest Kamocki malarzem pejzażu wiejskiego. Wybiera jedną z najpiękniejszych okolic Polski: wieś podkrakowską. Tyniec, Modlnica są długimi etapami w jego twórczości. Pociąga go głęboki sentyment tej ziemi, jej malowniczość, jej przestrzenność, jej oddech szeroki, który pozwala z piersi chłonąć z całą swobodą atmosferę, nasyconą światłem, barwą i wonią”.

- ANTONI CHŁONIEWSKI [STOSŁAW], NASI ARTYŚCI.
STANISŁAW KAMOCKI, „ŚWIAT” 1909, NR 11



3

ALFONS KARPIŃSKI

(1875-1961)

Rynek w Krakowie, 1907 r.

olej/ płótno (dublowane), 50 x 63,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.:
'a. Karpiński 1907. | Krakow'
opisany na krośnie malarskim przez właściciela

estymacja: 45 000 - 65 000 PLN †
10 500 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Londyn


WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa,
grudzień 1908 – styczeń 1909

LITERATURA:

- Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Katalog V Wystawy
Dorocznej, grudzień-styczeń 1908-1909, poz. 75 (nlb.)
- Janina Wiercińska, Katalog Prac Wystawionych w Towarzystwie Zachęty
Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław 1969, s. 145





Gdy Alfons Karpiński malował „Rynek w Krakowie”, był jeszcze „nieznany prawie artystą, który dobrze się zapowiada” (słowa te wypowiedział Antoni Chłoniowski w relacji z jego wystawy w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1911). Młody, początkujący malarz rozwija się jednak szybko i zdobywa uznanie w artystycznym świecie Krakowa. Tworzy w tym czasie dzieło prezentowane na aukcji. W mieście przebywał wówczas pomiędzy powrotem ze studiów artystycznych odbywanych w Akademii Wiedeńskiej a wyjazdem na dalsze kształcenie do Paryża. Praca bazuje na wizji autora, gdyż nie ujmuje w sposób precyzyjny relacji topograficznej pomiędzy kościołem św. Wojciecha, pomnikiem Adama Mickiewicza a wieżami katedry na Wawelu. Rynek, przedstawiony w półmroku charakterystycznym dla okresu zimowego, oraz gromadzący się na nim tłum został ujęty w sposób syntetyczny, niepozbawiony jednak dekoracyjności, szczególnie w ekspresyjnym oddaniu koron drzew. Uwagę zwraca również szlachetna kolorystyka, łącząca siłomione brązy i szarości z czystością bieli.

Karpiński, którego związek z Krakowem sięga czasów gimnazjalnych, dzięki swojemu talentowi w niedługim czasie zdobył pozycję w tym żywotnym artystycznie mieście. Jego umiejętności malarskie wykraczające ponad przeciętną rychło zauważono w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie studiował pod kierunkiem Leona Wyczółkowskiego. Awans w stolicy sztuki nie był jednak oczywistością, o czym świadczą słowa Antoniego Chłoniowskiego, relacjonującego wystawę Alfonsa Karpińskiego w 1911: „Znowu jedna z tych bogatych natur twórczych, które zdumiewająco nagle, jako silnie zaznaczone indywidualności, wyłaniają się w ostatnich czasach w coraz liczniejszym i coraz świetniejszym szeregu naszej współczesnej sztuki malarskiej. Przed kilku jeszcze laty Alfons Karpiński był nieznany prawie, początkującym artystą, o którym tylko szczupłe koło mogło wiedzieć, że dobrze się zapowiada. Dziś stoi na pierwszym planie. Dziwnie szybko odbywa się w atmosferze Krakowa dojrzewanie talentów, o ile przynoszą z sobą istotne, nie pozorne tylko wartości. W mieście, którego kultura artystyczna osiągnęła i poziom wyjątkowo wysoki, i niezwykłą rozlewność, jest ten proces dojrzewania z natury rzeczy ułatwiony – te same jednak warunki sprawiają, że wszelkie wybicie się ponad szary tłum artystyczny staje się rzeczą podwójnie trudną. Mały Kraków stosuje surowe kryteria sądu w sprawach sztuki. Współzawodnictwo jest tu większe, niż gdziekolwiek. Typ sezonowej wielkości, typ artysty aktualnego jest tu zgoła nieznanymi. Tylko ci stoją się ‘głośnymi’, którzy posiadają ku temu trwałe warunki, i tacy, przebiwszy się raz ku pierwszemu szeregowi, zostają w nich stale. (...) Karpiński należy do tych właśnie, którzy ów proces wydobycia się na wierzch przebyli zwycięsko w ciągu ostatnich lat paru. Wczorajszy młody i prawie nieznany artysta korzysta dziś w całej pełni z przywileju sławy, dobrze nabytej. Należy do imion, których się najchętniej szuka na każdej nowej wystawie, nie skąpi mu słów zdecydowanego uznania krytyka artystyczna. Uznanie to nabiera wyjątkowego znaczenia, gdy zważy się, jak skąpe daty biograficzne idą z nim w parze” (Adam Chłoniowski [Stosław], Z wystaw krakowskich. Alfons Karpiński, „Świat” 1911, nr 43, s. 3).



4

ALFONS KARPIŃSKI

(1875 - 1961)

"Karczma", 1905 r.

olej/deska, 27,5 x 34,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'a. Karpiński - 1905 -'

na odwrociu opisany: 'a. karpiński | 1905', papierowa nalepka oraz stemple
Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim z 1906 roku, Towarzystwa
Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie z 1907 roku oraz nalepka zakładu oprawy
Hermann Tschan., Schneidergasse 8, Bazylea

estymacja: 10 000 - 15 000 PLN †

2 400 - 3 500 EUR

POCHODZENIE:

- własność artysty, Kraków
- kolekcja prywatna, Małopolska

LITERATURA:

- porównaj wariant rysunkowy: Dom w Bronowicach Dużych, 1903-04, reprodukowany
w: Alfons Karpiński. Z salonu i buduaru, katalog zbioru, Muzeum Regionalne
w Stalowej Woli, Salon Antykwareczny „Nautilus”, Kraków 2003, nr kat. 38, s. 9 (il.)



at Karpis - 1915

5

JÓZEF BRANDT

(1841 - 1915)

"Powitanie stepu", około 1878-79 r.

olej/ płótno, 87 x 170 cm

estymacja: 1 200 000 - 1 900 000 PLN

279 800 - 442 900 EUR

POCHODZENIE:

- dar artysty dla Władysława Prusaka z Wośnik, przed 1914 (?)
- własność J. Zielińskiego, Warszawa, od 1924
- własność F. Sommera, Warszawa, 1934 (?)
- kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA I WYSTAWY:

- zobacz dalej



WYSTAWIANY:

- Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, 22 czerwca – 30 września 2018, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28 października 2018 – 6 stycznia 2019
- Józef Brandt (1841-1915). Między Monachium a Orońskiem, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 20 czerwca – 25 października 2015
- Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 23 czerwca – 30 listopada 2008

LITERATURA:

- Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.71
- Monika Bartoszek, Sekrety warsztatu Józefa Brandta / The secrets of Józef Brandt's technique, w: Józef Brandt (1841-1915). Między Monachium a Orońskiem / Between Munich and Orońsko, red. Monika Bartoszek, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, 20 czerwca – 25 października 2015, Orońsko 2015, s. 30 (il.), 31
- Irena Olchowska-Schmidt, Pochody i powroty – motyw drogi w obrazach Józefa Brandta, w: Malarze polscy w Monachium. Materiały z sesji naukowej, red. Zbigniew Fałtynowicz, Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2007, s. 145
- 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. 112
- Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Franciszek Stolot, Historia malarstwa polskiego, Kraków 2000, s. 208
- Tomasz Palacz, Orońsko – miejsce i ludzie, Orońska 1997, s. 87
- Irena Olchowska-Schmidt, Józef Brandt, Kraków 1996, s. 24 (il.), 26-28
- Andrzej Daszewski, Zbiory militariów Józefa Brandta, „Muzealnictwo Wojskowe. Muzeum Wojska Polskiego” 1985, s. 70
- W kręgu Brandta. W 70 rocznicę śmierci malarza, wstęp Anna Apanowicz, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Radom 1985, s. nlb. 7
- Włodzimiera Drewniewska, Sylwetki malarzy radomskich, [w:] Radom. Szkice z dziejów miasta, red. Jerzy Jędrzejewicz, Warszawa 1961, s. 214
- Bogdan Zakrzewski, Sienkiewicz i Brandt, maszynopis, praca doktorska, 1947, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygn. 999771, s. 81-82, 116, 166
- Maria Gerson-Dąbrowska, Polscy artyści. Ich życie i dzieła, Warszawa 1930, s. 296
- Bonawentura Kopeć [Michał Wołowski], Pogadanki monachijskie, „Kłosa” 1879, nr 720, s. 255

STEP

POLSKI MIT XIX WIEKU

Boże! kto Ciebie nie czuł w Ukrainy
Błękitnych polach, gdzie tak smutno duszy,
(...)

Kto Cię nie widział nigdy, Wielki Boże!
Na wielkim stepie, przy słońcu nieżywém

– JULIUSZ SŁOWACKI, BENIOWSKI, PIEŚŃ PIĄTA, LVI I LVII, W. 437-38 I 445-46

Kresy – gdy rozpatrywać ten termin w sposób najprostszy – to dawne, przedrozbiorowe wschodnie tereny Rzeczypospolitej. Pojęcie to jednak funkcjonuje w polskiej kulturze nowoczesnej jako mit oznaczający wyobrażoną przestrzeń wolności, kolebkę narodowych legend i obszar prymitywnej przyrody. To pewien zespół obrazów i stan świadomości. Kariera pojęcia kresów rozpoczyna się dopiero w połowie XIX stulecia wraz z publikacją poematu Wincentego Pola „Mohort” (1855) dotyczącego postaci wzorowego ziemianina i wojaka Szymona Mohorta. Pol rozumiał Kresy jako „linię wojskowego pogranicza od Kozaczyzny i Ordy tatarskiej, siedzących podówczas jeszcze na ujściu Dniepru i na dolnym Dniestrze”, a więc miał na myśli tereny Ukrainy, dawnej Rusi, której pierwsze ziemie zaczęły być zależne od Rzeczypospolitej pod koniec XIV wieku. Na mocy Unii Lubelskiej znakomita część ziem ruskich należących do Litwy stała się częścią imperium Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Współcześnie pojęcie Ukraina, Kresy i step niejednokrotnie stapiają się w masowej wyobraźni historycznej w jedno.

U źródeł XIX-wiecznej i późniejszej fascynacji stepem legło zainteresowanie nim polskich romantyków. Antoni Malczewski naszkicował obraz stepu ukraińskiego w poemacie „Maria. Powieść ukraińska” (1825). Przyroda, zamiast przybierać formę tła dla perypetii Marii i Wacława, aktywnie kreuje przestrzeń poetycką. Step staje się u Malczewskiego metafizycznym i filozoficznym obrazem świata. Bezkresne łąki bez możliwości znalezienia schronienia upostaciwiają życie w melancholii, bólu i bez nadziei. Mickiewiczowskie stepy z „Sonetów krymskich” (1826) to przestrzeń absolutna, dająca możliwości wejścia w duszę i historię. Kontakt z ukraińską przyrodą pozwala na przekroczenie samego siebie. Juliusz Słowacki w „Beniowskim” (1841) stworzył przestrzeń historyczną, usianą pamiętkami przeszłości, licznymi kurhanami stanowiącymi memento. Naturę przenika Boża myśl i jej refleks w postaci dawnych wydarzeń. Henryk Sienkiewicz obszar Kresów uczynił miejscem akcji narodowej „epopei” – „Trylogii” (1884-88), tworząc z XVII-wiecznych wojen Rzeczypospolitej okres nowego polskiego „Złotego Wieku”.

W drugiej połowie XIX stulecia step zajął ważne miejsce w ikonografii polskiego malarstwa. Członkowie polskiej kolonii artystycznej w Monachium, wybierając tematykę rodzajową, przedstawiali dawny polski obyczaj i życie rodzimej prowincji, lokując je w ponadczasowym, nizinnym pejzażu Mazowsza lub Ukrainy właśnie. Juliusz Kossak, Józef Brandt, Józef Chelmoński malowali targi na konie, kresowe miasteczka, obozowiska czy pojedyncze postaci otoczone przepastnym krajobrazem stepu. Leon Wyczółkowski czy Jan Stanisławski docenili matowy koloryt i przenikliwe światło Ukrainy. Twórcy postrzegali ukraińskie łąki przez pryzmat sarmatyzmu. Stawały się polem aktywności odważnego szlachcica, obrońcy króla i wiary. Artystów fascynował świat Kozaczyzny – żywiołowy, brutalny, ale i na swój sposób poetycki. Odgłosy przyrody i folkloru kresowego inspirowały również muzyków – Zygmunt Noskowski w 1896 roku napisał pierwszy polski poemat symfoniczny pod znaczącym tytułem „Step”.



„POWITANIE STEPU”

HISTORIA JEDNEGO SUKCESU

Wśród rzeszy polskich malarzy tworzących zarówno w kraju, jak i zagranicą, mało jest nazwisk, które cieszyły się XIX wieku międzynarodową sławą. O tym, o jakich właściwie artystach mówiło się jako „gwiazdach” polskiej sztuki w ostatnich dekadach wieku, wymownie informuje nas drzeworyt Jana Styfiego wg rysunku Ksawerego Pilliatiego. Artysta w trzech medalionach umieścił podobizny Jana Matejki, Henryk Siemiradzkiego i Józefa Brandta. Wszyscy trzej w epoce cieszyli się europejskim uznaniem, wpływając na kształt już nie tylko rodzimego środowiska artystycznego. O Brandcie na początku XX stulecia Henryk Piątkowski pisał: „Artysta ten należał od chwili pierwszych występów na polu samoistnej twórczości do owych szczęśliwców, którym się los łaskawie uśmiecha, sypiąc pełną garścią kwiaty powodzenia, zaszczytów i sławy” (Henryk Piątkowski, Józef Brandt, „Wędrowiec” 1905, nr 40, s. 755).

Talent Brandta należał do wyróżniających się na monachijskiej scenie artystycznej. Z Monachium właśnie malarz związał swoje twórcze życie, prowadził pracownię, która stanowił rodzaj salonu artystycznego i szkoły gromadzącej młodych adeptów malarstwa. Był nieformalnym przywódcą polskiej kolonii artystycznej w Atenach nad Izarą, jak w już w epoce nazywano stolicę Bawarii. Brandt zdobył liczne wyróżnienia na międzynarodowych wystawach, jego dzieła były poszukiwane przez kunsthändlerów oraz nabywane do publicznych, prestiżowych kolekcji. Cieszył się sympatią niemieckiej arystokracji, a od 1878 roku także tytułem królewskiego profesora. W swoim malarstwie

podjmował tematykę związaną z dawnymi dziejami Rzeczypospolitej, co w kraju było odczytywane jako ostentacja narodowej dumy. Tworząc dzieła na rynek zagraniczny, Brandt posługiwał się charakterystyczną i wymowną sygnaturą: ‘Józef Brandt z Warszawy’.

Artysta przybył do Monachium jako 22-latek, w pierwszych dniach lutego 1863 roku. Od początku pobytu tworzył dużych formatów dzieła historyczne entuzjastycznie przyjmowane przez krytykę. Wiele z nich artystów prezentował na wystawach sztuki w Polsce. Najbardziej znane jednak w epoce dzieło artysty, „dwukrotnie nagradzane złotymi medalami na prestiżowych wystawach międzynarodowych – jak zauważa Ewa Micke-Broniarek – do końca XIX wieku praktycznie pozostawało nieznaną polskiej publiczności” (Ewa Micke-Broniarek, Recepcja twórczości Józefa Brandta w świetle polskiej krytyki artystycznej w XIX i na początku XX wieku, w: Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 22-23). „Powitanie stepu” zostało wystawione w Polsce dopiero w drugiej dekadzie XX stulecia, natomiast ogromny sukces tego płótna wiąże się z Wystawą Powszechną w Paryżu w 1878 roku.



Józef Brandt, "Powitanie stepu", w: "Kłosy" 1879, nr 705

Stworzone w 1874 roku monumentalne dzieło budziło zachwyt współczesnych. Co ciekawe, „Powitanie stepu” nie przedstawia konkretnej sytuacji historycznej. Jest sceną rodzajową z życia XVII-wiecznych Kozaków. Być może właśnie ten fakt tak szczególnie przypadł do gustu krytykom niemieckim i austriackim, którzy zwracali na walory muzyczne płótna. Pracę do swoich zbiorów zakupiło Muzeum Miejskie w Królewcu, a nawet w kolejnych latach powracały na łamach prasowych dyskusji fale zainteresowania tym nieprzeciętnym płótnem. Irena Olchowska-Schmidt trafnie nazywa Brandta „poetą stepowym”, a w interpretacji wtrąca jej Henryk Sienkiewicz: „Nie ma sobie równego w odtwarzaniu stepów, koni, zdziczałych dusz stepowych i krwawych scen, które się rozgrywały dawniej na onych pobojuwiskach” (cyt. za: Irena Olchowska-Schmidt, *Orientalizm Brandta*, w: *Józef Brandt 1841-1915*, dz. cyt., s. 66). Wskazuje się, że właśnie „Powitanie stepu” mogło być istotną inspiracją dla pisarza, który dziesięć lat później, w „Trylogii”, opisał pochód wojsk z Bohdanem Chmielnickim i Tuhańbejem na czele. Fascynacja współczesnych płótnem Brandta znajduje sugestywną wymowę w słowach ucznia artysty, Apoloniusza Kędzierskiego: „Zamykam oczy, a oto step bezbrzeżny z kurhanami w sienie oddali, w bujnych trawach suną drużyny zaporoskie a Konaszewicz Sahajdaczny na czele, z hetmańską powagą kroczy w zadumie niejasnych przeczuć, wszystko zaś w blaskach i barwach słońca połyskuje. Nastrój ten działa jak objawienie wszystkich snów moich o dzikiej, fantastycznej Ukrainie. Poemat rycerski z bogatą wyobraźnią Brandta wysnuty, tchnie cały jednolitością uczucia” (Apoloniusz Kędzierski, *Luźne kartki o Józefie Brandcie*, „Sfinks” 1909, nr 7, s. 4).

Pomiędzy 1874 a 1893 rokiem Brandt wykonał cztery wersje „Powitania stepu”. Prezentowana na aukcji kompozycja jest jedynym zachowanym dziełem tej serii, datowanym na lata 1878-79. Inspiracją dla powstania „Powitania stepu” miał być wiersz „Wojna chocimska” poety romantycznego Józefa Bohdana Zaleskiego. Malarz na tle bezkresnej zieleni stepu i przepastnej połaci błękitu nieba wyobraził pochód kozacki. Na jego czele, co zaznacza Kędzierski, wędruje Piotr Konaszewicz-Sahajdaczny (1570-1622), hetman, dowódca oddziałów kozackich w bitwie pod Chocimiem w 1621 roku, obrońca Rzeczypospolitej przed oddziałami moskiewskimi i tureckimi. Za jeźdźcem podążają grajkowie z teorbanami, bandurkami i tamburynami. Widoczne są wzniesione rohatyny i sztandar hetmański z wizerunkiem św. Michała na koniu.

W obrazie Brandta grupa kozaków na koniach i pejzaż stanowią jedno. Brandt, odwiedzający Ukrainę w 1871 roku stale powracał do jej kultury i przestrzeni stepu, realizując obrazy dużych, jak i mniejszych formatów. Artysta, na mocy poezji romantycznej, uformował wzór Kozaka jako dobrego obrońcy Rzeczypospolitej. W twórczości Brandta rozgrywa się wręcz pewnego rodzaju kresowa epopoja. Artysta odmalowuje epizody z życia Kozaków wyjeżdżających na wojnę, biorących udział w potyczkach i wojnach, ale też tańczących, śpiewających i kochających. „Powitanie stepu” to barwny poemat na cześć Kozaczyzny sławiącej wolność i radość życia.

ó

LEON WYCZÓŁKOWSKI

(1852 - 1936)

Dziewczynki zbierające kwiaty na łące, 1880 r.

olej/ płótno, 57 x 32,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'L. Wyczółkowski | 1880'

estymacja: 250 000 - 320 000 PLN

58 300 - 74 600 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Dziewczynki zbierające kwiaty na łące” pochodzą z wczesnego okresu twórczości Leona Wyczółkowskiego, kiedy artysta przebywał we Lwowie i pozostawał w orbicie Adama Chmielewskiego. Już pod koniec lat 70. XIX wieku, podczas studiów w Krakowie, malarz po raz pierwszy odbywał studia plenerowe. Jego młodzieńczy, matakowski w charakterze obraz „Ucieczka Maryny Mniszchówny” oparty był o bezpośrednie studia z natury. „Dziewczynki zbierające kwiaty na łące”, bliskie folklorystycznym dziełom Jacka Malczewskiego czy Witolda Pruszkowskiego, mają rozbudowaną partię pejzażu. Trzy postaci na tle nieba rozświetlonego promieniami zachodzącego słońca zdają się wsłuchiwać w melodię natury. Ukwiecona łąka skrzy się bielą, błękitem i żółcienią polnych kwiatów. Góruje nad nimi dziewanna, co może nadawać kompozycji symboliczny wymiar. Dziewanna była bowiem słowiańską boginią, związaną z życiem i roślinnością, uosobianą przez młodą dziewczynę.



MŁODY WYCZÓŁKOWSKI

EPIZOD MNIEJ ZNANY

Jeśli dojrzałe prace Leona Wyczółkowskiego stanowią szeroko omówiony element polskiego modernizmu, to wczesne biografia i dzieło artysty nieczęsto powracają na karty historii sztuki. Urodzony w 1852 w Hucie Miastkowskiej na Podlasiu, należał do generacji Aleksandra Gieryskiego, Stanisława Witkiewicza czy Juliana Fałata. Rodzina Wyczółkowskich miała związki z lokalną hutą szkła – ojciec matki twórcy był dzierżawcą fabryki, a ojciec samego malarza, Mateusz Wyczółkowski sprzedawał szkło, jak również posiadał majątek w Ostrowie nad Wieprzem. W tamtejszym dworku zamieszkiwała rodzina, która krótko przed śmiercią Mateusza w 1861 przeniósł się do Rossoszy.

Jako młody ziemianin Wyczółkowski wychowywał się na łonie natury – do jego zajęć należały jazda konna czy piesze wędrówki po okolicy. Jako osiemnastolatek namalował dla dziadków laurkę z okazji złotych godów (1870, Muzeum im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy). Liczne rodzeństwo artysty zmarło w młodym wieku, lecz mimo tych dramatycznych wydarzeń twórca wspominał dzieciństwo z dużym sentymentem. Edukację odebrał w szkole ludowej w Kamionce pod Lubartowem, później uczęszczał do gimnazjum w Siedlcach i III Gimnazjum w Warszawie.

W 1869 został uczniem warszawskiej Klasy Rysunkowej, w której wykładał Wojciech Gerson. Malarz wychował kilka pokoleń twórców, promował realizm obserwacji oraz studia z natury. Wydaje się, że w dojrzałym okresie Wyczółkowski skorzystał z młodzieńczej lekcji – swoje dzieło podporządkował rodzimemu pejzażowi i bezpośredniości kontaktu z przyrodą. Na początku lat 70. XIX wieku wzorem „wycieczek piechotnych” Gersona odbył liczne wyprawy, głównie na Lubelszczyznę.

W 1873 po raz pierwszy wyjechał do Wiednia, gdzie zetknął się po raz pierwszy ze sztuką europejskiego kanonu, a od 1875 przebywał w Monachium, gdzie zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych. Pod wpływem profesora Alexandra Wagnera powstały pierwsze poważne studia malarskie, ujawniające wielki talent i artystyczną wrażliwość. Krótki, bo półtoraroczny, pobyt w Atenach nad Izarą został przerwany ze względu na trudną sytuację materialną twórcy. W latach 1877-79 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki. Zaczął malować w plenerze. Poznał Jacka Malczewskiego, Witolda Pruszkowskiego oraz Maurycyego Gottlieba.

W 1878 zmarł dziadek malarza Antoni Faliński. Wyczółkowski silnie przeżył stratę krewnego – wspominał, że od tego momentu podązał „przez życie sam, bez niczyjej pomocy”. Dzięki spadkowi mógł wyjechać z kolegą z Warszawy Antonim Piotrowskim na paryską Wystawę Powszechną 1878. Nad Sekwaną mógł podziwiać wczesne dzieła impresjonistów, które jednak wówczas nie znalazły rezonansu w jego sztuce. W kolejnym roku osiadł we Lwowie i znalazł się w orbicie sztuki Adama Chmielowskiego, który promował wizję twórczości opartej na doświadczeniu mistycznym. Baśniowe obrazy Chmielowskiego, bliższe symbolizmowi niż realizmowi czy historyzmowi, skłaniały Wyczółkowskiego do podjęcia wątków romantycznych. W tym czasie powstały dwie wersje „Aliny”, inspirowane „Balladyną” Juliusza Słowackiego (1879-81 oraz 1880, obie w kolekcjach prywatnych). Autor porzucił wówczas realizm na rzecz świata legendy, fantazji i osobistego przeżywania natury. W okresie lwowskim urządził wycieczki w Beskidy Wschodnie, gdzie studiował krajobraz, starając się pochwycić specyficzne „nastroje” przyrody.



Stanisław Antoni Prószyński, Portret Leona Wyczółkowskiego, 1882, źródło: Biblioteka POLONA



Witold Pruszkowski, Rusalki, 1877, Muzeum Narodowe w Krakowie,
źródło: wikimedia commons

FOLKLOR I MITY

W KRĘGU SYMBOLICZNYCH ODNIEŚIĘ SZTUKI KOŃCA WIEKU

— Któż by, nie zajrzawszy
W krainy ducha, wiedział, co to znaczy,
Że jednych słów jest kolor w oczach krwawszy,
Inne jakoby z tęcz wite przez tkaczy.

Juliusz Słowacki, Król-Duch, rapsod IV, pieśń II, w. 33-36

Artyści końca wieku chętnie wykorzystywali motywy zaczerpnięte z kultury ludowej, podań czy legend, gdyż dostrzegali w nich uniwersalną prawdę oraz głęboki poetycki wymiar. Baśń od czasu publikacji liryki ludowej przez braci Grimm czy Clemensa Brentano, szczególnie w dobie modernistycznego neoromantyzmu, stała się ideałem dzieła artystycznego. W europejskiej kulturze końca XIX stulecia obrazy dawnych bóstw, odwołujące się do pradawnych sensów związanych z kulturą i społeczeństwem, były motywem powszechnie wykorzystywanym przez malarzy i innych artystów. Mitologię antyczną na nowo zinterpretowano w teraźniejszym kontekście. Używano jej, aby opowiadać o życiu i śmierci, odnowie, regeneracji człowieka, przejmującym smutku i melancholii współczesnych. Czasem służyła jako przyczynek do stworzenia narracji na temat treści narodowych. W szczególności folklor, twórczość wyrosła z ducha natury, postrzegano jako remedium na problemy nowoczesności.

Arnold Böcklin – szwajcarski malarz akademik, fundator europejskiego symbolizmu, międzynarodowa gwiazda artworlду końca stulecia – spopularyzował wśród modernistów motywy fantastyczne inspirowane mitologią antyczną oraz ludową. W kręgu sztuki polskiej do Böcklina odwoływali się Jacek Malczewski, Witold Pruszkowski, Wojciech Weiss, Alfons Karpiński, Włodzimierz Błocki, a także Leon Wyczółkowski. Zainspirowani dorobkiem Szwajcara, porzucili akademickie konwencje i zwyczajowe skojarzenia, które nosły wielkie, malarskie historie, których reinterpretacje zmierzały do nadania im nowego sensu – odkrycia ich swoistej ekspresji, synkretycznego łączenia ich z wątkami ludowymi i narodowymi.

Modernistyczny neoromantyzm wyniósł na piedestał teksty Juliusza Słowackiego. Autor „Balladyny”, „Beniowskiego” czy „Króla Ducha” uosabiał twórczość mistyczną, natchnioną i intuicyjną. Zanurzone w historii, wyobrażone, pulsujące światłem, opalizujące w barwie przestrzenie poety odtwarzali Pruszkowski czy Malczewski. Bliżej 1900 dorobek wieszczki stał się wręcz wyznacznikiem najnowszych tendencji w sztuce. Ignacy Matuszewski („Słowacki i nowa sztuka”, Warszawa 1904) widział w jego liryce wzór modernizmu przełomu wieków, a Stanisław Przybyszewski uważał ją wręcz za wzór dojrzałego ekspresjonizmu (Ekspresjonizm – Słowacki i „Genezis z Ducha”, „Zdrój” 1918).



JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Autoportret w kaszkiecie, 1920 r.

olej/deska, 54 x 38 cm

sygnowany i datowany wzdłuż prawej krawędzi: 'J.Malczewski.1920'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, papierowa nalepka opisana: '20 | Jan Rotowski | 4' oraz opisany: 'p R Rotowski'

estymacja: 380 000 - 500 000 PLN

88 600 - 116 600 EUR

POCHODZENIE:

- własność Jana Rothe-Rotowskiego (1885-1935), Kraków
- kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

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

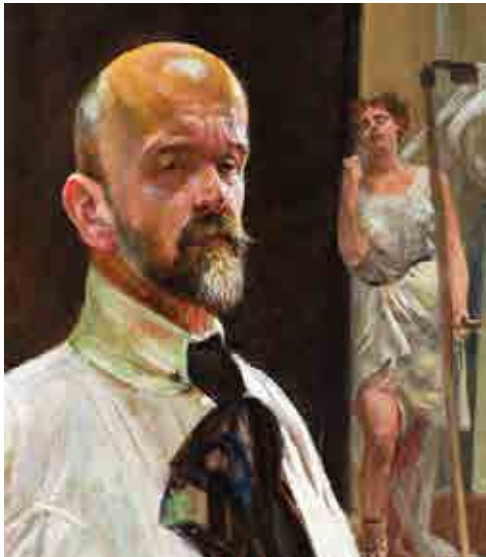
Autoportrety stanowią dominujący wątek w sztuce Jacka Malczewskiego. Począwszy od 1900, ta część oeuvre twórcy znacznie się rozrasta. Warto zauważyć, że w drugiej połowie XIX wieku postać artysty często mitologizowano, a przedstawiciele awangardy przebywający w Paryżu dokonali już niejednego przewrotu, który wynosił ich ponad poziom zwykłego zjadacza chleba. Warto postawić jednak pytanie, jak bardzo ów kontekst historyczny miał wpływ na omawiany tutaj wątek sztuki Malczewskiego, a jak bardzo zaważyła na nim sama osobowość malarza? Adam Heydel w swoim wspomnieniu o nim (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933) sugerował, iż nieustanne powracanie do przedstawień własnych wyrastało z ciągłego poszukiwania, związanego z głębszym poznaniem siebie i doskonaleniem przekazu o samym sobie. Zdaniem Andrzeja Jakimowicza, historyka sztuki i znawcy dorobku Malczewskiego, powodem sięgania po ów gatunek była ciągła, przez całe lata trwająca konfrontacja siebie samego z całym światem, takim, jak go myślą, uczuciem i wyobraźnią był w stanie ogarnąć (Andrzej Jakimowicz, Jacek Malczewski i jego epoka, Warszawa 1970, s. 64), która nijak nie wiązała się z pogłębianiem studiów malarskich lub brakiem odpowiednich modeli.

Do jakiej konfrontacji doprowadza zatem Jacek Malczewski, gdy maluje w 1920 „Autoportret w kaszkiecie”? W sposób intuicyjny wyczuwa się w dziele wielką prostotę przekazu. Malarz przedstawił się w ujęciu ¾, lekko zwróconego w lewą stronę. Swe rysy oddał drobniawo; modelunek światłocieniowy podkreśla kształtną głowę, wnikliwie wpatrzone oczy, orli nos, lekko zapadłe policzki oraz lśniącą siwiznę zarostu. Malczewski nosi dumnie białą koszulę z plastronem oraz skórzaną kurtkę, być może zbyt obszerną. Tym sposobem zwykle dodawał sobie wzrostu, by osiągnąć efekt heroicznej postury. Echem autoportretów z dwóch pierwszych dekad XX wieku stał się fantazyjny kaszkiet i welknięty w połę kurtki kwiat ostu – symbolu dumny, wierności, ale też cierpienia (warto porównać płótno prezentowane na aukcji z pochodzącym z 1493 „Autoportretem z ostem” Albrechta Dürera ze zbiorów Luwru).

Autoportret cechuje prostota, brak w nim pozy czy maski, co dość rzadkie dla tej grupy dzieł artysty. Bohater jest sam. Nie otaczają go parki, fauny, ale jedynie cichy i rozległy, syntetycznie budowany pejzaż, który zdaje się mieć funkcję niezależną od przedstawianej postaci, nie oddawając psychicznego stanu portretowanego, co stanowiło częsty zabieg w twórczości malarza. Choć Malczewski pozostaje sobą, nie sposób nie uznać, iż pozostaje on równie zagadkowy, co w dziełach przesyconych wątkami symbolicznymi. Zapewne dzieje się tak dzięki głębokiemu i czujnemu spojrzeniu modela, dumnemu i sugerującemu dojrzałość doświadczeń.

Warto przywołać w tym momencie wspomnienia Adama Heydla, krewnego Jacka Malczewskiego, który opisywał blisko pięćdziesięcioletniego malarza jako kilkunastoletni chłopiec: „Znałem Malczewskiego od bardzo dawna, ale z tych lat wyraźnie go pamiętam. Drobny i szczupły, delikatny i bardzo harmonijnej budowy, rozprostowany zawsze hardo i sztywny w karku, zdecydowany w lekkich młodzieńczych prawie ruchach. Wysoko sklepione, niemal naprzód wysunięte czoło. Łysa, jakby pionowo postawiona, ale szlachetnie zaokrąglona czaszka. Czarne, duże, szeroko, jak u dziecka otwarte oczy, oczy zmęczone, jak gdyby patrzące gdzieś w dal, jakby niewidzące, a takie machinalnie czujne. Ich wyraz, niekiedy groźny w swojej oziębłości, a kiedy indziej kobieco – miękki, z pełnym słodyczy, smutnym uśmiechem. W długich, nerwowych palcach drży papieros. Cicho, urywkowo zaczynał rozmowę. Mówił trochę jak dziecko, nie tyle słowami, co wyrazem oczu, gestem ręki. Nieraz słuchałem go z nabożeństwem. (...) Miałem wtedy wrażenie, że przenoszę się w inne światy, światy, gdzie nie ma starszych, myślących o rzeczach poważnych, gdzie można i trzeba myśleć o pięknym kolorze chmury, o plamach na skrzydłach motyla, o wszystkim, co tylko cieszy i tylko jest radością, a do niczego niepotrzebne. Dziwiło mi się, że starszy dorosły człowiek może przebywać w tym dzieciennym, zdawałoby się, świecie” (Adam Heydel, Wspomnienie o Jacku Malczewskim, relacja usna).





Jacek Malczewski, Autoportret z Thanatosem, 1916 r., for. Desa Unicum



Jacek Malczewski, Chrystus przed Piłatem, 1910 r., detal,
Lwowska Narodowa Galeria Sztuki, źródło: Wikimedia commons



Jacek Malczewski, Autoportret w białym stroju, 1914 r., detal, źródło: iMNK

„Życ będę wiecznie – żyć będę długo
W melodii, co kraj okala,
Czy to się błąka nad wiejską strugą,
Czy w burzy, co bór okala”.

JACEK MALCZEWSKI, WIEDEŃ, 1915

Od 1900 zwiększa się liczba autoportretów malowanych przez Jacka Malczewskiego, który pracuje nad nimi z podobną intensywnością aż do swej śmierci. W rozważaniach się nad tym motywem w sztuce twórcy w sposób nieunikniony dotyka się kwestii heroizacji jego postaci, nakładania maski oraz oryginalności. I choć wyraz twarzy nie zmienia się, zawsze wnikliwy i skupiony, przyjmowana rola oraz otoczenie zmieniają się jak w kalejdoskopie. Najczęściej powstają autoportrety w otoczeniu chimer, meduz i faunów, potraktowanych w równie realistyczny sposób, co realny człowiek. Owe prace rozwijają wątek autotematyczny i skłaniają do refleksji nad rolą artysty w świecie.

Częstym zjawiskiem w twórczości malarza było również obdarzenie własnymi rysami postaci biblijnych i świętych, w tym samego Chrystusa. Zdarzało się również, że Malczewski wkraczał w tradycję literacką jako Hektor lub Don Kichot. Kluczowym wątkiem o charakterze autobiograficznym stał się cykl prac zatytułowanych „Moje życie” z lat 1914-20. Wspomnieniom z dzieciństwa małego Jacka towarzyszy refleksja nad życiem, posłannictwem sztuki i śmiercią, która stanowi ostateczne ukojenie.

Irena i Łukasz Kossowscy, interpretując wizerunki własne Malczewskiego słusznie zauważyli, że trudno o jednoznaczne stwierdzenie, czym był dla niego autoportret: „W malarstwie Malczewskiego autoportrety stanowiły swoisty fenomen. (...) Kapelusze, czapki i berety o wymyślnym kroju, rycerski hełm z uniesioną przyłbicą, a nawet obręcz tortownicą nasadzona na głowę, fantazyjne, ekscentryczne lub historyzujące stroje, świadczyły nie tyle o zamilowaniu do kostiumów, co o chęci odgrywania różnych ról, tworzenia złożonej, trudnej do odczytania symboliki. Swymi rysami obdarzył Malczewski także postaci biblijne – Tobiasza, proroka Ezechiela, św. Franciszka, Chrystusa. Czy był to przejaw egotyzmu i autoafirmacji twórcy? Czy tylko artystyczny chwyt polegający na posługiwaniu się własnym wizerunkiem, odpornym na działanie czasu i emocji, jako rekwizytem, rozpoznawalnym elementem indywidualistycznej sztuki? Nie sposób udzieli jednoznacznej odpowiedzi na te pytania” (Irena i Łukasz Kossowscy, Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska, Warszawa 2010, s. 94).

Odmienne przedstawienia jednocyli dążenie do oryginalności i silne zaznaczanie własnej niezależności. Była to dla Malczewskiego kwestia życia i śmierci, o czym świadczy konflikt z mistrzem, Janem Matejką, w trakcie pobierania nauk w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Starcie z wielkim poprzednikiem stanowiło spiritus movens rozwinięcia nowego programu twórczego, w którym Jacek odrzucał historyzm Matejki na rzecz nowej poetyki, czerpiącej z tradycji romantycznej. Adam Haydel słusznie zauważył, że bunt wobec nauczyciela i obranie własnego kierunku świadczyły o niespotykanej sile talentu malarza.

Owej niezależności towarzyszyła tendencja do pewnej ekscentryczności. Przejawiała się ona w realistycznym traktowaniu wszystkich postaci, nawet jeśli należały do różnych porządków bytowych, rzeczywistych i wymagowanych. Niechęć do naśladownictwa i odrębność zaznaczały się również w niecodziennym zachowaniu malarza, które wzbudzało zainteresowanie krakowian. Mówiono zatem o tym, jak to Malczewski przechadzał się po głównych ulicach Krakowa w zwiewnej koszuli, wielkim czarnym kapeluszu z szerokim rondem, w czarnej hiszpańskiej pelerynie z czerwoną podszewką i złotych sztylpach à la Don Kichot. Wspominano ekscentryczny gust malarza, przejawiając się w doborzeniu strojów do realizacji wizerunków własnych. Michalina Jaroszanka wspominała, iż: „Ubrany był zawsze oryginalnie w jakieś bluzki aksamitne à la Rembrandt. Lubował się w kamizelkach kolorowych, których miał kilka. Na nogach nosił owijacze. Pamiętam pana Jacka w serdaku granatowym pani Gralewskiej, bardzo obszernym, wciętym; pamiętałam go w czapczkach najrozmaitszych, hełmach, furażerkach, beretach; w końcu nosił sztywne przez swoją starszą siostrę jakby renesansowe okrycie głowy, zakrywające uszy. „Widzisz duszo – mówił – wyglądam jak hrabia’ (...) Jednego razu tak zachwylił się fasonem rękawów mojej bluzki, że uparł się ją włożyć. Tłumaczyliśmy, że będzie za ciasna, że nie da się przymierzyć. Lecz koniecznie chciał i tak mnie prosił, że ubrałam się w suknię pani Malczewskiej, a pan Jacek paradował w mojej bluzce aksamitnej, chociaż uwięzła mu na plecach’ (Michalina Jaroszanka, Wielki tercjarz. Moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań ok. 1931, s. 26). Kobiące szczegóły damskiej garderoby, odbierane przez ludzi czasów Malczewskiego za dziwaczne lub za lekko ekscentryczne, podkreślały o dziwo jego męską aparycję.

Fascynujące spostrzeżenie uczynił Mieczysław Wallis, który zauważył, że często zmienianemu strojowi towarzyszyły niezmienna postawa i rysy twarzy. Wizerunki tworzone do końca dni artysty nie rejestrowały w pełni upływu czasu ani zmian w fizjonomii. Jacek Malczewski dążył zatem do swoistej deformacji czasu, a swój wizerunek czynił uniwersalnym, tak aby żyć wiecznie.



Jacek Malczewski, Autoportret z hiacyntem, 1902 r.,
źródło: Wikimedia commons



Jacek Malczewski, Autoportret w zbroi ze skrzypczkami, 1908 r.,
źródło: Cyfrowe MNW



Jacek Malczewski, Na jednej stronie, 1905 r., detal, fot. Desa Unicum

8

JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Autoportret jako Chrystus (Wizja Ezechiela), 1920 r.

olej/ płótno, 62,5 x 99 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J.Malczewski | 1920'

estymacja: 500 000 - 600 000 PLN
116 600 - 139 900 EUR

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Kraków

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

– ANDRZEJ JAKIMOWICZ, JACEK MALCZEWSKI I JEGO EPOKA, WARSZAWA 1970, s. 55





„Wizja Ezechiela” (nazywana niekiedy „Przepowiednią Ezechiela”) to malarski tryptyk, nad którym malarz pracował w latach 1917-20. Zgodnie z metodą twórczą Malczewskiego, praca nad tryptykiem nie znaczyła wcale, że powstały trzy obrazy. Powstało ich przynajmniej pięć, a prezentowana „Wizja Ezechiela” została namalowana najpóźniej z nich. Malczewski jak zwykle „szuka słów”. Dokonuje zmian niejasnych dla widza. W dwóch z pięciu obrazów Chrystus ma rysy Malczewskiego (bądź Malczewski rysy Chrystusa). Z kolei w trzech z pięciu obrazów tego cyklu prorok Ezechiel ma twarz Malczewskiego.

EZECHIEL

Prorok Ezechiel jest jednym z proroków większych Starego Testamentu. Stanowisko proroka i powołanie proroka oznaczało charakterystyczny spłot obowiązków z pogranicza tego co dzisiaj nazywamy religią i polityką. Musiał nawoływać powierzonych sobie przez Boga ludzi do dobrego życia i uświadamiać im los całego narodu. Powołani do tego zadania wypowiadali prawdę, cierpiąc bardzo z tego powodu. Spotykały ich prześladowania ze strony nieświadomego swojego powołania ludu. Los, który mógł interesować Malczewskiego i z którym mógł się utożsamiać.

W 34 rozdziale księgi Ezechiela (cytat poniżej) prorok przedstawia wizję. „Spoczywa na nim ręka Pana” i zostaje wyprowadzony przez Boga do doliny, która jest wypełniona kośćmi. Są suche co uświadamia, że spoczywają tu od dawna. Bóg każe Ezechielowi przemawiać do szkieletów (osobliwa prośba, jako że wiara w zmartwychwstanie ciała nie jest bynajmniej pewnikiem w judaizmie). Kości przyoblekają się w ciała, a prorok przekazuje im obietnice powrotu do Ziemi Obiecanej.

ZNACZENIE WIZJI

Wizja z ożywającymi kośćmi oddziaływała silnie zarówno na Żydów jak chrześcijan. Scena została przedstawiona na starożytnych murach w Dura

Europos (1. poł. III w.), mimo biblijnego zakazu przedstawiania figur ludzkich. Niejednokrotnie ozdabiała też wczesnochrześcijańskie, rzeźbione nagrobki. Żydzi dostali w niej zapowiedź powrotu do darowanej im przez Boga ziemi. Chrześcijanie natomiast musieli na nowo zrozumieć wypowiedziane w księdze słowa. Chrześcijaństwo starożytne było świadkiem sporu dotyczącego związku wizji Ezechiela z wiarą w zmartwychwstanie ciał. Prorocki opis nie tyle kojarzył się, co mógł być uważany za dosłowny opis wstawania z grobu wszystkich ludzi w czasie paruzji (powtórnego przyjścia Chrystusa na ziemię). I choć takiej interpretacji przeciwstawili się zarówno Tertulian jak św. Hieronim, wielkie autorytety w dziedzinie interpretacji Biblii, to takie odczytanie było powszechne. Pokusa dosłownego rozumienia tego sugestywnego tekstu zwyciężyła hermeneutyczne subtelności. Prorok jawił się jako typ Chrystusa, który obdarowuje Duchem Świętym (Ez 37, 39) i wzywa wszystkich zmarłych do powstania z martwych w dniu ostatecznym.

EZECHIEL MALCZEWSKIEGO

Jacek Malczewski miał specyficzne podejście do ilustrowanych przez siebie tekstów literackich. „Wizja Ezechiela” nie ma charakteru ściśle ilustracyjnego. Jest raczej obrazem związanym z tekstem biblijnym czy objawiającym go za punkt wyjścia. Artysta dokonuje utożsamienia: starotestamentowy Bóg – Chrystus. Ubrany w czerwoną szatę i niebieski płaszcz kładzie rękę na proroku. Fascynujący jest pomysł jaki tkwi w tym geście. Kobięcy z wyglądu Chrystus-Malczewski obejmuje niejako miłośnie głowę proroka, który chłonie jego dotyk. Za ich plecami znajduje się dziwny „pejzaż” – piętrzące się jak góry trójkąty z wpisanymi w nie oczami oraz makabryczna masa ciał ułożona na ziemi. Owe trójkąty kojarzą się oczywiście ze znanym z ikonografii chrześcijańskiej okiem opatrności. Jest ono jednak zwykle tworem samowystarczalnym i niepotrzebującym towarzystwa innych „oczu opatrności”. Ikonograficzną licencją jest również to, że ich oczy spuszczone są w dół, a nie przedstawione frontalnie.

„Tragiczne, zasypane szkieletami, ciągnące się w nieskończoność, gdzieś, aż poza horyzont pole kości. I znowu, po raz drugi, trzeci, czwarty, dziewiąty, pole kości, pole kości, pole kości...”.

– ADAM HEYDEL O OBRAZIE Z CYKLU WIZJA EZECHIELA, JACEK MALCZEWSKI, CZŁOWIEK I ARTYSTA, KRAKÓW 1933, s. 216

POLE KOŚCI I OPATRNOŚĆ

„Wizję Ezechiela” jako cykl można nazwać najważniejszą malarską odpowiedzią artysty na wydarzenia związane z wydarzeniami, które przetoczyły się przez Europę i które doprowadziły do upragnionego odzyskania przez Polskę niepodległości. Dlaczego Jacek Malczewski zwrócił się ku wizji Ezechiela w czasie powstawania cyklu (1917-20)? Odpowiedź możemy znaleźć u Adama Heydla, wybitnego ekonomisty, przyjaciela artysty, a zarazem jego pierwszego monografisty. O znaczeniu jego książki („Jacek Malczewski. Człowiek i artysta”, Kraków 1933) może świadczyć fakt, że syn – Rafał Malczewski, zabierając się do pisania wspomnień o ojcu, przebywając już na emigracji, intensywnie poszukiwał książki Heydla.

Autor przedstawia kontekst – Malczewski osiągnąwszy wiek 60 lat, doczekał się wymarzonego odzyskania przez Polskę niepodległości. Widzi zarazem co dzieje się w Europie. „Nike legionów, anioły podnoszące poległych na skrzydłach, tak jak niegdyś Eloie wynosiła Ellenai, żałobna Pytą, wróżąca przyszłość Polski, rowy strzeleckie i druty; a potem dręczące pytanie, straszliwa zagadka pobojowiska, na które patrzy, na które zezwala Opatrzność. Tragiczne, zasypane szkieletami, ciągnące się w nieskończoność, gdzieś, aż poza horyzont pole kości. I znowu, po raz drugi, trzeci, czwarty, dziewiąty, pole kości, pole kości, pole kości... Tyle męczarni, tyle skoszonych młodych żyć, tyle zgnilizny; Malczewski patrzy osłupiały z rozpacz. A nad nim Chrystus, kładzie mu rękę na głowie. Nad Chrystusem tęczyowy trójkątny przymat – Opatrzność, która jednoczy, harmonizuje, oczyszcza, wszystko co się w świecie wyduje zlem i zbrodnią” (s.

Potem spoczęła na mnie ręka Pana, i wyprowadził mnie On w duchu na zewnątrz, i postawił mnie pośród doliny. Była ona pełna kości. I polecił mi, abym przeszedł dokola nich, i oto było ich na obszarze doliny bardzo wiele. Były one zupełnie wyschłe. I rzekł do mnie: «Synu człowieczy, czy kości te powrócą znowu do życia?» Odpowiedziałem: «Panie Boże, Ty to wiesz». Wtedy rzekł On do mnie: «Prorokuj nad tymi kośćmi i mów do nich: „Wyschłe kości, słuchajcie słowa Pana!”. Tak mówi Pan Bóg: Oto Ja wam daję ducha po to, abyście się stały żywe. Chcę was otoczyć ścięgnami i sprawić, byście obrosły ciałem, i przybrać was w skórę, i dać wam ducha po to, abyście ożyły i poznały, że Ja jestem Pan». I prorokowałem, jak mi było polecane, a gdym prorokował, oto powstał szum i trzask, i kości jedna po drugiej zbliżały się do siebie. I patrzyłem, a oto powróciły ścięgna i wyrosło ciało, a skóra pokryła je z wierzchu, ale jeszcze nie było w nich ducha. I powiedział On do mnie: «Prorokuj do ducha, prorokuj, o synu człowieczy, i mów do ducha: Tak powiada Pan Bóg: Z czterech wiatrów przybądź, duchu, i powiej po tych pobitych, aby ożyli». Wtedy prorokowałem tak, jak mi nakazał, i duch wstąpił w nich, a ożyli i stanęli na nogach – wojsko bardzo, bardzo wielkie. I rzekł do mnie: «Synu człowieczy, kości te to cały dom Izraela. Oto mówią oni: „Wyschły kości nasze, minęła nadzieja nasza, już po nas”. Dlatego prorokuj i mów do nich: Tak mówi Pan Bóg: Oto otwieram wasze groby i wydobywam was z grobów, ludu mój, i wiodę was do kraju Izraela, i poznacie, że Ja jestem Pan, gdy wasze groby otworzę i z grobów was wydobędę, ludu mój. Udzielę wam mego ducha po to, byście ożyli, i powiodę was do kraju waszego, i poznacie, że Ja, Pan, to powiedziałem i wykonam» – wyrocznia Pana Boga.

– KSIĘGA EZECHIELA, 37, 1-14, IV WYDANIE BIBLIJ TYSIĄCLECIA



9

JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Córka Julia we wnętrzu, 1923 r.

olej/plótno, 57,5 x 66,5 cm

sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi u dołu: 'J Malczewski 1923'
na odwrociu dedykacja artysty: 'Drogiemu Feliksowi Meyznerowi w 1922 |
J Malczewski', na krośnię malarskim papierowa nalepka wystawowa Muzeum
im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

estymacja: 120 000 - 180 000 PLN

28 000 - 42 000 EUR

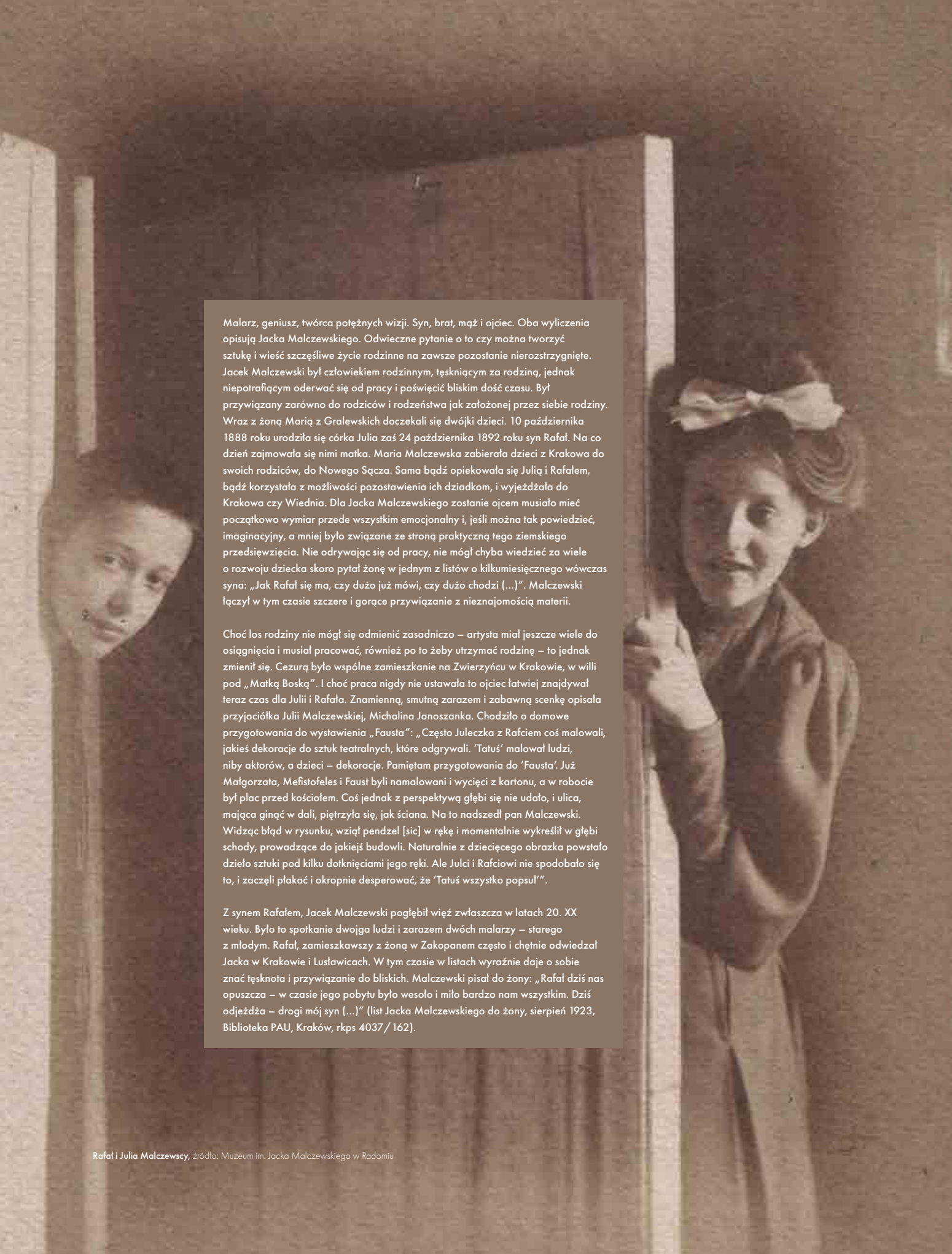
POCHODZENIE:

- dar artysty dla Feliksa Mezynera, męża córki artysty Julii
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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





Malarz, geniusz, twórca potężnych wizji. Syn, brat, mąż i ojciec. Oba wyliczenia opisują Jacka Malczewskiego. Odwieczne pytanie o to czy można tworzyć sztukę i wieść szczęśliwe życie rodzinne na zawsze pozostanie nierozstrzygnięte. Jacek Malczewski był człowiekiem rodzinnym, tęskniącym za rodziną, jednak niepotrafiącym oderwać się od pracy i poświęcić bliskim dość czasu. Był przywiązany zarówno do rodziców i rodzeństwa jak założonej przez siebie rodziny. Wraz z żoną Marią z Gralewskich doczekali się dwójki dzieci. 10 października 1888 roku urodziła się córka Julia zaś 24 października 1892 roku syn Rafał. Na co dzień zajmowała się nimi matka. Maria Malczewska zabierała dzieci z Krakowa do swoich rodziców, do Nowego Sącza. Sama bądź opiekowała się Julią i Rafałem, bądź korzystała z możliwości pozostawienia ich dziadkom, i wyjeżdżała do Krakowa czy Wiednia. Dla Jacka Malczewskiego zostanie ojcem musiało mieć początkowo wymiar przede wszystkim emocjonalny i, jeśli można tak powiedzieć, imaginacyjny, a mniej było związane ze stroną praktyczną tego ziemskiego przedsięwzięcia. Nie odrywając się od pracy, nie mógł chyba wiedzieć za wiele o rozwoju dziecka skoro pytał żonę w jednym z listów o kilkumiesięcznego wówczas syna: „Jak Rafał się ma, czy dużo już mówi, czy dużo chodzi (...)”. Malczewski łączył w tym czasie szczerą i gorące przywiązanie z nieznaną materią.

Choć los rodziny nie mógł się odmienić zasadniczo – artysta miał jeszcze wiele do osiągnięcia i musiał pracować, również po to żeby utrzymać rodzinę – to jednak zmienił się. Cezurą było wspólne zamieszkanie na Zwierzyńcu w Krakowie, w willi pod „Matką Boską”. I choć praca nigdy nie ustawała to ojciec łatwiej znajdował teraz czas dla Julii i Rafała. Znamienną, smutną zarazem i zabawną scenkę opisała przyjaciółka Julii Malczewskiej, Michalina Janoszanka. Chodziło o domowe przygotowania do wystawienia „Fausta”: „Często Juleczka z Rafcią coś malowali, jakieś dekoracje do sztuk teatralnych, które odgrywali. ‘Tatus’ malował ludzi, niby aktorów, a dzieci – dekoracje. Pamiętam przygotowania do ‘Fausta’. Już Małgorzata, Mefistofeles i Faust byli namalowani i wycięci z kartonu, a w robocie był plac przed kościołem. Coś jednak z perspektywą głębi się nie udało, i ulica, mająca ginąć w dali, piętrzyła się, jak ściana. Na to nadszedł pan Malczewski. Widząc błąd w rysunku, wziął pędzel [sic] w rękę i momentalnie wykreślił w głębi schody, prowadzące do jakiejś budowli. Naturalnie z dziecięcego obrazka powstało dzieło sztuki pod kilku dotknięciami jego ręki. Ale Julci i Rafciowi nie spodobało się to, i zaczęli płakać i okropnie desperować, że ‘Tatus’ wszystko popsuł”.

Z synem Rafałem, Jacek Malczewski pogłębił więź zwłaszcza w latach 20. XX wieku. Było to spotkanie dwojga ludzi i zarazem dwóch malarzy – starego z młodym. Rafał, zamieszkawszy z żoną w Zakopanem często i chętnie odwiedzał Jacka w Krakowie i Lusławicach. W tym czasie w listach wyraźnie daje o sobie znać tęsknota i przywiązanie do bliskich. Malczewski pisał do żony: „Rafał dziś nas opuszcza – w czasie jego pobytu było wesoło i miło bardzo nam wszystkim. Dziś odjeżdża – drogi mój syn (...)” (list Jacka Malczewskiego do żony, sierpień 1923, Biblioteka PAU, Kraków, rkps 4037 / 162).



Jacek Malczewski, Portret Julii z lalką, 1893, źródło: Cyfrowe MNW



Jacek Malczewski, Przed domem, żona artysty z Julią, 1896, źródło: Cyfrowe MNW

O ile stosunki Jacka Malczewskiego z synem, zgodnie z relacjami świadków, wymagały swobodnego „dojrzwania”, o tyle inaczej było z córką – Julią. Od początku łączyła ich szczególna bliskość. Gdy dorosła już Julia wyszła za mąż za Feliksa Meyznera i przeniósła się do majątku małżonka – do Charzewic, Jacek Malczewski zaczął bywać w pobliskich Lusławicach. Poza chęcią spędzenia czasu z siostrami, miał się zacząć pojawiać właśnie tam ze względu na bliskość Lusławic do Charzewic. Dom, który zamieszkała po zamążpójściu Julia był, według relacji Michaliny Janoszanki, rajem. Położony był w pięknej okolicy, przylegał do niego olbrzymi sad, przez posiadłość biegła świerkowa aleja. Jacek nie tylko bywał tam, ale też zostawiał na ścianach malowane przez siebie obrazy. Wiadomo między innymi o dwóch znajdujących się tam portretach pani domu – w wieku dziecięcym i jako nastolatki. Był tam też portret matki Julii – Marii Malczewskiej oraz obraz zatytułowany „Dobry Pasterz”, przedstawiający Chrystusa w słomkowym kapeluszu ze stadem owiec.

W późnych portretach córki Jacek Malczewski często przedstawiał ją na tle drzwi. Jest tak zarówno w obrazie „We dworze – Portret córki artysty, Julii”

z 1920 roku (kolekcja prywatna) gdzie przedstawił ją jako żniwiarkę siedzącą na tle otwartego na przestrzał dworu. Podobnie jest w przypadku portretu córki z 1922 roku (dom aukcyjny Agra-Art, aukcja 14 marca 2004) – ubrana w białą bluzkę Julia siedzi na tle otwartych drzwi do salonu gdzie na ścianie wisi „Tobiasz z aniołami” (obecnie zbiory Muzeum Śląskiego w Katowicach). Owa tendencja objawia się też w obrazie „Córka Julia we wnętrzu”. Trudno powiedzieć jednak czy tu kobieta stoi w drzwiach. Na szafie powstało specyficzne chrześcijańskie imaginarium. Upadający pod ciężarem krzyża Chrystus zwraca się w stronę figury anioła Gabriela, który jednak stoi „na próżno” – bez Marii. Dodatkowym kontekstem dla tego fascynującego przedstawienia zdaje się historia sztuk dekoracyjnych, a konkretnie sposoby eksponowania rzeźb i figur w domach. Choć ostatecznie zależało to każdorazowo od decyzji właściciela, wysoka szafa nie była miejscem eksponowania rzeczy cennych – takich, które chciałyby się pokazać gościom. To raczej swego rodzaju lamus, do którego odsyła się rzeczy nie najbardziej obecnie potrzebne. Ponieważ jest to jednak obraz Jacka Malczewskiego, możliwa jest również interpretacja odmienna. Figury z szafy pełnią rolę tła portretowego gdzie

10

JACEK MALCZEWSKI

(1854 - 1929)

Portret wnuczki artysty - Jacenty Mayznerówny, 1921 r.

olej/tektura naklejona na płytę pilśniową, 99 x 64 cm
sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi u dołu: '1921 J. Malczewski'

estymacja: 110 000 - 160 000 PLN

25 700 - 37 300 EUR

POCHODZENIE:

- własność rodziny Mayznerów, Domosławice i Charzewice
- własność rodziny Lendów, Poznań (dar sportretowanej)

Portret przedstawia wnuczkę Jacka Malczewskiego – Jacentę Mayznerównę. Dzieło powstało w czasie, gdy dziewczynka mieszkała wraz z matką Julią i ojcem Feliksem w Domosławicach w Małopolsce. Nazywana w rodzinie Usią wyszła za mąż za Tadeusza Wykowskiego, właściciela posiadłości w sąsiednich Charzewicach. U Wykowskich w Charzewicach podczas II wojny światowej mieszkała żona, wdowa po malarzu Maria z Gralewskich Malczewska. Siedziby w Domosławicach i Charzewicach były ważnym miejscem spotkań okolicznych rodzin ziemiańskich. Do nich należała rodzina Lendów zaprzyjaźniona z Wykowskimi. Po wojnie Lendowie zamieszkali w Poznaniu i na mocy przyjaźni z Usią otrzymali prezentowany portret. Jacenta Wykowska długo utrzymywała kontakty ze społecznością Domosławic i Charzewic. Wiadomo że obdarowywała parafię domosławicką drobnymi pamiątkami z domu rodzinnego, w latach 70. XX stulecia ofiarowała parafii obraz pędzla dziadka „Ukrzyżowanie” (obecnie depozyt w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie). Usia zmarła w 2001 roku i pochowana została wraz ze swą matką Julią Malczewską w grobowcu Malczewskich w Domosławicach. Portret przedstawia dziewczynkę siedzącą w wiklinowym fotelu na tle syntetycznie potraktowanego małopolskiego pejzażu. Malczewski odarł przedstawienie z detalu, eksponując hieratyczną figurę dziecka, która przybiera tutaj monumentalny wyraz.



MALCZEWSCY:

DRZEWO GENEALICZNO-ARTYSTYCZNE

WANDA MALCZEWSKA 1822 – 1896

Siostra ojca Jacka, Juliana. Świecka mistyczka ciesząca się tytułem Czcigodnej Służebnicy Bożej. Społeczniczka niosąca pomoc biednym i robotnikom.

Prekursorka ruchu świeckich katechetów.
W 1873 roku Wanda miała wizję, podczas której ukazała się jej Matka Boska. Uznaje się, że było to prorocze widzenie Cudu nad Wisłą.

JULIAN MALCZEWSKI 1820 – 1884

Ojciec malarza, generalny sekretarz Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego guberni radomskiej.

Tworzony przezeń krąg rodzinny uformował Jacka. Posiadał szerokie horyzonty intelektualne i humanistyczną wrażliwość. Julian promował wśród dzieci romantyczną poezję i kult historii. Prowadził korespondencję ze znanymi swojej epoki: Józefem Brandtem czy Walerią Marrené Morzkowską.
Podróżnik do Italii i znawca jej zabytków.



ANTONI MALCZEWSKI 1793 – 1826

Niespokrewniony z Jackiem w jednej linii, lecz z pewnością ważna postać w rodzinie. Poeta romantyczny, twórca powieści poetyckiej „Maria” (1825). Podróżnik do Szwajcarii, Włoch i Francji. Znaczący wpływ na poetę wywarło spotkanie z George’em Byronem. Pierwszy polski alpinista. W 1818 roku jako pierwszy Polak wszedł na szczyt Mont Blanc. Jako pierwszy w ogóle zdobył północny szczyt masywu, Aiguille du Midi.



MARIA Z SZYMANOWSKICH MALCZEWSKA OK. 1834 – 1898

Matka malarza, właścicielka majątku w Wielkiem koło Radomia, gdzie artysta spędził dzieciństwo. Opisywana jako „cicha i poświęcona rodzinie”, „wrażliwa i otwarta na niematerialne strony bytu”. Kontakty z nią osłabły po śmierci ojca artysty. Przeszkodzą w relacjach (ani matka, ani siostry Bronisława i Helena nie pojawiły się na ślubie artysty) była również granica zaborów. Do końca życia mieszkała w Radomiu.



JACEK MALCZEWSKI 1854 – 1929



JACEK MALCZEWSKI 1854 – 1929



MARIA Z GRALEWSKICH MALCZEWSKA 1866 – 1945

Żona malarza, córka znanego krakowskiego aptekarza. Fanka gry w karty i futbolu. Zauroczony dwanaście lat młodszą Marią artysta zaręczył się ledwie po paru miesiącach znajomości. Wzięli ślub w październiku 1887 roku. Ich małżeństwo uchodzi z raczej trudne. Mieli córkę Julię i syna Rafała. Oprócz żony artysta uczynił swoimi muzami Michalinę Janoszanekę i Marię Balową.



RAFAŁ MALCZEWSKI 1892 – 1965

Malarz, pisarz, tatarnik i narciarz. Był właściwie malarskim samoukiem. Z pasją uprawiał krajobrazowe tatrzańskie malarstwo olejne i akwarelowe. Obracał się towarzystwie artystycznym Zakopanego. Umiłował góry, był znakomitym sportowcem i ratownikiem TOPRu. W 1939 roku uciekł z Polski z narciarką Zofią Mikucką. Ostatecznie osiadł w Montrealu, gdzie zmarł. Był autorem zbiorów „Narkotyk gór. Nowele tatrzańskie” i „Pepek świata. Wspomnienia z Zakopanego”.

JULIA Z MALCZEWSKICH MEYZNER 1888 – 1938

Córka artysty, jego muza i modelka. Opisywana jako delikatna i wrażliwa. W 1911 roku wyszła za mąż za dużo starszego, bogatego ziemianina Feliksa Meyznera z Charzewic. Znane są jej niekonwencjonalne zachowania jak ostentacyjne noszenie lichego stroju na przekór mężowi i matce.



JACENTA Z MAYZNERÓW WYKOWSKA ZM. 2001

Córka Julii i Feliksa, wnuczka Jacka. Mieszkała wraz z rodzicami w majątku w Domoślavicach. Wyszła za mąż za ziemianina Tadeusza Wykowskiego. Nazywana w rodzinie Usią jest postacią enigmatyczną. Utrzymywała kontakty ze społecznością Charzewic i Domoślavic. Dysponowała pamiątkami z domu rodzinnego związanymi z Jackiem.

OLGA BOZNAŃSKA

(1865 - 1940)

Portret mężczyzny - Stanisław Burtan, po 1920 r.

olej/tektura, 90 x 69 cm
sygnowany l.g.: 'Olga Boznańska'

estymacja: 220 000 - 280 000 PLN
51 300 - 65 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja Wojciecha Fibaka
- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 12.1999-03.2000
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków [1998 - 2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot [1998 - 2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki „Zamek” w Poznaniu, Poznań [1998 - 2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn [1998 - 2000]
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Łodzi, Łódź 1999
- Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne, Stary Ratusz, Wrocław 30.10-31.12.1998
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1992 r.
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 22.08-25.10.1992
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 23.05.-9.08.1992

LITERATURA:

- Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, red. M. Poszumska, D. Jaworska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 52
- Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Warszawa 1992, s. 273





Portret Olgi Boznańskiej w domu przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, przy piecu,
ok. 1913 (?), fotografia, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Salon otwarty nasz Société Nationale du Champs de Mars. Mam ó portretów dobrze umieszczonych dosyć. Cała krytyka pisze, że smutne, co ja zrobię, że smutne? Nie mogę być inną, niż jestem, jak podkład smutny, to wszystko, co na nim wyrośnie, smutnym być musi. W każdym razie, nie przeszkadza ten smutek temu, aby naprawdę były najlepszymi portretami z całego Salonu. Je trouve que ceci est bien plus triste encore”.

– OLGA BOZNAŃSKA W LIŚCIE DO JULII GRADOMSKIEJ, PARYŻ, 1908





Olga Boznańska w pracowni krakowskiej, z psem Kwi-Kwi na rękach, w tle Portret kobiety (Portret doktorowej Boczarowej), fot. nieznan, 1930/1931, źródło: NAC Online

MALARKA WYEMANCYPOWANA

OLGA BOZNAŃSKA

W dziejach polskiej sztuki do II wojny światowej nie było malarki, która osiągnęłaby większe uznanie niż Olga Boznańska. We francuskim okresie twórczości stała się popularną portrecistką paryskich elit, wielokrotnie pokazywała swoje prace na prestiżowych wystawach w Monachium, Berlinie, Wiedniu, Paryżu, Filadelfii czy Pittsburghu. W 1929 otrzymała Wielki Złoty Medal na Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, a na paryskiej Wystawie Światowej 1937 – Grand Prix za malarstwo. W 1938 jej prace w całości wypełniły Pawilon Polski na Biennale w Wenecji.

Boznańska to wyjątkowe dziecko swoich czasów. Urodziła się, gdy edukacja artystyczna stopniowo się liberalizowała, lecz kobiety nadal nie miały wstępu na akademie. Należała jednak do pierwszego pokolenia artystek-profesjonalistek. Twórczość kobiet uważano za rzecz hobbystyczną, domową i osobistą: w krytyce artystycznej epoki, a także późniejszej naukowej historii sztuki utarło się twierdzić, że malarkom przynależały „delikatne” techniki – na przykład pastel – jak też „subtelna” tematyka, choćby portret kobiecy czy kwiatowa martwa natura.

Boznańska w swojej twórczości wypowiada się na temat dwóch głównych składników malarstwa – światła i koloru. Gdy jednak posługuje się nimi, dokonuje osobistej, emocjonalnej notacji rzeczywistości, przekracza ówczesny naturalizm, dąży z wielką konsekwencją ku totalnej poetyczności wyrazu. Maria Poprzęcka trafnie stwierdza: „Bez emancypacyjnych deklaracji artystka konsekwentnie i z uporem realizowała swój zamysł na życie – samodzielne, niezależne, podporządkowane tylko sztuce bardzo poważnie traktowanej” (Maria Poprzęcka, [w:] Agata Jakubowska, *Artystki polskie*, Warszawa – Bielsko-Biała 2013, s. 189).



Stanisław Burtan, poseł. Fotografia portretowa, 1928, źródło: NAC Online

ŻOŁNIERZ, POSEŁ I PRZEDSIĘBIORCA

STANISŁAW BURTAN

Portret przedstawiający Stanisława Burtana powstał zapewne w latach 20. XX wieku w Krakowie, kiedy to Boznańska jeszcze zwykła odwiedzać swoje rodzinne miasto. Pracownia przy ulicy Wolskiej 21 (współcześnie Piłsudskiego), mieszcząca się w domu rodzinnym artystki, ożywała w okresie jej pobytów – Boznańska przyjmowała w niej gości i modeli. Portretowała przyjaciół, ale też, ciesząc się sławą znanej, paryskiej portrecistki, lokalne wyższe sfery, intelektualistów czy przedsiębiorców.

Stanisław Burtan (1885 – 1940) ukończył gimnazjum w Krakowie i Studium Rolnicze Uniwersytetu Jagiellońskiego tamże (1908). Po studiach rozpoczął działalność handlową. Prowadził spółkę produkcji nasion i administrował majątkami w Górcie Narodowej i Witkowicach. Od 1914 roku był członkiem Polskich Drużyn Strzeleckich oraz żołnierzem Legionów Piłsudskiego. W 1915 roku, z powodu złego stanu zdrowia, zwolniony, od 1917 roku został kurierem politycznym między krajem a Komitetem Narodowym Polskim w Paryżu. W niepodległej Rzeczypospolitej, w latach 1928-30 był posłem na Sejm. W 1935 roku został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

Burtan posiadał kilka wytwórni ceramiki: cegielnię w Zielonkach koło Krakowa, fabrykę wyrobów szemiotowych „Marywil” w Radomiu i Suchedniowie oraz fabrykę porcelany w Ćmielowie i Chodzieży. Córka Stanisława, Helena Burtan-Husarska (1922 – 2009) została później znaną artystką ceramiczką. Stanisław wraz z żoną Anielą posiadali dom w Przegorzalach. Tamtejsza posiadłość była również miejscem pomieszczenia pracowni Heleny i jej męża Romana Husarskiego. Stała się miejscem kultowym dla historii polskiej ceramiki artystycznej.

12

WLASTIMIL HOFMAN

(1881 - 1970)

Muza. Dziewczyna z prymulkami, 1957 r.

olej/tektura, 49,5 x 34 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Wlastimil 1957 | Hofman'
na odwrociu olejne studium wiejskiej zagrody

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

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Małopolska

„Doszedłem do przekonania, że wielki i poważny temat zmusza niejako sam przez się do monumentalnego wyrażania się w jak najprostszym sposobie, dlatego będę się starał jak najczęściej, o ile można, odrzucać rodzajowe tematy, które nie prowadzą artysty na wyżyny stylu, oraz wybierać tematy poważne i wielkie same w sobie”.

- WLASTIMIL HOFMAN, PAMIĘTNIK, 10 III 1914



13

WLASTIMIL HOFMAN

(1881 - 1970)

Zwiastowanie, 1944 r.

olej/plótno, 43 x 85 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Wlastimil | Hofman | Nazaret | 1944'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †

7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków





Wątek maryjny był wiodącym tematem ikonograficznym w sztuce Władysława Hofmana. „Zwiastowanie”, powstałe w okresie wojennej tułaczki malarza, w syntetyczny sposób ujmując artystyczne credo, którym kierował się autor, gdy tworzył przedstawienia o charakterze religijnym: skrzyżowanie pierwiastka duchowego, spirytualizmu średniowiecznego z prostotą, a w pierwszych dwóch dekadach XX wieku – z ludowością.

Prezentowane na aukcji „Zwiastowanie” powstało w 1944 w Nazarecie, o czym świadczy opis przy sygnaturze artysty. Cechą wspólną dla młodopolskiego cyklu

Madonn oraz niniejszej pracy jest wyciszony i intymny nastrój sceny. Rozległy, skalisty pejzaż Palestyny stanowi tło dla wiekopomnej chwili, rozgrywającej się bliżej nieokreślonej przestrzeni. Maryja, spowita w błękit, lekko pochyła głowę przed zstępującym z nieba aniołem, trzymającym w dłoni lilię – symbol czystości. O boskiej obecności i wyborze dziewczyny świadczy strumień światła skierowany na nią. Na jej ziemskie postanictwo, pełne cierpienia, wskazują zaś ciernie wyrosłe na murze. Scenie daleko do powagi renesansowych malowideł; postacie kluczowe dla historii zbawienia zostały przedstawione jako dzieci, które przywodzą na myśl inne realizacje Hofmana przedstawiające dzieci, takie jak:



„Zgubione szczęście” (1919) czy „Portret mężczyzny z dzieckiem” (początek XX wieku) z cyklu „Pory roku” (oba obrazy znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie).

Wraz z wybuchem II wojny światowej Władysław Hofman wraz z żoną Adelą postanowił opuścić Kraków. Ucieczka była koniecznym rozwiązaniem, jako że malarz znalazł się na listach Gestapo za pomoc udzielaną czeskim uchodźcom w 1939. Blisko sześćdziesięcioletnie małżeństwo wyruszyło pieszo w okolice Tarnopola. Następnie skierowali się do Moskwy, gdzie Hofman miał możliwość

ujrzeć Dom Puszkina i Galerię Trietiaowską. Dalsza trasa wiedzie przez Istanbuł, z którego Hofman przedostaje się na pokładzie parowca „Warszawa” do Hajfy, a następnie Tel-Awihu. Blisko ośmioletni pobyt na obczyźnie nie skłonił artysty do bezczynności lub zmiany zawodu. Początkowo tworzy na wieczkach od konserw ze względu na brak środków. Zaskakująca jest niepospolita aktywność autora, który zaledwie rok po przybyciu do Jerozolimy zorganizował pierwszą wystawę swych prac w Collège des Frères. Na przełomie lat 1941-42 Hofman wiele podróżował po Ziemi Świętej i odwiedził historyczne miejsca, m.in.: Nazaret, Betlejem, Jordan, górę Tabor.

14

STANISŁAW SZUKALSKI

(1893 - 1987)

"Showing the Way". Portret króla Arabii Saudyjskiej Chalida z synem Fahdem, 1978 r.

akryl/płyta pilśniowa, 51 x 101,5 cm
sygnowany i datowany wzdłuż krawędzi l.d.: 'Szukalski | 1978. | IV.'

estymacja: 90 000 - 140 000 PLN

21 000 - 32 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Londyn

LITERATURA:

- korespondencja Stanisława Szukalskiego z londyńskim kolekcjonerem z 1978 roku, archiwum prywatne, Londyn/Warszawa



STACH Z WARTY

WIZJONER I EKSCENTRYK

Stanisław Szukalski to enfant terrible polskiej historii sztuki. Artysta przyszedł na świat w Warcie koło Sieradza w 1893 roku. Rodzina Szukalskich wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych w 1907 roku. Odtąd twórca związał swoje życie i karierę z amerykańskim środowiskiem artystycznym. Rozpoczął edukację artystyczną w Institute of Art w Chicago.

Od początku Szukalski zwrócił uwagę swoją łatwością tworzenia i niezwykle precyzyjnym warsztatem. Istnieje legenda, która mówi, że przebywający wówczas w Stanach Zjednoczonych Antoni Popiel zachwyił się umiejętnościami chłopca i polecił jego rodzicom wysłać go na studia do krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Został uczniem gwiazdy polskiej rzeźby nowoczesnej – Konstantego Laszczki. Po trzech latach edukacji powrócił do Chicago, gdzie wystawiał na niezależnych wystawach, wiążąc się z lokalną bohemą artystyczną. W jego dziele rzeźbiarskim obecne były wpływy różnych modernistycznych tendencji. Krytyka artystyczna w Stanach Zjednoczonych, a także w Polsce, zwracała uwagę na podobieństwo jego prac do plastyki egipskiej, indyjskiej, meksykańskiej i innych kultur uznawanych w tamtych za prymitywne. O rzeźbach Szukalskiego mówiło się, że wyszły spod ręki współczesnego Michała Anioła czy Rodina.

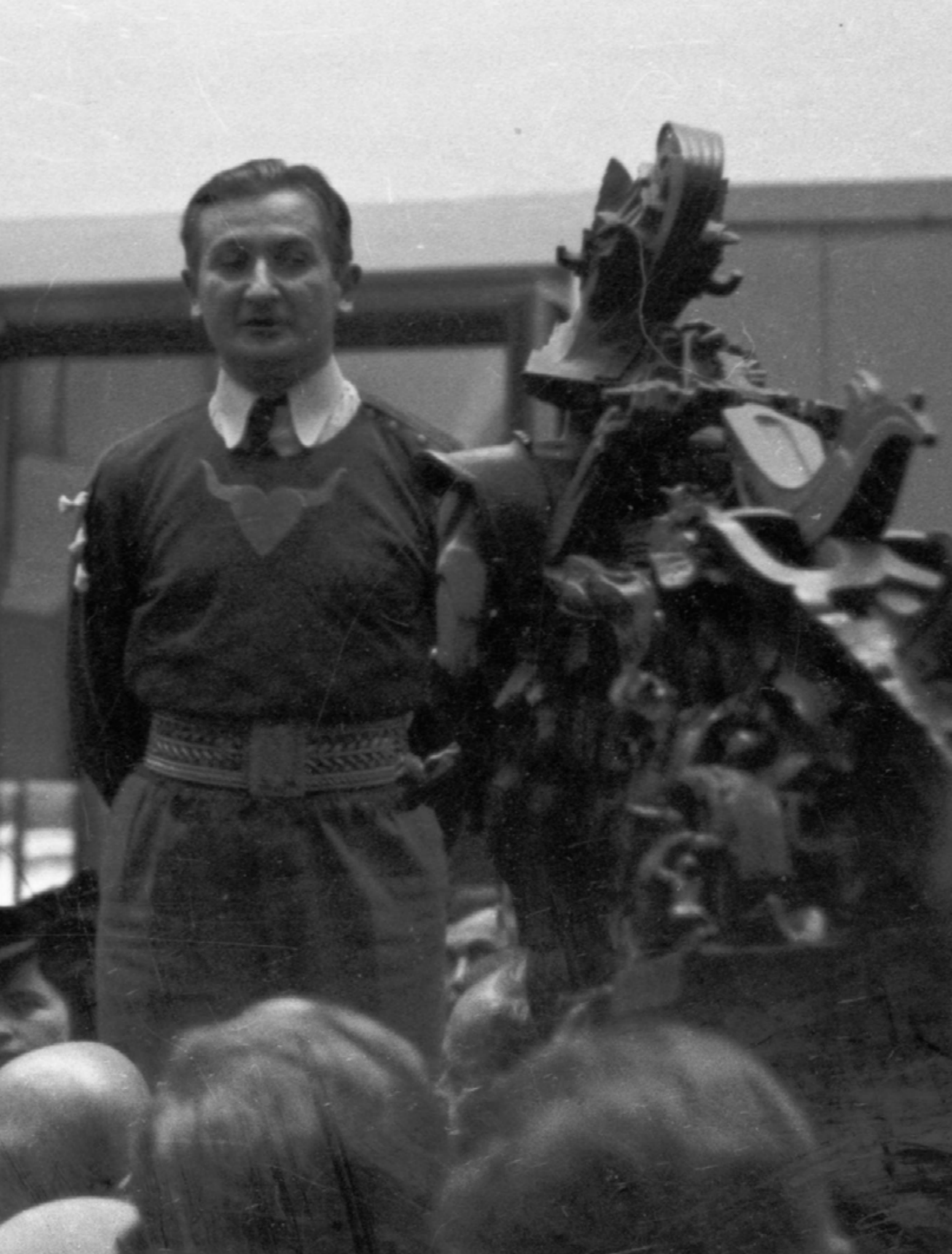
W latach 20. XX wieku artysta stał się ważnym nazwiskiem na lokalnej scenie. Związał się z malarką Heleną Walker, co zapewniło mu odpowiedni status finansowy. Był niezwykle osobowością, niejednokrotnie określany mianem geniusza z uwagi na wszechstronne zainteresowania i umiejętności – oprócz wielkiego talentu malarskiego i rzeźbiarskiego był świetnym pianistą, współpracował z Alfredem Hitchcockiem przy filmowych efektach specjalnych, jego spisane wspomnienia brytyjska Akademia Nauk umieściła w podręczniku dla początkujących pisarzy. W 1929 roku wyjechał z Polski i osiadł na stałe

w Kalifornii, gdzie najwięcej czasu poświęcał rozwiązywaniu przedhistorycznych zagadek i tajemnic dawnych dziejów ludzkości, powstawaniu i kształtowaniu się języków, wier, zwyczajów, migracjom ludów.

Założył w Krakowie stowarzyszenie artystów Szczep Rogate Serce i jako mistrz Stach z Warty skupiał malarzy i rzeźbiarzy przyjmujących odmiejscowe przydomki; do Szczepu należeli m.in. Marian Konarski – Marzyn z Krzeszowic, Antoni Bryndza – Ziemitrud z Kalwarii, Michał Stańko – Michał z Sosnowca, Stefan Żechowski – Ziemin z Książa – wyznających idee Mistrza o tworzeniu stylu narodowego w oparciu o prasłowiańskie korzenie i potęgę płynącą z pradziejowej świetności Polski. Działalność Szukalskiego budziła liczne kontrowersje z racji na obrazoburcze tezy i gesty czynione przezeń w trakcie działalności artystycznej w latach 30., nacechowane nacjonalistycznie. Podczas II wojny światowej prawie cały dorobek artysty, który powstał w Polsce, został zniszczony.

Ostatni wzrost zainteresowania postacią i dziełem Szukalskiego związany jest premierą filmu „Struggle: The Life and Lost Art of Szukalski” (grudzień 2018), wyprodukowanego przez Leonardo DiCaprio, syna chrześnego artysty. Twórcę obrazu wnikliwie rekonstruują życie i poglądy Szukalskiego, opierając się na relacjach amerykańskich studentów, którzy odkryli jego niezwykłą osobowość artystyczną w latach 70. Spuścizną rzeźbiarza i malarza opiekują się Szukalski Archives Głównym monografistą i popularyzatorem twórczości Szukalskiego jest prof. Lechosław Lameński. W ostatnich latach prace artysty rzadko pojawiały się na rynku sztuki. Sensacją było wystawienie odlewu zaginionej rzeźby „Orator” w domu aukcyjnym DESA Unicum (wrzesień 2014). „Showing the Way” to unikat pochodzący z dojrzałego okresu twórczości, silnie związany z Iosem Szukalskiego w ostatnich dekadach życia.

Stanisław Szukalski, artysta malarz i rzeźbiarz przemawia do publiczności zebranej na wystawie. Wystawa prac Stanisława Szukalskiego i szczepu „Rogate Serce” w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1936, źródło: NAC Online



Drogi Panie Z...

This is my fourth letter since you last phoned concerning the three story building. Unfortunately, the connection was not good so I did not inquire as to the details. In the meantime I assumed that you must have been in Saudi Arabia and perhaps engaged in some undertaking that keeps your mind there.

On April 22nd I sent the painting via British Airways (Cargo section). By phone I learned that it was put on a plane that same day (a Saturday) and arrived the next day in London (a Sunday). They said it would be delivered to you and if no one were at home a notice would be left so that you could make arrangements to pick it up or have it delivered when someone would be at your address. I would appreciate hearing whether you have it, otherwise I shall put a tracer on it.

Living as we are, half packed, we are quite demoralized by this suspension and would like to know if the whole project is realizable that we may be able to know how to plan for the immediate future.

We assume that you have seen Mr. Ossetynski, who was to have been there for only a week, therefore he must have received another engagement since he is not back as yet, unless he is employed in some manner by you.

Hoping that you are not involved with more important matters, I would appreciate an answer to this brief letter.

With best wishes,

Stanislaw

Stanislaw S.

S.S.



Oryginalne opakowanie „Showing the Way”, w którym odnaleziono obraz. Nalepka poczty lotniczej wspomniana w korespondencji oraz adres nadawcy wypisany ręką Szukalskiego, archiwum prywatne, Londyn/Warszawa, źródło: DESA Unicum, fot. Paweł Bobrowski

“SHOWING THE WAY”

HISTORIA EPISTOLARNA

Znajomość Stanisława Szukalskiego z londyńskim kolekcjonerem datuje się na lata 70. XX stulecia. W prywatnym archiwum zachowały się setki listów, które dokumentują tę przyjaźń. Zaświadczają także o warunkach powstania obrazu Szukalskiego „Showing the Way”.

Z kontekstu listów wynika, że londyński kolekcjoner skontaktował Szukalskiego z otoczeniem króla Arabii Saudyjskiej Chalida ibn Abd al-Aziz Al Su’uda (1913 – 1982; król od 1975). Artysta wykonał serię prac malarskich dla władcy. Nosił się także ze stworzeniem rzeźbiarskich portretów króla i jego syna Fahda ibn Abd al-Aziz Al Su’uda (1921 – 2005; król od 1982). Artysta pracował nad projektami od pierwszych miesięcy 1978 roku. Temat osnuł wokół tematu koni arabskich, które przywoziły mu na myśl kulturę Bliskiego Wschodu. Wydaje się, że dzieło zostało jednak uznane przez londyńskiego kolekcjonera za niespełniające oczekiwań estetyczne klientów.

Szukalskiemu zależało na zdobyciu uznania mecenasa. Artysta liczył prawdopodobnie na rozgłos związany z portretem koronowanej głowy. Snuł plany o wykonaniu oficjalnego wizerunku króla Chalida, który mógłby być multiplikowany, obieć kolekcje muzealne, a nawet cały świat w formie popularnych podobizn. „Jeżeli Arabi beda mie hcieli (sic!), to bede im sluzyl z rownym entuzjazmem, z jakim hciale (sic!) Polsce sluzyc. Polska mie nigdy nie hciala (sic!), bo przyzwyczajona jest do niszczenia talentow (...)” (list z 17 lutego 1978 roku; zachowana oryginalna pisownia; tłum. z ang. red.). Swojego interlokutora informował o planowanej wystawie jego twórczości w Pałacu Sztuki w Krakowie; żalił się, że pewne muzeum przywłaszczyło sobie jego przedwojenne, brązowe odlewy, a nazwisko artysty zostało zostało wymazane z kart polskiej historii z racji na rzekomy faszystowski charakter jego prac.

W drugiej połowie marca zaczął tworzyć prezentowaną kompozycję „Showing the Way”. W listach obecne są prozaiczne uwagi dotyczące wyboru farby akrylowej zamiast olejnej: „Olejna farba nie moze malowac tego obrazu, bo bedzie mokry przez dlugi czas. Za to uzylem ‘Akrylic’u’, który nie ma oleju, i usycha bardzo predko. Jest identycznie taki sam w efekcie na widza. Ludzie nie obznakmieni (sic!) ze Sztuka mysla ze dobrym obrarem (sic!) moze byc tylko ‘olejnymi’ (tłustymi farbami malowany, bardzo grubo tak ze na wystajacych kleksach mozna kapelusz zawiesic. Nie w czym lezy, jak jest dana praca zrobiona, jest waznem. Prócz tego są malarze co malują szkicowo, jak zas koncze detalicznie i cienko, tak ze moje prace wygladaja jak reprodukcje. Poza tym,

zawsze pokrywam vernixem moje kompozycje moje kompozycje by widać bylo każdy szczegol” (list z 22 marca 1978 roku).

8 kwietnia pisał do Londynu z Grenada Hills w Los Angeles: „W ciągu tygodnia dzieło będzie skończone. (...) Temat jest arabski i im więcej takich wykonam, tym lepsze będą jeśli poznam świat arabski. Konie są nowymi stworzeniami dla mnie, gdyż nie wykonałem ich wiele. (Pamięając zawsze, że tworzę je z pamięci – rozważa dalej istotę tworzenia – interesujący jest fakt, że nauczyłem się o Sztuce, iż musi zawierać trochę błędów. Bez nich Sztuka staje się fotograficzna, naturalistyczna (...). Każda doskonała Sztuka jest Realistyczna, cała ‘sztuka’ wykonana przez żmudnie wykształcone ‘martwe drewno’, bezmyślna, technicznie dobra, lecz odrzucająca profesjonalistów nazywana jest ‘Naturalistyczną’, ponieważ nie posiada wewnętrznego życia”.

17 kwietnia donosi, że w ciągu trzech dni wysłał obraz i dał wskazówki co do oprawy. Z innego listu wynika, że obraz wysłał do Londynu 22 kwietnia i na miejsce miał dotrzeć dzień później, w niedzielę 23 kwietnia. Artysta planował wręcz przeniesienie się do Londynu celem wykonania zamówień rzeźbiarskich dla saudyjskiej rodziny królewskiej, do czego jednak nigdy nie doszło. W listach z londyńskiego archiwum zachowane są informacje o planach dotyczących wyprawy do Rijadu w Arabii Saudyjskiej. Wydaje się, że artystyczna koncepcja Szukalskiego na malowidło okazała się niekompatybilna z wizją londyńskiego kolekcjonera. Liczne uwagi dotyczące naśladowania natury w sztuce mają podkreślić wizjonerski charakter dzieł łączących drobiazgowy realizm z fantazyjnym tematem.

„Ponieważ dawno temu rysowałem czy malowałem ledwie parę koni, te nie są najlepsze jakie mogę wykonać i gdy stworzę ich więcej, poprawią się. Nie używam obrazków czy fotografii, więc reprodukcje, które uprzejmie mi Pan wysłał, nie zostaną użyte. Jednakże paski i męskie nakrycia głowy były użyteczne jako informacja. Zaznajomiłem się z materiałem arabską, przyswoję większość z tego rodzaju danych. Nazywam tę kompozycję ‘Wskazując drogę’ przez ojca jemu małemu synowi” – czytamy w liście z 17 kwietnia 1978 roku. Obraz dla króla Chalida być może nie został mu nigdy pokazany, być może wzbudził jego rezerwę. Prawdopodobnie przez następne 40 lat przeleżał w garażu w londyńskiej dzielnicy Kensington. Odkryty zimą 2019 roku został odnaleziony w oryginalnej paczce z nalepką poczty lotniczej i kalifornijskim adresem wypisanym ręką Szukalskiego.



15

ŁUDOMIR SŁĘDZIŃSKI

(1889 - 1980)

Para obrazów z cyklu Dzień królowej, 1943 r.

I Poranek, 1943 r.

olej/sklejka, 51,5 x 49,5 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'MALOWAŁ ŁUDOMIR SŁĘDZIŃSKI • WILNO • 1943'

na odwrociu papierowa nalepka opisana odręcznie: Ludomir Słędziński | "Bajka I" | Kraków Wybickiego 6 m 8 oraz trudno czytelna pieczęć Urzędu Celnego w Świecku

estymacja: 240 000 - 350 000 PLN †

56 000 - 81 600 EUR



II Śniadanie, 1943 r.

olej/sklejka, 51,5 x 63,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'MALOWAŁ LUDOMIR SLEŃDZIŃSKI • WILNO • | 1943'

na odwrociu papierowa nalepka opisana odręcznie: 'Ludomir Słeńdziński | "Bajka III" | Kraków Wybickiego 6 m 8'

WYSTAWIANY:

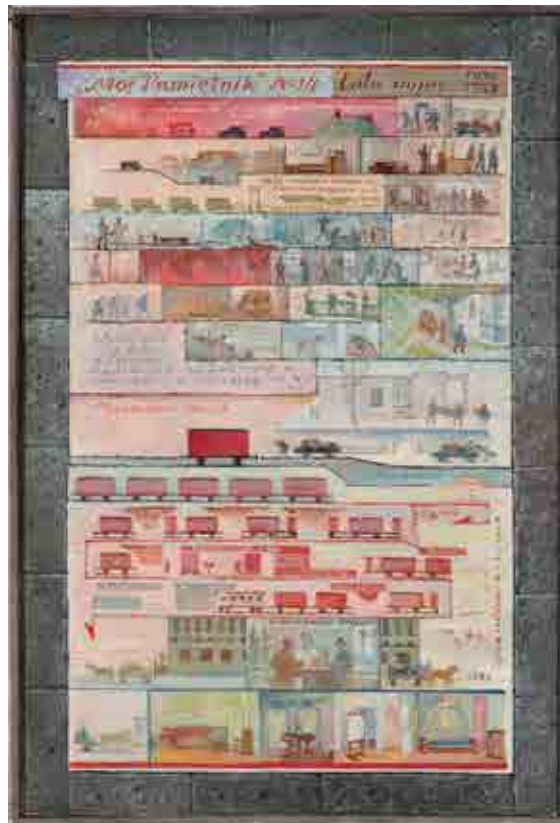
- Świat bajki i baśni, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 02.02.2014-31.05.2014

POCHODZENIE:

- własność artysty, Wilno i Kraków
- własność córki artysty – Julitty Słeńdzińskiej
- dom aukcyjny Ostoya, kwiecień 2008
- kolekcja prywatna, Warszawa

Władysław Skoczylas zamknął swój entuzjastyczny tekst o Ludomirze Sleńdzińskim taką konkluzją: „Możliwości rozwoju talentu Sleńdzińskiego są bardzo rozmaite, prorokować na ten temat wydaje się zbytecznym, na razie zapoznaliśmy się z kapitalnym portrecistą i poważnym malarzem monumentalnej dekoracji, malarzem rasowym z rodziny dziedzicznie obdarzonej talentem plastycznym (dziadek i ojciec byli również malarzami), dlatego każdy miłujący sztukę musi ze szczerem i radosnym sercem powitać tego artystę na gruncie warszawskim” (Władysław Skoczylas, Sleńdziński, Tygodnik Ilustrowany 1922, nr 46, s. 737). Niezależnie od kontekstu, można słowa Skoczylasa potraktować jako streszczenie pełnej sukcesów kariery Ludomira Sleńdzińskiego w dwudziestoleciu międzywojennym. Malował portrety ważnych osobistości i otrzymywał zlecenia na monumentalne kompozycje. Departament Kultury i Sztuki zakupił od niego paneau dekoracyjne „Rybacy” – z przeznaczeniem do Belwederu. Zlecono mu także wykonanie plafonu w gabinecie premiera w pałacu Rady Ministrów. Zamówiono u niego, niezrealizowany niestety, projekt dekoracji sali posiedzeń Sejmu Rzeczypospolitej. Jego prace zdobiły Główny Inspektorat Sił Zbrojnych. Poza sukcesami związanymi z publicznymi zamówieniami, cały okres dwudziestolecia międzywojennego można uznać za decydujący dla twórczości Sleńdzińskiego. Po studiach w Petersburgu artysta związał swój los z rodzinnym Wilnem. Był tu współzałożycielem, a zarazem prezesem, Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków. Od drugiej połowy lat 20. był profesorem Uniwersytetu Stefana Batorego, a od 1929 roku do wybuchu wojny dziekanem Wydziału Sztuk Pięknych. Sleńdziński odbył liczne podróże artystyczne. Gdzie podróżował artysta uznawany za najważniejszego przedstawiciela klasycyzmu w polskiej sztuce międzywojnia? Lata 1923-25 to wizyty we Włoszech i Paryżu, zaś w latach 1927-28 odwiedził kraje Europy, Bliski Wschód i Afrykę. To charakter klasycyzmu Sleńdzińskiego wyjaśnia marszrutę jego artystycznych podróży. Nie było to odwołanie się wyłącznie do plastycznych osiągnięć Grecji okresu klasycznego (a przynajmniej nie tylko), ale chęć ożywienia tego, co wielkie w dawnej sztuce dzięki łączności z poprzednikami. „Egipt, Asyria, prymitywizm dzikich, wszystko to, jak twierdził Sleńdziński, może być materiałem, na którym może oprzeć każdy plastyk swoją twórczość, czerpać z niego świadomie i swobodnie to, co mu odpowiada, a jednocześnie orientować się w całej przeszłości. [Dodał też, że] wymagana jest bardzo pilnie jak najlepsza znajomość rysunku i tych wszystkich technicznych środków sztuki, bez których żaden artysta nie może się obejść dla uzyskania postępu w swej pracy” (O Wileńskim Towarzystwie Artystów Plastyków i jego ideologii. Z powodu 10-lecia i wystawy WTAP, wywiad z prof. L. Sleńdzińskim, Kurier Wileński, 11.05.1930).

Czas wojny artysta spędził w Wilnie. Obrazy z cyklu Dzień Królowej powstały w roku 1943. Patrząc na nie można zadać sobie pytanie: co działo się w tym czasie w życiu artysty i czy miało to wpływa na twórczość tego sławnego klasycysty? W malowanym i pisanym życiorysie artysty (1966), interesującym cyklu gdzie poszczególne lata i wydarzenia z życia Sleńdzińskiego zostały rozpisane na kilkanaście tablic, temu okresowi poświęcona została plansza numer 14. Przypominające komiks okienka opisują życie artysty w czasie wojny. Towarzyszący tym latom komentarz brzmi następująco: „Wejście czołgów sowieckich do Wilna 18 września 1939 r. / Usunięcie z naszego mieszkania przy ul. Teatralnej na ul. Podgórną do domu Wład. Oskierski / Dworek Oskierski wewnątrz naszego mieszkania w tym dworku / Po przyjeździe Niemców w r. 1941 zostałem aresztowany jako zakładnik w 1943 [rok namalowania cyklu „Dzień Królowej”] i wywieziony ze 100 innymi zakładnikami do obozu ciężkich robót w Prawianiszkach pod Kownem / Nasza cela pierwsze spotkanie z żoną / Żona moja wręcza mi przez strażnika pudełko papierosów na stacji Prawianiszki dokąd przywoziliśmy drzewo z lasu / Rozmawiam w ukryciu w zaroślach z żoną [...]”. Obejrzenie tablicy i przeczytanie komentarza wskazują jednoznacznie, że był to ciężki okres w życiu Sleńdzińskiego. Jesliby usiłować wytłumaczyć charakter „Dnia Królowej” w powiązaniu z biografią artysty można dojść do wniosku, że konsekwentnie rozwinął w nim to, co znane jest z jego wcześniejszej twórczości. Elegancja postaci, taneczny rytm przedstawień oraz perfekcja warsztatu cechują te obrazy, kojarzące się z malarstwem miniatorskim przedstawienia. To ciekawe połączenie odniesień, typowe przecież dla tej formuły klasycyzmu. Jest tu przepych miniatorstwa europejskiego, ale też perskiego i rytm, kojarzący się np. z wielofiguralnymi scenami Sandro Botticellego. Jest jednak również coś więcej – chęć zanurzenia się w pięknie baśniowego świata, w czasie kiedy dookoła rozgrywała się II wojna światowa.



Plansza 14 z wizualnego pamiętnika Ludomira Slerdzińskiego opisująca lata II wojny światowej, źródło: Cyfrowe MNW

16

TADEUSZ PRUSZKOWSKI

(1888 - 1942)

„Portret staruszki”, około 1930 r.

olej/ płótno dublowane, 96 x 67 cm

estymacja: 65 000 - 100 000 PLN

15 200 - 23 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

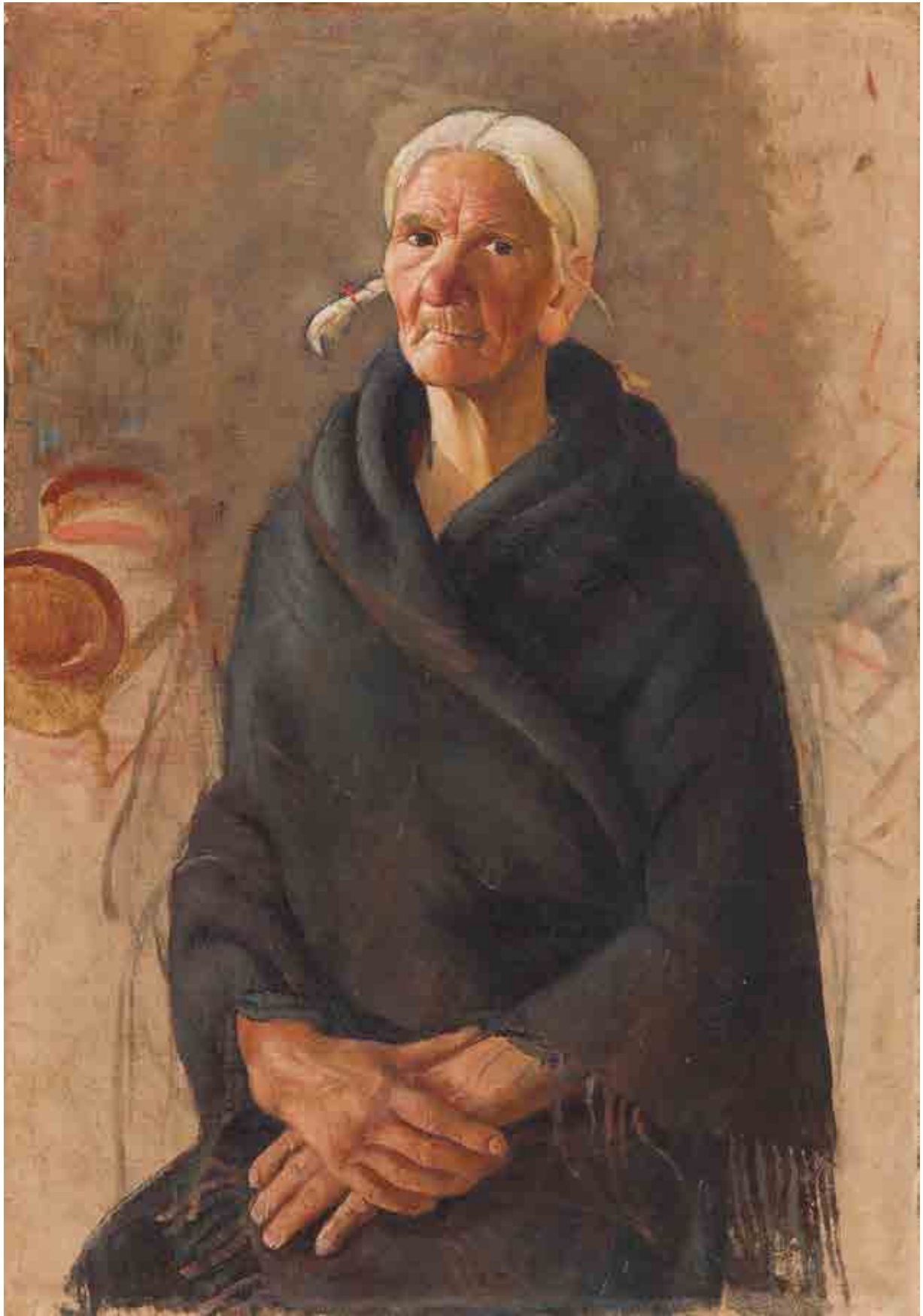
WYSTAWIANY:

- Tadeusz Pruszkowski. Malarstwo. Wystawa ogólnopolska w 30 rocznicę śmierci, Muzeum Okręgowe w Lublinie, 1973
- Wystawa malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego 1888-1942, Muzeum Kazimierza Dolnego, czerwiec-październik 1973

LITERATURA:


- Tadeusz Pruszkowski. Malarstwo. Wystawa ogólnopolska w 30 rocznicę śmierci, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lublinie, Lublin 1973, poz. 46
- Wystawa malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego 1888-1942, katalog wystawy, Muzeum Kazimierza Dolnego, czerwiec-październik 1973, poz. 50

„Portret staruszki” wiąże się z centralnym dla twórczości Pruszkowiaków wątkiem mieszkańców Kazimierza Dolnego nad Wisłą, gdzie artyści, uczniowie profesora Szkoły Sztuk Pięknych Tadeusza Pruszkowskiego, wyjeżdżali od 1923 roku na plenery malarskie. Prezentowane dzieło stanowi dobry przykład kunsztu malarskiego łukaszców. „Portret staruszki”, zwyczajowo przypisywany w literaturze Pruszkowskiemu, nosi jednak tylko częściowo cechy stylistyczne jego malarstwa. Silny weryzm, precyzyjny rysunek i solidna konstrukcja skłaniają do myślenia o autorstwie więcej niż jednego malarza. Prace „wielu rąk” stanowią oczywistość w twórczości Pruszkowiaków tworzących rodzaj stowarzyszenia artystycznego stylizowanego na wzór średniowiecznego cechu rzemieślniczego. Na podstawie jakości formalnych pracy można wysunąć hipotezę o współautorstwie Bernarda Frydrysiaka (1908-1970).





Artysta malarz Tadeusz Pruszkowski siedzi na swoim prywatnym samolocie DE Havilland DH 60 Gipsy Moth (SP-TUR „Sroka”), 1932, źródło: NAC Online



Bractwo św. Łukasza, którego członkowie nazywani byli Pruszkowiakami lub Łukaszowcami, stanowiło jedną z dominujących na polskiej scenie artystycznej dwudziestolecia grup artystycznych. Twórców łączyła postać profesora Tadeusza Pruszkowskiego, animatora życia artystycznego i wybitnego pedagoga. Głównym obszarem tworzenia grupa uczyniła Kazimierz Dolny nad Wisłą, gdzie od 1923 roku Pruszkowski urządzał plenery, wybudował dom i gdzie wyprawiał się, jako adept lotnictwa, swoim prywatnym samolotem SP-TUR „Sroka”. „W Kazimierzu nad Wisłą – pisał sam Pruszkowski – w głębi wapiennego podłoża musi się kryć jakiś tajemniczy, promieniotwórczy i przyciągający pierwiastek, wabiący nieustannie te wszystkie istoty magnesowane wrażliwością artystyczną, które nie mogą być wyczuwane bez zanurzenia się po uszy w mrok, nastrój i piękno natury”. Życie artystyczne, prowadzone przez Pruszkowiaków w Warszawie i Kazimierzu, zyskiwało performatywny wymiar. Artyści urządzali parateatralne uroczystości, imprezy związane z obrzędami życia akademickiego.

Pruszkowski w ramach grupy Łukaszowców rozpropagował organizację pracy na wzór średniowiecznego cechu rzemieślniczego. Istniał zarząd i kapituła Bractwa, a „czeladnicy” w ramach edukacji stopniowo zgłębiali tajniki warsztatowe malarstwa, naśladowując proces twórcy dawnych mistrzów. Dbali o nieskazitelny rysunek, eksperymentowali z różnorodnymi technikami malarskimi, spoiwami czy podłożami. Celem było przyswojenie porządnego warsztatu malarza. Wierząc w ponadczasowe wartości sztuki, Pruszkowiacy postawili sobie za twórczy wzór malarstwo przeszłych wieków, głównie holenderskie XVII wieku, ale też hiszpańskie czy włoskie. Ich doktryna artystyczna była odbiciem szerszych tendencji w sztuce po I wojnie światowej, tj. powrotu do porządku, nowej rzeczowości czy nowego klasycyzmu. Czasem ich dzieła przywodzą na myśl formułę realizmu magicznego i malarstwo włoskiego pittura metafisica. Sprzeciwiając się awangardowym tendencjom, hołdowali realizmowi. Ich działania zmierzały do stworzenia nowej sztuki narodowej w oparciu o historyczne wzorce.

Łukaszowcy cieszyli się znaczącą popularnością, także ze strony organów państwa, które promowały ich twórczość. Tworzyli sztukę dekoracyjną na potrzeby nowych inwestycji. Dekorowali wnętrza transatlantyków MS Batory i MS Piłsudski czy pomieszczenia Wojskowego Instytutu Geograficznego w Warszawie. Stworzyli wielkoformatowe kompozycje historyczne dla pawilonu polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku. Wystawiali w takich instytucjach jak Carnegie Institute w Pittsburghu czy Brooklyn Museum w Nowym Jorku, tworząc obraz nowoczesnej sztuki polskiej zagranicą. Do Łukaszowców zalicza się uczniów Pruszkowskiego z warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych: Bolesława Cybisa, Jana Gołarda, Aleksandra Jędrzejewskiego, Eliasza Kanarka, Edwarda Kokoszko, Antoniego Michalaka, Jana Podoskiego, Mieczysława Schulza, Czesława Wdowiszewskiego, Jana Wydrę, Jana Zamojskiego, Bernarda Frydrysiaka, Jeremiego Kubickiego i Stefana Plużańskiego.

17

CZESŁAW WDOWISZEWSKI

(1904 - 1982)

"Habdank", 1927 r.

olej/ płótno (dublowane), 119 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.:

'CZESŁAW JAN | WDOWISZEWSKI | 1927'

opisany na krośnie malarskim przez właściciela

estymacja: 100 000 - 180 000 PLN †

23 400 - 42 000 EUR

POCHODZENIE:

- hrabina Szembek-Miłobeńska (za notatkami właściciela; zapewne Izabela Skrzyńska-Szembek [1881-1972])
- kolekcja prywatna, Londyn (zakup 1970)

WYSTAWIANY:

- Pierwsza Wystawa Bractwa Św. Łukasza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, luty 1928

LITERATURA:

- Czesław Wdowiszewski, katalog wystawy, opracowanie wstępu i katalogu Andrzej Ściepuro, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1972, nr 1
- Stefania Zahorska, Bractwo św. Łukasza, „Wiadomości Literackie” 1928 (18 marca)
- Wacław Husarski, Bractwo św. Łukasza. Wystawa w Zachęcie, „Tygodnik Ilustrowany” 1928, nr 7 (18 lutego), s. 136-137 (il.)
- Mieczysław Sterling, Bractwo św. Łukasza (nowe pokolenie Szt. malar. W Polsce), „Głos Prawdy” 1928 (15 lutego)
- Jan Kleczyński, Nowe wystawy Zachęty – Bractwo św. Łukasza, „Kurier Warszawski” 1928, nr 36 (5 lutego), s. nlb.
- Pierwsza Wystawa Bractwa Św. Łukasza, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, luty 1928, nr 156, s. nlb. (il.)



BRACTWO ŚW. ŁUKASZA

(WYSTAWA W ZACHEŃCIE)

Przed kilku tygodniami odbyła się w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych uroczystość o swoistym dosyć ceremoniale. W mrocznej auli, którą z rzadka jedynie i na mgnienie oka przeszły magnetyzujące eksplozje zaczajonych kodaków, na katedrze, która śród zalegających ciemności jedyna jaśniała blaskami kilkunastu stearynowych świec, zasiadł w pełni majestatu Mistrz, odziany w szatę pontyfikalną, że tak powiem,



Łowiczanka

B. Cybia

powągi. Przy nim, w czerwonej wstędze, energicznie przekreślającej papierową biel półkoszulka, w cylindrze, solidnie wspartym na parze odgiętych uszu, w redengocie, której powłóczysta olicjalność na próżno usiłowała pokryć niedobory startych zlekką obcasów, zajął miejsce surowy mistrz ceremonii. Obok umieszcili się heroldowie, z siekierami, głęboko wbitemi w kędzierzawe czaszki. Na wprost mistrza, milczącym szeregiem stanęło dwanaścioro młodzieży płci obojga, świeżo obleczonych w czyste prześcieradła, z kajdanami na rękach i nogach, z zawiązkami na oczach.

Groźnym tym mistrzem był nie kto inny, jeno sam profesor Tadeusz Pruszkowski; stojący przed nim szereg postaci w białych pokrowcach, składał się z uczniów jego i uczennic, którzy dnia tego dostąpić mieli zaszczytu wyzwolenia, wchodząc, już jako majstrowie, do Bractwa Św. Łukasza, patrona malarzy olejnych, akwarelowych, tudzież pokojowych. Uroczystość odbyła się z należytą symboliką ceremonii, z należytą obfitością sakramentalnych formuł w mowie wiązanej i zwykłej, oraz z udziałem jazz-bandu, który, do końca wierny swym obowiązkom, długo w noc przygrywał potem do tańca, zarówno świeżo wyzwolonym mistrzom i mistrzyniom, jakoteż licznie zgromadzonemu tłumowi życzliwych.

Ten uroczystość-groteskowy obrządek, w którym nowoczesność plątała się z ironizującym zlekką archaizmem, a życiowo konkretny akt zakończenia studiów przybierał formy parodystycznego ceremoniału; ten obchód, nieco teatralny i dekoracyjny, nieco przytem karykaturalny, a we wszystkich szczegółach pelen pomysłowości i humoru, — ten obchód był widomy wyrazem ducha, panującego w pracowni Pruszkowskiego, równie charakterystycznym, jak nazwa „Bractwa Św. Łukasza”, którą przybrali zrzeszający się, wyzwoleni „czeladnicy sztuki” ze swym mistrzem-profesorem na czele.

Jakkolwiek bowiem uczniowie Pruszkowskiego nie posilkują się takim drogocennym materiałem, jak artyści średniowieczni, to przypominają ich swym rzetelnym do rzemiosła stosunkiem.

Cecha ta wiąże się w sposób naturalny z inną jeszcze, a mianowicie — z dosyć wyraźną zależnością od sztuki epok minionych; gdzież bowiem szukać wzorów uczciwego i tegiego rzemiosła, jeżeli nie u owych właśnie majstrów cechowych, którzy znajomość olejów i werniksów cenili sobie na równi z zaletami inwencji artystycznej? Trudno zaś, studując technikę mistrzów, nie przejść się potrosze ich sposobem widzenia.

Owa archaizacja, czyli, używając modnego a wdzięcznego neologizmu: *paseizm*, jest nawet rękojmnią powodzenia wstępujących w życie artystów, publiczność nasza bowiem, cierpiąca na dosyć silną neofobję, czuje się najlepiej w otoczeniu dzieł, których rodowód nie trudny jest do ustalenia. Co do mnie, to będąc osobiście odmiennych nieco gustów,



Gitarzysta

J. Zamoyki

uważam jednak archaizację za objaw przejściowy, i z tego powodu niezbyt groźny. Klasyfikując twórczość „Bractwa Św. Łukasza” z owego „paseistycznego” punktu widzenia, moglibyśmy podzielić wystawione dzieła na dwie grupy. Pierwsza z nich opiera się na rysowniczo - plastycznej, klasycznej sztuce wieku XVI-go, druga sięga nieco mniej daleko, ku malarstwu czysto twórczości XVII-go wieku, czyli ku barokowi.

Wspomniałem przed chwilą, że odcień ar-



Krucjata dziecięca

E. Kanarek

chaizmu, właściwy wszystkim niemal uczniom Pruszkowskiego, zdaje się być objawem przejściowym; utwierdza mnie w tem przekonaniu zdrowa i tęga życiowość, zamiłowanie do konkretnej doczesności, która, stanowiąc cechę charakterystyczną Pruszkowskiego, w sposób bardzo szczęśliwy udziela się jego wychowańcom. Przejawia się ona w realizmie, stanowiącym w gruncie rzeczy podkład całej tej sztuki, przejawia się w żywym odczuciu materji. Z jaką lubością maluje Michałak zgrzebną sukmanę św. Franciszka, lub gładko polewany dzban, figurujący w jego kompozycji bez żadnego innego powodu poza potrzebą wyładowania energii malarstwie; z jaką lubością odtworzony jest lśniący trombon na obrazie Gotarda; ta materialna rozkosz odtwarzania przedmiotów codziennych najwyraźniej przejawia się w obrazie Jędrzejewskiego p. t. „Ryby”, gdzie metaliczny połysk miedzianego kociołka, wyświechtane drzewo prostego stołka, szklista łuska ryb oddane są z pasją zmysłową, przypominającą najlepsze tradycje szkoły holenderskiej. Realizm ten stanowi jednocześnie doskonale antidotum przeciwko skłonności do zbyt łatwego efektu, nie obcej członkom Bractwa. Ta skłonność do efektownego aranżowania, podobnie, jak u malarzy barokowych, występuje najwyraźniej w momentach, kiedy trzeba pokryć jakieś niedobory formy, jakieś mankamenty wiedzy akademickiej. Braki te zaś, nierzadkie na wystawie, są jednak nieuniknione, zważywszy na imponujący rozmach tego malarstwa, na śmiałość poczyniń, stale



Baba

J. Podolski

mierzącą siły na zamiary. Ci młodzi ludzie bez wprawy i rutyny porywają się na rozwiązywanie zagadnień, o których sztuka polska zapomniała od dosyć już dawna. Któż-bo w rzeczy samej od czasów matejkowskich ważył się u nas na obrazy olejne tych rozmiarów i tego polotu co „Św. Franciszek”, „Ukrzyżowanie” i „Zdjęcie z krzyża” Michałaka, lub „Boże Narodzenie” Wydry?

Iyle o Bractwie Św. Łukasza, jako grupie. Pozostaje mi jeszcze scharakteryzować każdego z członków osobno.

Najostrzej i najkrańcowiej zaznaczoną indywidualnością jest wśród nich *Gotard*, rysownik o nieubłaganej precyzji, odznaczający się poza tem niepospolitem odczuciem walorów, które pozwala mu pozostawać przy założeniach realistycznych, jednocześnie używając fantastycznych zupełnie i niesamowit-



Habdank

C. Wdowiszewski

tych barw. Owo zamiłowanie do fantastyki, niesamowitości i groteski w odmienny sposób przejawia się w sztychach, litografiach i rysunkach artysty, w których pozorny realista ustępuje miejsca wizjonerowi o niezwyklej oryginalności pomysłów.

Niejakie pokrewieństwo z Gotardem posiada Cybis. I on również posługuje się ścisłym, chociaż bardziej linearnym, a mniej plastycznym rysunkiem, i on rozmiłowany jest w grotesce, groteska ta jednak wydobyta jest u niego głównie zapomocą stylizacji linearnej, zapomocą dekoracyjnego interpretowania sylwety ludzkiej, które dochodzi do granic paradoksu i karykatury, a w którym znać, jeżeli się nie mylę, przejęcie się sztuką Pisanella. Z pośród członków Bractwa ma Cybis wogóle najsilniejszą skłonność do archaizacji.

Trzecim wreszcie członkiem Bractwa, opierającym swą twórczość na wartościach linearno-plastycznych, jest Zamoycki, artysta, bardzo umiejętnie posługujący się barwą lokalną, prostszy, ale mniej efektowny od dwóch poprzednich.

Trzej wymienieni artyści reprezentują w łonie Bractwa kierunek „klasyczny”. Najtypowszym przedstawicielem „baroku” jest Podoski, w którego monochromjach wpływ

mistrza Pruszkowskiego kojarzy się ze wspomnieniami sztuki holenderskiej w. XVII. Barokowy bywa również Jędrzejewski, artysta o ile utalentowany, o tyle nierówny; barokowa jest naprzykład jego mistrzowska martwa natura p. t. „Ryby”, o której wspominałem w trakcie niniejszego artykułu, jedyna właściwie konsekwentnie przeprowadzona praca tego, często powierzchownego improwizatora.

A teraz — synteza wszystkich dodatnich i ujemnych właściwości Bractwa, artysta o niepospolitem wyczuciu nastrojowych i uczuciowych wartości barwy, łączący klasyczną precyzję rysunkową z barokowymi wartościami światłocienia, łączący archaizm z nowatorstwem, a sentyment z dowcipem; autor czterech kompozycji nadnaturalnej, jak na nasze warunki, wielkości: Antoni Michalak.

Zbliża się do Michalaka rodzajem poszukiwań Wydra, artysta nie zupełnie jeszcze zrównoważony, którego najlepszą pracą po-



Boże Narodzenie

J. Wydra

zostaje stosunkowo dawniejsze „Boże Narodzenie”.

Pewną odrębnością na tle Bractwa odznacza się Kanarek, łączący dowcip i groteskę z nieco niebezpiecznymi niedociągnięciami rysunkowymi.

Na koniec — Wdowiszewski, jeden z najbardziej charakterystycznych przedstawicieli metody pedagogicznej Pruszkowskiego: jego „Habdank” jest to poprostu popisowe ćwiczenie na temat matejkowskiej faktury; ćwiczenie do tego stopnia sumienne, że nie pomijające nawet charakterystycznej u Matejki wady perspektywicznej; jak autor „Grunwaldu”, umieszcza Wdowiszewski wszystkie swoje figury na jednym planie.

Taki jest plon tej wystawy, która przekonała nas raz jeszcze o pierwszorzędnych zaletach pedagogicznych Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych wogóle, a pracowni Pruszkowskiego w szczególności. Daje ona swym uczniom wartości niepowszednie; daje świetne zrozumienie faktury, daje świadomość własnych sił i poczucie własnej indywidualności i własnego talentu, daje śmiałość, pewność siebie i rozmach. Od młodych członków Bractwa zależy, czy pierwszorzędne te zadatki rozwiną się w prawdziwie oryginalną, nowoczesną twórczość.

Wacław Husarski



Pan

J. Gotard



Kazimierz nad Wisłą



A. Jędrzejewski

Św. Franciszek

A. Michalak



NIEZNANE ARCYDZIEŁO

„HABDANK” CZESŁAWA WADOWISZEWSKIEGO

Prezentowana kompozycja „Habdank” to wybitne, wczesne arcydzieło Czesława Wdowiszewskiego – jednego z najbardziej utalentowanych uczniów Tadeusza Pruszkowskiego i członków Bractwa św. Łukasza. Dzieło było prezentowane na pierwszej wystawie tej grupy artystycznej, co powoduje, że „Habdank” można odczytywać jako rodzaj manifestu artystycznego.

Wdowiszewski, urodzony w Kulebakach w Rosji, dorastał w Bierdiańsku nad Morzem Azowskim. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości rodzina artysty przeniosiła się do Krakowa, a młody Czesław od 1923 uczył się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. „Habdank” to pierwsze duże dzieło malarza (oprócz mniejszej „Japonki” z tego samego roku, Muzeum Narodowe w Warszawie). Wacław HusarSKI w dużym artykule dotyczącym pierwszej wystawy Łukaszców odnotowywał impresje związane z obrazem: „Na koniec – Wdowiszewski, jeden z najcharakterystyczniejszych przedstawicieli metody pedagogicznej Pruszkowskiego: jego ‘Habdank’ to jest poprostu popisowe ćwiczenie na temat matejkowskiej faktury; ćwiczenie do tego stopnia sumienne, że nie pomijające nawet charakterystycznej u Matejki wady perspektywicznej; jak autor ‘Grunwaldu’, umieszcza wszystkie swoje figury na jednym planie”.

Pruszkowski istotnie zachęcał uczniów do eksplorowania historycznych stylów celem stworzenia nowego rodzaju klasycyzmu i tradycjonalistycznej, przystępnej dla widzów sztuki. Wdowiszewski wziął na warsztat materię malarską dzieł Jana Matejki, w tym głównie, jak się zdaje „Bitwy pod Grunwaldem”. Artysta z pietyzmem studiował tkaniny, broń i ubiory. Swojemu obrazowi nadał rękodzielniczy wymiar: silnie pracował z fakturą (partie drogich tkanin, futer czy brody rycerza), nadając wypukłość nawet guzom skrzyni w dolnej części obrazu. Kolorystyka obrazu przywodzi na myśli światłocieniowe obrazy Matejki, w których Mistrz z upodobaniem używa czerwieni (choćby w „Kazaniu Skargi”, 1864, Zamek Królewski w Warszawie).

Wykreowana przez Wdowiszewskiego w „Habdanku” scena nosi znamiona historycznej fantazji. Anturaż, bliższy zaraniu epoki nowożytnej, niepodobny jest do dworskich realiów XII wieku. Artysta osnuł historię wokół postaci Skarbmira z rodu Awadańców (zm. między 1124 a 1138), możnowładcy, wojewody i doradcy Bolesława Krzywoustego. Jan Długosz zapisał legendę związaną z powstaniem nazwy rodu Awdańc-Habdank. Podczas wojny 1109 roku, wynikłej wskutek ataku wojsk Królestwa Niemieckiego, które miały bronić prawa do tronu syna Władysława Hermana, Zbigniewa, Skarbmir aktywnie uczestniczył w grach politycznych między synami Hermana oraz palatynem Steciechem. Był posłem wysłanym przez Bolesława Krzywoustego przed oblicze króla Henryka V. Niemiecki monarcha podczas wizyty gościa pokazał mu skarb składający się głównie ze złotych monet, chcąc zaimponować przybyszowi bogactwem. Wówczas Skarbmir dorzucił do skarbu swój własny pierścień, okazując tym samym pogardę Polaków dla ostantacyjnego bogactwa możnowładcy, który na ten gest odpowiedział posłowi: „Habdank” – „hab Dank”, a więc „dziękuję”. W ten mityczny sposób powstała nazwa rodu oraz jego herbu.

18

ANTONI MICHALAK

(1899 - 1975)

„Wiosna”, 1972 r.

olej/ płótno, 60 x 73 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'ANTONI MICHALAK | 1972'

estymacja: 24 000 - 35 000 PLN

5 600 - 8 200 EUR

POCHODZENIE:

- spadkobiercy artysty

WYSTAWIANY:

- Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – Malarstwo, styczeń-kwiecień 2018, Muzeum Lubelskie w Lublinie
- Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Wystawa twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, 22 maja – 9 sierpnia 2005, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolny

LITERATURA:

- Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – Malarstwo, pod redakcją Bożeny Kasperowicz, katalog wystawy, styczeń-kwiecień 2018, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2018, s. 157 (il.), nr kat. 417
- Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, opracowanie Waldemar Odorowski, 22 maja – 9 sierpnia 2005, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolny, Kazimierz Dolny 2005, s. 157 (il.), nr kat. 90

„Wiosna” to obraz emblematyczny dla artystycznych zainteresowań Antoniego Michalaka.

Malarz sportretował anonimowego kazimierskie podwórko, posługując się poetyką magicznego realizmu. Kwitnące drzewa owocowe wprowadzają nastrój radosnego oczekiwania na wiosenne przebudzenie natury. W tle, poprzez kurtynę gałęzi i kwiatów prześwieca imponująca panorama Kazimierza wraz z jego najważniejszymi zabytkami. Widoczna jest sylweta kościoła farny św. Jana Chrzyciela i św. Bartłomieja, mury tamtejszego zamku i Góra Trzech Krzyży. W 1939 roku Michalak osiadł na stałe w Kazimierzu. Choć jego dorobek zwyczajowo zawęży się do portretów i kompozycji sakralnych, to artysta podejmował chętnie tematykę pejzażu. Późne krajobrazy artysty, syntetycznie ujmujące rozległe przestrzenie, bogate w detale, bliskie są w ekspresji sztuce Rafała Malczewskiego. Stanowią portrety uniwersum, które otaczała artystę w mitycznej przestrzeni Kazimierza.



ANTONI MICHALAK

(1899 - 1975)

Stygmatyzacja św. Franciszka, około 1924 r.

olej/ płótno, 49,5 x 32,5 cm
na odwrociu pieczęć: 'ANOTNI | MICHALAK | FECIT';
inna pieczęć spuścizny artysty oraz papierowa nalepka
wystawowa Muzeum Lubelskiego w Lublinie

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- spadkobiercy artysty

WYSTAWIANY:

- Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – Malarstwo, styczeń-kwiecień 2018, Muzeum Lubelskie w Lublinie
- Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Wystawa twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, 22 maja – 9 sierpnia 2005, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolny

LITERATURA:

- Dla nieba i ziemi. Antoni Michalak – Malarstwo, pod redakcją Bożeny Kasperowicz, katalog wystawy, styczeń-kwiecień 2018, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2018, s. 94 (il.), nr kat. 86
- Mistyczny świat Antoniego Michalaka. Katalog wystawy twórczości Antoniego Michalaka 1902-1975, opracowanie Waldemar Odorowski, 22 maja – 9 sierpnia 2005, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolny, Kazimierz Dolny 2005, s. 110 (il.), nr kat. 31

Artysta rozpoczął edukację artystyczną w 1915 roku w Odessie. Po powrocie do Warszawy uczęszczał do tamtejszej Klasy Rysunkowej, a od 1919 roku zaczął studia w Szkole Sztuk Pięknych. Michalak był uczniem Tadeusza Pruszkowskiego i członkiem założonego przez profesora Bractwa św. Łukasza. Odtąd jego malarstwo rozwijało się w orbicie artystycznych zainteresowań Łukaszcówców: podziwu dla dawnych mistrzów, kultu tradycyjnych technik i klasycznych tematów malarskich. Artysta odwiedził Paryż, Włochy i Austrię. W latach 30. XX wieku osiadł we Lwowie, a od 1939 roku zamieszkał na stałe w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Michalak, spośród uczniów Pruszkowskiego, był artystą, który w największym stopniu uległ fascynacji pejzażem i obyczajem Kazimierza. W latach 1948-69 prowadził zajęcia z zakresu rysunku i malarstwa na Katolickim Uniwersytecie w Lublinie.

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



20

SZYMON BUCHBINDER

(1853 - 1908)

Uczony w pracowni, 1885 r.

olej/deska, 18 x 25 cm
sygnowany p.d.: 'S. Buchbinder'
na odwrociu nalepka Windsor and Newton Artists' Colourmen

estymacja: 20 000 - 25 000 PLN

4 700 - 5 900 EUR

POCHODZENIE:

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

LITERATURA:

- „Tygodnik Ilustrowany”, t. X, nr 237, 16 lipca 1887 r., s. 44, 48 (il.)

„Kto jest ten 'Uczony?' – malarzowi nie podobało się powiedzieć. Widzimy z zajęcia, że jest matematykiem: z ubioru, że poprzedził nas o kilka stuleci; z wyrazu twarzy, iż to nie byle jaki dręczyciel działwy, rozprawiający o anoulach, hypotenuzach i t. p. Uczony to prawdziwy XVI-go lub XVII-go stulecia; ale kto? P. S. Buchbinder, lubo stale obecnie przemieszkuje za granicą, jest z pochodzenia Polakiem, bratem mieszkającego wśród nas malarza religijnego tegoż nazwiska. Mamy więc prawo przypuszczać, iż postać uderzająca na obrazku P. Buchbindera, to albo powiernik naszego Kopernika Retyk, albo piérwszy geometra piszący po polsku Grzepski, albo słynny nawet za granicą Brzoski, albo słynniejszy jeszcze Gdańszczanin Heweliusz, urodzony podobno w Warszawie („Tygodnik Ilustrowany”, t. X, nr 237, 16 lipca 1887 r., s. 44) – tymi słowy, barwnie opisywano obraz Szymona Buchbinder, który cieszył się uznaniem krytyki ze względu na niedoścignioną precyzję swoich niewielkich rozmiarów gabinetowych kompozycji malarskich. „Uczony w pracowni”, zreprodukowany w nieco zmienionej formie w „Tygodniku Ilustrowanym”, przywodzi na myśl odkrywane w XIX stuleciu malarstwo Rembrandta, który wówczas został przez historię sztuki i muzealnictwo obwieszony geniuszem sztuki dawnej. XVII-wieczni Holendrzy byli dla Buchbindera, zamieszkałego w Wiedniu i Berlinie, wzorem. Z ich dziełami mógł zetknąć się w publicznych muzeach istniejących we wskazanych miastach. Lekcja dawnych mistrzów pozwoliła artyście osiągnąć wielką precyzję w naśladowaniu detalu, a także wydobyć kontemplacyjny charakter pozornie prozaicznej sceny.



21

PAWEŁ MERWART

(1885 - 1902)

Paryżanka. Dziewczyna z koszem kwiatów, przed 1902 r.

olej/deska, 55,7 x 33,2 cm
sygnowany p.d.: 'PAUL MERWART'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2001
- kolekcja prywatna, Polska

Paweł Merwart to znakomity eksponent naturalistycznego, salonowego malarstwa francuskiego końca XIX stulecia. Artysta młodość spędził we Lwowie. Swoją edukację rozpoczął od studiów politechnicznych w Austrii. Legenda głosi, że raniony w nogę podczas pojedynku, zainteresował się rysunkiem podczas rekonwalescencji. W Wiedniu amatorsko studiował malarstwo. W 1876 roku wyjechał do Monachium, rok później do Düsseldorfu, aby ostatecznie dotrzeć do Paryża. Jego talent rozwijał się prędko, o czym świadczy data debiutu na paryskim Salonie już w 1878 roku. W kolejnych dekadach wystawiał w Paryżu czy Stanach Zjednoczonych. Merwart został zatrudniony przez rząd francuski jako malarz departamentu kolonii, co zaowocowało podróżami do Tunisu, Senegalu, Gujany, na Antyle czy Martynikę. Artysta stworzył dioramę „Poławiacze perel”, która została zaprezentowana na Wystawie Powszechnej 1900 roku. Merwart zginął w czasie wybuchu wulkanu Mont Pelée na Martynice w 1902 roku.

Oprócz tematyki orientalno-historycznej (Mojżesz zabijający Egipcjanina, 1883, Muzeum Narodowe w Krakowie), Merwart wykonał liczne portrety młodych dziewczyn nadając im poetyckie tytuły („Zadumana”, „Pianistka”, „Hiszpanka”). Mimo silnego związku z paryskim milieu artystycznym, malarz wystawiał swoje dzieła na wystawy w Polsce, jak również ich reprodukcje pojawiały się w polskiej prasie. „Paryżanka. Dziewczyna z koszem kwiatów” stanowi reprezentatywny przykład jego malarstwa – wyrafinowanego technicznie i podejmującego urokliwy, salonowy temat.



22

FRANCISZEK ŻMURKO

(1859 - 1910)

"Ogień", około 1896 r.

olej/ płótno (dublowane), 167 x 221 cm
sygnowany p.d.: 'FraŻmurko'

estymacja: 180 000 - 280 000 PLN

42 000 - 65 300 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna od czasów międzywojnia, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Główny Pawilon na II Wystawie Higienicznej w Warszawie, 1896

LITERATURA:

- pocztówka z reprodukcją obrazu, 1920-27, Biblioteka Narodowa w Warszawie
- „Tygodnik Ilustrowany”, 1896, nr 22, s. 428 (il.)
- „Kurier Warszawski”, R. 76, 1896, nr 138, s. 5



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

– KAZIMIERZ DANIŁOWICZ-STRZELBICKI, FRANCISZEK ŻMURKO, WARSZAWA 1902

Pysznica się złotem kompozycja z personifikacją ognia w części centralnej to wyjątkowy obraz w twórczości Franciszka Żmurki. Praca ukazuje artystę w innej roli niż ta, z którą jest kojarzony. Nie jako malarza heter, ale jako realizatora prestiżowego zamówienia publicznego, w które zaangażowani byli najlepsi malarze tego czasu. I w którym on zasłużenie wziął udział. „Ogień” to symboliczna kompozycja, która razem z pracami malarzy takich jak Wojciech Gerson czy Henryk Piątkowski stworzyła wizualną oprawę dla jednego z najważniejszych wydarzeń Warszawy końca XIX wieku. Niemal za cud, biorąc pod uwagę historię miasta nad Wisłą, możemy uznać fakt dochowania się płótna do naszych czasów w dobrym stanie.

Rekonstrukcja całego założenia dekoracyjnego wskazuje, że przyświecała jej prosta myśl. Chodziło o wyczarowanie przed oczami odwiedzających wystawę personifikacji żywiołów czy zjawisk kojarzących się ze zdrowym i higienicznym życiem. Musiały one spełniać dwa warunki – być równocześnie atrakcyjne wizualnie i zarazem kilka przeciętnego odwiedzającego. Oba warunki spełnia prezentowany obraz. Na tle malowanej iluzjonistycznie „mozaikowej” elewacji, w czymś na kształt niszy objawia się kobieca, naga postać gromowładnej. Kształt wirtuozersko malowanej draperii (?) nasuwa skojarzenia z płomieniami. Przy dolnej krawędzi obrazu płonie ogień – konkretyzacja tematu płótna.

„Ogień” Franciszka Żmurki zdobył Pawilon Główny na II Wystawie Higienicznej w Warszawie w 1896. Pawilon autorstwa Edwarda Goldberga był dekorowany dziełami malarskimi na obydwu elewacjach. „Piękności” i „Sile” Wojciecha Gersona towarzyszyły: „Ogień” Żmurki i „Woda” Henryka Piątkowskiego. „Ziemia” namalowana przez Kazimierza Alchimowicza oraz „Powietrze” Kazimierza Wasilkowskiego stanowiły uzupełnienie drugiej kompozycji Gersona, „Zdrowie z gór, z nizin mór”. Obraz Żmurki jest prawdopodobnie jedynym zachowanym świadectwem artystycznym II Wystawy Higienicznej, jakie dotrwało do dnia dzisiejszego! W zbiorach Narodowego Archiwum Cyfrowego znajduje się zaledwie kilka fotografii z tej niezwykle ciekawej i ważnej ekspozycji. II Wystawa Higieniczna, nazwana w prasie Hygeopolis, została otworzona 16 maja 1896, miasto Warszawa przeznaczyło na nią plac pomiędzy ul. Polną, Kaliksta (obecnie Śniadeckich) i Nowowiejską, dziś znajduje się tam campus Politechniki Warszawskiej. Plac został odpowiednio przygotowany, ogrodzony, skanalizowany i otoczony parkiem projektu Franciszka Szaniora. Teren ekspozycji w wieczorowych i nocnych godzinach rozjaśniało światło elektryczne. Pawilon Główny, murowany z drewnianymi skrzydlami bocznymi, znajdował się od strony ulicy Kaliksta (dzisiaj Śniadeckich). Tuż za wejściem ustawiono fontannę Niedźwiedź i Delfin projektu Wasilkowskiego. Na terenie wystawy wzniesiono 42 budynki zarówno murowane, jak i drewniane, były też pawilony mieszczące cukiernię, dioramę z prezentacją „Stara Warszawa”, strzelnicę i wiele innych atrakcji dla mieszkańców Warszawy.

Wystawa miała za zadanie popularyzację i propagowanie higieny osobistej i publicznej, nakłaniać społeczeństwo do dbałości o zdrowie, zachęcać do gimnastyki, rozpowszechniać różne aspekty higieny i żywienia, szerzyć wiedzę z dziedziny bakteriologii i meteorologii, a nawet z zasad prawidłowego ubierania się. Ekspozycję odwiedziło 300 tysięcy osób, została ona zamknięta 30 września 1896 roku.

Franciszek Żmurko był jednym z najbardziej znanych polskich malarzy przełomu XIX i XX wieku. Pozycję tę zawdzięczał tematyce prac, w której dominowały Orient wraz z erotyzującymi wizerunkami kobiet, a także biegłemu warsztatowi malarskiemu. Już podczas edukacji w Monachium przyszły artysta nagradzany był za studia i szkice, a akademia z profesorem Aleksandrem Wagnerem i Carlem Theodorem von Pilotym na czele zdecydowała się na sfinansowanie Żmurce indywidualnej pracowni. Według XIX-wiecznych recenzentów talent miał go zaprowadzić „na szczyt artystycznego Parnasu, na którym Matejko z Siemiradzkiem siedzą” ([cyt. za:] Dariusz Konstantynów, *Kariera Franciszka Żmurki*, [w:] *Ślawa i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII i XX wieku*, s. 65). Podkreślano indywidualizm twórcy, pracowitość i zwrot ku tradycji dawnych mistrzów. Uznanie dla malarstwa artysty przełożyło się na sukces finansowy. XIX-wieczna prasa relacjonowała, że Żmurko sprzedać miał obraz „Śmierć Agrypiny” za ponad dwukrotnie większą kwotę (5 000 rubli), niż Jan Matejko swojego „Stafińczyka”. Również objazdowe wystawy stanowiły dla twórcy znaczne źródło dochodów. „Gwiazda betlejemka”, pokazywana w kilku europejskich miastach, przyniosła artyście 30 000 rubli zysku. Wyliczenie kwot, które płacono za kompozycje Żmurki, nie przesądza o jego malarskim kunście. Świadczy o nim za to prezentowany obraz.

ne palmy. Jedna, niby olbrzym wybujała w górę, czoło swe dumnie w obłokach nurza, pień jej potężny, wysmukły, nagi, licznymi zryśwan brzozy od piorunów, które chmurom wykrada i bezpiecznie je zwala do ziemi po olbrzymiem cielsku swoim. Korona, na wysokim szczycie potężnego pnia tego osadzona, niby wielkiego wodza wyniosły sztandar— to właśnie ów dobroczynny drogowskaz dla mnie, błędzącego wśród beczmiaru wędrowca.

Tuż obok palma druga. Pień jej względnie niski, nie widać go przez przestrzeń i małe wzgórze, ale ze skromnego pnia tego w promieniach rozchodzą się i wdzięcznym łukiem spadają ku ziemi liście niby

konary, stanowiąc jakoby rozległą, ochronną strzechę. Strzecha ta, niby dom gościnny, ciągnie pod swe sklepienie zmęczonemu wędrowca i zasłania od gorzących słońca promieni i od szalonych powiewów wichru pustynnego i strzeże od wyschnięcia krynicę orzeźwiającej wody, która u stóp jej z ziemi wieczyste wypływa i hoduje trawę bujną i mechy niby puchy miękkie. I spocząłem pod dobroczynną osłoną cudownej palmy, i ciało moje i dusza się orzeźwiły i zadawałem sobie pytania: której z dwu tych palm należy się większa ode mnie wdzięczność? która z nich jest bardziej pożyteczną, bardziej dostojną, która z nich ważniejsze spełnia zadanie: czy ta, co drogę

wskazuje i z piorunami zwycięsko walczy, czy też ta, co wytchnienie daje i orzeźwia?... I nie umiałem odpowiedzieć sobie, bo obie, jakkolwiek różne spełniają obowiązki, równego są dostojenstwa. Kto mi zaś potrafi odpowiedzieć, której z dwu palm tych pierwszeństwo przyznać należy, ten również mię nauczysz, czy wyższym jest w rodzie człowieczym dostojenstwo kobiety, czy mężczyzny?

Dr. Henryk Nussbaum



Z WYSTAWY HYGIENICZNEJ.



Kazimierz Wasilkowski: Powietrze.



„Ogień” Franciszka Żmurki reprodukowany na karcie pocztowej z życzeniami na nowy rok, 1920-27, źródło: POLONA

„Niepodobna tu pobeżnie nawet przedstawić tego wszystkiego, co każdy z powyższych działów [II Wystawy Higienicznej] obejmować będzie, tem więcej, że wielu prac dotychczas jeszcze nie ukończono. Niektóre komitety zakreśliły program bardzo obszerny i, o ile wiemy, wykonały go w zupełności. Na zaznaczenie zasługuje w komitecie fizyczno-chemicznym dział pożywienia, opracowany nader szczegółowo, przedstawiający czym i jak żywić się należy, czego unikać, jako szkodliwego zdrowiu, i jak rozpoznawać produkty fałszowane. Bakteriologowie przedstawią nam całe szeregi niedostrzegalnych dla oka szkodników i sposoby zabezpieczenia się przed nimi. W dziale budowlanym plany budowli higienicznych, oraz materiałów z jakich winny być wykonane, ważną dla wielu stanowić będą wskazówkę; tu również należą urządzenia wodociągowe, kanalizacyjne i t. p., tak niezbędne do utrzymania porządku w domach i całych miastach. Imponująco przedstawi się dział wychowawczy, pomieszczony w oddzielnym, specjalnie na ten cel postawionym budynku, który jako halla gimnastyczna pozostanie na placu i nadal. Budynek ten, postawiony z tak zwanego pruskiego muru, to zasługa p. inżyniera Rycerskiego, to owoc jego energii, wytrwałości i niezmiernych zabiegów około powodzenia całej wystawy, a w szczególności około uświetnienia działu wychowawczego. Podczas wystawy gimnastyka dla dzieci będzie urządzona na placu pod kierunkiem specjalistów, którzy nie zapomnieli również i o zabawie dla młodszej dziatwy, urządzając specjalny plac gier i zabaw. Z pozostałych działów podnieść jeszcze należy zasługę urządzenia po raz pierwszy na wystawie działu higieny ludowej, t. j. higieny wsi i miasteczek. Zaprojektował go dr. Tchorznicki i wspólnie z d-rem Dobrzyckim pokonał rozliczne trudności, aby projekt swój do skutku doprowadzić i, poczynszy od higienicznej chaty wiejskiej, a skończywszy na drobnych szczegółach życia codziennego przedstawić, o ile się dało, wszystko, mające z tym działem związek. Doniosłość tych rzeczy pojmie każdy, kto zna nasze osady i wszystkie ich braki higieniczne, jakie zwłaszcza podczas ostatniej epidemii cholery powychodziły na jaw”.



Brązowy medal wybity z okazji II Wystawy Higienicznej, Zakład medalierski Gerlach i Meissner, Warszawa, 1896, awers i rewers, źródło: Cyfrowe MNW

23

FRANZ VON LENBACH

(1836 - 1904)

Portret Guido hrabiego Henckel von Donnersmarck, 1896 r.

olej/plótno, 99 x 77 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'F.Lenbach | 1896'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN

7 000 - 9 400 EUR

OPINIE:

- historyczno-artystyczna opinia dr Sonji von Baranow identyfikująca modela z dn. 12 stycznia 2019 roku

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa





Franz von Defregger, Portret Franza von Lenbach, 1907, kolekcja prywatna, źródło: wikimedia commons

MALERFÜRST

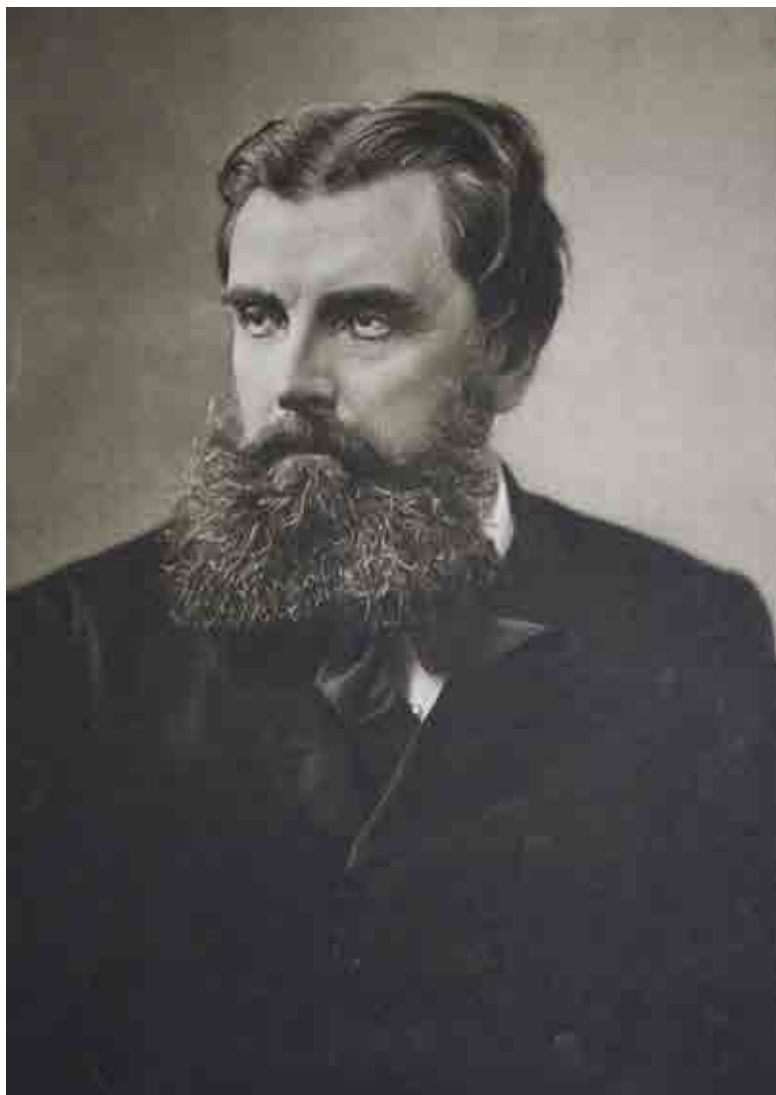
FRANZ VON LENBACH SUPERSTAR

Malerfürst – specyficznie niemieckie hasło oznaczające tyle, co „malarz-książe” – to kategoria do dziś z powodzeniem funkcjonująca w historii sztuki. Używa się jej, aby nazwać szczególny fenomen malarzy ostatnich dekad XIX stulecia. Jako ich przykłady najczęściej podaje się właśnie Lenbacha, a także Friedricha Augusta von Kaulbacha, Hansa Makarta, Frederica Leightona, Franza von Stucka, Mihály von Munkácsy’ego, ale ostatnio też Jana Matejki. Wszyscy oni cieszyli się ogromną popularnością, wzięciem klienteli, kształtowali smak mieszczańskiego społeczeństwa końca wieku, a swojemu życiu – w tym pracowniom, domom, uroczystościom – nadawali iście arystokratyczny wymiar. Stali się niejako popkulturowymi gwiazdami.

Franz von Lenbach od 1854 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Malarstwo poznawał pod auspicjami Franza i Carla Theodora von Pilotych. W 1858 po raz pierwszy odbył podróż do Włoch. W kolejnych dekadach w Italii, ale też podczas wyjazdów do Madrytu czy Wiednia kopiował dzieła dawnych

mistrzów. W latach 60. i 70. XIX wieku pracował z najważniejszymi artystami swojego czasu, Hansem von Maréesem, Arnoldem Böcklinem czy Hansem Makartem.

W 1882 otrzymał Order Zasługi Korony Bawarskiej i zyskał tytuł szlachecki. Osiedliwszy się w Monachium w 1887, został najważniejszym niemieckim portrecistą. Malował, żeby wymienić tylko parę nazwisk, papieża Leona XIII, cesarza Wilhelma I, Ottona von Bismarcka, króla bawarskiego Ludwika I, Richarda Wagnera czy Theodora Mommsena. Artysta rezydował w willi wybudowanej specjalnie dla niego (1887-91, arch. Gabriel von Seidl), która – wyposażona w historyczne wnętrza i dawne dzieła sztuki – stanowiła rodzaj książęcego pałacu i przyciągała ówczesną socjetę. Zakupiona przez miasto w 1924 i udostępniona jako muzeum w 1929, współcześnie należy do najważniejszych monachijskich muzeów i cieszy widzów wybitną kolekcją sztuki XX wieku.



Guido hrabia Henckel von Donnersmarck, portret fotograficzny, źródło: ciekawostki.blogspot.com

HÄNDLERFÜRST

GRAF HENCKEL CON DONNERSMARCK

Sześć lat starszy niż Lenbach, Guido hrabia Henckel von Donnersmarck należał do najstojniejszych ludzi swojej epoki w Niemczech. Przejmując majątek ojca, Carla Lazarusa, rozwijał rodzinne imperium przemysłowe, którego fortuna opierała się na działalności śląskich kopalni i hut, m.in. w Zabrze, Świętochłowicach, Bytomiu czy Piekarach, rozwijanych przez Guida w kolejnych dekadach XIX wieku. Stworzył pierwszą spółkę zrzeszającą zakłady pod nazwą „Śląskie Kopalnie i Cynkownie”. Fundusze lokował w przemyśle Zagłębia Ruhry, na Morawach, we Francji czy Królestwie Polskim.

Uchodził za najbogatszego człowieka swojej epoki, którego majątek przed pierwszą wojną światową wyceniano na 250 milionów marek. Był ważnym politykiem. Pracował w służbie dyplomatycznej, działał jako deputowany do Śląskiego Sejmu Prowincjonalnego. Odznaczono go najwyższym pruskim Orderem Orła Czarnego. W 1896 został trzynastym wolnym panem stanowym Bytomia. W 1901 otrzymał tytuł dziedzicznego pruskiego księcia von Donnersmarck.

Guido uchodził za swego rodzaju skandalistę. Był bywalcem salonów. Podczas pobytu Paryżu poznał Teresę Lachmann, używającą nazwiska Blanka de Paiva. Córka moskiewskiego fabrykanta, dwukrotnie rozwiedziona, wyszła za Guida w 1871. Uważano ją za uwodzicielkę i piękność paryskich salonów. Jej urok przyciągał Ferencza Liszta, Richarda Wagnera, braci Goncourtów. Zmarła w 1884. Jej mąż w 1885 na krótko związał się z Amerykanką Rosalie Coleman. Jego drugą żoną stała się w 1887 rosyjska szlachcianka, żona ministra sprawiedliwości Rosji, Katarzyna Slepcew.

Swoistym dziełem życia i owocem miłości do żony Blanki był ufundowany przez Guida pałac w Świerklańcu. Nazywany przez współczesnych Małym Wersalem, liczył ponad 100 pomieszczeń. Zaprojektował go Hector Lefuel, wiodący francuski architekt doby Napoleona III. Budowlę, zniszczoną po II wojnie światowej, otaczał rozległy park angielski. Ulokowano w nim mauzoleum, które stało się miejscem spoczynku hrabiego.

ADAM STYKA

(1890 - 1959)

Marokańska idyllaolej/ płótno, 65 x 54,5 cm
sygnowany l.d.: 'ADAM | STYKA'**estymacja: 48 000 - 60 000 PLN**

11 200 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Początek fascynacji Styki Orientem datuje się na rok 1911. Wtedy to młody, dwudziestoletni artysta wystawił na paryskim Salonie obraz „Orientalista”. W tym samym roku Styka udał się w podróż do Algieru i Tunisu. Z pierwszego „orientalnego” okresu jego sztuki pochodzą przede wszystkim pejzaże, które artysta wielokrotnie wystawiał w Paryżu (m.in. w 1914 roku na wielkiej Wystawie Orientalistów w Grand Palais). Tematykę rodzajową Styka zajął się dopiero w międzywojniu – z tego czasu pochodzi właśnie prezentowany w naszym katalogu obraz. Artysta po zakończeniu służby w polskim wojsku wrócił w 1921 roku do Paryża, skąd corocznie jeździł na kilka tygodni do Afryki Północnej. Malował karawany, sceny z życia nomadów, życie uliczne, osadzone w orientalnym pejzażu sceny biblijne, a przede wszystkim pełne erotycznego napięcia wizerunki kobiet i kochanków.

„W istocie to właśnie owa szczerłość bystrego podróżnika i dokładnego malarza przydaje obrazom Adama Styki wartości Renana. W momencie gdy malarz staje się podświadomie współpracownikiem filozofa-etnografa, jego rola jest równoważeniowa z rolą pisarza, a ów malarz-badacz ma w swym działaniu podwójną zasługę, którą szacuje wdzięczność publiczności”.

– BOYER D'AGEN, L'ARTE BELGE, 1928 (TŁUM. CZ. CZAPLIŃSKI)

W Polsce wystawy prac Styki wzbudzały duże kontrowersje. Niektórzy, jak Boy-Żeleński, atakowali Stykę ze względu na podejmowane przez niego, niekiedy quasi-pornograficzne, tematy. Publiczność odwiedzała jednak jego wystawy tłumnie, a przeciwnicy malarza zgadzali się co do rangi jego talentu i mistrzostwa w realistycznej formule sztuki. Ten wątek poruszali też chętnie Francuzi; Pierre Bearn pisał: „Efekty świetlne w jego obrazach polegające na użyciu prawie jaskrawych barw, przy niezwyklej umiejętności harmonizowania przepychu kolorów jego palety i przez umiejętnie ich dozowanie, są wyjątkowe we współczesnym malarstwie. (...) artysta portretuje prawdziwe typy ludzi w atmosferze czarodziejskich światła, tak jak by to był świat z tysiąca i jednej nocy” (P. Bearn, cyt. za: Cz. Czapliński, Saga rodu Styków, New York 1988, s. 146).



25

MALARZE WARSZAWSCY

(POCZ. XX W.)

Paleta malarska, 1912 r.

olej/deska, 85,5 x 123,5 cm
sygnowana wewnątrz przedstawienia przez dziesięciu artystów
oraz datowana: '1912'

Stefan Bukowski (1878 - 1929)
Tadeusz Cieślewski (ojciec) (1870 - 1956)
Władysław Dietrich (1862 - 1914)
Konstanty Górski (1868 - 1934)
Apoloniusz Kędziński (1861 - 1939)
Antoni Piotrowski (1853 - 1924)
Józef Ryszkiewicz (1856 - 1925)
Stanisław Sawiczewski (1866 - 1943)
Czesław Tański (1863 - 1942)
Bronisław Wiśniewski (1866 - 1939)

estymacja: 28 000 - 40 000 PLN

6 600 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska



TADEUSZ CIEŚLEWSKI (OJCIEC) (1870 - 1956)

Malarz Warszawy. Stworzył liczne projekty pocztówek, akwarele, a także obrazy olejne przedstawiające zabytki stolicy, przede wszystkim widoki Starego Miasta. Był uczniem Wojciecha Gersona; studiował także w Paryżu i Rzymie. Członek Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i grupy artystycznej Pro Arte.

ANTONI PIOTROWSKI (1853 - 1924)

Był uczniem Wojciecha Gersona, Akademii w Monachium i Jana Matejki w Krakowie. W latach 1872-82 przebywał w Paryżu. Wykonywał rysunki z wojny serbsko-bułgarskiej (1885-86) dla europejskich czasopism. W 1900 roku osiadł na stałe w Warszawie.

BRONISŁAW WIŚNIEWSKI (1866 - 1939)

Artysta, o którym wiadomo niewiele. Uczył się w warszawskiej Szkole Rysunkowej. Malował sceny rodzajowe, krajobrazy, główki i akty kobiece, obrazy religijne, projekty polichromii kościelnych, karykatury. Na przełomie wieków regularnie wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

STANISŁAW SAWICZEWSKI (1866 - 1943)

Artysta studiował malarstwo w Krakowie, Monachium i Wiedniu. Stworzył liczne prace rysunkowe, a także olejne obrazy sztalugowe. W centrum swojej twórczości umieścił krajobraz, akt oraz portret.

CZESŁAW TAŃSKI (1863 - 1942)

Dziecko swoich czasów – utalentowany malarz i konstruktor samolotów oraz pilot. Studiował w warszawskiej Klasie Rysunkowej i Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Od lat 90. XIX wieku budował modele samolotów i podejmował próby awiatyczne. Były to pierwsze tego rodzaju eksperymenty w Polsce.

WŁADYSŁAW DIETRICH (1862 - 1914)

Malarz pejzażysta, siostrzeniec Wojciecha Gersona. Student krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych oraz Akademii monachijskiej. Dużo podróżował po kraju; odrębną gałąź jego twórczości stanowi tematyka tatrzańska.



APOLONIUSZ KĘDZIERSKI (1861 - 1939)

Wybitny przedstawiciel warszawskiego modernizmu. Autor obrazów o tematyce rodzajowej i folklorystycznej. Uczeń Józefa Brandta, Wojciecha Gersona, Akademii monachijskiej. Jego dorobek artystyczny w większości spłonął w powstaniu warszawskim.

STEFAN BUKOWSKI (1878 - 1929)

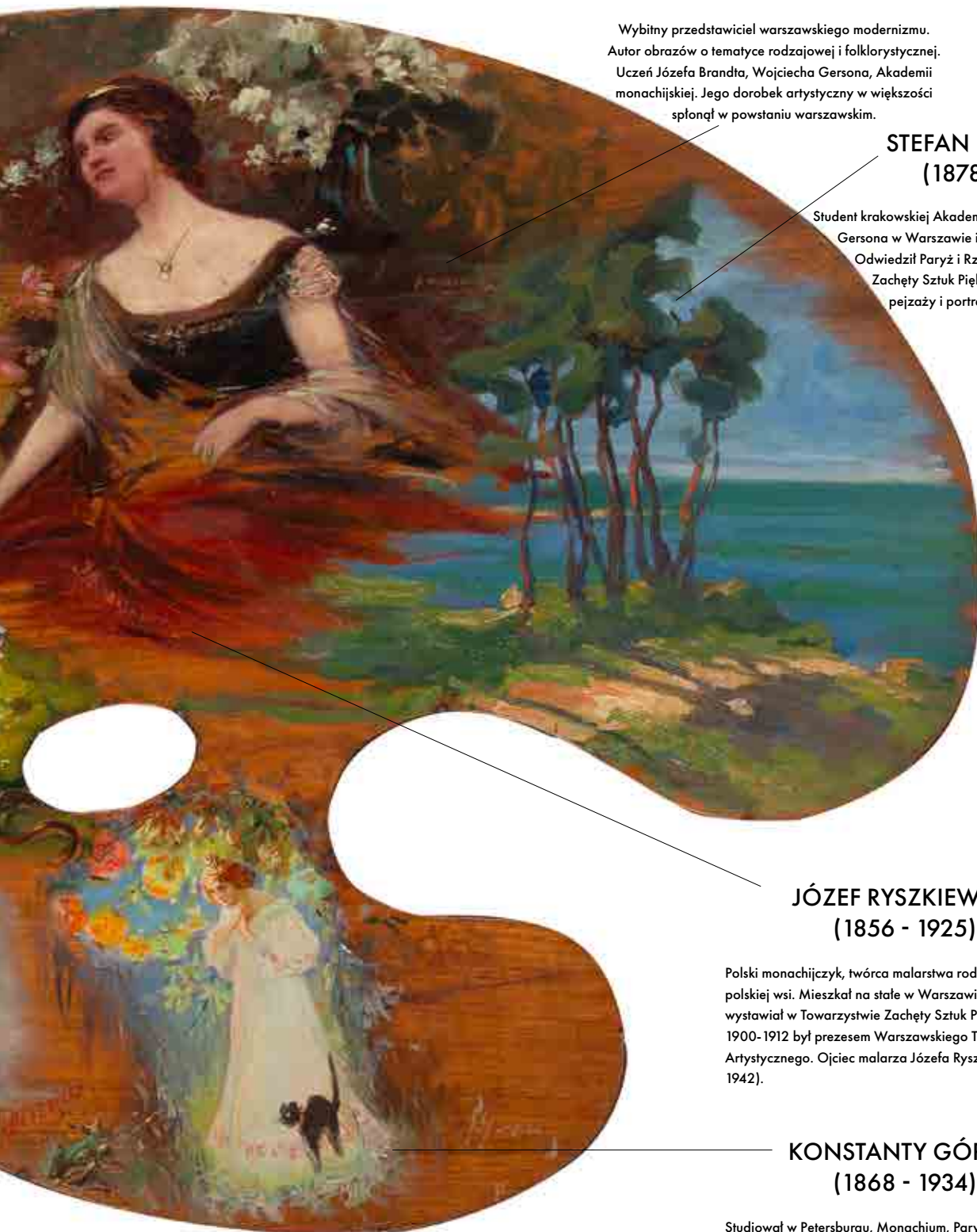
Student krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, Wojciech Gersona w Warszawie i monachijskiej Akademii. Odwiedził Paryż i Rzym. Wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Był twórcą salonowych pejzaży i portretów kobiecych.

JÓZEF RYSZKIEWICZ (1856 - 1925)

Polski monachijszczyk, twórca malarstwa rodzajowego z życia polskiej wsi. Mieszkał na stałe w Warszawie, gdzie licznie wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. W latach 1900-1912 był prezesem Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego. Ojciec malarza Józefa Ryszkiewicza (1888-1942).

KONSTANTY GÓRSKI (1868 - 1934)

Studiował w Petersburgu, Monachium, Paryżu i we Włoszech. Ścisłe związany ze środowiskiem artystycznym Warszawy. Ilustrował książki i czasopisma, tworzył portrety i karykatury oraz obrazy o tematyce baśniowej



26

FRANCISZEK STREITT

(1839 - 1890)

Wiejska kapela, 1879 r.

olej/deska, 27,5 x 44 cm

sygnowany, datowany i opisany: 'F. Streitt | Monachium 879'

estymacja: 48 000 - 65 000 PLN

11 200 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

- porównaj: Maria Gołąb, Agnieszka Ławniczakowa, Piotr Michałowski, Galeria Rogalińska Edwarda Raczyńskiego, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, listopad 1997 – marzec 1998, Poznań 1997, nr kat. 398 (wariant kompozycyjny: Wędrowni muzykanci, 1880)

W recenzjach prasowych dotyczących malarstwa polskiej kolonii w Monachium Franciszek Streitt wymieniany jest jednym tchem razem z malarzem Antonim Kozakiewiczem. Streitt, osiadłszy na stałe w Bawarii w 1871 roku, dzielił pracownię ze wskazanym artystą – z tego też względu krytyka postrzegala ich jako tandem artystyczny. Malarstwo Polaków, choć oparte na rodzajowej anegdocie, niosło inny rodzaj wrażliwości. Streitt studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1856-66, a następnie w wiedeńskiej Akademii. Będąc uczniem Matejki, we wczesnym okresie działalności poświęcił się malarstwu stricte historycznemu. W Monachium odkrył malarstwo rodzajowe o Stimmungowym charakterze. Malował liryczne pejzaże, sceny z polskiej prowincji, często Romów czy wędrownych muzykantów. Prezentowana kompozycja powstała jako wariant kompozycyjny obrazu dzisiaj przechowywanego w Muzeum Narodowym w Poznaniu. O istnieniu dwóch wersji donosił Michał Wołowski na łamach „Kłosów” w 1879 roku. Streitt należał do najważniejszych przedstawicieli tzw. szkoły monachijskiej. We wspomnieniu pośmiertnym monachijskiego Kunstvereinu (1890) pisano o dziele artysty: „Jego obrazy, przeważnie pokazujące z największą wiernością życie ludu polskiego i węgierskiego, znalazły jak najwyższe uznanie tak, że artysta prawie całe swoje życie poświęcał uciążliwej sztuce”.





„P. Streitt, gotuje obraz także większych rozmiarów, przedstawiający 4-ch muzykantów, powracających porankiem zimowym z jakiegoś miasteczka. Obraz ten nie jest nowością. P. Streitt malował już ten sam przedmiot w maleńkim tylko formacie. (...) Jest w nim pewien komizm i cierpienie; a ta antyteza wywołuje nader sympatyczne wrażenie. (...) W ogóle obrazek to smutny i piękny”.

- [MICHAŁ WOŁOWSKI] DR BONAWENTURA KOPEĆ, POGADANKI MONACHIJSKIE.
I. POJĘCIE SZTUKI. OGÓLNY CHARAKTER MIASTA. BRANDT I GALERIE OBRAZÓW.
KOZAKIEWICZ. KUNSTVEREIN MONACHIJSKI. STREITT. KURELLA. MALECKI [...], „KŁOSY”
1879, NR 720, s. 263



27

NIEZNANY MALARZ SZKOŁY DÜSSELDORFSKIEJ

(I poł. XIX w.)

Pejzaż włoski

olej/ płótno, 80 x 112 cm

na krośnie malarskim nalepka inwentarzowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja: 20 000 - 30 000 PLN

4 700 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie
- kolekcja prywatna, Warszawa

Prezentowane dzieło wyszło spod ręki nieznanego malarza niemieckiego czynnego w pierwszej połowie XIX stulecia. Pejzaż przedstawia popularny w tamtej dobie motyw nadmorskiego krajobrazu z południa Włoch z rozbudowaną partią rodzajowego sztafażu. Mistrzowsko oddane niebo z przetaczającymi się obłokami oświetlanymi promieniami zachodzącego słońca pozwalają go włączyć z twórczością artystów tzw. szkoły düsseldorfskiej. Mianem tym określa się twórczość artystów pejzażystów związanych z Akademią Sztuk Pięknych w Düsseldorfie. Ich krajobrazy, realistyczne w formie, romantyczne w duchu, przedstawiały przede wszystkim pejzaże włoskie. Prezentowany obraz bliski jest poetyce malarstwa dwóch głównych przedstawicieli tej szkoły, braci Andreeasa (1815-1910) oraz Oswalda (1827-1905) Achenbachów.



28

ADEODATO ZUCCATI

PRZYPISYWANY

(ur. 1680)

Martwa natura z kwiatami, owocami i ptactwem

olej/ptótno, 87 x 118 cm

atrybucja pracy na podstawie opinii dr. Freda Meijera

(za domem aukcyjnym Karl & Faber)

estymacja: 50 000 - 65 000 PLN

11 700 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Europa
- dom aukcyjny Karl & Faber, Monachium
- kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana „Martwa natura z kwiatami, owocami i ptactwem” to dzieło bolońskiego malarza przełomu XVII i XVIII wieku Adeodato Zuccatego. Biografia malarza pozostaje w dużej mierze zagadką. Mówią za niego jego dzieła – martwe natury przechowywane w publicznych kolekcjach we Włoszech i zbiorach prywatnych. Popularność martwej natury w północnej Italii w XVII i XVIII stuleciu wiązać się może z transgraniczną wymianą wzorców malarstwa holenderskiego tamtej doby. Już XVI-wieczni historiografowie sztuki włoskiej zwracali uwagę na szczególnie inklinacje północnych Włochów do realizmu. Uważano, że artyści północnych Włoch, żyjąc blisko natury i ludu, mają szczególną predylekcję do realizmu w malarstwie. Epizod nowożytnej, naturalistycznej włoskiej martwej natury rozpoczyna słynny „Koszyk owoców” Caravaggia (około 1595-96, Pinacoteca Ambrosiana, Mediolan). Zuccati w prezentowanym dziele stworzył zróżnicowaną kompozycję z owoców i kwiatów. W górnej części pośród gałązek umieścił ptaki, tworząc wrażenie bogactwa świata natury. Elementy martwej natury wylaniają się z mroku, co zdradza znajomość artysty malarstwa chiaroscuro północnej Italii. Z drugiej strony, Zuccati, malarz regionu Emilia-Romania, w pewien sposób wpisywał się w „poszukiwanie prawdy” artystów tzw. szkoły bolońskiej. Realistyczne martwe natury w XVII wieku tworzyli w różnych ośrodkach tacy artyści jako Francesco Mantovano (1636-1663), Angelo Maria Rossi (II poł. XVII w.) czy Evaristo Baschenis (1617-1677), a Zuccati jawi się jako ich kontynuator tradycji, którą ustanowili.



29

AUTOR NIEROZPOZNANY

(XVIII w.)

Martwa natura kwiatowa z papugą

olej/ płótno, 98,5 x 74 cm

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 000 EUR

Wśród licznych przedstawień martwych natur flora jest tematem, po który artyści sięgali najczęściej. Kwiaty, zwłaszcza zerwane, stanowią niezwykle wdzięczny materiał malarski, tym bardziej, że kojarzą się z krótkim żywotem i ulotnym pięknem. Ponadto, martwe natury miały dwoisty charakter: radowały oko, równocześnie skłaniając do głębszej refleksji natury etycznej lub stanowiąc zagadkę (szczególnie w dziełach z północy Europy, których autorzy często sięgali po alegorie).

Kompozycję kwiatową prezentowaną na aukcji tworzą różnorodne elementy, ułożone w sposób dekoracyjny, poczynając od najmniejszych okazów, umieszczonych na dole, po coraz dorodniejsze, znajdujące się w górnej partii. W misternie zakomponowanym bukietcie można dostrzec liczne odmiany stylizowanych róż, goździków i nasturcji. Obraz powstał w XVIII wieku, o czym świadczy lekko stłumiona, złocista kolorystyka, sprowadzona do akcentów bieli, beżu, czerwieni i różu, jednakże cechuje ją rozrzutność mistrzów niderlandzkich aktywnych w XVI i XVII wieku.

Kwiaty, poczynając od XVI wieku, stały się przedmiotem pożądania monarchów, arystokratów i samych malarzy. Jednym z głównych propagatorów martwej natury kwiatowej był Jan Brueghel, zwany Aksamitnym, syn wielkiego Pietera Brueghela starszego. Jako jeden z pierwszych wyspecjalizował się w kompozycjach przedstawiających bukiety i uczynił z nich autonomiczny temat malarski. Zachęcił go do tego mediolański kardynał i wybitny kolekcjoner, Fryderyk Boromeusz. Malarz jako jeden z niewielu miał wstęp do szklarni księży niderlandzkich, dzięki czemu mógł obserwować rzadkie okazy, sprowadzane z dalekich stron świata. Warto wspomnieć, iż artysta żądał bajrońskich wynagrodzeń za swe płótna, gdyż malowanie ich było niezwykle czasochłonne z uwagi na różne okresy kwitnienia. Wygórowane żądania były częściowo uzasadnione, jednakże większość malarzy o mniej rozległej siatce koneksji – i w związku z tym z ograniczonym dostępem do królewskich szklarni – posługiwała się zielnikami dostarczającymi wskazówek i inspiracji. Sam Brueghel nie tworzył zawsze z natury i malował kompozycje składające się z kwiatów kwitnących w różnym czasie. Pośród jego pomocy naukowych znajdowała się pozycja o nazwie Florilegia, czyli kolekcja ilustracji kwiatowych i prawdziwy ogród w miniaturze.



30

MELA MUTER

(1876 - 1967)

Macierzyństwo

olej/plótno, 96 x 80 cm
sygnowany p.g.: 'Muter'
opisany na odwrociu: 'Depôt | Reservé | Retrouvé en 1962 |
Nettoyé superficiellement | M'; na krośnie malarskim opisany
oraz nalepki aukcyjne

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

POCHODZENIE:

- kolekcja Bolesława Nawrockiego
- kolekcja Wojciecha Fibaka
- dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, listopad 2012
- kolekcja prywatna, Poznań

WYSTAWIANY:

- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-sierpień 1998

LITERATURA:

- École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog pod redakcją Józefa Grabskiego, Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, lipiec-sierpień 1998, Kraków 1998, nr 104, s. 230-231 (il.)





„Macierzyństwo” to portret matki z dzieckiem podniesiony do rangi personifikacji. Nie jest to jednak, co autorom europejskim stosującym personifikację zdarzało się dość często – postać „gładka” i bezcielesna, a konkretny, posiadający ciało człowiek. Odsłonięty dekolt, częsty element przedstawiania macierzyństwa przez malarkę poświadcza najcisłejszą więź.

Wybitny krytyk międzywojenny – Mieczysław Sterling, pisząc pod koniec lat 20.

o malarstwie Meli Muter, zwrócił uwagę na chropowate płaszczyzny farby i charakterystyczną dla niej fakturę „zdobytą latami ciężkiej pracy” (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3). „Macierzyństwo” potwierdza słowa Sterlinga. Przede wszystkim uderza wrażenie, że przedstawieni ludzie i będąca tłem ściana zbudowani są z tej samej malarskiej materii. Całe płótno usiane jest niewielkimi gruzkami, które razem z szorstko wyglądającą, chropowatą farbą, potęgują wrażenie bezpośredniości widzenia, które nie próbuje nic upiększać.

Sterling, pisząc o portretach malowanych przez Muter, wskazywał na „bezwzględność prawdy”, którą umiała dojrzeć u swoich modeli (op. cit., s. 3). „Macierzyństwo” doskonale obrazuje trafność tych uwag. Artystka, malując macierzyństwo, nie usiłowała przedstawiać radości życia. Raczej próbowała rzetelnie sportretować człowieka – matkę i jej dziecko, bezwzględnie poszukując prawdy. Paradoksalnie ta „bezwzględność” była związana ze współczuciem i empatią. Opisując portretowanie starej kobiety Muter wspominała: „(...) stara wieśniaczka, o rysach jakby wyrzeźbionych, wrytych przez ból. Nie znalazłam jej życia lecz spoglądając na tę twarz wyniszczoną przez łzy nie mogłam powstrzymać się, by nie powtarzać w głębi duszy – ‘oto dojrzały owoc boleści’. I gdy tak powtarzałam w myślach te słowa przez cały czas malowania, głuche cierpienie rodzące się we mnie stawało się tłem mojej pracy. Być może właśnie dzięki temu cierpieniu udało się stworzyć jedną z moich pierwszych prac malarskich” (Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich. Mela Muter 1876-1967, Warszawa 1994, s. 32-3). Charakterystyczna koncepcja obrazu – malarka wskazuje, że do stworzenia dzieła sztuki potrzebny jest nie tylko warsztat malarski i temat, ale również autentyczne przeżycie twórczego.

Anotacja, którą opatrzone jest odwrocie obrazu wskazuje na jego losy w latach 60.: 'Depôt | Reservé | Retrouvé en 1962 | Nettoyé superficiellement | M'. Zdaje się to wskazywać, że płótno zostało uratowane dzięki działaniom niezwyklej postaci polskiego kolekcjonera XX wieku – Bolesława Nawrockiego. Był on synem malarza – Bolesława Nawrockiego, który odbył studia w Monachium i w Paryżu. Nad Sekwaną zajmował pracownię przy 65 Boulevard Arago, obok pracowni Melanii Mutermilchowej. Stworzył w tym czasie jej portret (1903 rok), który zapadł w pamięć studiującego muzykę Nawrockiego Juniora. Wisił w domu nad fortepianem i młodzieniec spędzał wiele godzin grając i patrząc na nieznaną mu piękność. Gdy los sprowadził młodego Nawrockiego do Paryża (poza muzyką studiował też prawo), odnalazł sędziwą malarkę (82 lata) pod adresem 40 rue Pascal. Była to „nędzna pracownia”, w której starszuszka żyła w zapomnieniu. Dla młodego Nawrockiego spotkanie to było zapewne spełnieniem dziecięcych marzeń – dla niej uśmiech losu. Była już bowiem nie tylko zapomniana jako artystka, ale też zdana sama na siebie jako człowiek. Nawrocki, ciepło przez nią przyjęty, stał się dla niej pomocą, załatwiając zarówno jej codzienne sprawunki jak też sprawy poważniejsze. Do tych należało zajęcie się rozproszonymi po Paryżu obrazami. Jak wspominał: „Tak więc w wyniku przeprowadzonych przeze mnie poszukiwań udało mi się odnaleźć i odzyskać większą ilość wspaniałych obrazów, które Mela Muter powierzyła przy okazji którejś z przymusowych przeprowadzek z jednej pracowni do innej beztroskiej osobie, która nie zdawała sobie zapewne sprawy z wartości powierzonych jej przedmiotów i pozbyła się ich, składając je w magazynach na przedmieściach Paryża razem z węglem i drzewem opałowym. Obrazy te rzucone były luzem w nieładzie, ulegając w wielu przypadkach uszkodzeniom mechanicznym oraz wpływom wilgoci. Trzeba je było oczyścić, naciągając na podramki, przygotowywać do fachowej restauracji” (op. cit., s. 7). Gdyby nie Nawrocki spuścizna po Meli Muter nie byłaby tak pełna. Poza zrozumiałą chęcią miłośnika sztuki do uratowania rzeczy pięknych i cennych była w nim też jednak bezinteresowna chęć niesienia pomocy. W 1928 roku, wybitny francuski architekt – Auguste Perret, zbudował dla malarzki dom. Kiedy w Paryżu pojawił się Nawrocki, zamieszkiwał w nim już od dawna sławny malarz Jean Dubuffet. Nawrocki próbował wraz z Markiem Jacquier, zaprzyjaźnionym z artystką mecenasem odzyskać dla niej dom. To również dzięki pomocy Nawrockiego Muter przeszła w 1965 roku operację katarakty.

31

SZYMON MONDZAIN

(1890 - 1979)

Akt żeński leżący

olej/plotno, 45 x 55 cm
sygnowany p.d.: 'Mondzain'

estymacja: 30 000 - 45 000 PLN †
7 000 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

„Erudycja Mondzaina zarówno literacka, jak i plastyczna, wykraczała poza kręgi francuskie, choć nie zapominał on lekcji koloryzmu, którą dały mu obrazy Delacroix. Jego dzieła sztandarowe, dzieła, w których rozwinął swój dyskurs filozoficzny, odwołują się do wielkich mistrzów malarstwa włoskiego od Fra Angelico poczynając, ale z naciskiem na sztukę renesansu. Mondzain był obywatelem świata, co pozwoliło mu oprzeć się przemijającym modom i trendom”.

- EWA BOBROWSKA, MISTRZOWIE ÉCOLE DE PARIS. SIMON MONDZAIN,
KATALOG WYSTAWY, WARSZAWA 2012, s. 79



32

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

(1896 - 1986)

Toaleta damy

olej/sklejka, 61 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja: 75 000 - 95 000 PLN

17 500 - 22 200 EUR

„Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Paryżanin, z natchnienia Amerykanin – Menkes wydaje się jednym z nielicznych artystów, którzy potrafią być w pełni 'modern' bez odrzucania piękności światła, koloru, faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta. Jest wspaniałym malarzem”.

– ARTHUR MILLER, 1949, CYT. ZA: WŁADYSŁAWA JAWORSKA, ZYGMUNT MENKES.
MALARZ ÉCOLE DE PARIS, „BIULETYN HISTORII SZTUKI” 1996, NR 1-2, s. 28



33

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

(1873 - 1951)

Teatrzyk japoński - kwadryptyk, 1926 r.

olej/ płótno, 138,5 x 205 cm
sygnowany i datowany l.d.: '26 W. de Terlikowski'

estymacja: 35 000 - 55 000 PLN †
8 200 - 12 900 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Od 1911 roku Włodzimierz Terlikowski posługiwał się szpachlą w procesie malarskim. Przyprawiało to o niemały kłopot krytyków. Z jednej strony próbowano bowiem widzieć w Terlikowskim następcę impresjonistów (wielokrotnie w prasie francuskiej można znaleźć anegdotę o spotkaniu młodego Polaka ze starszym się Renoirem), czy kolorystę, albo „wrażeniowca”. Podkreślano jednak, że obrazy Terlikowskiego nie są szkicami i nie mamy w nich do czynienia z malowaniem światła – artysta kształtuje za to materię malarską tak, jakby rzeźbił w woskowej masie. Francuscy krytycy podkreślali, że Terlikowski „porzuca pędzel dla szpachli, ponieważ chce pracować szybciej i kończyć swoje prace, stojąc przed przedmiotem” (Guillaume Janneau), „maluje w sposób szybki i zdecydowany; tworzy z pasją” (Adolphe Tabarant), jest w pracy „porywczy” (Arsène Alexandre), bliższa prawdy wydaje się być polska krytyczka, Jadwiga Masselska, która pisała o kompozycjach Terlikowskiego jako o „poematach stworzonych na płótnie”, zwracając uwagę, że są one raczej kształtowane, niż malowane. Prezentowana „Teatrzyk japoński” to rodzaj dekoracyjnej, wielkoformatowej kompozycji, która przybrała formę jakby czteroczęściowego parawanu. Artysta odniósł się w niej do ogólnych fascynacji epoki kulturą japońską. Enigmatyczna kompozycja przedstawia dziewczyną niemalże przykrytą parasolkami w przestrzeni ulicy. Dzieło, choć nosi znamiona malarskiej fantazji, to przywołuje na myśl obrazy japońskiego teatru lalek bunraku.



„Terlikowski to magik” – pisał na łamach „L’Aquadémie” Lucien Aressy – „Terlikowski to czarodziej światła, harmonijnych fioletołów 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 utrwała 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 [Terlikowski] wyciąga ten szczególny [malarski] efekt”. Cytowany artykuł, będący kilkustronicową odą na cześć talentu polskiego malarza, pochodzi z października 1921 roku, okresu największego powodzenia artysty. Przytaczamy go jednak nie po to, aby pokazać sympatię, którą artysta cieszył się wśród krytyków, ani też aby podkreślić, że widziano w nim Artystę przez wielkie „A” [Lucien Aressy (sam będący poetą) pisał tylko o największych malarzach i pisarzach, z Verlainem i Proustem na czele]. Cytowany tekst pokazuje jednak szerszy problem z jakim wiąże się postać Terlikowskiego. Artyście przez długie lata próbowano bowiem nadać maskę rozpoetyzowanego grajaka, albo modernistycznego szaleńca wplątanego w rozmaite wiry uczuć i bytów. Piszący o jego sztuce zwykli raczej czytelników sążnistymi opisami frenetycznych stanów emocjonalnych – rzadko jednak decydowali się na osadzenie artysty w sztuce jego czasów, albo chociaż na zarysowanie jego biografii. Tę biografię znamy bardzo fragmentarycznie, nie tyle ze źródeł, ile z informacji przekazanych (wymyślonych?) przez samego malarza. Terlikowski urodził się w rodzinie urzędnika kolejowego w Poraju (w pół drogi między Łodzią, a Częstochową). Niekiedy twierdził jednak, że ma szlacheckie pochodzenie i dodawał do swojego nazwiska przedrostek „de”.

„Z pochodzenia warszawianin, pan Terlikowski od lat 13 przeszło nie był w syrenim grodzie, zachował jednak o nim żywe wspomnienia. W licznych swoich podróżach artysta zwiedził Nową Zelandię, Indie, Afrykę, a od lat 10 mieszka w Paryżu i wystawia tu swe płótna. Oryginalność i swoisty rozmach szybko zwróciły nań uwagę krytyków i publiczności francuskiej, której rodak nasz jest prawdziwym ulubieńcem”.

–MARIA KASTERKA, WYSTAWA WŁODZIMIERZA TERLIKOWSKIEGO, „ŚWIAT” 1921, NR 16, s. 7

W wieku 13 lat uciekł z rodzinnego domu i pieszo, przez Niemcy dotarł do Francji. Pracował jako parobek, kowal, wołyżer w cyrku. Przez prawie dwie dekady prowadził życie wędrownie. Nie jest jasna chronologia jego podróży, ale wiadomo, że ich nie brakowało: odwiedził kraje północnej Afryki, Chiny i Singapur, Australię i Nową Zelandię, podróżował po Europie, głównie między Niemcami a Francją. Twierdził niekiedy, że kształcił się w zakresie malarstwa w Monachium i w paryskiej pracowni słynnego akademika, Jean-Paula Laurensa, innym razem: że jest samoukiem. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że odebrał profesjonalne wykształcenie: już od wczesnych lat wprawnie malował bowiem akty, będące podstawą edukacji w paryskim atelier Laurensa. W 1911 roku postanowił na stałe osiedzić w Paryżu. Szybko zintegrował się z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Polscy krytycy wymieniali go jednym tchem z Olgą Boznańską. Francuzi szybko uznali za swojego, a jego obrazy kupiło Muzeum Luksemburskie, będące ówczesnie galerią współczesnego, francuskiego malarstwa. Mimo ustabilizowania się jego sytuacji zawodowej, nastąpiły rodzinne komplikacje: w roku 1918 zmarł jego syn. Dwa lata później u boku prawie pięćdziesięcioletniego malarza znalazła się nowa partnerka: Jeanne Leygues, córka Georgesa Leyguesa, ważnego francuskiego polityka (czterokrotnego ministra w rozmaitych departamentach). Zapewne za sprawą tego związku malarz otrzymał w 1920 roku Legię Honorową. Działaniami teścia można też wytłumaczyć fakt, że przez pracownię artysty przewinęło się w latach 20. kilka znamienitych osobistości, m.in. pisarz Anatol France, rzeźbiarz Bourdelle, czy cały zastęp generałów francuskiej marynarki. Mimo wejścia w wyższe sfery Terlikowski nie zerwał z dawnym, kawiarnianym życiem. Dalej mieszkał na Montparnassie (pod adresem 48 Avenue Duquesne, piękny ceglany dom stoi do dziś) dalej żył życiem kawiarnianym (jak Kisling obracał się w kręgu Café de la Rotonde). Wiemy, że mimo drugiego małżeństwa, w jego studio „obecny był kobiecy pierwiastek (...), pracownię odwiedzały przyjaciółki artysty: tancerki i artystki... Polki, Rumunki, Hiszpanki i Francuzki... wszystkie były modelkami Terlikowskiego”. Gości studia czarował – jak czytamy na łamach „L’Aquadémie” – mężczyzna „niewysoki, rozemocjonowany, nerwowy, o dużym i ładnym uśmiechu, dziwnie osobny względem spokojnej rasy Polaków”.



Włodzimierz Terlikowski – artysta malarz. Fotografia portretowa. Z papierosem, 1928, źródło: NAC Online

34

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

(1873 - 1951)

„San Giacomo di Rialto”, 1936 r.

olej/ płótno, 163 x 98 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1936 | W. de Terlikowski'

estymacja: 50 000 - 70 000 PLN †
11 700 - 16 400 EUR

POCHODZENIE:
- spadkobiercy artysty

LITERATURA:
- Musée des Peintres de l'École de Muroi, katalog wystawy, maj 2002, s. 24
- B. B. Perlman, Wladimir de Terlikowski. His Life and Art, Asheville 1998, s.101

WYSTAWIANY:
- Musée des Peintres de l'École de Muroi, Muroi, maj 2002
- Centre Culturel de Troyes, Troyes, maj-czerwiec 1981

W wydanym w 1934 roku eseju Arsene'a Alexandre'a poświęconym Terlikowskiemu autor w charakterystyczny sposób przeprowadza paralelę między sposobem, w jaki artysta maluje portrety, a tym, jak odtwarza widoki miast. Zdaniem francuskiego krytyka „wielkie widoki Wenecji” oddziałują na malarza nie słabiej niż pytające spojrzenie modela z niepokojem kręcącego się po pracowni. Wenecja czy inne miasta, które Terlikowski brał za przedmiot swojej sztuki, tak jak modele zdają się posiadać osobną tożsamość (A. Alexandre, Terlikowski. Peintre des figures, Paris 1934, s. 11-14). Ta metafora, być może wywiedziona z powieści Marcela Prousta, który często pisał o „imionach miast” i traktował je jak ludzi, wydaje się szczególnie trafna, jeśli stanąć twarzą w twarz z monumentalną wedutą Terlikowskiego. Takim obrazem jest niewątpliwie prezentowany różowofioletowy pejzaż „San Giacomo di Rialto”. Kompozycja przedstawia jeden z weneckich kościołów znajdujących się na lewym brzegu Canal Grande. San Giacomo di Rialto jest w Wenecji wyjątkowym gmachem i odróżnia się od słynnych budynków miasta swoją prostą artykulacją. Pozbawiona pilastrów, kolumn i naczółków fasada zdobna jest jedynie w koliste, wmurowany w płaską ścianę zegar. Umieszczona na szczycie fasady dzwonnica przypomina raczej hiszpańskie i meksykańskie świątynie niż dostojne palladiańskie kościoły Serenissimy. Terlikowski, wybierając San Giacomo di Rialto na „modela” swojej weduty, postąpił więc wbrew pocztówkowym schematom kierującym większością artystów jeżdżących na plenery do Wenecji. Dla Terlikowskiego liczyła się, o czym pisali często krytycy komentujący jego twórczość, przede wszystkim malowniczość.



35

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

(1873 - 1951)

Pont Neuf w Paryżu, 1937 r.

olej/ płótno, 46 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1937 | W. de Terlikowski'

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

POCHODZENIE:
- kolekcja prywatna, Warszawa (dar artysty)



36

JEAN LAMBERT-RUCKI

(1888 - 1967)

Kompozycja kubistyczna z postaciami, 1925 r.

olej/sklejka, 36,5 x 49 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. Lambert-Rucki | 1925'

estymacja: 60 000 - 80 000 PLN †

14 000 - 18 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

Po powrocie do Paryża w 1919 roku Jean Lambert-Rucki (artysta posługiwał się tą formą od początku lat 20.) znalazł się w kręgu oddziaływania sztuki kubizmu. „Zanim jeszcze zwierzęta czy sylwetki ludzkie zaczęły żyć w twórczości Lamberta, tworzył on kompozycje geometryczne, bliższe abstrakcji. W tych pracach wyraźnie zapisała się inspiracja Légerowską filozofią komponowania i pojmowania obrazu” (Jean Lambert-Rucki, tekst Artur Winiarski, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 21 września – 31 grudnia 2017, Warszawa 2017, s. 34). Prezentowana praca „Kompozycja kubistyczna z postaciami” nosi wyraźny ślad wpływu sztuki Fernanda Légera. Malarz ten, luźno związany z kubizmem, lecz będący członkiem neokubistycznego ugrupowania „Section d'Or”, przed wybuchem I wojny światowej realizował serię obrazów, które zwykle nazywało się w historii sztuki „kontrastami form”. Sytuując się blisko abstrakcji, umieszczał w przedstawieniu walcowate formy w kolorach podstawowych. Jego malarstwo stanowiło oryginalną propozycję badania istniejących pomiędzy kolorami i bryłami stosunków w przestrzeni. „Kompozycja kubistyczna z postaciami” przedstawia mężczyzn, którzy zjawiają się w nokturnowym pejzażu. Środek pola obrazowego zajmuje konstrukcja budynku, którego przestrzenie i płaszczyzny widziane są symultanicznie z różnych punktów widzenia. Malarz organizuje obraz podług własnej logiki, a podważając utarte schematy percepcji, wskazuje na rygory geometrii jako właściwą formę organizacji życia i przestrzeni.





POLAK, FRANCUZ?

ŚWIATA OBYWATEL

Lambert Rucki, bo tak pierwotnie brzmiało imię i nazwisko artysty, należy do twórców rozpoznanych przez historię sztuki w ostatnich latach. W 2017 roku w Villa la Fleur w Konstancinie-Jeziorniej odbyła się jego wystawa, która przybliżyła publiczności fenomen jego twórczości. Ruccy pochodzili ze Lwowa i posiadali węgierskie korzenie. Lambert jednak przyszedł na świat w Krakowie, gdzie rodzina przeniosła się ze względu na służbę wojskową Ignacego, ojca artysty. Po śmierci Ignacego w 1900 roku jego syn, jako dwunastolatek, zmuszony był zarabiać poprzez rysowanie portretów na zamówienie. Wydaje się, że właśnie wtedy po raz pierwszy do głosu doszedł plastyczny talent artysty.

Od 1903 roku Lambert kształcił się w krakowskiej Cesarsko-Królewskiej Państwowej Szkole Przemysłowej. Edukacja tam odebrana prawdopodobnie w dużym stopniu zaważyła na dojrzałym dziele artysty, gdyż przygotowywała studentów w duchu twórczości nie tyle wysokiej, co stosowanej i mającej zastosowanie w przemyśle. Szkołę ukończył w 1907 roku i wkrótce potem zapisał się do Akademii Sztuk Pięknych, gdzie uczył się u pracowni Józefa Mehoffera, utalentowanego malarza, ale i znakomitego projektanta. Jak wielu młodych twórców kręgu Akademii, wychowanych w duchu modernistycznej idei sztuki, Rucki zdecydował się w 1911 roku na wyjazd do Paryża.

Do Francji przybył w czasie, gdy dla uczestnictwa w paryskiej bohemie artystycznej krakowską Akademię porzucali również Mojżesz Kisling i Szymon Mondzain. Początkowo nie miał mieszkania oraz z trudnością przychodziło mu utrzymanie się. Pracował jako retuszer fotografii oraz dorywczy aktor. Na nowo podjął naukę – uczęszczał na zajęcia do Académie Colarossi, w której za niewielką opłatą można było szkicować z żywego modelu. W orbitę Montparnasse'u i nowoczesnych kierunków w sztuce dojrzało jego malarstwo. Na Salonie Jesiennym 1911 i 1912 roku miały miejsce wystąpienia malarzy kubistów, np. Roberta Delaunaya, Francisca Picabii czy Frantiska Kupki. Szeroko komentowane malarstwo „drugiej fali” kubizmu kształtowało nowoczesny smak paryskiej publiczności i miało wpływ na Ruckiego, który jednak geometryczny styl w swojej twórczości wprowadził po I wojnie światowej.

W biografii artysty Wielka Wojna jest epizodem szczególnie ciekawym. Artysta urodzony w Galicji był poddanym cesarza Franciszka Józefa. Od lipca 1914 roku stał się więc „wrogi” państwu, w którym przebywał od 1911 roku. Wielu artystów przybyszów znalazło się w podobnej sytuacji – decydowali się opuścić Francję lub byli przymusowo internowani. Rucki przebywał w paru obozach internowania, aż do momentu, gdy w 1916 roku zaciągnął się do Legii Cudzoziemskiej i zasilił szeregi Armii Wschodu. Dotarł do Salonik w Grecji, gdzie żołnierze nie prowadzili działań wojennych. Rucki uczestniczył w pracach misji archeologicznej, która badała i konserwowała bizantyjskie zabytki Salonik. Zachwyt dla dekoracyjności sztuki wschodniej towarzyszył Ruckiemu także w dojrzałej twórczości. Po powrocie do Paryża wyludnionego przez wojnę Rucki zamieszkał na powrót na Montparnassie. W 1919 roku wystawiał na Salonie Jesiennym, a w 1920 na Salonie Niezależnych. Artysta już wcześniej przyjaźnił się z Josephem Csákym, węgierskim artystą sympatyzującym z kubizmem. Dzięki tej znajomości Rucki wkroczył w krąg Léonce'a Rosenberga, marszanda kubistów oraz stowarzyszenia „Section d'Or”. Poetyka geometrii i potoczego życia stały się osią jego malarstwa z początku lat 20. XX wieku. W Galerii Rosenberga „L'Effort Moderne” Rucki prezentował nie tylko malarstwo, lecz także mozaiki i przedmioty rzemiosła artystycznego.

W gronie kubistów przeżywany był „mozaicystą”. Wtedy do głosu dochodziło wykształcenie artysty jako dekoratora oraz fascynacja sztuką Wschodu. Wkrótce także zainteresował się sztuką afrykańską i rzeźbą plemienną, estetykę której bez trudu można odkryć w wykonywanych przez niego od początku lat 20. rzeźbach. Współpracował w tym czasie ze szwajcarskim projektantem Jeanem Dunandem. Stworzył on grupę artystów-twórców nowoczesnego rzemiosła artystycznego, której pierwsza wystawa miała miejsce w Galerie Georges Petit w 1921 roku. Rucki od tego czasu tworzył rzeźby, meble, drobne przedmioty, które współformowały francuskie art déco i wizję awangardowego wnętrza. Po drugiej wojnie światowej Rucki uprawiał sztukę monumentalną. Dekoracja i wyposażenie świątyni jego autorstwa uformowało nowoczesny styl francuskiej sztuki sakralnej drugiej połowy XX wieku.

37

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Ogród w Reuil, 1966 r.

olej/ płótno, 54 x 65 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 66'

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

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

WYSTAWIANY:

- Henri Hayden, Biblioteka Polska w Paryżu, 12 czerwca – 12 lipca 2013

LITERATURA:

- Christophe Zagrodzki, Henri Hayden, katalog wystawy, Biblioteka Polska w Paryżu, 12 czerwca - 12 lipca 2013, Paryż-Przemysł, 2013, s. 100 (il.)

„(...) w tym czasie uwaga Haydena kieruje się coraz bardziej w stronę centrum Francji, a dokładniej – w stronę krainy położonej nad Marną, ok. 60 kilometrów na wschód od Paryża. Wybór tej okolicy związany jest z wcześniejszą obecnością tam przyjaciela z czasów okupacji, Samuela Becketta, który znajduje w niej schronienie przed zgiełkiem metropolii. Haydenowie spędzają tu okresy letnie między 1951 i 1961 rokiem kolejno w Mareuil-sur-Ourcq, Ussy-sur-Marne, Fay-le-Bac i Changis-sur-Marne, miejscowościach, których nazwy odnajdujemy w tytułach jego krajobrazów tej epoki. To tu krystalizuje się definitywnie malarstwo Haydena, zafascynowanego spokojną urodą owych krajobrazów, które w siedemdziesiątym roku życia zaskakuje świeżością spojrzenia, delikatnością kreski i mistrzowskim operowaniem kolorem”.

CHRISTOPHE ZAGRODZKI, HENRI HAYDEN 1883-1970, KATALOG WYSTAWY,
BIBLIOTEKA POLSKA W PARYŻU, PARYŻ-PRZEMYSŁ 2013, s. 45



38

HENRYK HAYDEN

(1883 - 1970)

Dzbanki na oliwę, 1964 r.

olej/ płótno, 60 x 73 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 64'

estymacja: 30 000 - 40 000 PLN †
7 000 - 9 400 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Francja

LITERATURA:

- Philippe Chabert, Christophe Zagrodzki, Hayden, Paris 2005, s. 151 (il.)

Wielu krytyków za najciekawszy i najbardziej zaskakujący etap twórczości Henryka Haydena uważa okres przypadający na lata 50. i 60. XX wieku. „Dzbanki na oliwę” to bez wątpienia jeden z reprezentatywnych przykładów języka plastycznego wypracowanego wtedy przez artystę. Twórca, pozostający do lat 50. w kręgu sztuki figuratywnej i postkubistycznej, jako człowiek 70-letni zwrócił się ku kompozycjom niepokojąco różnym od wcześniejszych. W swoich późnych płótnach – tak jak w prezentowanym tutaj – traktował przedmioty sumarycznie; formy i były oddawał w swobodny sposób, nie siłąc się na akademickie wykończenie i modelunek walorowy. Dukt pędzla stał się miękki, barwy – bardziej światliste. Malarz, oszczędny w środkach wyrazu, komponował jakby w oderwaniu od przedmiotu, skupiał się na atmosferze. Pracę cechuje również minimalizm. Nie dziwi więc, że sformułowane przez artystyczne credo autora brzmiało: „Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem. (...) Trzeba ująć tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić, (...) pozostawić tylko to, co istotne”. Czasy pracy nad „Dzbankami na oliwę” były w życiu twórcy ostatnim szczęśliwym etapem. Na przełomie lat 50. i 60. wystawiał m.in. w Paryżu, Londynie, Turynie, Lyonie oraz Krakowie i Warszawie; cieszył się powszechnym uznaniem. W 1962 ukazała się pierwsza monografia mu poświęcona. W tym samym czasie artysta z żoną Josette zdecydował się na zakup domu poza Paryżem. Wybrał Reuil-en-Brie, położone nad Marną, do którego jeździł na wakacyjne plenery jeszcze w latach 50.



39

HENRYK EPSTEIN

(1891 - 1944)

Pejzaż z Cocherel, 1934 r.

olej/ płótno, 50 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Epstein | 1934'

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 2015

LITERATURA:

- Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, nr kat. 84, s. 161 (il.)

W latach 20. XX wieku Henryk Epstein zamieszkał w La Ruche. Przyjaźnił się z Amedeo Modiglianem (po śmierci malarza, wyniszczonego gruźlicą i alkoholem, zaangażuje się w ruch na rzecz trzeźwości), Chaimem Soutine'ém, Markiem Chagallem, Mauricem Utrillem. Od 1921 wystawiał w towarzystwie przyjaciół z Ula, m.in. na Salonach Jesiennym, Niezależnych i Tuileries. Włączył się zarówno w ruch na rzecz odrodzenia sztuki żydowskiej, jak i w środowiska polonijne. Być może wymuszone życie we wspólnocie artystów wpłynęło na ukształtowanie się osobowości twórcy. Zasłynął z tego, że nie pozwalał oglądać się przy pracy i niechętnie o niej opowiadał. Pod koniec lat 20. uciekł z Ula. Często jeździł na plenery do Bretanii, m.in. do Quiberon i Concarneau. Kiedy tylko zarobił większe pieniądze, kupił niewielką farmę w Epernon, w połowie drogi między Paryżem a Chartres. W 1934 roku mieszkał w Houlbec-Cocherel w Górnej Normandii, gdzie mieszkał także Aristide Briand (1862-1932), premier Francji miłośnik malarstwa Epsteina. Prezentowany pejzaż powstał zapewne na zamówienie rodziny zmarłego dwa lata wcześniej polityka.



40

JAN RUBCZAK

(1884 - 1942)

"Białe słońce", 1908 r.

olej/ płótno, 54 x 65 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Rubczak Jan | 908.'

opisany na odwrociu: 'Białe słońce | Bretagne | 400 k | Lwów | Jan Rubczak | 9 Campagne Premiere | Paris' oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie

estymacja: 35 000 - 45 000 PLN

8 200 - 10 500 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie

Jan Rubczak należał do studentów Józefa Pankiewicza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, wśród których profesor popularyzował nowoczesną sztukę francuską. Młody malarz wyjechał do Paryża prawdopodobnie w 1908 roku, w tym czasie odwiedził także Bretanię. Region ten w ostatnich dekadach XIX stulecia stał się popularnym celem wyjazdów wśród artystów europejskich – przyciągała ich bliskość oceanu, surowy krajobraz i folklor oraz tanie warunki życia. Od 1911 roku Rubczak mieszkał w Paryżu na stałe i rozwijał swoje malarstwo oraz grafikę. Prezentowana praca „Białe słońce” powstała podczas pierwszego pleneru artysty w Bretanii – zamiast na konkretnym motywie architektury czy pejzażu skupił się na studiowaniu aury lokalnej przyrody. Opisany na odwrociu obraz informuje o adresie zamieszkania artysty w Paryżu – 9 Rue Campagne-Première na Montparnassie. Pod tym adresem wynajmowali później mieszkanie malarz Tsugouharu Foujita oraz poeta Rainer Maria Rilke.



41

IGNACY PIEŃKOWSKI

(1877 - 1948)

Letni pejzaż nadwiślański

olej/ płótno, 60 x 71 cm
sygnowany p.d.: 'I. Pieńkowski'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 – 4 200 EUR

W 1918 roku Ignacy Pieńkowski objął katedrę malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Propozycję od rektoratu otrzymał już w 1914 roku, lecz wybuch Wielkiej Wojny uniemożliwił mu podjęcie pracy. Jako akademik tworzył przede wszystkim akty, lecz nigdy nie porzucił malowania krajobrazów. Pieńkowski już na początku XX stulecia, mieszkając w Krakowie, wyprawiał się na studyjne wycieczki w Tatry i na Słowację. W 1906 roku, podczas drugiego pobytu w Paryżu, wyjeżdżał do Bretanii i na południe Francji. W trakcie wojny przebywał w Rosji i mieszkając na Krymie malował lokalny krajobraz. Podróże stanowiły dlań przyczynek do malarskich studiów pejzażowych. W latach 20. i 30. bywał w Tatrach, na Półwyspie Helskim czy na Podlasiu. Prezentowany „Letni pejzaż nadwiślański” pochodzi z tego okresu. Pieńkowski buduje płaszczyznę obrazu śmiałymi pociągnięciami pędzla. Posługuje się rozbieloną paletą i subtelnymi zestrojeniami zieleni, błękitu czy fioleto. Piękno przyrody dostrzega w przepelnionej światłem i powietrzem, rozległej przestrzeni nadwodnego krajobrazu.



42

STANISŁAW KLIMOWSKI

(1891 - 1982)

"Portret matki", 1911 r.

olej/plótno, 98,5 x 78,5 cm
sygnowany p.d.: 'SKlimowski'

na krośnie malarskim papierowe nalepki wystawowe Biura Wystaw Artystycznych
w Katowicach oraz Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN †

3 300 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

-Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice, 1983

- Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1913



43

STANISŁAW KLIMOWSKI

(1891 - 1982)

“Akt męski”, 1913 r.

olej/ płótno, 140 x 89 cm
sygnowany p.d.: ‘SKlimowski’
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Biura
Wystaw Artystycznych w Katowicach

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN †
3 300 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

- Biuro Wystaw Artystycznych, Katowice, 1983

Artystyczna kariera Stanisława Klimowskiego związana była z jego rodzinnym Nowym Wiśniczem i z Krakowem gdzie pobierał artystyczną edukację. Studiował w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych – u Jacka Malczewskiego i Teodora Axentowicza. Uczył się również rzeźby – w pracowni Konstantego Laszczki. Początki aktywności wystawienniczej datują się na rok 1911 kiedy pokazał swoje obrazy na wystawie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Lata wojny to służba w wojsku austro-węgierskim, z którego to czasu pochodzą artystyczne notatki opisujące życie na froncie. W zasadzie całe późniejsze życie artysty, poza kilkoma latami spędzonymi w latach 30. w Zakopanem (względny zdrowotne) związane było z Nowym Wiśniczem i z Katowicami.

Na twórczość artysty składa się malarstwo portretowe – zarówno bliskich jak osobistości życia publicznego II Rzeczypospolitej. Poza tym malował pejzaże i dzieła religijne. W latach 1992-2010 działało w Nowym Wiśniczu Biograficzne Muzeum Stanisława Klimowskiego.



44

MAKSYMILIAN FEUERRING

(1896 - 1985)

Akt kobiecy siedzący, przed 1939 r.

olej/ płótno, 100 x 60 cm
sygnowany l.g.: 'mfeuerring'

estymacja: 20 000 - 28 000 PLN

4 700 - 6 600 EUR

Maksymilian Feuerring najczęściej kojarzony jest w ekspresyjno-kolorystycznym malarstwie, które tworzył po II wojnie światowej, mieszkając już w Australii. Artysta urodził się we Lwowie, w wykształcenie otrzymał Berlinie, Florencji i Rzymie. W latach 1927-29 przebywał w Paryżu. Malarz należał do lwowskiej grupy artystycznej Nowa Generacja, która promowała sztukę kolorystyczną i tradycjonalistyczną. Jej jedyna wystawa miała miejsce w lwowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych w 1932 roku. Feuerring należał do młodszej generacji artystów lwowskich, aktywnych na polskiej scenie artystycznej w latach 30. XX wieku. Można wśród nich wymienić Stanisława Kramarczyka, Władysława Krzyżanowskiego, Marię Obrębską, Zygmunta Radnickiego, Otto Hahna, Andrzeja Pronaszkę, Margit Reich-Sielską i Romana Sielskiego, Ludwika Lille, Tadeusza Wojciechowskiego, Stanisława Teyseyre czy Marię Wodzicką. Prezentowany „Akt kobiecy siedzący” należy łączyć z przedwojennym okresem Feuerringa, gdy artysta hołdował malarzkiej tradycji. Niemalże akademicki w koncepcji, nosi znamiona kolorystycznych inklinacji malarza w rozedrganym barwnym modelunku ciała modelki i tkaniny draperii.



45

ALFONS KARPIŃSKI

(1875 - 1961)

Portret damy w futrze

olej/tektura, 69 x 50 cm

sygnowany i opisany l.s.r.: 'akarpiński | podł. fotografii'

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna oraz ślady pieczęci lakowych

estymacja: 20 000 - 28 000 PLN †

4 700 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:

- dom aukcyjny Rempex, październik 2002

- kolekcja prywatna, Polska

„Progenitura kobiety Karpińskiego sięga Paryża – jest w prostej linii koleżanką przeważnie tych z nad Sekwany, które zalatują ostrą wonią perfum, czasem szminki, które czuć zacisznym buduaem, gdzie jest miejsce tylko na dwoje – w oczach których znać kuszące zapowiedzi. Tylko od tych swoich koleżanek jest z konieczności, bardziej powściągliwa, pozuje przeważnie do połowy, pięknie ubrana, a nie, jak tamte, często tylko w pończoszkach. Prawie się czuje, że nie może wysiedzieć tak cnotliwie-spokojnie, strzela więc podkrążonemi oczyma i rozchyła tylko nakarminowane usta, po których błąka się jakaś obietnica zakazana”.

„SZTUKI PIĘKNE” 1927-28, s. 302-04



46

KAZIMIERZ JAN OLPIŃSKI

(1875 - 1936)

Most Podgórski w Krakowie, 1924 r.

olej/ płótno, 27,5 x 50,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'OLPIŃSKI/924'

estymacja: 6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 900 EUR

Prezentowane dzieło powstało w czasie, gdy Kazimierz Jan Olpiński osiadł we Lwowie (od 1920 roku). Obraz utrzymany jest w jednolitej tonacji szarości i seledynu. Olpiński posłużył się nokturnową stylistyką charakterystyczną dla przedstawień miejskich, których twórcy chcieli dobrać melancholijnej aury nowoczesnego miasta. Na przełomie wieków Olpiński studiował w Paryżu i Wiedniu. Prezentowany „Nokturn miejski” stanowi reminiscencję tamtych pobytów i zetknięcia się z malarstwem impresjonizmu spod znaku Edgara Degasa czy Jamesa Whistlera. Olpiński przedstawił Most Podgórski, który łączył Kraków z Podgórzem. Kamienno-drewniana konstrukcja została wzniesiona w latach 1844-50 i rozebrany w 1925 roku. W tle kompozycji majaczy sylweta Wawelu.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

(1875 - 1944)

"Gdynia", 1923 r.

olej/plótno, 62 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Gdynia 1923. | F. M. Wygrzywalski'

estymacja: 30 000 - 45 000 PLN

7 000 - 10 500 EUR

Feliks Michał Wygrzywalski, znany malarz Orientu i Śródziemnomorza, Bałtyk malował parokrotnie, w latach 20. i 30. XX stulecia. Wyjeżdżał do Gdyni oraz na Półwysep Helski i przypatrywał się polskiemu morzu bez przynależnego jego włoskim obrazom sentymentalizmu. Wydaje się, że Wygrzywalski pragnął uchwycić genius loci bałtyckiego wybrzeża. Malował, jak w kompozycji „Gdynia” z 1923 roku, szerokie piaszczyste plaże, nad którymi przetaczają się kuliste obłoki. Podglądał roślinność, która porasta wydmy i dostrzegał specyficzną, błękitno-zieloną barwę przybrzeżnych wód morskich. Prezentowana kompozycja stanowi wyrafinowane studium światła. Wygrzywalski stworzył skrzącą się na pofalowanej powierzchni plaży kolorystyczną mozaikę. Silnie kontrastowe połacie oświetlonego i zaciemnionego piasku tworzą rodzaj fioletowo-niebiesko-zielonych smug skierowanych w stronę błękitnej tafli morza. „Artysta był mistrzem kreowania na obrazie iluzji przezroczystości wody morskiej. Tylko w przybliżeniu możemy dociec, jakimi środkami uzyskiwał tak spektakularny efekt. Może tajemnica leży w indywidualnym doborze odcienia dwóch ulubionych barw: szmaragdowej i szafirowej, albo w sposobie ich nałożenia – od cienkiej, transparentnej warstwy, po grubszą, kryjącą, albo też w precyzyjnym nakładaniu impastów o różnym stopniu substancjonalności, czasem przyjmujących formę nitkowatych, rwących się smużek, innym razem gęstej, białej pasty” (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 10).



48

STANISŁAW PODGÓRSKI

(1882 - 1964)

„Czerwony klasztor”. Pejzaż z Pienin

olej/ płótno, 66 x 88,5 cm

sygnowany i opisany p.d.: 'Stanisław Podgórski | Czerwony Klasztor'

estymacja: 16 000 - 22 000 PLN †

3 800 - 5 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Dolny Śląsk

Twórczość Stanisława Podgórskiego zalicza się do tzw. szkoły Stanisławskiego – artystów, którzy jako uczniowie Jana Stanisławskiego, uprawiali pejzażowe malarstwo w duchu modernizmu, studiując naturę bezpośrednio w plenerze. Podgórski uczył się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1901-09. W kolejnych dekadach rozwijał idiom malarstwa krajobrazowego obdarzonego prześwieconym kolorytem i szeroką plamą barwną. „Czerwony Klasztor” powstał w Pieninach podczas studyjnego wyjazdu malarza w góry. Słynny średniowieczny kompleks, współcześnie położony na terenie Słowacji, mieści się nad Dunajcem, na pograniczu Pienin i Magury Spiskiej. Sylwetę klasztoru Podgórski zarysował z prawej strony, bliżej górnej krawędzi płótna, skupiając się raczej na uzyskaniu optymalnego kolorytu natury. Zastosował szerokie plamy nasyczonej, jasnej zieleni oraz intensywnego błękitu w partii doliny rzeki i gór. Osiągnął wrażenie świetlistości, kontrastując je z refleksami różu nadrzecznych łąk oraz obłoków.



49

LUDWIK STASIAK

(1858 - 1924)

Kwiaty na łące

olej/tektura, 48 x 67 cm
sygnowany p.d.: 'Ludwik Stasiak'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Dolny Śląsk

Ludwik Stasiak to zapomniany mistrz młodopolskiego malarstwa krajobrazowo-folklorystycznego. Od 1879 roku studiował filozofię na Uniwersytecie Jagiellońskim i malarstwo w Szkole Sztuk Pięknych. W 1886 roku, ukończywszy studia malarskie, wyjechał do Wiednia i Monachium. Kolejne dekady przyniosły mu uznanie na rodzimym scenie artystycznej. Wielokrotnie wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych. Od 1895 roku osiadł w rodzinnej Bochni. W epoce wykonywał popularne ilustracje na potrzeby „Tygodnika Ilustrowanego”, „Bluszczu” czy „Kłosów”. Jego malarstwo koncentrowało się na wiejskiej tematyce rodzajowej. Blżej przełomu wieków zainteresował się twórczością prozatorską: stworzył liczne powieści historyczne, nowele i opowiadania. Był autorem artykułów i książek, w których podważał niemieckocentryczną narrację na temat średniowiecznej i nowożytnej sztuki Krakowa (m.in. „O narodowości Wita Stwosza”, 1910). Prezentowane „Kwiaty na łące” stanowią wdzięczny przykład jego floralno-krajobrazowej twórczości. Stasiak niejako przeskalował główki kwiatów, tworząc z nich dominanty formalne i kolorystyczne przedstawienia. Usiana kwiatami łąka rozbrzmiewa wielością akcentów – różem maków, ale też czerwienią, żółcienią i zielenią innych roślin.



50

STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI

(1866 - 1946)

Potyczka, 1927 r.

olej/ płótno, 67 x 91,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'S. Batowski 1927'

estymacja: 48 000 - 60 000 PLN

11 200 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Kraków







Stanisław Kaczor-Batowski był zarówno utalentowanym pejzażystą jak też malarzem scen rodzajowych i – przede wszystkim – świetnym malarzem koni. Przesławiał je zarówno w czasie pokoju jak i wojny. To szlachetne zwierzę stało się w jego sztuce swego rodzaju papierem lakmusowym tego, co działo się w polskiej historii. Zmarły w 1946 roku malarz przedstawiał zmagania I wojny światowej, wojny polsko-bolszewickiej i działania II wojny światowej. Zachowało się kilka niezwykle interesujących przedstawień z czasów drugiej wojny, w której koń nabiera wymiaru symbolicznego – np. pochodząca z 1943 roku kompozycja (dom aukcyjny Rempex, grudzień 2015) gdzie siedząca w powozie para nie może utrzymać zaprzęgu. Dwa szarpiące konie – czarny i czerwony zdają się aluzją do zatrażenia Polski w objęciach nazistowskich Niemiec i Rosji Radzieckiej.

Wcześniej jednak Kaczor-Batowski obrazował konkretne zmagania, tak jak na obrazie „Potyczka”. Jest to epizod z wojny polsko-bolszewickiej z przewagami polskich żołnierzy. Dzięki swojemu artystycznemu kunsztowi malarz mógł nawiązać do tradycji polskiego malarstwa 2. poł XIX w. Jego konie przywodzą na myśl najwybitniejsze końskie portrety polskich malarzy działających w Monachium.

Twórczość Stanisława Kaczora-Batowskiego kojarzona jest przede wszystkim z zamiłowaniem do polskiej historii, którą wielokrotnie obrazował. Malarz był wielkim admiratorem pisarstwa Henryka Sienkiewicza, do którego powieści wykonał liczne ilustracje. Artystyczna działalność Kaczora-Batowskiego nie ograniczała się jednak wyłącznie do tematyki historycznej. Dobrze czuł się też w tematyce religijnej (zrealizował projekt witraży dla katedry łacińskiej we Lwowie) i malarstwie ściennym (dekoracje foyer Teatru Miejskiego we Lwowie). Ciekawym nurtem jego twórczości są pejzaże – na ogół przedstawienia niewielkich wycinków krajobrazu, zawsze doskonale zakomponowane.

Kształcił się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Władysława Łuszczkiewicza i Floriana Cynka (1883-85). Kolejnym etapem jego artystycznej edukacji była Akademia Wiedeńska, gdzie studiował w latach 1885-87 oraz Akademia w Monachium. W latach 90. wiele podróżował, zwiedził wówczas Paryż, Włochy, Hiszpanię, Maroko i Krym. Artysta malował pejzaże, portrety, specjalizował się w batalistyce, zarówno historycznej, jak i nawiązującej do współczesnych mu wydarzeń. Wiół ożywioną działalność artystyczną, prowadził własną szkołę malarstwa we Lwowie, był współzałożycielem lwowskiego Stowarzyszenia Artystów Młoda Sztuka oraz członkiem Zarządu Związku Artystów Polskich we Lwowie. Wystawiał w głównych galeriach Warszawy, Krakowa, Lwowa i innych miastach.

51

WOJCIECH KOSSAK

(1856 - 1942)

“Odpoczynek”

olej/tektura, 47 x 38 cm

sygnowany l.d.: ‘Wojciech Kossak’

na odwrociu lakowa pieczęć z herbem Kos oraz opisany odręcznie stempel
Salonu Obrazów Malarzy Polskich we Lwowie

estymacja: 22 000 - 30 000 PLN

5 200 - 7 000 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Polska

W okresie dwudziestolecia międzywojennego Wojciech Kossak miał ugruntowaną pozycję malarza batalisty. Artysta, będąc również uznanym portrecistą, wielokrotnie malował na zamówienie ważne osobistości z Polski i Europy: do tej grupy należą ikoniczne wizerunki Józefa Piłsudskiego. Oprócz tego podróżował po majątkach ziemskich, gdzie wykonywał portrety we wnętrzach i konne. Sytuacja finansowa artysty była niestabilna, toteż poszukiwał nowych rynków zbytu dla swoich obrazów. W latach 1920-32 Kossak pięciokrotnie wyjeżdżał do Stanów Zjednoczonych, gdzie tworzył portrety na zlecenie zamożnych klientów, jak też realizował kompozycje o tematyce „kowbojskiej”. Rzadkim, a podejmowany w dojrzałych latach wątkiem była tematyka orientalna. Artysta bodaj po raz pierwszy skorzystał z niej, tworząc panoramę „Bitwy pod piramidami” (1896). W „Odpoczynku” Kossak przedstawił mury miasta, pod którym odpoczywa jeździec i jego biały, arabski koń. Swobodna praca pędzla i żywa kolorystyka – niezwykle dla artysty zestawienia zieleni i różu – każą postrzegać dzieło jako rodzaj bliskowschodniej fantazji. Na odwrociu obrazu znajduje się częściowo zachowana pieczęć, która najprawdopodobniej nosi wizerunek herbu Kos, którym pieczętowała się rodzina Kossaków.



52

WALERY BROCHOCKI

(1847 - 1923)

Pejzaż wieczorny z wiejską dziewczyną, 1891 r.

olej/ płótno, 40 x 63 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Walery Brochocki | 1891.'

estymacja: 12 000 - 18 000 PLN

2 800 - 4 200 EUR

Konstanty Maria Górski, pisząc o polskim rozdziale twórczości Walerego Brochockiego, zwracał uwagę na rozmiłowanie artysty w swojskości rodzimej natury. „Biedne domki wiejskie i chaty, słabo liśćmi pokryte drzewa, piaszczyste puste płaszczyny i drogi bagniste (...). Ponad tą nędzą i biedą wznosi się wysokie niebo, któremu artysta widocznie specjalnie jest oddany”. Brochocki pochodził z Warszawy, gdzie uczył się u pejzażysty Christiana Breslauera w Klasie Rysunkowej (1866-68). W kolejnych latach przebywał w Monachium, studiując w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz współtworząc tamtejszą polską kolonię artystyczną. W Bawarii pozostawał do 1877 roku a jego obrazy, „polskie motywy”, cieszyły się dużą popularnością wśród międzynarodowej klienteli Aten nad Izarą. Następnie osiadł w Paryżu, gdzie nadal uprawiał malarstwo pejzażowe. Ciekawostką w jego biografii stanowi wyjazd do Algierii w 1878 roku, kiedy to pracował nad malarską panoramą na zamówienie Towarzystwa Kolonizacyjnego. Brochocki na powrót osiadł w Polsce w 1888 roku. Trzy lata później powstał „Pejzaż wieczorny z wiejską dziewczyną”. Artysta bliski wizjom Barbizoirczyków daleki był od idealizacji natury. Przypatrywał się jej z uwagą, wybierając kadry potencjalnie niemalownicze i ubogie kadry, w których dostrzegał jednak poezję i prawdę życia.



53

J. KONARSKI

(XIX/XX w.)

Przejażdżka. Wozy na drodze

olej/ptótno, 26,3 x 38,8 cm
sygnowany u dołu: 'J. Konarski'

estymacja: 24 000 - 30 000 PLN

5 600 - 7 000 EUR

Można z uznaniem powiedzieć, że temu artyście o znanym nazwisku, ale nieznanym imieniu udało się osiągnąć naprawdę dużą popularność. Jak na malarza, o tożsamość którego od wielu lat toczy się spór – udało mu się przyciągnąć uwagę licznych rzesz miłośników malarstwa z kołami jako głównymi bohaterami. Jedną z hipotez jest ta, że „J. Konarski” to Alfred Wierusz-Kowalski, który miał posługiwać się tym pseudonimem dla masowej sprzedaży swoich prac. Inna, że jest to pseudonim malarza związanego z Monachium – Franciszka Bujakiewicza. Oczywiście nie przyniosłoby to artyście ujmę być alter ego Wierusza jednak wydaje się, że Konarski był kimś innym. Niezależnie od tych dyskusji najważniejsze pozostaje samo malarstwo. W kręgu zainteresowań artysty pozostawały tematy charakterystyczne dla malarzy z kręgu Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Mamy więc do czynienia z malarskim opisem swojskiego życia polskiego ziemiaństwa i z odwołaniami do polskiej historii (szczególnie tej związanej z Kresami Rzeczypospolitej). Prezentowana praca to udane studium zwierząt w ruchu i udany pejzaż nadający pracy charakterystyczną, nieco melancholijną atmosferę.



54

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

(1861 - 1926)

Pejzaż karpacki z chatą

olej/ płótno, 81 x 121 cm
sygnowany l.d.: 'M. Gor Wywiórski'

estymacja: 45 000 - 65 000 PLN

10 500 - 15 200 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Poznań

Środowisko monachijskie, z którego wywodził się Michał Gorstkin Wywiórski, nie tylko ukształtowało warsztat malarza, lecz także jego artystyczną wrażliwość oraz wpłynęło na tematykę, w którą podejmował. Jego twórczość zdominował pejzaż, w którym wedle słów krytyków z epoki, prześcignął go jedynie Fałat. Ten „samorzutny talent” na przełomie XIX i XX wieku wzbogacił swoje monachijskie doświadczenia o uczuciowość młodopolskiej sztuki, co znacznie wpłynęło na jego sposób obrazowania. Pejzaże malowane w pierwszej dekadzie XX wieku odchodzą od wymogu i rygoru mimetyzmu na rzecz syntetycznego widzenia natury. Bardziej indywidualny sposób widzenia rzeczywistości nie świadczy jednak o radykalnym przełomie w twórczości artysty, jako że Wywiórski tylko nieznacznie zmienił swój malarski język. Wystarczającym dlań bodźcem była zmiana otoczenia, dzięki której artysta wzbogacał paletę barwną, nadając tym samym nową ekspresję swoim pracom. Owa ewolucja jest wyraźna w prezentowanym na aukcji pejzażu górskim. Skalista droga prowadzi do chaty łemkowskiej i stojącej przed nią samotnej sosny. Lewą partię pejzażu zdominowała jasna łańcuch śniegu, w której odbija się górujący nad sceną niewielki księżyc. Wywiórski jasnym oranżem, bielą oraz błękitem doskonale uchwycił ulotność chwili, przechodzenie dnia w noc.

Przełom wieków był dla artysty czasem prężnie rozwijającej się kariery malarskiej oraz licznych podróży. Wywiórski dostawał wówczas liczne zlecenia, był doceniany i nagradzany w środowisku artystycznym Krakowa i Warszawy, sprzedawał swoje obrazy do najlepszych polskich kolekcji. Jednocześnie, w poszukiwaniu inspiracji odbywał rozmaite podróże. Wybierał się w rodzime Karpaty, na Polesie oraz za granicę: na Litwę, do krajów skandynawskich, Hiszpani czy Egiptu.



55

FRITZ WAGNER

(1896 - 1939)

Przy stole. Scena z XVII wieku

olej/ptótno, 50,5 x 45,5 cm
sygnowany p.d.: 'Fritz Wagner'

estymacja: 9 000 - 12 000 PLN

2 100 - 2 800 EUR

Fritz Wagner to niemiecki „mały mistrz” malarstwa rodzajowego. Artysta czynny był w pierwszych dekadach XX stulecia w Monachium i Frauenchiemsee. Był uczniem Carla Rotha i Roberta Seitzera w Monachium. W trakcie kariery odwiedził Italię, był na Węgrzech i w Rumunii. W swoim malarstwie kontynuował dwa nurty sztuki niemieckiej XIX wieku: realizm podejmujący rustykalną tematykę (spopularyzowany przez Wilhelma Leibla i jego krąg) oraz malarstwo naturalistyczne recypujące wątki i technikę mistrzów holenderskich Złotego Wieku. Prezentowana kompozycja przedstawia holenderskich mieszczan spędzających wolny czas w przestrzeni domu. Jeden z mężczyzn czyta książkę na głos i pali fajkę, jego żona, szyjąc i przyjaciel domu przysłuchują się lekturze. Kompozycja przywodzi na myśl obraz odkrytego w XIX stuleciu Johanna Vermeera: domykalna scena rozgrywa się na tle okna, przez które sączy się światło. Wagner wypełnił przestrzeń pokoju symbolami dostatku i stabilności ogniska domowego i mieszczańskiej Republiki Zjednoczonych Prowincji. Widoczne są zegar, nożyczki, sakiewka, wysokie szklanki na wino czy modelu okrętu morskiego.



56

JOHN FREDERIK HULK

(1855 - 1913)

Spłoszona kaczka

olej/ płótno, 63 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'John. F. Hulk.'

estymacja: 14 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 700 EUR

POCHODZENIE:

- kolekcja prywatna, Wrocław

John Frederik Hulk był synem znanego holenderskiego malarza o tym samym imieniu (1829-1911) oraz Angielki. W latach 1871-80 Hulk studiował w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Amsterdamie oraz paryskiej Académie Julian. Jego droga artystyczna biegła przez Paryż, Monachium i Wielką Brytanię. W latach 1907-13 osiadł w Haarlemie w Holandii. Był członkiem stowarzyszenia artystów Arti et Amicitiae w Amsterdamie, a w 1907 został mianowany konserwatorem w Teylers Museum. Przebywając w Anglii poświęcił się malarstwu scen z polowań, który to wątek rozwijał w okresie holenderskim, skupiając się na konkretnych postaciach zwierząt. Podpatrywał psy, kaczki czy zające, chwytając je w ruchu i żywiołowych reakcjach na otoczenie. Artysta posługiwał się swobodną techniką malarską wyrosłą z ducha naturalizmu II połowy XIX stulecia. Nurt ten reprezentowany jest przez obraz „Spłoszona kaczka”. Na brunatno-błękitnej połaci jeziora Hulk sytuował rodzajową scenkę ze świata zwierząt. Myśliwski pies brodzi w wodzie, która ewidentnie spowalnia jego ruchy. Ponad taflę wzbija się goniona przezeń kaczka, której umaszczenie i dynamikę lotu Hulk odwzorzył z dużą wprawą.





Piotr Ukleński, Bez tytułu (Bitwa pod Laskami, 1914), 2010 r.

SZTUKA WSPÓŁCZESNA NOWE POKOLENIE PO 1989

Aukcja 14 marca 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 4 – 14 marca 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



"Szkoła Zakopiańska", Dziewczyna z piłką, lata 30. XX w.

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

Aukcja 28 marca 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 18 – 28 marca 2019





Adam Wątor, Spojrzenia, 2018 r.

MŁODA SZTUKA

Aukcja 19 marca 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 11 – 19 marca 2019





Franciszek Siedlecki, „Przedwiośnie”, 1925 r.

ART OUTLET SZTUKA DAWNA

Aukcja 21 marca 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 11 – 21 marca 2019





Pierścionek, 2 poł XX w.

BIŻUTERIA KOLEKCJONERSKA

Aukcja 26 lutego 2019, godz. 19

Wystawa obiektów: 18 - 26 lutego 2019





Mercedes-Benz 250 SL 1968

SAMOCZODY KLASYCZNE I ZABYTKOWE

Aukcja 16 marca 2019, godz. 17

Wystawa obiektów: 15 – 16 marca 2019



Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa, tel. 22 163 66 00, www.desa.pl



PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA WSPÓŁCZESNA



NOWE POKOLENIE PO 1989: 13 CZERWCA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 6 MAJA 2019

kontakt: Artur Dumanowski a.dumanowski@desa.pl, 795 122 725



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA: 4 KWIETNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 28 LUTEGO 2019

kontakt: Katarzyna Żebrowska k.zebrowska@desa.pl, 539 546 701



PRACE NA PAPIERZE: 25 KWIETNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 15 MARCA 2019

kontakt: Agata Matusielńska a.matusielanska@desa.pl, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945: 30 MAJA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 19 KWIETNIA 2019

kontakt: Anna Szykarczuk a.szykarczuk@desa.pl, 664 150 866





PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

SZTUKA DAWNA



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE: 6 CZERWCA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 25 KWIETNIA 2019

kontakt: Tomasz Dziewicki t.dzewicki@desa.pl, 735 208 999



IKONY I SZTUKA ROSYJSKA: 2 KWIETNIA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 22 LUTEGO 2019

kontakt: Magdalena Kuś m.kus@desa.pl, 795 122 718



GRAFIKA ARTYSTYCZNA: 9 MAJA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 29 MARCA 2019

kontakt: Marek Wasilewicz m.wasilewicz@desa.pl, 795 122 702



PRACE NA PAPIERZE: 23 MAJA 2019

Termin przyjmowania obiektów: do 12 KWIETNIA 2019

kontakt: Małgorzata Skwarek m.skwarek@desa.pl, 795 121 576



Terminy nadchodzących aukcji: www.desa.pl

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKcją

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Stanowi ona część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta, najpóźniej siedem dni od daty zapłaty.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzony nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęconej każdemu z obiektów w procesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych

przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieujawnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

▲ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR./b.

● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◇ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKcja

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem.

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy

sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjонера lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

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

3. Licytacja telefoniczna

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

4. Licytacja w imieniu klienta

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

5. Tabela postępień

Licytacja rozpoczyna się od ceny wywoławczej. Aukcjoner kolejne postąpienia podaje według tabeli postępień. W zależności od przebiegu aukcji może on wedle własnego uznania zdecydować o innej wysokości postąpienia.

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości w polskich złotych 10 000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

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

3. Odstępnie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę.

4. Reklamacje

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

5. Odbiór zakupionego obiektu

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

6. Transport i przesyłka

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

7. Pozwolenie na eksport

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

8. Zagrożone gatunki

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

- O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi część końcowej ceny obiektu i wynosi 18%. Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 "Przewodnika dla klienta": "Legenda").
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwoleń na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczane w polskich złotych gotówką (do równowartości 10 000 EUR), kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatności kartami płatniczymi MasterCard, VISA,
 - DESA Unicum akceptuje płatności przelewem bankowym na konto mBank S.A.: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt, w tym opłaty aukcyjnej. DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu zewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.
- Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiszczy pełnej ceny nabycia za obiekt w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
- odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
- odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
- naliczać odsetki ustawowe w wysokości 12% w skali roku od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabywcy;
- odsprzedać obiekt na aukcji lub prywatnie z estymacjami i ceną minimalną ustaloną przez DESA Unicum. Jeśli obiekt na drugiej aukcji sprzeda się za kwotę niższą niż cena nabycia, na której kupujący wylicytował obiekt, nabywca pozostający w zwole będzie zobowiązany do pokrycia różnicy wraz z kosztami przeprowadzenia dodatkowej aukcji;
- wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
- potążyć należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu "(?" lub "(?)") po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: "przybliżony/e/a", "Attributed" lub skrót "Attrib.,";
 - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: "krąg", "szkoła" bądź "naśladowca";

obiektu.

4) Z zastrzeżeniem punktu 5 w paragrafie 9 DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, o której mowa w punkcie 1 paragrafie 9 powyżej, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególnie, przypadkowa czy następcza. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.

5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

1) Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

1) Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w odniesieniu do sprzedaży obiektu.

2) Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162, poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,

2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną,



PRENUMERATA KATALOGÓW DESA Unicum

Katalogi DESA Unicum to pięknie ilustrowane, merytoryczne publikacje dotyczące różnych dziedzin sztuki. Dostarczają wyczerpujących i skrupulatnie zebranych informacji o prezentowanych na aukcjach dziełach sztuki, niezbędnych zarówno nowym, jak i doświadczonym kolekcjonerom.

Prenumerata DESA Unicum gwarantuje, że otrzymają Państwo wybrane katalogi na wskazany w formularzu adres.





PRENUMERATA KATALOGÓW AUKCYJNYCH

Jeżeli chcecie Państwo otrzymywać katalogi aukcyjne DESA Unicum, prosimy o przesłanie wypełnionego formularza:

Imię i Nazwisko

Ulica

Nr domu Nr mieszkania Kod pocztowy -

Adres e-mail

Telefon

DANE DO FAKTURY

Nazwa firmy

Ulica

Nr domu Nr mieszkania Kod pocztowy -

NIP

ZAMAWIAM ROCZNĄ PRENUMERATĘ KATALOGÓW AUKCYJNYCH OD (prosimy o podanie miesiąca i roku)

SZTUKA WSPÓŁCZESNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis)..... Prenumerata roczna, cena: 699 zł (cena zawiera 5% rabat)

KLASYCY AWANGARDY PO 1945 oraz OP-ART I ABSTRAKCJA GEOMETRYCZNA Prenumerata roczna 5 egz.cena: 199 zł
PRACE NA PAPIERZE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 129 zł
NOWE POKOLENIE PO 1989 Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
ARTOUTLET Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

SZTUKA DAWNA Cały pakiet (dwa wydania specjalne gratis)..... Prenumerata roczna, cena: 499 zł (cena zawiera 5% rabat)

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 169 zł
PRACE NA PAPIERZE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 129 zł
ARTOUTLET Prenumerata roczna 3 egz.cena: 89 zł
RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE Prenumerata roczna 2 egz.cena: 79 zł
GRAFIKA ARTYSTYCZNA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł

MŁODA SZTUKA Prenumerata roczna 12 egz.cena: 249 zł
BIŻUTERIA KOLEKCYJONERSKA Prenumerata roczna 4 egz.cena: 119 zł
SAMOCHODY KLASYCZNE I MOTOCYKLE Prenumerata roczna 4 egz.cena: 159 zł
RYSUNEK KOMIKSOWY I ILUSTRACJA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 59 zł
FOTOGRAFIA KOLEKCYJONERSKA Prenumerata roczna 2 egz.cena: 69 zł

PRENUMERATA ROCZNA WSZYSTKICH KATALOGÓW (cztery wydania specjalne gratis) 60 egz.cena 1499 zł (cena zawiera 20% rabat)

Cena obejmuje koszty krajowej przesyłki pocztowej

Zobowiązuję się do przekazania należności przelewem na rachunek bankowy DESA Unicum S.A. w terminie 7 dni od otrzymania faktury.

Nr rachunku: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002

Upoważniam DESA Unicum S.A. do wystawienia faktury VAT bez podpisu odbiorcy.

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 produktach i usługach świadczonych 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.

JEDNOCZEŚNIE DESA UNICUM S.A. INFORMUJE, ŻE:

Dane osobowe są zbierane i przetwarzane na zasadzie dobrowolności. Klient ma prawo dostępu do treści swoich danych osobowych w siedzibie DESA Unicum oraz ich poprawiania.

Zgoda na przetwarzanie danych osobowych może być w każdym czasie odwołana.

podpis Klienta

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna: XIX wiek • Modernizm • Międzywojnie • 598ASD205 • 28 lutego 2019 r.

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)

NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych z imiennego zaproszenia inną drogą _____

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

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



Zlecenie licytacji z limitem

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

Tak Nie

Zlecenie telefoniczne

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

Tak Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

Wyrażam zgodę na przetwarzanie moich danych osobowych w celach marketingowych oraz w celu składania ofert, a w szczególności w celu 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. Piękną 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 wycytowanej kwoty powiększonej o opłatę aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 10 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdziwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

Data i podpis klienta składającego zlecenie



„WOJCIECH FANGOR. COLOR AND SPACE”

Wydawnictwo Skira przygotowało niespodziankę dla fanów twórczości Wojciecha Fangora. Ponad 200-stronicowy album „Wojciech Fangor. Color and Space” prezentuje twórczość artysty na przestrzeni połowy wieku. W albumie znalazł się wstęp autorstwa Magdaleny Dabrowski, kalendarium z życia artysty

wzbogacone o nigdy niepublikowany materiał archiwalny oraz szereg wysokiej jakości reprodukcji prac malarskich. Wydanie w języku angielskim.

Wydawnictwo: Skira

Cena: 169 zł











DESA.PL

UL. PIĘKNA 1A

00-477 WARSZAWA

TEL.: 22 163 66 00

E-MAIL: BIURO@DESA.PL

Cena 39 zł (z 5% VAT)