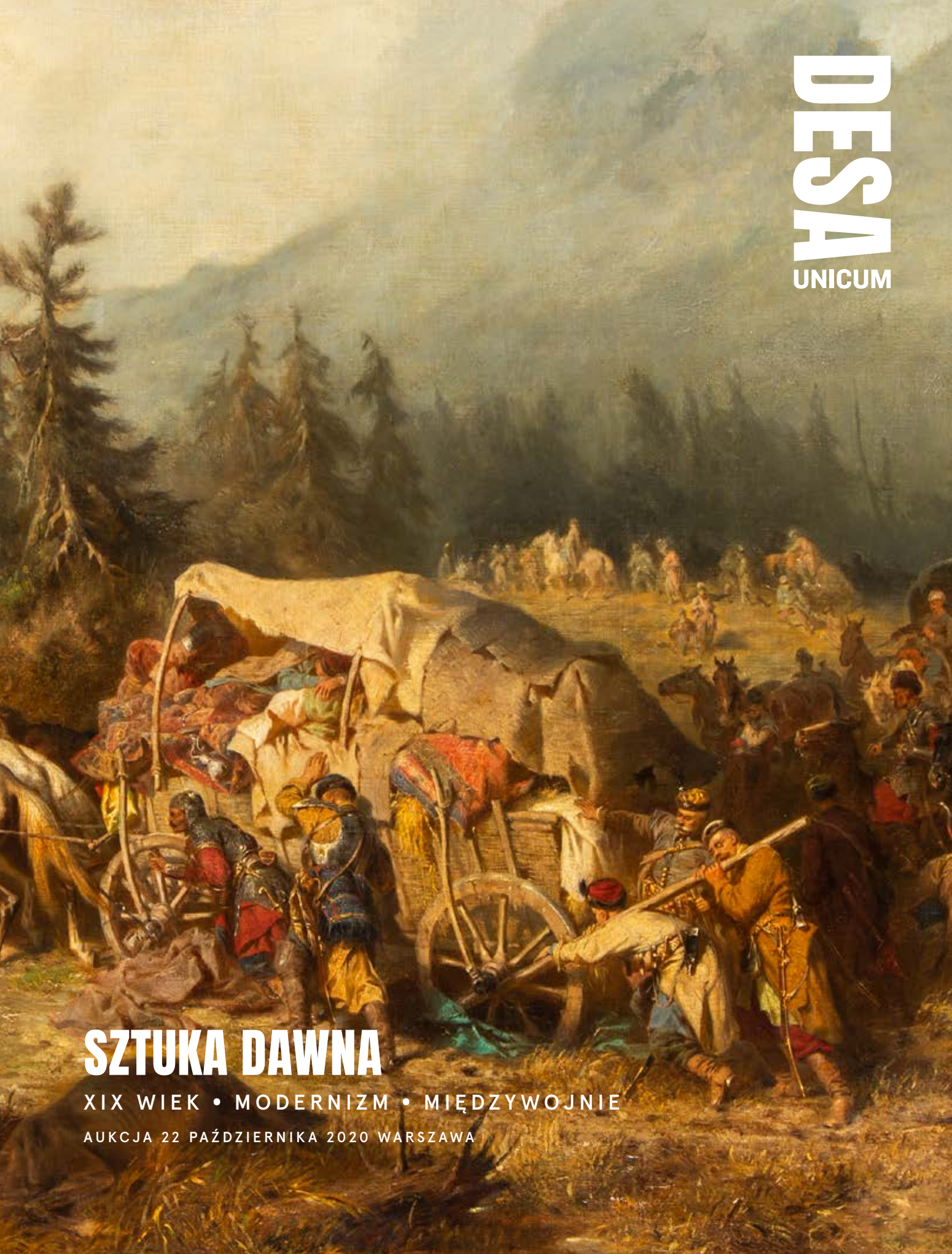
DESA UNICUM



SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 22 PAŹDZIERNIKA 2020 WARSZAWA

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 22 PAŹDZIERNIKA 2020

CZAS AUKCJI
22 października 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
12 - 22 października 2020
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

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

KOORDYNATORZY

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

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

PARTNEREM AUKCJI JEST BMW.

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

ZARZĄD DESA UNICUM

JULIUSZ WINDORBSKI
Prezes Zarządu

JAN KOSZUTSKI
Wiceprezes Zarządu

MAŁGORZATA KULMA
Główna Księgowa

IZA RUSINIAK
Dyrektor Departamentu Projektów Aukcyjnych

AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska
Marketing Manager
tel. 795 122 709,
m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

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

DZIAŁ IT

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

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, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

---

okładka front, okładka tył poz. 5 Józef Brandt, "Powrót z wyprawy wiedeńskiej", 1865 **okładka II – strona 1** poz. 3 Alfred Wierusz-Kowalski, "Niedzielny poranek", około 1900 **strony 2–3** poz. 33 Mojżesz Kisling, Sanary ("Pejzaż prowansalski"), 1938 **strony 4–5** poz. 6 Zdzisław Jasiński, "Chora matka", 1889 **strony 6–7** poz. 30 Mela Muter, "Spacer", 1921 **strony 8–9** poz. 9 Jan Chełmiński, Sanna, przed 1911 **strony 10–11** poz. 23 Władysław Ślewiński, "Skalisty brzeg oceanu w Bretanii", przed 1905 **strony 12–13** poz. 14 Zygmunt Sidorowicz, Pejzaż wieczorny, 1874 **strona 14** poz. 10 Piotr Michałowski, "Huzar na gniadym koniu", około 1937 **strona 16** poz. 19 Jacek Malczewski, Autoportret, około 1922 **strony 20–21** poz. 31 Mela Muter, "Zima" ("L'Hiver"), 1910 **strony 256–257** poz. 48 Karl Daubigny, Łódź na rzece, 1884 **strony 258–259** poz. 63 Henryk Hayden, Port w Dieppe, 1934 **okładka III** poz. 38 Henryk Epstein, "Pole przy wiosce", około 1925 **okładka III** poz. 38 Henryk Epstein, "Pole przy wiosce", około 1925 **tytuł aukcji** Sztuka Dawna,. XIX wiek · Modernizm · Międzywojnie
22 października 2020 **ISBN** 978-83-66734-06-7 **kod aukcji** 802ASD216 **koncepcja graficzna** Monika Wojnarowska **opracowanie graficzne** Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski Marlena Talunas **prenumerata katalogów** prenumerata@desa.pl **druk** ArtDruk Kobyłka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
wyceny biżuterii: tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl, środa 14: 00 – 18:00

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KAROLINA KOŁTUNICKA
Specjalista Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43
664 150 864

ALICJA SZNAJDER
Asystent Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45
502 994 177

MARCIN LEWICKI
Asystent Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15
788 260 055

PAULINA ADAMCZYK
Asystent Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980

ANNA KOWALSKA
Asystent Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55
539 196 531

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

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

JUDYTA MAJKOWSKA
Asystent Sztuka Użytkowa
j.majkowska@desa.pl
787 923 202

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY

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

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

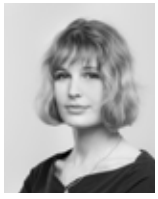
ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Doradca Klienta
a.lukaszewska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465

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

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

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

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



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

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

KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
k.jakubowska@desa.pl
698 668 221

TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450

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

KATARZYNA KULEC
Doradca Klienta
k.kulec@desa.pl
532 750 005

KINGA WALKOWIAK
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

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

ANNA AUGUSTYNOWICZ
Specjalista ds. rozliczeń
a.augustynowicz@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867

KORA KULIKOWSKA
Specjalista ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366

MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044

MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575

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

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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

KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575

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

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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456

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

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

INDEKS

Abramowicz Bronisław **7**

Ajdukiewicz Zygmunt **51**

Alchimowicz Hiacynt **60**

Amiet Cuno **59**

Axentowicz Teodor **25**

Blond Maurice **62**

Boznańska Olga **29**

Brandt Józef **5**

Brochocki Walery **8**

Chełmiński Jan **9**

Cybis Bolesław **44**

Cybis Jan **54**

Daubigny Karl **48**

Díaz de la Peña Narcisse Virgilio **47**

Epstein Henryk **37-39**

Grabarz Antoni **56**

Grunsweigh Natan **35-36**

Hayden Henryk **63-64**

Hofman Wlastimil **16-18**

Jasiński Zdzisław **6**

Kamocki Stanisław **26**

Kanelba (Kanelbaum) Rajmund **66-67**

Karpiński Alfons **24**

Kikoïne Michel **41**

Kisling Mojżesz **33**

Kochanowski Roman Kazimierz **1-2**

Kossak Wojciech **13, 27**

Kotowski Jan Erazm **50**

Makowski Tadeusz **40**

Malczewski Jacek **19-22**

Menkes Zygmunt Józef **42-43**

Merwart Paweł **11**

Michałowski Piotr **10**

Muter Mela **30-32**

Peske Jean / Jan Mirosław Peszke **34**

Povòrina-Hestermann Alexandra **46**

Radzikowski Walery Eljasz **12**

Rejchan Stanisław Józef **61**

Rostworowski Stanisław Jakub **15**

Roszkowska Teresa **28**

Rozwadowski Zygmunt **49**

Setkowicz Adam **53**

Sidorowicz Zygmunt **14**

Ślewiński Władysław **23**

Wachtel Wilhelm **58**

Wasilewski Czesław **52**

Wasilkowski Eustachy **55**

Wąsowicz Wacław **45**

Wierusz-Kowalski Alfred **3**

Wiesiołowski Ludwik **4**

Wygrzywalski Feliks Michał **57**

Zucker Jakub **65**

1

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

Jesienny las

olej/płótno, 10 x 17 cm
sygnowany p.d.: 'R. Kochanowski'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4400 EUR

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

Szukając artysty, który w swej twórczości podejmował zagadnienie rodzimego, polskiego pejzażu, łącząc go w sposób wybitny z postacią ludzką, wskazać należałoby zapewne na Romana Kazimierza Kochanowskiego. Malarz w swoich przedstawieniach dochodzi bowiem do niesamowitej harmonii, zespajając człowieka z otaczającym go krajobrazem. Mamy tu do czynienia z prawdziwą symbiozą, współgraniem tych dwóch światów, natury i ludzi. Kochanowski był przede wszystkim mistrzem małych formatów. Jego kompozycje przechodzą około roku 1900 transformację. Od późnych XIX-wiecznych, drobiazgowych przedstawień kieruje się on w stronę malarstwa syntetycznego, wykorzystującego efekty fakturalne uzyskane za pomocą impastów. Prezentowany pejzaż to znakomite studium przyrody. Nie ma tu już zbyt wielu detali, malarz kreuje nieco odrealniony, oniryczny świat, w którym główną rolę odgrywa nastrój. Ten psychologiczny krajobraz prezentuje wnętrze samego twórcy. Pomimo daleko posuniętej syntezy nadal widoczna jest tutaj postać ludzka. Drobna, prawie niewidoczna sylwetka człowieka zatopiona została w feerii jesiennych barw: żółcieni, brązów i pomarańczy. Być może to sportretowany rybak zasiadający nad brzegiem rzeki.

2

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

Pod lasem, około 1920

olej/tektura naklejona na deskę, 12,9 x 27,9 cm
sygnowany l.d.: 'R. Kochanowski'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

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

ROMAN KOCHANOWSKI
WYBITNY MALARZ MAŁYCH OBRAZÓW

Pośród wybitnych przedstawicieli szkoły monachijskiej to właśnie Roman Kochanowski spędził najdłuższy okres w mieście nad Izarą. Pozostawał tam od 1881 do śmierci w 1945 roku, a jego wirtuozeryjne, niewielkie pejzaże tworzone na mahoniowych deseczkach, tekturach i papierze stanowiły obiekt pożądania międzynarodowej klienteli.

Kochanowski pochodził z Krakowa, w którym odebrał pierwszą artystyczną edukację. Chłopiec pochodzący w rodziny średniozamożnego rzemieślnika już w gimnazjum wybrał powołanie artysty i zaczął uczyć się rysunku u Maksymiliana Cerchy. Kochanowski studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Władysława Łuszczkiewicza i Henryka Grabińskiego. Swoją edukację uzupełniał w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1874-1881), aż w 1881 roku wyjechał do Monachium, gdzie od dwóch dekad funkcjonowała rozwinięta polska kolonia artystyczna. Już pod koniec lat 80. przyszły pierwsze znaczące sukcesy - obraz „Zima w Polsce" nabył do artysty Franciszek Józef. Na 1888 rok datuje się podróż artystyczna do Paryża, gdzie Kochanowski podziwiać miał dzieła malarzy Barbizończyków. W tym samym okresie wyprawił się do południowo-wschodniej Galicji, gdzie portretował najciekawsze miejsca regionu. Jego ilustracje z tej podróży opublikowano w monograficznej publikacji zainspirowanej przez Franciszka Józefa pt. „Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild".

Roman Kochanowski z synem Romanem juniorem w swojej pracowni w Monachium, około 1903, źródło: Muzeum Okręgowe w Suwałkach

Roman Kochanowski przy pracy - szkice z natury, fotografia, źródło: Muzeum Okręgowe w Suwałkach

Roman Kochanowski w pracowni przed sztalugą, fotografia źródło: Muzeum Okręgowe w Suwałkach

Franz Hanfstaengl, Roman Kochanowski, około 1890, fotografia gabinetowa, Monachium, źródło: Muzeum Okręgowe w Suwałkach

Właśnie w tym okresie kameralne malarstwo Kochanowskiego zyskiwało coraz większą popularność. Przejawem tego były przyznane artyście nagrody: w 1891 roku otrzymał dyplom honorowy II klasy na wystawie w Londynie, natomiast w 1894 roku na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie srebrny medal. Kochanowski, mimo podejmowanych prób przeprowadzki do Krakowa, zadomowił się w Monachium, gdzie w 1894 roku założy rodzinę. Ożenił się z Marią Kaffel, a w 1896 roku przyszedł na świat ich syn Roman junior – jak się w przyszłość okaże odziedziczy talent artystyczny po ojcu. Podobnież związek malarza z Krakowa z córką bogatego bawarskiego przemysłowca był w rodzinie Kaffel traktowany jako mezalians.
Twórczość Kochanowskiego jest zaskakująco jednorodna. Głównym jej tematem były – jak pisał Wiktor Trościanko: „Wierzby, błotniste drogi, zagajniki, chaty ze słomianymi strzechami, dziewczęta z gęsiami, babule z naręczami uzbieranego chrustu. Lasy, zagajniki, mgły poranne i zachody słońca".

Twórczość Kochanowskiego wyrastała z realistycznej postawy. Malarz z pietyzmem odtwarzał podkrakowskie i bawarskie pejzaże, nasycając je autentycznym odczuciem natury.
Krajobrazy Kochanowskiego to najczęściej widok przestrzenne, z sytuowanym nisko horyzontem z pojedynczymi dominantami drzew czy sztafażu. W niektórych praca artystę tę przestrzeń ogranicza, zabierając widza do wnętrza zagajnika czy przybliżając go do kurtyny drzew. Znakiem rozpoznawczym jego malarstwa jest nerwowy sposób kładzenia farby. Pełne wirtuozerii uderzenia budujące drzewa czy chmury zdradzają silny ładunek ekspresji zawarty w geście malarza. Kochanowski posługiwał się dosyć wąską paletą barwną – jego pejzaże najczęściej utrzymane są w jednym tonie – najczęściej tzw. kolorów ziemi. Część kompozycji artysty realizował w formie monochromatycznej – en grisaille.

Ciekawym wątkiem dzieła Kochanowskiego jest fotografia. Mimo że artysta nadawał jej podrzędną rolę wobec malarstwa, to osiągał w niej ciekawe efekty. Zajmował się autorską, artystyczną fotografią pejzażu, lecz również tworzył fotograficzne studia, które służyły ma za wzór do obrazów. Spuścizna fotograficzna Kochanowskiego, przechowywana w Muzeum Okręgowym w Suwałkach, zawiera kilkaset pozycji. Podobnie zapomniana jest jego działalność na polu projektowania. Kochanowski wykonywał projekty ceramiki, tworzył popularne parawany i wachlarze. Od wczesnego etapu kariery współpracował z krakowskim czasopismem „Świat", gdzie ukazywała się jego ilustracje, lecz również pracował nad szatą graficzną pisma.

Wyjątkowo popularne w epoce niewielkie krajobrazy Kochanowskiego zyskały duża popularność w kręgu międzynarodowej, monachijskiej klienteli. Malarz wybrawszy na początku drogi artystycznej określoną metodę twórczą, pozostał jej wierny do końca życia.
Jako twórca aktywny był jeszcze krótko przed śmiercią, w okresie II wojny światowej.

Roman Kochanowski, Pejzaż, fotografia, (kadr do wykorzystania w kompozycji malarskiej), źródło: Muzeum Okręgowe w Suwałkach

3

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

"Niedzielny poranek", około 1900

olej/płótno, 43 x 54 cm
sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'
na odwrociu pieczęć wytwórcy materiałów malarskich oraz fragmenty nalepek na krośnie malarskim

estymacja:
300 000 - 450 000 PLN
65 000 - 98 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Eliza Ptaszyńska, Życie i twórczość Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Warszawa 2011, s. 160-161, il. 42 (tam reprodukcja drzeworytnicza)
Obrazy w drewnie żłobione. Twórczość Alfreda Wierusza-Kowalskiego w drzeworytach. Zbiory Muzeum Okręgowego w Suwałkach, idea i oprac. Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2009, nr 62 (il. s. 95 drzeworyt „Dwie dziewczyny na furmance")
Hans Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska, Warszawa 1998, s. 15, il. 5
drzeworyt „Dwie dziewczyny na furmance", wyd. G. Heuer&Kirmse, Berlin po 1880

Alfred Wierusz-Kowalski w swoim monachijskim atelier, 1895-1905, archiwum prywatne

Portret Alfreda Wierusz-Kowalskiego, ok. 1875, fot. Franz Seraph Hanfstaengl, źródło: biblioteka POLONA

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

„Kowalski miał dwie olbrzymie pracownie, oprócz mieszkania. Malował konie, sanie, śnieg i wilki. (...) Co tylko namalował, zaraz zabrali Niemcy. Opowiadano, że zarabiał 40 000 marek rocznie! Czy podobały mi się jego obrazy? Gdzie tylko widzę talent, zaraz mnie interesuje. I tu widziałam duży talent. W tych obrazach był charakter. Było dużo życia".

Olga Boznańska

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

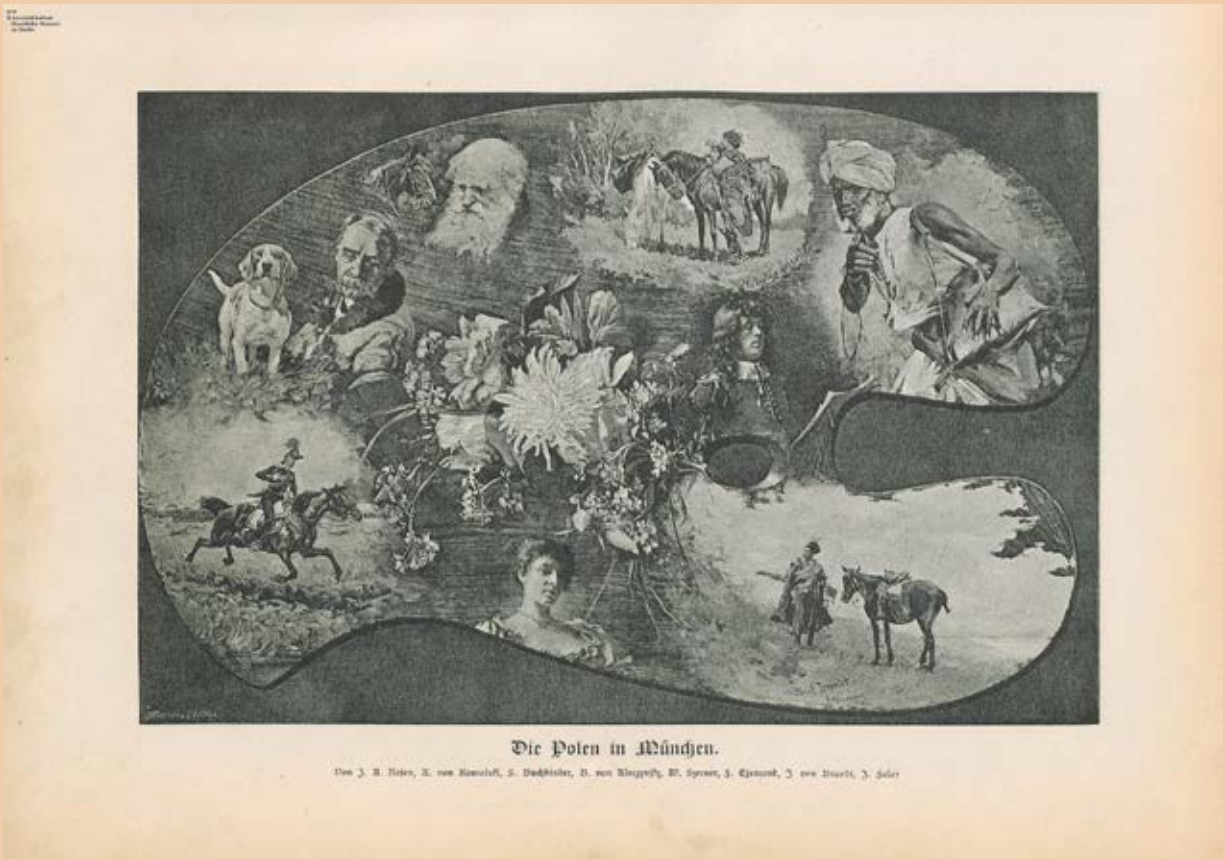
Urodzony w majątku Dębszczyzna w pobliżu Suwałk, pierwsze sześć lat życia malarz spędził w rodzinnej posiadłości. Teren guberni augustowskiej, w której wówczas znajdowały się Suwałki, był niezwykle malowniczym obszarem jeziornym odznaczającym się barwnym folklorem i zróżnicowaniem etnicznym. Do momentu podjęcia decyzji o wyborze drogi malarza, przyszły artysta mieszkał jeszcze w Kaliszu, gdzie rodzina

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

Równolegle do studiów na Akademii, uczęszczał do szkoły Józefa Brandta, nieformalnego przywódcy „Polenkolonie". Artysta w prywatnej pracowni gromadził krąg uczniów, którzy w jego atelier prowadzili własne, swobodne prace rysunkowe i malarskie. W kolejnych latach pozycja Wierusz-Kowalskiego na lokalnej scenie artystyczne zaczęła krzepnąć. Artysta aktywnie brał udział w życiu artystycznym, wiele wystawiał, stworzył styl malarski, który pozwolił mu być rozpoznawalnym. Ceniono jego kompozycje konne, sceny ze wschodnimi jeźdźcami i zimowe widoki z myśliwymi i wilkami. W późniejszym okresie chętnie nabywano jego orszaki weselne z postaciami w polskich strojach ludowych, takimi jak „Przejażdżka" oraz kuligi z młodymi śmiejącymi się ludźmi. Artysta wystawiał na najważniejszych międzynarodowych pokazach publicznych organizowanych w Monachium, Berlinie i Wiedniu, zdobywając niejednokrotnie złote medale. Wysyłał obrazy do Pragi, Paryża, Brukseli i Stanów Zjednoczonych. Pod adresem Herzogstrasse 15 utrzymywał pracownię, która, podobnie jak studio Brandta, była swoistym salonem „księcia" malarstwa, wypełnionym licznymi rekwizytami. Choć formalnie nie prowadził szkoły, do jego uczniów zalicza się Olgę Boznańską, Michała Wywiórskiego czy Henryka Weyssenhofa. W 1890 roku dostąpił zaszczytu, bowiem mianowano go honorowym profesorem monachijskiej Akademii. Był najważniejszym polskim malarzem w Monachium, zaraz obok Józefa Brandta.

Towarzyszyła mu aura polskiego szlachcica, zapalonego myśliwego, miłośnika koni i polskiego obyczaju. Swoje obrazy wykonywał z ogromną dbałością o szczegół i zrozumieniem portretowanych realiów. Wierusz-Kowalski stworzył swoisty artystyczny ideał (o czym pisał Henryk Piątkowski) i jego drogą podążał do końca kariery. Widzów zachwycała precyzja detalu jego prac, żywiołowość i witalność scen, urokliwe efekty świetlne i soczysta kolorystyka odmalowanej polskiej przyrody. Malarz współpracował z niemieckimi i polskimi czasopismami oraz wydawnictwami, które reprodukowały jego prace, co znacząco przekładało się na popularność jego nazwiska. Obracał się w wysokich kręgach, co z kolei ułatwiało mu zdobywanie zamówień. Wierusz-Kowalski cieszył się przyjaźnią księcia i regenta Bawarii Luitpolda. Bliżej 1900 roku popularność jego prac spadała – zmieniał się smak publiczności, a w sztuce rodziły się pierwsze awangardy. „W maju 1910 roku Alfred Wierusz-Kowalski każdego ranka z niepokojem obserwował zachmurzone niebo nad Monachium. Wiele lat po ukończeniu zdecydował się wystawić publicznie monumentalny (500 x 1000 cm) obraz, przedstawiający dramatyczną scenę napadu wilków na rodzinę jadącą saniami. Stary Ratusz, gdzie zorganizowano pokaz, odwiedzili członkowie rodziny panującej. Prinzregent Luitpold, książę Ludwig, księżniczka Gizela, którzy oglądali dzieło w obecności autora, nie szczędzili słów uznania. Cóż z tego, gdy, jak pisał artysta do syna: 'na wystawie, parę osób tylko się widzi. Trzeba wprawdzie pecha, że ciemno, (...) deszcz leje od czasu pierwszego dnia, bez ustanku, zimno jak w grudniu tak, że człowiek sztywnieje i pomimo reklam i rozmaitych sposobów ściągania publiki pustki na Sali'".

W ostatnich latach życia artystę coraz bardziej pochłaniały problemy związane z utrzymaniem majątku w Mikorzynie koło Konina, którzy malarz kupił w 1897 roku i chorobą żony. Wierusz-Kowalski zmarł w trakcie I wojny światowej. Jego rodzina spuściznę z pracowni przewiozła do Polski, obrazy natomiast zostały sprzedane w monachijskim salonie Hugo Helbinga. Ukryte w kolekcjach muzealnych i prywatnych zaczęły na nowo przyciągać uwagę miłośników sztuki w drugiej połowie XX wieku wraz z badaniami polskiej historii sztuki nad szkołą monachijską. Wierusz-Kowalski bezsprzecznie uznawany jest za najważniejszego jej mistrza.



Malarze polscy w Monachium, grafika z czasopisma „Kunst für Alle" 1887-1888, t. 3. Na malarskiej palecie zreprodukowano dzieła Jana Rosena, Alfreda Wierusz-Kowalskiego, Szymona Buchbindera, Bohdana Kleczyńskiego, Władysława Szernera, Stanisława Ejsmonda, Józefa Brandta i Juliana Fałata.

WIZUALNY EKSPERYMENT W TWÓRCZOŚĆI WIERUSZA-KOWALSKIEGO

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

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

Twórczość Wierusza-Kowalskiego skupiona jest wokół paru kluczowych wątków, jak również paru ulubionych i podziwianych przez publikę tematów. Samotny wilk, zimowa sanna czy konny zaprzęg z weselnikami należą bodaj w najwyższym stopniu do tych powtarzanych motywów. Poprzez kompozycyjne repetycje malarza już w epoce spotykał się zarzutami epigonizmu i konwencjonalizacji własnego dzieła. Henryk Piątkowski notował: „I w jak dziwnej kolizji stanąć musi krytyka, z głosem opinii publicznej. (…) Krytyk (…) musi dojść do wniosku, iż Monachium zabiło w Kowalskim cechy najgodniejsze uznania w malarzu twórcy. Ogół za to, patrząc na świetne rezultaty rozwoju kariery tego artysty, musi wręcz przeciwnego być zdania" (Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne: szkice i noty, Petersburg 1895, s. 163). Pozorna sztampowość przynajmniej niektórych jego prac nie może przysłonić widzenia całego oeuvre. Niezwykły realizm obserwacji, a wręcz reporterskość spojrzenia towarzyszyły mu przez całą twórczość.

Z 1873 roku – a więc pierwszego roku studiów w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium – pochodzi „Wypadek w podróży" (1873, Muzeum Narodowe w Warszawie), w którym obserwujemy wierne przeniesienie na akcji na płótno – poruszona, dynamiczna kompozycja, wrażenie zamętu oraz ulotności zjawisk atmosferycznych – znamionuje to wczesne arcydzieło malarza. Podobny reporterski weryzm widoczny jest w „Przyjeździe karetki pocztowej do miasteczka" (1873-1874, Muzeum Narodowe w Warszawie), lecz artysta użył tutaj statecznej, horyzontalnej kompozycji. Bogactwo szczegółów, typów ludzki, barw postrzeganych w nokturnowej aurze odtworzył z niezwykła skrupulatnością.

Malarska swoboda notacji doszła do głosu w jego pracach z Afryki Północnej . Prace te odznaczają się wnikliwością obserwacji „temperatury" saharyjskiego pejzażu i rozmalowanie zdradzającym wrażliwość malarza kolorysty. Hans Peter Bühler zauważa, że w obrazie „Z rozkazem wojennym do Maroka" (1910, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) wierny rzeczywistości układ kopyt wielbłądów zdradza niezwykłą umiejętność podpatrywania nie tylko wilków czy koni, lecz również obcych, egzotycznych zwierząt.

Około 1900 roku, w momencie szczytowym europejskiego modernizmu i, wkrótce, wybuchu pierwszych awangard, zmienia się dzieło artysty. Eliza Ptaszyńska, monografistka twórczości Wierusza-Kowalskiego odnotowuje, że artysta pracuje szybciej i nieco bardziej spontanicznie, sumarycznie

przedstawia tło, stosuje impastowe rozwiązania fakturalne, posługuje się nerwowym duktem pędzla – jego malarstwo podlega osobliwie rozumianej syntezie. Prezentowany „Niedzielny poranek" Ptaszyńska opisuje wnikliwie, analizując jego przestrzenną konstrukcję: „(…) jadące drabiniastym wozem wiejskie dziewczyny wypełniają sobą niemal całe płótno. Siedzą na snopku słomy, w lekkim skosie w kierunku widza, wóz nie zmieścił się w kadrze. Drugi zaprzęg jedzie tuż za pierwszym, ale w kierunku do niego prostopadłym, śmiejący się woźnica z batem i jego towarzyszka zwróceni są wprost na widza. Tuż za nimi kolejny wóz, tym razem poruszający się po linii równoległej do poziomych krawędzi obrazu. Zmienność kierunków łączących się wężowym splocie nie wywołuje wrażenia dynamizmu, tylko chaosu i ciasnoty. Brakuje odczucia szerszej przestrzeni na płótnie. Ostatni zaprzęg wynurza się jakby z mgły, a skulone w sobie kobiety z dziećmi potęgują wrażenie nierzeczywistości. Doskonały rysunek, mistrzowskie zastosowanie skrótów perspektywicznych, znajomość anatomii ciała ludzkiego i zwierzęcego, umiejętność oddania klimatu przedstawienia, wierność rzeczywistości bez nadmiernego szafowania szczegółem, a przy tym kardynalny błąd w zastosowaniu perspektywy powietrznej. Ciasno za sobą postępujące zaprzęgi w tonalnym skontrastowaniu ze sobą barw wydają się być przeniesione do bliskich planów kompozycji z dalekiego tła. Zakryte lekką mgiełką szarości są delikatnie zatarte w kształtach i kolorach. Powinny znaleźć się na drugim, trzecim planie. Pejzaż i niebo nad nim zamieniły się w 'Niedzielnym poranku' w oliwkowo-ugrowe i jasnopopielate smugi i plany" (Eliza Ptaszyńska, Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915, Warszawa 2011, s. 160-161).

W opisie historyczki sztuki „Niedzielny poranek" staje się wręcz dziełem wczesno-awangardowym, a na pewno dojrzale modernistycznym. Fotograficzne kadrowanie sceny łączy się w prezentowanym dziele z wizyjnym klimatem. Postaci w tle przybierają formę korowodu niczym u Jacka Malczewskiego, skulone ekspresyjnie kobiety łączyć można z podobnymi u Wojciecha Weissa, a diagonalne rozwiązania kompozycyjne i spłaszczenie przestrzeni malarskiej przybliżają nas do myślenia o pracy w kategoriach wczesnego ekspresjonizmu. Nawet jeśli przytoczone powyżej konteksty wizualne wydają się dysonansowe, to dobrze budują kontekst dla późnego oeuvre Wierusza, który, jak uważa Ptaszyńska, był „wyrazicielem ducha swojego czasu".

4

LUDWIK WIESIOŁOWSKI

1854-1892

Rzymskie podwórko, przed 1886

olej/deska, 32 x 20 cm
sygnowany l.d.: 'Ludwik Wiesiołowski Rzym'
na odwrociu pieczęć wytwórcy materiałów malarskich w kształcie palety malarskiej

estymacja:
22 000 - 28 000 PLN
4 800 - 6 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

W twórczości Ludwika Wiesiołowskiego wyróżnić można dwa przeciwstawne sobie nurty. Pierwszy, akademicki, wiązać należałoby ze studiami w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu i wyjazdami stypendialnymi do Paryża i Rzymu. To przede wszystkim w Italii Wiesiołowski zainspirował się kulturą i sztuką antyczną, które mógł bezpośrednio badać. W tym duchu artysta namalował liczne prace o tematyce religijnej czy mitologicznej. Od około połowy lat 80. XIX stulecia, po powrocie do Warszawy, zaczął tworzyć także kompozycje o charakterze historycznym. Tutaj doszedł do głosu drugi nurt w jego oeuvre, a mianowicie tematyka wiejska i sceny oparte na stylistyce realizmu. Prezentowana praca to dzieło powstałe w okresie rzymskim. Pomimo inspiracji środowiskiem Italii, zaliczyć należy je do drugiego z wymienionych nurtów. Ubogie zabudowania oraz kobieta karmiąca ptactwo to temat, który swym charakterem nie mieści się w ramach pompatycznej i wzniosłej sztuki akademickiej. Analizując obraz, tym bardziej należy podkreślić indywidualność twórczą Wiesiołowskiego, który nie poddawał się ograniczeniom i wpływom oficjalnych instytucji artystycznych.

5

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Powrót z wyprawy wiedeńskiej", 1865

olej/płótno (dublowane), 75 x 135 cm
sygnowany p.d.: ‚Józef Brandt'

historyczne tytuły: Powrót po wzięciu Strygonij, Powrót wojsk polskich spod Wiednia, Powrót wojsk polskich z wyprawy wiedeńskiej, Powrót z Wiednia po wzięciu Strygonii, Rückkehr polnischer Truppen über die Karpathen nach der Schlacht bei Wien im Jahre 1683

estymacja:
2 400 000 - 3 200 000
522 000 - 696 000 EUR

„Tu przed obrazem Brandta, widok bohaterskiego zwycięztwa przypomina koniecznie owo Cezarowe: Veni, vidi, vici; przypomina także tę na każde zawołanie gotowość wojowania, bez względu na to gdzie, z kim, po co, i za co?... I w tem leży historyczność obrazu, malująca nadto tak wiernie postacie XVII-go wieku. Charakterystyka przewyborna".

Jan Kanty Turski, Wystawa obrazów. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, „Kłosy" 1865, nr 17, s. 199

POCHODZENIE:
kolekcja Leona Epsteina (1834-1903), warszawskiego przemysłowca (zakup z TPSP 1865?)
kolekcja prywatna, Kraków (przed 1939)
kolekcja prywatna, Meksyk
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, 22 czerwca – 30 września 2018
Muzeum Narodowe w Poznaniu, 28 października 2018 – 6 stycznia 2019
Salon Gracjan Ungra, Warszawa, 1882
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1865
Kunstverein, Monachium, 1865

LITERATURA:
Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.16
Irena Olchowska-Schmidt, Pochody i powroty motyw drogi na obrazach Józefa Brandta, w: Malarze polscy w Monachium. Materiały z sesji naukowej, red. Zbigniew Fałtynowicz, Eliza Ptaszyńska, Suwałki 2007, s. 144
Jerzy Malinowski, Malarstwo polskie XIX wieku, Warszawa 2003, s. 181, 183
Irena Olchowska-Schmidt, Józef Brandt, Kraków 1996, s. 21
Jerzy Malinowski, Imitacje świata, Kraków 1987, s. 123
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 32
Bogdan Zakrzewski, Sienkiewicz i Brandt, maszynopis, praca doktorska, 1947, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygnatura 999771, s. 61, 112
Michał Synoradzki, Z Warszawy, „Biesiada Literacka" 1915, nr 27, s. 2
Henryk Piątkowski, Józef Brandt, „Tygodnik Ilustrowany" 1915, nr 25, s. 393
Henryk Piątkowski, Józef Brandt, „Wędrowiec" 1905, nr 40, s. 758
S., Józef Brandt, „Wędrowiec" 1899, nr 50, s. 985
Wojciech Gerson, Wystawa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Obrazy Józefa Brandta, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" 1887, nr 178, s. 113
„Biesiada Literacka" 1883, nr 403, s. 184-185 (il.)
Wanda Marrené (M.), Przegląd sztuk pięknych, „Tygodnik Ilustrowany" 1882, nr 317, s. 38
A. Pług (Antoni Pietkiewicz), Józef Brandt, „Kłosy" 1879, nr 723, s. 295
Józef Brandt, „Kurier Codzienny" 1879, nr 76, s. 1
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie, Warszawa 1874, s. 66
A. (Aleksander Lesser), Z dziedziny malarstwa i rzeźby, „Kłosy" 1868, nr 145, s. 209
A. (Aleksander Lesser), Z dziedziny malarstwa i rzeźby, „Kłosy" 1868, nr 166, s. 113
L. J. (Ludwik Jenike), Brandt i Gryglewski, „Tygodnik Ilustrowany" 1868, nr 33, s. 81
J. K. T. (Jan Kanty Turski), Przegląd artystyczny, „Kłosy" 1866, nr 65, s. 147
Jan Kanty Turski, Wystawa obrazów. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, „Kłosy" 1865, nr 17, s. 199
Münchner Kunstbericht, „Morgenblatt zur Bayerische Zeitung" 1864, nr 147&148, s. 498
Ludwik Buszard, Kronika sztuk pięknych. Malarstwo. Rzeźba, „Tygodnik Ilustrowany" 1865, nr 318, s. 179

OPINIE:
ekspertyza Zofii Katarzyny Posiadały z dn. 2 marca 2015 roku

ARCHIWALIA:
Archiwum rodziny Pruszaków, Spis obrazów Józefa Brandta (namalowanych do 1908), rękopis, poz. 10
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Dział Sztuki, nr inw. Dspl. 16 (fotografia obrazu ze zbiorów artysty)
Muzeum Narodowe w Warszawie, Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, nr inw. DI 60011 MNW (fot. obrazu opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych)

ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

Szkoła monachijska to jedno z najpowszechniej kojarzonych zjawisk polskiej sztuki nowoczesnej. Ta zbiorcza nazwa dotyczy grupy artystów, którzy tworzyli w stolicy Bawarii przez kilka dekad, począwszy od lat 50. XIX wieku. Znaczny napływ polskich malarzy przypadł na czas po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek – byli wśród nich malarze, których można wiązać z realizmem, naturalizmem, impresjonizmem, secesją czy postimpresjonizmem. Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca, traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafiał tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarskiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich, jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielowski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali

tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyńskiego z 4 stycznia 1869) poznajemy powszedni dzień owej „armii". Jak pisze malarz: „Życie tutejsze artystyczne bardzo przyjemne, koleżeńskie, a co najlepiej – tanie. Mam np. pokój z alkową na pierwszym piętrze, okno od ulicy, umeblowany bardzo elegancko, z pościelą i usługą za 81/2 guldenów bawarskich miesięcznie, na nasze pieniądze 34 złp. Czy można coś podobnego [mieć w] Warszawie? A musisz wiedzieć, że ja jeszcze z luksem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)".
Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 roku król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną, przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie, ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą.
W końcu stulecia powstała tam jedna z pierwszych europejskich secesji.

Monachium od strony Maximilianeum, fotochrom, 1890-1905, Biblioteka Kongresu, Waszyngton
źródło: Wikimedia Commons

Józef Brandt, Pochód z łupami - powrót z wyprawy wiedeńskiej, około 1883-84, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum

„POWRÓT Z WYPRAWY WIEDEŃSKIEJ” U ŹRÓDEŁ MITU

Malarstwo historyczne Józefa Brandta osnute jest wokół wydarzeń związanych z rycerską historią XVII- i XVIII-wiecznej Rzeczpospolitej. Elżbieta Charazińska trafnie sumował zalety malarskiego talentu Brandta: „Posiadł bezprzykładną umiejętność tworzenia epickich opowieści, operujących masami ludzi i koni wypełniających freskowe układy kompozycyjne (…)” (Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik, Warszawa 2003, s. 127). Wielkie wydarzenia historyczne tego czasu, odtwarzane w artystycznej imaginacji na podstawie literatury pamiętnikarskiej epoki czy też pisarstwa romantycznego, pozwalały Brandtowi roztoczyć przed oczami malowniczą wizję pociągającej, awanturniczej przeszłości. Dość przywołać tu dwa muzealne arcydzieła malarza, „Odbicie jasyru” (1878) i „Czarnieckiego pod Koldyngą” (1870, obydwa w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Protoplastą dla nich, i innych historyczno-batalistycznych dzieł Brandta, jest prezentowany „Powrót z wyprawy wiedeńskiej”, w którym po raz pierwszy w monumentalnej formie malarskiej do głosu dochodzi kluczowy dla całego dzieła malarza mit XVII-wiecznej Rzeczpospolitej.

Brandt wychowywał się otoczony opieką przez matkę, Krystynę, utalentowaną malarkę amatorkę oraz wuja Stanisława Lessla. W 1849 roku rozpoczął naukę w szkole realnej w Warszawie, a od 1854 roku kształcił się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie, klasowej szkole średniej dla mężczyzn. W tym okresie rozwijał się wszechstronnie: pobierał lekcje języka francuskiego, fechtunku, muzyki czy rysunku (u Juliusza Kossaka, Władysława Lipskiego i Józefa Brodowskiego). W 1858 roku Brandt wyjechał do Paryża, gdzie w następnym roku podjął studia w École des Ponts et Chaussées w Paryżu. Chęć zostania inżynierem została wkrótce wyparta przez pragnienie bycia malarzem.

Brandt zacieśnił relacje z Kossakiem, który również przebywał we Francji. Na początku lat 60. XIX wieku uczył się w pracowni Léona Cognieta. W 1860 lub 1861 roku odbył pierwszą podróż z Kossakiem na Ukrainę, której pejzaż i obyczaj staną dla niego jednym z ważniejszych źródeł inspiracji. W analogicznym czasie rozpoczął tworzenie autorskiego projektu – albumu „Starożytności w Polsce” (lata 60. XIX w., własność prywatna) – zbioru fotografii i rysunku ilustrujących kostiumy, militaria i postaci historyczne. Tego rodzaju „katalogowanie” zabytków stanowiło asumpt, żeby przenieść je w obszar własnej twórczości malarskiej.

W okresie poprzedzającym wybuch powstania styczniowego młody malarz wyjechał, wzorem innych artystów warszawskich, na studia do Monachium. Rozpoczętą w Antikenklasse naukę, kontynuował w pracowni Franza Adama – znanego malarza batalisty, dzięki opiece którego już wkrótce udało mu się przeniknąć do monachijskiej artystycznej elity. Dzieło Adama rezonowało, w szczególności, we wczesnej twórczości Brandta, co dostrzegalne jest w szczegółowym realizmie jego obrazów z lat 60.

Rok 1865 to moment przełomowy w dziele Brandt – wtedy powstają pierwsze kompozycje historyczne, w których z całą mocą ujawnia się wielki talent twórcy. To okres pracy (do początku 1867 roku) nad „Chodkiewiczem pod Chocimiem” (1867, Muzeum Narodowe w Warszawie), który to obraz artysta wystawił na Wystawie Powszechnej w Paryżu. Wybitny, juwenilny „Powrót z wyprawy wiedeńskiej” został stworzony przez 25 letniego Brandta, który za jego sprawą osiągnął jeden z pierwszych znaczących sukcesów artystycznych. Wystawiany w 1865 roku najpierw w monachijskim Kunstvereinie, a następnie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, zyskał poklask krytyki. Doskonale odczytano jego intencje artystyczne – zarówno jako malarza historycznego, jak i malarza realisty.

Podkreślono bogactwo strojów i przedmiotów wiezionych spod Wiednia. W centrum kompozycji artysta wyobraził niezwykła scenę, opisaną przez Jana Chryzostoma Paska. Grzęznący wóz z łupami wojowie próbują wydobyć za pomocą drogocennego, tureckiego namiotu, który ląduje pod kopytami koni i kołami pojazdu. Różnorodny korowód koni i postaci nurza się w mglistej aurze karpackiej przyrody. Daje tu znać mistrzostwo malarskiego przeżycia przyrody przez Brandta, który w brawurowo potrafił oddać zmienność stanów pogody.

„Powrót z wyprawy wiedeńskiej” to wczesne arcydzieło artysty, które otwiera serię jego prac dedykowanych wiktorii wiedeńskiej. Należą do niej „Tabor – powrót spod Wiednia” (1869, Muzeum Sztuki w Łodzi), „Bitwa pod Wiedniem” (1873, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie), „Przejście przez Karpaty (1874, Galerie Neue Meister w Dreźnie), czy w końcu „Pochód z łupami – powrót z wyprawy wiedeńskiej” (około 1883-1884, kolekcja prywatna). Prezentowany obraz przez dekady pozostawał w prywatnej kolekcji w Meksyku. Obecnie po raz pierwszy pojawia się na rynku sztuki.

fotografia obrazu opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, źródło: archiwum prywatne

„Nieoszacowany pamiętnikarz Jan Chrystostom Pasek, tyle bogatego materyału dostarczający, opisującym lub malującym zdarzenia z XVII-go wieku w Polsce, opisując szczęśliwe wzięcie Strygonii przez Jana III, tak w końcu opowiada o rezultacie zwycięztwa: 'Po tej tedy tak szczęściwej wiktoryi parkańskiej, i wzięciu Strygonium, poszło wojsko nasze ku granicy przez węgierską ziemię; tam między góry wszedłszy, nastąpiły słoty jesienne, koni siła wyzdychało, a narzucano także wozów z ową wiedeńska zdobyczą. Dosyć na tem, że drudzy tak czynili: kiedy mu wóz uwiązł na przeprawie, to wyjąwszy namiot z wozu słuszny, turecki, zdobyczny, to posłał przed konie, żeby się prędzej z błota wydobyły, i tak, wóz wyprowadziwszy owego namiotu w błoto wtratowanego odjechał, który wart był kilka tysięcy'. P. Brandt (...) obrał sobie ten malowniczy ustęp z pamiętników Paska za przedmiot do swego obrazu, który też z najdokładniejszą wiernością, tak co do opisu Paska, jak tez prawdy życia i ruchu, prawdziwie artystycznie wykonał. Tło obrazu stanowi przeprawa w moczarach leśnych; pora jesienna, mglista, liście drzew pożółkłe i zapylone, zmęczone konie ciągną z wielką biedą i natężeniem resztek sił swoich, wozy bogatemi sprzęty tureckiemi, zdobyczami obładowane. Uderza szczególniej w tym obrazie niezwykła siła kompozytora, który tyle osób i koni ustawić umiał w takim harmonijnym ruchu, że przez to obraz jego, pomimo, iż przedstawia jedno tylko miejsce węgierskiego boru, kieruje wyobraźnię patrzącego w cały obszar tej niebezpiecznej przeprawy, i jest takiem życiem cały napełniony, że zdaje iż podobnej sceny nie można już lepiej malować".

Jan Kanty Turski, Wystawa obrazów. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, „Kłosy" 1865, nr 17, s. 199

Józef Brandt, Bitwa pod Wiedniem, 1873,
Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie

„Biesiada Literacka" 1883, nr 403, s. 184-185 (il.)

6

ZDZISŁAW JASIŃSKI

1863-1932

"Chora matka", 1889

olej, 122 x 165,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Z. Jasiński | Monachium | 1889.'

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
174 000 - 261 000 EUR

„Chora matka była dowodem mistrzowskiego warsztatu i wielkiej uczuciowości malarskiej młodego twórcy. Jeszcze dwadzieścia lat później krytyk Henryk Piątkowski nazwie ten obraz ‘naczelnym dziełem całej twórczości Jasińskiego’".

Krystyna Jerzmanowska, Zdzisław Jasiński 1863-1932, w: Zdzisław Jasiński 1863-1932. Malarstwo, rysunki, akwarele, katalog wystawy, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 1995, s. nlb.

Z. Jastiński

Z. Jasiński

POCHODZENIE:
zakup Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim
kolekcja prywatna (z TZSP wylosował August Boye)
kolekcja Stanisława Rotwanda (1839-1916) oraz Andrzeja Rotwanda (1878-1951)
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Zdzisław Jasiński 1863-1932. Malarstwo, rysunki, akwarele, Muzeum Łazienki Królewskie, wrzesień 1995
Pierwsze czterdziestolecie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych 1861-1900, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, czerwiec-wrzesień 1939
Wystawa pośmiertna dzieł Zdzisława Jasińskiego, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 21 kwietnia – 24 maja 1934
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, 1906
Internationale Kunst-Ausstellung, Berlin, 1891
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1889 i 1890
wystawa uczniów Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, 1889

LITERATURA:

Zdzisław Jasiński 1863-1932. Malarstwo, rysunki, akwarele, katalog wystawy, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 1995, nr kat. 3 (il. na okładce katalogu)
Andrzej Matynia, Triumfalne powroty, „Sukces" 1995, nr 9 (65), s. 54-55 (il.)
Halina Stępień, Maria Liczbińska, Artyści polscy w środowisku monachijskim w latach 1828-1914. Materiały źródłowe, Warszawa 1994, s. 43
Janina Wiercińska, Jasiński Zdzisław Piotr, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. III, Wrocław [i in.] 1979, s. 261, 262
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Warszawa 1969, s. 136-137
Pierwsze czterdziestolecie Tow. Zachęty Sztuk Pięknych 1861-1900, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1939, s. 26, nr kat. 70 (własność Andrzeja Rotwanda)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1934, Warszawa 1935, s. 22
Przewodnik 93. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Ś.P. Zdzisław Jasiński przez Jana Kleczyńskiego. Wystawa pośmiertna Zdzisława Jasińskiego (...), kwiecień 1934, Warszawa 1934, s. 4 (il. na osobnej karcie)
Apoloniusz Kędzierski, Zdzisław Jasiński 1863-1932, Warszawa 1934, s. 4 (il.), 14
Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, Warszawa-Kraków 1929, s. 423
Eligiusz Niewiadomski, Malarstwo polskie XIX i XX wieku, Warszawa 1926, s. 189
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1906, Warszawa 1907, s. 15
Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens, 1841-1891, katalog wystawy, Berlin 1891, s.319, nr kat. 3833
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1890, Warszawa 1891, s. 6, 21
„Świat" (Kraków) 1891, il. na s. 306
"Kłosy" 1890, nr 1292, s. 216 (il.)
„Tygodnik Ilustrowany" 1890, nr 22, s. 337 (il. okładka), 349
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1889, Warszawa 1890, s. 6, 17
akwafortowa reprodukcja obraz wykonana przez Feliksa Jasińskiego jako premia dla członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, wyd. Paryż 1890

JASIŃSKI: WARSZAWSKI MALARZ MONACHIJSKI

Kariera tego utalentowanego malarza, przez dekady zapomnianego przez historyków i miłośników sztuki, dopiero w ostatnich latach spotyka się z należytą uwagą. Proces ten związany był generalnie z odkryciem malarstwa polskich monachijczyków w latach 90. XX wieku. W przypadku Jasińskiego proces rewaluacji jego twórczości rozpoczęła wystawa monograficzna, która odbyła się w Starej Kordegardzie w Łazienkach Królewskich w Warszawie (wrzesień 1995). Ostatnio „Burza" (1925, Muzeum Narodowe w Warszawie), jedno z mistrzowskich płócien malarza z ostatniego okresu twórczości było eksponowane na wystawie „Krzycząc: Polska! Niepodległa 1918" (MNW, 26 października – 17 marca 2019), przez co zostało włączone w kanon nowoczesnego malarstwa o tematyce narodowej. W marcu 2020 roku za rekordową kwotę zostało wylicytowane wczesne, wybitne płótno „Nabożeństwo świąteczne" (1891, kolekcja prywatna). Choć znakomita część dorobku Jasińskiego uległa zniszczeniu lub rozproszeniu, a zasadniczy jej trzon pozostaje w kolekcjach publicznych, m.in. właśnie w Muzeum Narodowym w Warszawie, to wczesne, popisowe dzieła, właśnie „Nabożeństwo świąteczne" oraz „Chora matka" stanowią ozdobę prestiżowych kolekcji prywatnych.

Feliks Stanisław Jasiński, Chora matka, akwatinta wg obrazu Zdzisława Jasińskiego, 1889, wyd. A. Clément, Paryż, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Duży talent, wielka osobista i fachowa kultura, wysokiej miary kunszt używania farby olejnej, wykwint i żywotność kolorytu, polot i fantazja – w ten sposób charakteryzował twórczość Jasińskiego malarz Apoloniusz Kędzierski – Był to artysta, który mniej uznania znajdywał w Polsce, niż na szerokim świecie – zapewne dlatego, że jego nadzwyczaj szlachetna postawa wobec świata utrudniała mu wchodzenie na drogi taniej sławy"

Apoloniusz Kędzierski, Zdzisław Jasiński 1863-1932, Warszawa 1934, s. 3

Jak wielu artystów epoki aneks Jasińskiego do świata sztuki dokonał się przez warszawską Klasę Rysunkową Wojciecha Gersona, gdzie artysta uczyła się w latach 1877-82. Po stosunkowo krótkim (1882-84) okresie studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych nastąpił wyjazd Jasińskiego do Monachium. W tamtejszej Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych artysta studiował w latach 1885-89, a podczas pierwszego roku artysta cieszył się stypendium ufundowanym przez warszawskie Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. W Monachium, nazywanym w epoce Atenami nad Izarą, jednej z najważniejszych stolic świata sztuki II połowy XIX stulecia malarz przebywał aż do 1893 roku. Tam jego twórczość rozwijała się w aurze kosmopolitycznej sceny artystycznej i kolonii polskich twórców osiadłych w Monachium na stałe. Malarstwo późnego naturalizmu o tematyce związanej z życiem i obyczajem wiejskiego ludu stało się domeną twórczość Jasińskiego. Ukoronowaniem nauki w monachijskiej Akademii stał się obraz „Chora matka", nagrodzony już na wystawie studentów. Wkrótce wystawiony w warszawskiej Zachęcie zyskał duży rozgłos, a Towarzystwo przygotowało dla swoich członków akwafortową reprodukcję autorstwa Feliksa Stanisława Jasińskiego, która, jak stwierdził Tadeusz Jaroszyński, „w prześlicznych akwafortowych odbitkach rozeszła się w tysiącach egzemplarzy".

Zdzisław Jasiński, Nabożeństwo świąteczne, 1891, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum

Kolejne lata przyniosły mu ważne wystawy i prestiżowe wyróżnienia: „Chora matka" zostaje nagrodzona w 1891 roku w Berlinie; w tym samym czasie powstaje „Nabożeństwo świąteczne", które w 1894 prezentowane jest w Chicago i San Francisco; w 1900 roku malarz otrzymuje na Powszechnej Wystawie Światowej w Paryżu brązowy medal za pastelowy „Portret Antoniego Małeckiego".

Najważniejszą artystyczną podróż odbył Jasiński do Włoch w 1897 roku. Od 1894 roku Jasiński powrócił do Warszawy, a jego twórczość na stałe splotła się ze sceną artystyczną stolicy. Artysta wielokrotnie wystawiał w Zachęcie, ostatniej fazie twórczości założył tradycjonalistyczne stowarzyszenie artystyczne „Pro Arte". Jako naturalista łączył w swoim dziele malarskim pierwiastki wrażeniowego malarstwa quasi-impresjonistycznego czy alegorycznego symbolizmu. W latach 20. malarz stworzył serię prac nawiązujących do historii Warszawy. Inną gałęzią

W 1901 roku malarz ożenił się z Eleonorą Wilkońską. Rodzina Jasińskich od 1904 roku zamieszkała w Przyłęku koło Garwolin. Wiejska siedziba spowodowała w artyście wybuch kreatywności – Jasiński począł tworzyć impresyjne krajobrazy z chłopskimi postaciami. Od około 1914 roku – jak podaje Janina Wiercińska – zaprojektował i zamieszkał w willi Świt w Konstancinie-Jeziornej, którą w 1920 roku sprzedał Stefanowi Żeromskiemu i z którym to budynek do dziś najbardziej jest kojarzony.

„W 1889 roku na wystawie akademickiej w Monachium odznaczony zostaje jego obraz Chora matka. W katalogu dokonań artystycznych Jasińskiego to dzieło zajmuje pozycję szczególną. Utrzymany w przyciemnionej tonacji, realistyczny obraz przedstawiający ojca i dzieci zebranych w ubogim pokoju u łoża umierającej matki, cechuje dramatyzm kompozycji i trafne rozegranie światła. Chora matka była dowodem mistrzowskiego warsztatu i wielkiej uczuciowości malarskiej młodego twórcy. Jeszcze dwadzieścia lat później krytyk Henryk Piątkowski nazwie ten obraz 'naczelnym dziełem całej twórczości Jasińskiego'".

Krystyna Jerzmanowska, Zdzisław Jasiński 1863-1932, w: Zdzisław Jasiński 1863-1932. Malarstwo, rysunki, akwarele, katalog wystawy, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 1995, s. nlb.

Osobny dział jego twórczości stanowią dzieła malarstwa monumentalnego. Ich serię rozpoczyna realizacja dla kościoła parafialnego św. Krzyża w Kozienicach (1887). Do wybuchu I wojny światowej Jasiński wykonał malowidła dla katedry we Włocławku, warszawskiego kościoła św. Barbary, kolegiaty św. Józefa w Kaliszu oraz kościoła św. Karola Boromeusza na Powązkach. Pracował nad dekoracją pałacyku myśliwskiego w Białowieży, pałaców w Moskwie, Petersburgu i Carskim Siole. Bodaj najbardziej znaną realizacją Jasińskiego z tego zakresu pozostają malowidła dla Filharmonii Warszawskiej, gdzie wykonał plafon we foyer oraz medaliony portretowe Chopina i Moniuszki w sali koncertowej.

Jasiński był reprezentantem ważnego artystycznego rodu. Obydwaj bracia Zdzisława wykazywali talent w dziedzinie sztuk plastycznych. Stanisław Jasiński (1868-1939), był cenionym warszawskim malarzem dekoratorem, który współpracował ze Zdzisławem w Filharmonii Warszawskiej, w Białowieży czy Włocławku. Drugi z braci, Józef Jasiński (1876-1954) był wykształconym malarzem, który wybrał karierę rzeźbiarza.
Po I wojnie światowej pracował w Państwowej Szkole Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, a powróciwszy do Warszawy w 1924 roku uczył w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa. Jego córka, Hanna Żuławska (1908--1988) została malarką, podobnie jak córka samego Zdzisława – Aleksandra Jasińska-Nowicka (1901-1976). Wnuk Zdzisława, Szymon Kobyliński (1927--2002) był cenionym warszawskim rysownikiem i grafikiem.

Zdzisław Jasiński. Burza. 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

okładka katalogu wystawy monograficznej Zdzisława Jasińskiego z reprodukcją „Chorej matki", źródło: archiwum prywatne

Zdzisław Jasiński. Autoportret, 1931, wł. prywatna, za: Zdzisław Jasiński 1863-1932. Malarstwo, rysunki, akwarele, katalog wystawy, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 1995

„CHORA MATKA”: MALARSKIE KATHARSIS

„Chora matka” powstała w momencie kończenia przez Zdzisława Jasińskiego Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Od razu zresztą wzbudziła falę entuzjazmu, gdyż na wystawie studentów uczelni 27-letni malarz z Warszawy został z to dzieło wyróżniony. Na zaprojektowanym jako rodzaju Meisterstücku obrazie artysta wyobraził wnętrze wiejskiej izby, zapewne średniozamożnego, chłopskiego domu. Dużych rozmiarów płótno artysta rozegrał w dwóch różnie oświetlonych sferach. Po prawej stronie do wnętrza domu sączy się światło, które z ostrością wydobywa detale przedmiotów i postaci oraz nadaje pogodny ton przedstawieniu. Lewą stronę kompozycji spowija cień i dopowiada tym samym stan przedstawionych tam postaci: rozżalonego męża i chorej, spoczywającej w łóżku matki. Jasiński odwołał się do uniwersalnej dialektyki światła i cienia, symbolizujących opozycję dnia i nocy, życia i śmierci, dobra i zła. Tego rodzaju zabieg pojawia się w repertuarze środków monachijskich malarzy polskiej kolonii artystycznej – operujących poetyką Stimmingu – choćby w pracach Józefa Chełmońskiego czy Olgi Boznańskiej.

Monografista śmierci w sztuce realizmu XIX stulecia, Andrzej Pieńkos wiązał kluczową przemianę w jej obrazowaniu z oświeceniowym przełomem dokonującym się około 1800 roku. Artystów począł odtąd zajmować naukowo-biologiczny wymiar odchodzenia, jego historyczne (śmierci znanych ludzi) czy scjenstystyczne uwikłanie, niekiedy makabra, śmierć zbiorowa i inne kuriozalne warianty – wszystko rozpięte pomiędzy obiektywizmem obserwacji a „sugestywnością formy”, formą a tabu, tabu, które zakłada sankcjonowany od antyku zakaz obrazowania śmierci w kulturze zachodniej. Twórcy XIX-wiecznego realizmu posługiwali się różnymi konwencjami, chcąc w pooświeceniowym, zeświecczonym świecie wyrazić, wobec spraw ostatecznych, transcendencję życia.

Aleksander Kotsis, Matula pomarli, 1868, Lwowska Galeria Sztuki, źródło: Wikimedia Commons

Stanisław Grocholski, Śmierć sieroty, 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons

„Intymne sceny umierania w rodzinie są szczególnym materiałem do sprawdzenia, w jaki sposób funkcjonują konwencje. Kondensacja aspektu rodzajowego jest tu bowiem przeważanie wykorzystana do wzmocnienia efektu melodramatycznego” – zauważa Pieńkos (Andrzej Pieńkos, Konwencje obrazowania śmierci w sztuce XIX wieku: między formą a tabu, „Rocznik Historii Sztuki” 1996, t. XXII, s. 97). Wizerunki „domestykalnej” śmierci, ukazujące spektrum emocjonalnych postaw wobec choroby w rodzinie pojawiają się licznie w malarstwie II połowy XIX stulecia. Malarze o romantycznej orientacji przyglądali się w nich ubogiemu życiu swoich portretowanych, ewokując tkliwy charakter scen śmierci, ale i podnosząc jej uniwersalny, egzystencjalny charakter (jak czyni to Aleksander Kotsis w obrazie „Matula pomarli”). Malarze naturaliści z wnikliwością, obiektywnym okiem przypatrywali się odchodzeniu w domowych realiach. Wspomniany wyżej melodramatyczny charakter, w kompozycjach rodzajowych, wiązał się także z wyborem bohatera – jeśli zawczasu doświadczył go los – jego śmierć była jeszcze bardziej przejmująca. Tak wydarza się w obrazie Stanisława Grocholskiego, którego bohaterem jest osierocona dziewczynka. Pieńkos zauważał, że motyw „łoża śmierci” w polskiej kulturze artystycznej XIX wieku wiąże się z popularnością powieści poetyckiej „Maria” Antoniego Malczewskiego (Wacława przy Marii) oraz poematu „Anhelli” (śmierć Ellenai). Ten drugi motyw na szczególnie długo zamieszkał w muzeum wyobraźni Jacka Malczewskiego, a pierwszemu obrazowi z serii poświęconej Ellenai bliżej jest właśnie do rodzajowego, domestykalnego wizerunku odchodzenia niż apologetycznej śmierci heroiny.

Stanisław Grocholski, Śmierć sieroty, 1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons

Jasiński w „Chorej matce" zaprezentował pełen wachlarz emocjonalnych postaw wobec choroby i cierpienia. Na pierwszym planie kompozycji bawią dzieci. Ich uzasadniona beztroska, są wszakże małe, wobec problemów eschatycznych wyraża się w śmiechu, swobodnym układzie ciała czy atrybutach dzieciństwa – zabawkach: trąbce i bączku. Starsza dziewczynka, której postać stanowi dominantę kompozycję w 1/3 szerokości dzieła, z żalem spogląda w stronę matki. Wydaje się, że swoje oblicze kieruje w jej kierunku, wypowiadając bądź śpiewając modlitwę. Pogrążony w rozpaczy ojciec rodziny, płacząc, skrywa twarz w dłoni. Niemożliwy do wyrażenia żal, niczym w antycznej tragedii, pozostaje tutaj nieprzedstawiony. Widz spoglądający na dzieło musi go sam ożywić swoim uczuciem. Może jednak za to skonfrontować się z obliczem tytułowej dla obrazu postaci – chorej matki. Pod opieką Matki Bożej (sugestia obrazu uciętego przez górną krawędź płótna) znosi chorobę, a jej twarz wyraża zmęczenie, ale i pokorne oczekiwanie na to, co przyniesie Opatrzność.

Zadaniem dzieła sztuki, postawionym przez Artystotelesa przed antyczną tragedią, było poruszyć odbiorcę na tyle, żeby doznał silnego uczucia trwogi, co pozwoli na trwałe porzucić to uczucie – katharsis. Podobnego rodzaju wyzwanie stało przed twórcami wielkich salonowych malowideł historycznych i rodzajowych w XIX stuleciu. „Chora matka", za sprawą detali przedstawienia, jest popisem kunsztu malarskiego, ale i obrazem stworzonym, by wzruszyć widza. Braknie w niej wybujałego dramatyzmu, jaki odnaleźć można w ekspresjonistycznych pracach Edvarda Muncha, który sam utracił matkę w młodym wieku. W obrazie Jasińskiego wyraża się wielka uczuciowość malarska młodego artysty, który opowiada historię adresowaną do każdego widza. „Chora matka" nie jest bowiem realistycznym reportażem malarskim, lecz uniwersalna historią o podupadającej na zdrowiu matce. Jasiński nie roztacza przed widzem fatalistycznej wizji końca – widzowi, którego poruszy jego dzieło daje obietnicę odmiany losu.

Edvard Munch, Umarła matka i jej dziecko, 1897-1899, Munch-museet, Oslo, źródło: Wikimedia Commons

Bankowiec Andrzej Rotwand z małżonką Marią. Fotografia pozowana, 19 lutego 1938, źródło: NAC Online

KOLEKCJA RODZINY ROTWANDÓW NAJWYBITNIEJSZY ZBIÓR POLSKIEGO MALARSTWA

Aleksander Gierymski, Święto Trąbek I, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie, pierwotnie w kolekcji Rotwandów, źródło: Cyfrowe MNW

Wybitna kolekcja rodziny Rotwandów, do której należało ponad 150 wybitnych prac, z których do dzisiaj niektóre stanowią klejnoty Galerii XIX wieku w Muzeum Narodowym w Warszawie, została uformowana na początku XX wieku przez Stanisława Rotwanda (1839-1916). Był on prawnikiem i przemysłowcem, a także działaczem społecznym. Od 1863 roku prowadził własną kancelarię w Warszawie. Wśród licznych piastowanych przezeń funkcji można wymienić administrowanie Zakładami Mechanicznymi Lilpop, Rau i Loewenstein w Warszawie czy kierowanie warszawskim oddziałem domu bankowego Wawelberga. W II połowie XIX wieku wspomagał muzealnictwo i szkolnictwo i instytucje społeczne w Warszawie. M.in. ufundował Średnią Szkołę Mechaniczno-Techniczną, założył Fundację Tanich Mieszkań im. Hipolita i Ludwiki Wawelbergów, której staraniem powstało osiedle tanich mieszkań przy ulicy Górczewskiej czy współinicjował powstanie Muzeum Rzemiosł i Sztuki Stosowanej.

Zgromadzony pokaźny majątek Rotwand w znacznej części przeznaczał na działalność społeczną i filantropijną. Pasją bankowca było również kolekcjonowanie dzieł sztuki. „Był koneserem sztuki i posiadał dużą kolekcję malarstwa polskiego – jak informuje Stanisław Konarskim w biogramie Rotwanda opublikowanym w „Polskim Słowniku Biograficznym" – w skład której wchodziły płótna A. i M. Gierymskich, J. Matejki, M. Gottlieba, J. Brandta, Kossaków i in. Popierał młode talenty, skupując obrazy od artystów nie mających jeszcze wyrobionego nazwiska; opiekował się artystami żydowskimi, m. in. Henrykiem Redlichem, Henrykiem Glicensteinem. Kolekcja R-a określona została przez E. Chwalewika w 'Zbiorach polskich' jako 'przepiękny zbiór arcydzieł malarstwa polskiego'".

Po śmierci Stanisława jego majątek przejął syn Andrzej Rotwand (1878--1951). Był absolwentem Instytutu Inżynierów Komunikacji w Petersburgu i prawdopodobnie pracował przy kolejowej linii warszawsko-kaliskiej. Podobnie jak ojciec, zaangażowany był w działalność biznesową. Dzięki niemu warszawskie Zakłady Lilpopa podpisały kontrakt z General Motors na produkcję samochodów osobowych. Rotwand w trakcie wojny ukrywał się w Śródmieściu i pod Warszawą. Po powstaniu przebywał w Małopolsce i na Podkarpaciu. W 1945 roku z Poznaniu powrócił do Warszawy.

Przed wybuchem wojny Andrzej Rotwand próbował zabezpieczyć swoje zbiory, budując pod domem przy ulicy Chocimskiej rodzaj schowka. Tam pozostało rzemiosło artystyczne i rzeźby, ważniejsze dzieła malarskie przekazał w depozyt do Muzeum Narodowego w Warszawie. Zdeponowana kolekcja Rotwandów razem z innym dziełami z Muzeum została wywieziona na teren Niemiec. Po wojnie kolekcjoner miał zadeklarować utratę 153 obrazów, które w części udało się odzyskać. Niektóre z prac stanowiły osobiste, przechowywane w domu dzieła. Cześć z nich stanowiła prywatny depozyt w i została w 1995 roku sprzedana Muzeum Narodowemu.

Jacek Malczewski, Śmierć Anhelli, 1906-1907, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Z. Jasiński

Matka

7

BRONISŁAW ABRAMOWICZ

1837-1912

"Książę Ostrowski w więzieniu moskiewskim", 1877

olej/płótno, 120 x 85 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Bronisław Abramowicz Kraków 1877'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z opisem obrazu

estymacja:
100 000 - 140 000 PLN
22 000 - 31 000 EUR

„Malarstwo historyczne Matejki należy do późnej fazy zjawiska artystycznego (o kilkusetletniej tradycji), które w nowej formule pojawiło się we Francji po 1830 roku i na 50 lat opanowało całą Europę, stając się najpopularniejszym rodzajem sztuki. Romantyzm ukształtował nową koncepcję twórczości historycznej, stawiając na pierwszym miejscu historię (także mityczną) własnego narodu, przy czym szukano w dziejach (w średniowieczu, w renesansie, w XVII wieku) 'złotych epok' o porywających wydarzeniach, pasjonujących ideach i bohaterach mających silną osobowość, których nie odnajdywano we współczesnym mieszczańskim świecie".

Jerzy Malinowski, Matejko. Obrazy olejne, Warszawa 1993, s. 7

PRZEZ MONACHIUM I WIEDEŃ… POD SKRZYDŁA MISTRZA MATEJKI

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

Skąpe informacje i brak dostępnych źródeł powodują, że postać tego fenomenalnego skądinąd twórcy owiana jest nadal zasłoną tajemnicy. Abramowicz urodził się w 1837 roku w Załuchowie, niewielkiej wsi koło Kowla, na Wołyniu. Dzieciństwo i młodzieńczy okres w życiu artysty pełne są białych plam. Nie wiadomo, jak znalazł się on w Warszawie, ale w latach 1857-61 notowany jest jako student tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Trudno też dziś określić, w jakich pracowniach i pod okiem których profesorów kształcił się w tym początkowym okresie swojej kariery. Zachowały się wzmianki o licznych nagrodach otrzymywanych przez Abramowicza, co świadczy o uznaniu i wysokim poziomie prac młodego jeszcze malarza. Wiadomo, że na początku lat 60. brał on czynny udział w powstaniu styczniowym jako adiutant generała Mariana Langiewicza. W drugiej połowie dekady kształcił się już w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, co podyktowane było zapewne emigracją z powodów politycznych. Następnie, w roku 1870, przeniósł się nad Dunaj, do Wiednia. W tamtejszej Akademii studiował m. in. w pracowni Eduarda von Engertha, znanego w środowisku malarza scen historycznych. Podejmowana przez Abramowicza tematyka, w której prym wiodą kompozycje historyczne oraz ogromna fascynacja tym gatunkiem malarskim nasuwać mogą tylko pewnego rodzaju skojarzenia z innymi twórcami. Wśród inspiracji widocznych w sztuce malarza oprócz echa kompozycji znanego ze źródeł Engertha zauważyć można też wpływy Carla Theodora von Piloty'ego i bez wątpienia Paula Delaroche'a. Ten Francuz odcisnął wyraźne piętno na wielu artystach epoki, w tym także na wczesnej działalności Jana Matejki. U Abramowicza, szczególnie w prezentowanej kompozycji, uwidacznia się wzmiankowany przez Malinowskiego „(…) typ obrazów o stosunkowo rozluźnionej kompozycji, niezbyt dużej liczbie przedstawionych osób i pogłębionej realistycznej formie". Malarz daje się tutaj również poznać od strony poszukiwacza „prawdy historycznej".

Po burzliwym i pełnym zmian czasie zagranicznych wojaży nastał w życiu twórcy kolejny, bardzo istotny okres. W 1874 roku, ukończywszy z wyróżnieniem wiedeńską uczelnię, powrócił on do ojczyzny i znalazł się w Krakowie. Od roku dyrektorem tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych był wspominany Jan Matejko. To w jego pracowni miał znaleźć się 37-letni już wówczas Bronisław Abramowicz. Przybył on do Małopolski po wielu latach studiów, miał na swoim koncie liczne sukcesy i twierdzić należy, że był artystą w pełni ukształtowanym oraz świadomym. Przypuszczać można, iż stosunek pomiędzy Matejką i Abramowiczem opierał się na czysto koleżeńskich relacjach dwóch współpracujących ze sobą twórców, tak jak to było w przypadku Jana Styki, który po latach wspominał „Matejko dawał mi stypendia, pożyczał kostiumy, makaty, gobeliny" (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1986, s. 17). Pomimo że ci dwaj malarze spotkali się stosunkowo późno, to geniusz malarstwa polskiego zapewne wniósł pewien wkład do twórczości Abramowicza. Sam mistrz zresztą „(…) pragnął, by każdy z jego uczniów miał coś indywidualnego w sobie, a nie lubił wprost, kiedy widział, że go ktoś naśladuje" (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 19). W katalogu wydanym w roku 1887 przy okazji odbywającej się wówczas w Krakowie Pierwszej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej pojawiają się cenne notki biograficzne potwierdzające obecność Abramowicza w kręgu uczniów czy współpracowników Jana Matejki (Katalog Pierwszej Wielkiej Wystawy Sztuki Polskiej w Krakowie, Kraków 1887, s. 4).
Pojawia się tam ponadto krakowski adres artysty – ulica Grodzka 9 – stąd przypuszczać można, iż tam mieściła się wówczas także i jego pracownia.

Paul Delaroche, Ścięcie Jane Grey, 1834, National Gallery w Londynie, źródło: Wikimedia Commons

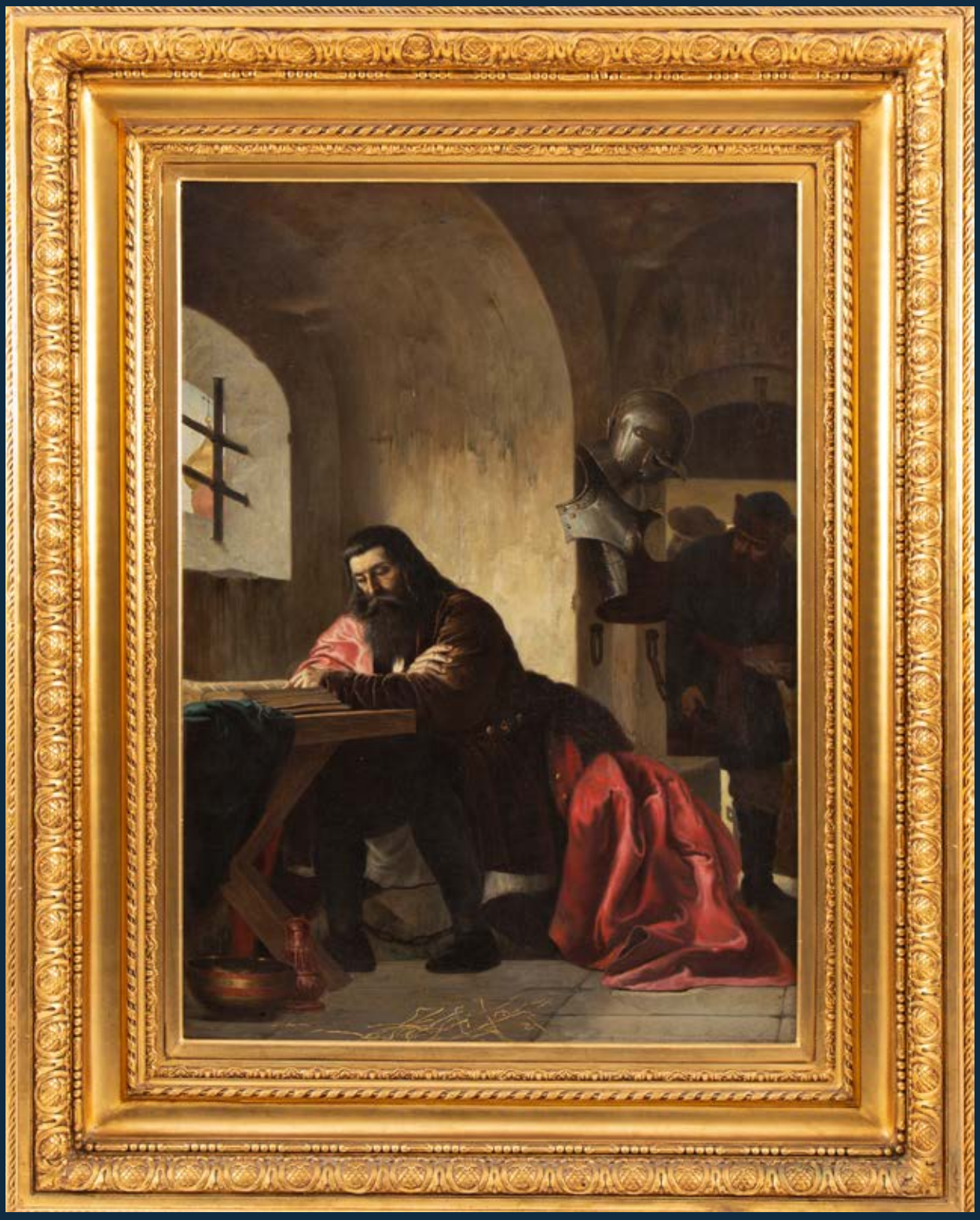
Jan Matejko, Stańczyk, 1862, MNW, źródło: cyfrowe MNW

Bronisław Abramowicz, ok. 1860, źródło: muzeum-niepodleglosci.pl

Portret Księcia Konstantego Ostrogskiego, XVII w.?
źródło: Wikimedia Commons

„Będąc więźniem wielkiego księcia moskiewskiego, Iwana III Srogiego, namawiany był do złożenia mu przysięgi wierności, kiedy jednak nie chciał tego uczynić, ciężkimi kajdanami okuty, ręce w tył spętane i ołowiem zalane, nogi okowane, zgoła tak traktowany, jako nie z krwi książąt Moskiewskich idący, ale wierutny złoczyńca, tem okrucieństwem wymuszono na nim, że wierność usług swoich kniaziowi deklarował".

Lidia Gruntowska, Dzieje rodu książąt Ostrogskich w świetle „Herbarza" Kaspra Niesieckiego, Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica, 77, 2003, s. 13



Grupa osób w kostiumach historycznych, w atelier [„Żywy obraz" wg „Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza: hr. Andrzej Zamoyski jako Skrzetuski, Edward Jaroszyński jako Rzędzian, Aleksy Strażyński jako Longinus Podbipięta, hr. Roman Wodzicki jako Wołodyjowski, Bronisław Abramowicz jako Zagłoba], 1884, fot. Walery Rzewuski, źródło: cyfrowe MNW

Bronisław Abramowicz, Uczta u Wierzynka, 1876, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: cyfrowe MNK

Abramowicz to z jednej strony twórca o międzynarodowej i ogólnoeuropejskiej stylistyce, znakomicie widocznej w formie, a z drugiej malarz silnie związany z narodem i zakorzeniony w tradycji patriota kultywujący jego dawną chwałę. To także znany w krakowskim środowisku konserwator zabytków związany z miastem aż do śmierci w 1912 roku.
Abramowicz wykreował w oferowanym obrazie niezwykle sugestywną scenę, w której odtworzył zarówno dawne realia, jak i oddał z pietyzmem wszystkie detale. Owa scena to przedstawienie na styku pompatycznego, wystudiowanego malarstwa akademickiego oraz tchnących realizmem kompozycji rodem z płócien Delaroche'a. Artysta ukazał tu konkretną postać historyczną oraz bardzo znany epizod z jej życia. Bohaterem dzieła jest bowiem książę Konstanty Ostrogski – od 1499 roku hetman wielki litewski i, jak pisał Kasper Niesiecki w swoim „Herbarzu", „mąż do wojny urodzony" (Lidia Gruntowska, Dzieje rodu książąt Ostrogskich w świetle „Herbarza" Kaspra Niesieckiego, Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica, 77, 2003, s. 13). Według Niesieckiego Ostrogski na trzydzieści trzy stoczone batalie przegrał jedynie dwie z nich. Ten fakt pozwala na określenie go jako wybitnego dowódcę i genialnego stratega. Pierwsza i jednocześnie przegrana przez niego bitwa doprowadza nas do omawianej powyżej kompozycji. To tragiczne wydarzenie rozegrało się 14 lipca 1500 roku nad rzeką Wiedroszą. Tak Niesiecki opisuje klęskę, jaką poniosły wówczas wojska hetmana – „gdy mu czterdzieści tysięcy Moskwy drogę zaszło, lubo ledwie miał cztery tysiące swoich ludzi, przecież dał im batalię i w prawdzie długo i mężnie ścinał się z niemi, wszakże wielką liczbą nieprzyjaciela złamany, w niewolę z innymi zabrany". Konstanty Ostrogski nie złożył przysięgi wierności księciu moskiewskiemu Iwanowi III Srogiemu, za co wtrącony został do więzienia, a w niewoli przebywać miał aż siedem lat.
Bronisław Abramowicz ukazał hetmana w więzieniu moskiewskim, w niewielkiej jak można sądzić, nisko sklepionej celi. Potężna postać wodza ukazana została w pozycji siedzącej. Ostrogski kontempluje w zadumie otwartą przed nim, leżącą na stole księgę. Jego oblicze okalają długie kruczoczarne włosy zlewające się z bujną brodą. Nieco w głębi, po prawej, przedstawiono dwóch wchodzących do pomieszczenia mężczyzn o srogim wyrazie twarzy. Ich ubiór, podobnie jak wyłaniająca się zza zakratowanego okna złota kopuła cerkwi nie daje widzowi żadnych wątpliwości co do miejsca, w którym rozgrywają się odtwarzane wydarzenia. Trudno jest z dzisiejszej perspektywy uwierzytelnić realność wizerunku samego księcia. Dysponujemy zaledwie źródłową ikonografią operującą typem reprezentacyjnego portretu sarmackiego. Fizjonomia Ostrogskiego ukazana przez samego Matejkę w „Hołdzie pruskim" (1882, MNK) też jest tylko, jak u Abramowicza, kolejną artystyczną kreacją XIX-wiecznego malarza.
Pomimo iż prezentowana kompozycja nie operuje dużą ilością elementów, to poszczególne obiekty potraktowane zostały przez artystę ze znacznym wyczuciem formy i sporą dokładnością. Wystarczy chociażby zwrócić uwagę na mistrzowsko oddane bliki światła układające się na włosach portretowanego czy strukturę i świetlistość opadającego obok niego na ziemię płaszcza. Trudno również nie wspomnieć o potraktowanych z pietyzmem źdźbłach słomy rozrzuconych u jego stóp, budzących pewnego rodzaju analogie ze „Ścięciem Jane Grey" Paula Delaroche'a (1834, National Gallery w Londynie). „Gromadzenie kolekcji kostiumów (jak też i innego rodzaju dawnych rekwizytów) upowszechniło się w latach 70. i 80. XIX w." (Anna Straszewska, Kostium historyczny w twórczości Jana Matejki na tle malarstwa XIX wieku, Warszawa-Kraków 2012, s. 113). Artyści z zapałem studiowali zbierane przez siebie obiekty, tworząc ze swoich pracowni prawdziwe kunstkamery. Próbowali także w jak najwyższym stopniu zbliżyć się do realiów odtwarzanej na płótnach epoki. W kompozycji Abramowicza odnaleźć można w zasadzie dwa obiekty zasługujące na szczególną uwagę. Zawieszona na ścianie celi zbroja to obok kajdan element bezpośrednio odwołujący się do niewoli księcia. Symbolizuje tu ona jednocześnie bezsilność i pozbawienie władzy wojskowej. Zbroja, tak jak kolejny interesujący element – wysokie naczynie o ornamentalnej strukturze, pojawia się także we wcześniejszym, bodaj najbardziej znanym obrazie malarza, a mianowicie w „Uczcie u Wierzynka" (1876, MNK). Scena więzienna oprócz realizmu formalnego to również maestria warstwy psychologicznej. Atmosfera grozy przepełnia niewielką celę, nawet jeśli odbiorca zna przebieg owej historii i zdaje sobie sprawę z jej pozytywnego finału. Prezentowany obraz powstał rok później niż wzmiankowana wyżej uczta przekazana krakowskiej instytucji jeszcze za życia artysty. Płótno eksponowane obecnie w krakowskich Sukiennicach spotkało się ze sporą krytyką. Publiczność niewłaściwie odczytała jego przesłanie, widząc tylko obraz infantylnej zabawy, a nie splendor i dawną chwałę narodu. Kto wie, czy o rok późniejsze przedstawienie księcia nie było w zasadzie próbą rehabilitacji Abramowicza. Postać zniewolonego hetmana była tu symbolem, aluzją do losów uciemiężonej ojczyzny. Sam wódz natomiast nasuwał bezsprzeczne skojarzenia z zafrasowaną figurą matejkowskiego Stańczyka. Wybór tematu podyktowany mógł być także pochodzeniem samego Abramowicza urodzonego na Wołyniu, znającego ową historię oraz realia życia wojskowego i wygnańca.

8

WALERY BROCHOCKI

1847-1923

Rozbity dzban, po 1888

olej/płótno, 28,4 x 45,4 cm
sygnowany l.d.: 'WBrochocki'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

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 płaszczyzny 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 lata 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. Ciekawostkę 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. Artysta bliski wizjom Barbizończyków 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.

9

JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Sanna, przed 1911

olej/płótno, 71 x 102 cm
sygnowany l.d.: 'Jan Chełmiński'
na krośnie malarskim papierowa nalepka American Art Galleries w Nowym Jorku z datą 6 stycznia 1911 roku
oraz papierowa nalepka z numerem: '202'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

POCHODZENIE:
galeria Hudson's, Detroit, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
American Art Galleries, Nowy Jork, Stany Zjednoczone, 1911

W 1876 Józef Ignacy Kraszewski, który odwiedzał miasto nad Izarą jako wysłannik polskich czasopism drukujących teksty o sztuce, tak opisywał wizytę w monachijskiej pracowni Jana Chełmińskiego: „Pracownia p. Jana Chełmińskiego, godnego następcy zmarłego [Maksa] Gierymskiego – była dla nas prawdziwym zdumieniem, nader przyjemnym zaprawdę. Obrazy młodego malarza scen myśliwskich z XVIII wieku, rozchwytywane przez obcych – ledwie nam go w kraju z rozgłosu poznać dały. Z tego co dało Album Mnichowskie, ledwie wyobrażenie o talencie powziąć można. Malarz to głównie z XVIII wieku, epoki peruk, szytych sukien, koronek, atłasów, zbytkownych strojów i szaleństw – za Sasów – jakby stworzony do wskrzeszenia tych elegancji i świecidełek, tych kawalkad, polowań, wyścigów i fet, które Augusta II i III uszczęśliwiały. Między tą epoką a charakterem talentu artysty, jest jakiś związek, sympatia – co? Co go ku wyborowi szczególnie tego przedmiotu skłoniło. P. Chełmiński maluje świetnie, elegancko z wielkim w wykonaniu smakiem, z taką wytwornością, z jaką się bohaterowie jego stroili. Nie pojmujemy, jak go sędziowie niektórzy radzi by odwieść od malowania tego, co wystudiował najlepiej, ku czemu ma natchnienie szczególne, a narzucić mu przedmioty inne? Spiritus flat ubi vult, gwałcić nie należy”.

Na szczęście artysta nie dał się ponieść manierze oraz powodzeniu swoich scen rokokowych i zwrócił się ku scenom współczesnym, malowanym bardzo realistycznie, wręcz naturalistycznie. Powstała najpewniej w latach 80. XIX wieku „Sanna” traktuje anegdotę jako pretekst do nowych rozwiązań malarskich. Zmęczone konie, brudny śnieg zanieczyszczony końskim łajnem, nadmierny wysiłek zwierząt i ludzi pokazał na tle krwisto zachodzącego, zimowego słońca. Ostatni etap podróży, powrót do dworu, podszyty jest niepokojem czy w nadciągającą noc nie niesie z sobą zagrożeń dzikiej natury – czających się wilków, zmór, bestii. Nastrój strachu podkreśla skąpa roślinność – przydrożne, nagie, cierniste krzewy i połamane trawy. Scena przepełniona jest emocjami, które artysta podkreślił w szczegółach przedstawionej scenerii.

Jan Chełmiński to artysta, który cieszył się ogromną sławą za życia, później jego twórczość popadła w zapomnienie. W czasach monachijskich przywoływany był jako jeden z najważniejszych uczniów, niemal następca Józefa Brandta, z czasem przestał być obecny w świadomości odbiorców, zwłaszcza w Polsce. Na ten stan rzeczy mógł mieć wpływ nie tylko fakt nieprzesyłania przez Chełmińskiego swych prac malarskich na wystawy krajowe, ale też długoletnie pobyty w Anglii, Paryżu czy Nowym Jorku, gdzie osiadł na stałe w 1915. Artysta wyjechał na studia do Monachium w 1873 i nigdy nie powrócił do kraju. Jego twórczość ukształtowały studia malarskie w pracowniach Aleksandra Strähubera i Aleksandra Wagnera oraz Franza Adama, a nade wszystko pracownia Józefa Brandta, rozumiana jako artystyczna konfraternia wielkich, indywidualnych osobowości malarskich. W zasadzie nigdy nie porzucił swych wyuczonych umiejętności i tematów – konie dominowały w jego twórczości do końca życia. Z końcem XIX wieku – od około 1890 – przesunął swe zainteresowania w stronę batalistyki doby wypraw napoleońskich i walk Legionów Polskich. Był to efekt poświęcenia się artysty studiom historycznym i wojskowym, co między innymi zaowocowało zgromadzeniem ogromnej kolekcji broni i części rynsztunku koni i jeźdźców.

„(…) Po Bogu, swojej ziemi, swym gnieździe z pisklętami nie miał Polak nic droższego nad konia, gdyż na nim walczył broniąc domowego ogniska, podróżował i hasał na łowach (…)”.

Józef Brandt

10

PIOTR MICHAŁOWSKI

1800-1855

"Huzar na gniadym koniu", około 1837

olej/płótno (dublowane), 53 x 43,5 cm
inne tytuły: „Ułan", „Kawalerzysta na koniu"

estymacja:
480 000 - 600 000 PLN
109 000 - 152 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Ignacego Korwin-Milewskiego, wybitnego kolekcjonera, pisarza politycznego i publicysty (1846-1926)
kolekcja Emila Merwina, prawnika (1881-1934), Wiedeń
własność Czesława Bednarczyka, Wiedeń
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
Galeria Marek, Warszawa
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Bedeutende Gemälde Polnischer Meister, Kunst und Antiquitäten Czeslaw Bednarczyk, Wiedeń, 1969
Galerie Würthle, Wiedeń, 1934

LITERATURA:
Piotr Michałowski 1800-1855. Wystawa dzieł artysty w dwusetną rocznicę urodzin, katalog wystawy,
Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, poz. XIV (Aneks: obrazy nie wystawione – wybór)
Jerzy Sienkiewicz, Bedeutende Gemälde Polnischer Meister, Kunst und Antiquitäten Czeslaw Bednarczyk, Wien 1969, poz. 9, il. 9
Katalog zur Ausstellung Piotr Michałowski [wystawa ze zbiorów Emila Merwina], Galerie Würthle, Wien 1934, poz. 8
Franciszek Klein, Kolekcja Ignacego Korwin Milewskiego, w: „Sztuki Piękne", r. IV, październik 1927 – wrzesień 1928,
il. na osobnej tablicy po s. 436

Piotr Michałowski. Autoportret, około 1840. Muzeum Narodowe w Warszawie

PIOTR MICHAŁOWSKI WYPRZEDZIĆ SWOJĄ EPOKĘ

Piotr Michałowski to artysta, który swoją sztuką zdobył miejsce na parnasie historii polskiego malarstwa. Przez historyków sztuki oraz kolekcjonerów uznawany jest za najwybitniejszego przedstawiciela romantycznego nurtu rodzimej sztuce XIX wieku; został zapamiętany jako prężny działacz społeczny, wzorowy urzędnik państwowy i gospodarny właściciel ziemski.

Michałowski pochodził ze szlacheckiej rodziny osiadłej w Krakowie. Ojciec artysty, Józef (1767-1837), służył w armii austriackiej, którą zmuszony był opuścić po insurekcji kościuszkowskiej. Już jako kilkulatek Michałowski stał się świadkiem dramatu narodowej historii, gdy mógł obserwować wkroczenie do Krakowa oddziałów armii Księstwa Warszawskiego pod wodzą księcia Józefa Poniatowskiego w 1809 roku. Wychowany w rodzinnym dworze na obrzeżach miasta, Piotr rozwijał swój talent artystyczny. W młodzieńczym wieku jego nauczycielami sztuki byli związani z Krakowem twórcy: Michał Stachowicz, Józef Brodowski i Franciszek Lampi. W 1814 roku Michałowski został wolnym słuchaczem na Uniwersytecie Jagiellońskim – studiował wówczas mineralogię, geologię, chemię i matematykę. W kilka lat później wyjechał na jeden z najbardziej prestiżowych uniwersytetów epoki, do Getyngi, gdzie poświęcił się prawu. Zdolności młodego studenta zostały szybko dostrzeżone przez profesorów, dzięki czemu brał udział w ożywionym życiu intelektualnym kręgów akademickich, a to służyło Michałowskiemu poszerzaniu m.in. wiedzy historycznej, która w pracy malarskiej okazała się być nader cenna.

Powrót Michałowskiego do kraju w 1823 roku skutkował szybkimi przenosinami artysty do Warszawy – stolicy Królestwa Kongresowego, prężnie rozwijającego się miasta, które wyraźnie zaczęło wyprzedzać Kraków w konkurach o prym wśród ówczesnych elit. Wówczas też zaczęła się kariera przyszłego malarza w strukturach Komisji Rządowej Przychodów i Skarbu. Umiejętności Michałowskiego na polu administracji stale doceniano. Kolejne awanse zaprowadziły go do objęcia funkcji radcy górniczego i naczelnika oddziału hutniczego Komisji.

Jego powodzenie jako urzędnika przerwało powstanie listopadowe. Kierując się poleceniem Komisji Rządowej Wojny, na rozkaz generała Jana Skrzyneckiego, Michałowski począł wytwarzać broń dla powstańców w zarządzanych przez siebie kuźnicach rządowych. Rodzina Michałowskich wyniosła się do Białogonu, a po upadku powstania do Podgórza koło Krakowa. Klęska zrywu niepodległościowego i paryska emigracja Michałowskiego przesądziły o wyborze profesji malarza. Osiadając nad Sekwaną w 1832 roku, artysta szybko zadomowił się w tamtejszym środowisku artystycznym. W owym czasie doskonalił swój warsztat rysunkowy, studiując w pracowni Nicolas-Toussaint Charleta. Wiedzę o tajnikach malarstwa, jego technologii czerpał ze szkicowania i kopiowania dzieł największych mistrzów, którzy już w pierwszej połowie XIX wieku zyskali poczesne miejsce w galeriach Luwru.

TYGODNIK ILLUSTROWANY

№ 403. Warszawa, 15 czerwca 1867 r. TOM XV.

Od redakcyi.

Piotr Michałowski

Portret Piotra Michałowskiego, ilustracja prasowa z „Tygodnika Ilustrowanego”, 15 czerwca 1867 rok. Źródło: polona.pl

Z Paryża wygnała Michałowskiego nie bieda, lecz obowiązek zajęcia się starzejącym ojcem oraz opieka nad rodzinnym majątkiem. W 1835 roku powrócił do Krakowa, gdzie w pracowni w pałacu Wielopolskich zapoczątkował wiele cyklów malarskich, szczególnie militarnych, które kontynuował do końca życia. W 1837 roku Michałowski objął również, po śmierci ojca, rodzinny majątek w Krzysztoforzycach, angażując się już nie tylko w sprawy artystyczne i patriotyczne, ale także działając na rzecz rozwoju roli okolicznych terenów (w 1853 roku został wybrany prezesem Towarzystwa Rolniczego Krakowskiego). Ta interdyscyplinarność Michałowskiego połączona z licznymi podróżami po Europie sprawiała, że udziałem owego innowatora był nie tylko rozwój z gatunku przemysłu i rolnictwa – Michałowski poświęcał także czas na studiowanie sztuki dawnych mistrzów w kolekcjach muzealnych; fascynowały go dzieła Rembrandta i Velázqueza, inspirowały obrazy van Dycka, Murilla, Steena, Holbeina i Pottera. Zdobyta w ten sposób kultura malarska i wyrobiony smak estetyczny zadecydowały o kształcie jego własnego dzieła artystycznego.

Piotr Michałowski był przede wszystkim malarzem scen historycznych i epizodów militarnych. W każdej z tej dyscyplin ikonograficznych pragnął pogodzić postulaty patriotyzmu oraz opanowującego całą Europę nurtu romantycznego historyzmu. Jego osobowość artystyczna nasiąkła nie tylko realnością znamiennych wydarzeń z życia rozbiorowej Polskiej, epoki napoleońskiej, ale także sztuką m.in. Aleksandra Orłowskiego – pioniera realistycznego nurtu w sztuce polskiej, Carla i Horace'a Vernetów, paryskiego akwarelisty Nicolas-Toussainta Charleta – ilustratora legendy napoleońskiej i admiratora talentu wielkiego romantyka, Théodore'a Géricaulta. To właśnie czerpiąc inspiracje z obrazów Géricaulta, Michałowskiemu udało się stworzyć dojrzały twórczo typ jeźdźca-herosa na wspiętym koniu, którego zmonumentalizowana sylweta rysuje się na tle syntetycznie zaznaczonego pejzażu. Tak pisano do rodziny malarza w Polsce: „Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego końmi i artyści, amatorowie, znawcy, nieznawcy, wszyscy chcą mieć konie Micalouskiego” (cyt. za: Anna Zeńczak, Piotr Michałowski, Wrocław 2001, s. 17-18).

Rozwijając cykle historyczne i militarne, ostatni etap działalności Michałowskiego wypełniało także portretowanie osób z najbliższego otoczenia artysty. I dziś czuć w nich kameralny nastrój, nienachalny psychologizm oraz dbałość o fizjonomiczne rysy modela i pozbawione atrybutów określających jego społeczny status. Prócz członków rodziny, głównie dzieci oraz przyjaciół wywodzących się z arystokratycznych sfer, artysta malował wizerunki pracujących w jego majątkach chłopów i Żydów.

Kilkadziesiąt lat po śmierci Michałowskiego następne pokolenie artystów w osobie Tytusa Czyżewskiego tak portretowało malarza: „Główną cechą życia Michałowskiego było wyprzedzanie swej epoki. Wyprzedzał ją inteligencją, instynktem konstrukcji, jasną obserwacją, widzeniem bez, ogródek świata zewnętrznego i pozbywaniem się z wolna fałszywego romantyzmu – realistycznym patrzeniem i zrozumieniem idei plastycznej. Za czasów Michałowskiego, za czasów jego młodości, hula romantyzm. (...) W obrazach swych Michałowski dużą wagę kładł na materiał, tj. na powierzchnię farby na obrazie, na charakter uderzenia pędzla, który u wielkich mistrzów malarstwa tak daje indywidualną materię, z której budowany jest obraz. (...) Malarstwo olejne Michałowskiego uważano u nas za 'studia', za niewykończone 'próby pędzla', a w istocie ten wielki malarz uważany był (i do dziś jest jeszcze) za możnego a zdolnego panka, bawiącego się po dyletancku malarstwem. Jego forma malarska, jego poszukiwania i eksperymenty w dziedzinie formy i koloru uważane były za «niedokończone» i niedołężne próby malarskie. Wpływ wylizanych kiczów niemieckich, głoszenie wielkości Kaulbacha, Defreggera czy Hansa Thomy przez znanych kiczarzy, jeżdżących «na studia» do Monachium, brak wykształcenia naszej publiczności w sprawach sztuki plastycznej sprawiły, że Michałowski naprawdę zrozumiany został dopiero przez nasze młode pokolenie artystów” (Tytus Czyżewski, Malarstwo Piotra Michałowskiego, „Głos Plastyków” 1933-1934, III).

KOLOR (W) HISTORII

Anthony van Dyck, Portret konny Karola V, ok. 1620, Galleria degli Uffizi

Théodore Gericault, Portret konny oficera Cesarskiej Straży Konnej, 1812, Luwr

„Piotr coraz świetniejszym cieszy się powodzeniem, cały Paryż lata za jego końmi i artyści, amatorowie, znawcy, nieznawcy, wszyscy chcą mieć konie Micalouskiego".

cyt. za: Anna Zeńczak, Piotr Michałowski, Wrocław 2001, s. 17-18

W połowie września 1835 roku Piotr Michałowski powrócił z Paryża do Krakowa, gdy zaczęły do niego docierać niepokojące informacje o stanie zdrowia ojca, którego nękał nie tylko zaawansowany wiek, ale również głęboka tęsknota za synem. W okresie tym artysta przeżywał czas znacznej prosperity w paryskim środowisku artystycznym i kolekcjonerskim, gdy jego akwarele z motywami koni cieszyły się dużym zainteresowaniem. Chcąc pogodzić relacje rodzinne z pracą twórczą, Michałowski urządził własną pracownię w obszernych pokojach pałacu Wielopolskich oraz by nie zatracić kontaktów z paryskimi marszandami kontynuował pracę nad przedstawieniami zachwycającymi francuski rynek. Tym samym stworzył unikalny cykl malarski, który na gruncie polskiej sztuki stał się bezcennym plastycznym zapisem ówczesnego ducha historii Polski.

W latach około 1835-37 Michałowski rozpoczął prace nad licznymi obrazami olejnymi i akwarelami, przedstawiającymi oddziały kawaleryjskie, kawalerzystów, austriackich huzarów zwanych „błękitnymi". Artysta świadomie włączał do swoich dzieł, wysyłanych na rynek francuski, pierwiastki lokalnych tematów – „błękitni huzarzy" stacjonowali na krakowskim Podgórzu. Ostatecznie seria huzarska zajmowała Michałowskiego aż do lat 50. XIX wieku, ilustrując zarazem intelektualne i duchowe wzrastanie warsztatu malarza.

Prezentowany „Huzar na gniadym koniu" to konny portret huzara austriackiego w umundurowaniu z drugiej połowy lat 30. XIX wieku. Huzarzy stanowili lekką kawalerię uzbrojoną w szable, karabinki i pistolety (czasem także lance), a ich umundurowanie to w istocie narodowy strój węgierski. Malowniczość tej formacji sprawiła, że poza Węgrami była kopiowana w licznych armiach okresu XVIII i XX wieku, również w wojsku polskim. Huzar pędzla Michałowskiego ma na sobie tzw. „mundur wielki" czyli oficjalne, kompletne, pełne umundurowanie nie używane raczej w boju czy podczas służby garnizonowej ze względu na wyjątkowy duży, zwłaszcza w przypadku huzarów, koszt elementów umundurowania. W pierwszej połowie XIX wieku wszystkie europejskie armie były jeszcze barwnie umundurowane, a to w silny sposób fascynowało i inspirowało Michałowskiego; będąc pod wrażeniem urody i kolorytu ówczesnych umundurowań artysta nierzadko wyprawiał się w podróże zagraniczne również w celach podziwiania i szkicowania lokalnych wojskowych parad.

Prezentowane w katalogu dzieło to przykład doskonałego układu kompozycyjnego wypracowanego przez Michałowskiego. Namalowana z natury scena odsłania niezwykłą u artysty zdolność obserwacji i brawurowego rejestrowania ruchu, wyczucie gamy kolorystycznej i światłocienia. Portret konny z około 1837 roku to przykład na złożoność warsztatu Michałowskiego, technologicznego i ikonograficznego. Znamienną cechą na tym przykładzie wydaje się być lapidarne i sugestywne ujęcie sceny, która w środkach formalnych i atmosferze nasuwa skojarzenia z barokowymi rozwiązaniami sztuki van Dycka. Przede wszystkim jednak Michałowski wciąż żywił ogromne zainteresowanie konglomeratem realizmu figuralnego i pejzażowego, idąc śladem swojego mistrza – Géricaulta. Analizując substancję malarską „Huzara na gniadym koniu", dostrzec należy również recepcję malarstwa Velázqueza, za pośrednictwem którego Michałowski docenił rolę dominacji koloru nad innymi środkami ekspresji artystycznej. Rezygnując z konturu, dowartościowując plamę barwną dynamicznie budował formę artystyczną. Niejednoznaczne i kontrastowe rozwiązania barwne, stłumione i śmiałe zarazem, wydobywają konkret figuralny z mrocznej głębi. Zabiegi te sprawiają, że obraz Piotra Michałowskiego oddziałuje na odbiorcę nie tylko dynamiką motoryczną, ale tą ukrytą także w błyskach świateł.

„Z punktu widzenia historii sztuki Michałowski należy do generacji, której Goya rozluźnił język form i barw, której epopeja napoleońska przybliżyła urok wydarzeń współczesnych, a młody romantyzm przekazał namiętny ogień. Obrońcy tradycji uważali rewolucyjność za główną cechę tej nowej młodzieży i starali się ją zwalczać. Objawia się ona u Michałowskiego w jego samoistnej prostocie i świeżości, z którą podejmuje on każde zadanie oraz w jego bezwarunkowym odrzuceniu wszelkich nakazów i konwencji" (Hans Tietze, Piotr Michałowski, „Die Kunst", t. 71, s. 31-32, tłum. z niemieckiego Jan K. Ostrowski).

BACZNOŚĆ, DEPARTAMENCIE KULTURY I SZTUKI!

Franciszek Klein, Kolekcja Ignacego Korwin Milewskiego,
w: „Sztuki Piękne", r. IV, październik 1927 wrzesień 1928,
il. na osobnej tablicy po s. 436

W swojej epoce Piotr Michałowski i jego hippiczne akwarele były znane francuskim marszandom oraz polskim odbiorcom, jednakże pozycja i popularność malarza w wieku XIX nie była dominująca. Odkryciem i zaskoczeniem stał się pierwszy wielki pokaz jego dzieł w czasie polskiej Wystawy Krajowej we Lwowie w 1894 roku. W następnym stuleciu uznano go już za jednego z niewielu polskich malarzy europejskiego formatu. W 1917 roku Muzeum Narodowe w Krakowie otrzymało 82 prac artysty od jego córki Józefy, zaś pierwsza monografia artysty wyszła spod ręki drugiej córki, Celiny. Na drodze artysty pojawił się jeszcze ktoś, kto sprawił, że Michałowski uplasował się na pozycji kanonicznego malarza polskiego malarstwa.

W artykule Franciszka Kleina opublikowanym w czwartym tomie „Sztuk Pięknych" prezentowany „Huzar na gniadym koniu" wymieniany i reprodukowany jest jako praca należąca do prestiżowej kolekcji Ignacego Korwin Milewskiego. Po śmierci hrabiego Milewskiego praca trafiła do zbioru wiedeńskiego adwokata Emila Merwina.

Ignacy Karol Korwin Milewski nie pochodził z rodziny o wielkich tradycjach, zaś o zasobnym zapleczu finansowym zdobytym szczególnie za sprawą wiana, jakie jego matka, Weronika Wołk-Łaniewska wniosła do rodziny Milewskich. Swoją kolekcję Milewski zaczął gromadzić, jak sam wyliczał, od około 1880 roku. Zbiór gromadzony przez niego był wynikiem metodycznych poszukiwań i kontaktów z malarzami konkretnym „rodowodzie" artystycznym. Redaktorowi „Kraju" hrabia Milewski udzielił w 1893 roku następującej wypowiedzi: „Życząc sobie mieć zbiór mniej więcej kompletny i stanowiący całość oryginalną, choćby w skromnych rozmiarach, muszę się ograniczyć pewnymi ramami, a za takowe wybrałem specjalność w rodzaju Nowej Pinakoteki w Monachium. Że więc nabywam obrazy artystów-rodaków, obecnie żyjących, a między takimi wyłącznie tych, co należą lub należeli do szkoły monachijskiej". Malarstwo to wyróżniało się nie tylko tematyką narodową, ale także studiowaniem ojczyźnianego pejzażu z wplecionymi w niego scenami rodzajowymi oraz przedstawianiem kompozycji historycznych. Swoją teorię kolekcjonowania Milewski rozwinął w 1895 roku przy okazji wystawy swych zbiorów w Wiedniu: „Każdy rozwój kulturalny związany jest ze swą ojczyzną tylko przez pewien, często krótki okres czasu. Tak więc na początku XIX wieku Polska wydała bohaterów, rycerzy, poetów o zabarwieniu narodowym, a w ostatnich 30 latach – malarzy, którzy zapewne nie będą mieli swych następców. Żeby te dzieła nie rozproszyły się, ale zostały zachowane dla Ojczyzny – gromadzę je, by świadczyły o kulturze Polski". Wierzył, iż monachijski realizm, w odróżnieniu od sztuki francuskiej, działa kojąco na sztukę. Przyczynkiem do tego była niewątpliwie atmosfera uczelni w „Mnichowie" (jak nazywali Monachium Polacy), pełna docenienia indywidualności oraz czułości na naturalizm otaczającej rzeczywistości. Milewski pragnął, by „malarze polscy w szczęśliwy sposób połączyli swe narodowe właściwości z realistyczna sztuką szkoły monachijskiej". Jawiąc się jako prawdziwy koneser i esteta utrzymywał ścisłe kontakty z artystami, odwiedzał ich w pracowniach, zamawiał u nich obrazy, sowicie wynagradzał za pracę, a także oferował ciągłą opiekę materialną – wszystko celem asystowania przy narodzinach malarstwa, które powstawać miało dla samej idei artystycznego piękna i rozwoju sztuki narodowej, nie zaś jako działalność gwarantująca doczesne przeżycie. Niewątpliwie układ ten korzystny był dla obydwu stron – Korwin Milewski gustując w artystycznej współczesności nie ponosił wysokich kosztów za okazy sztuki dawnej, ani również ryzyka, że do jego zbiorów trafi dzieło nieautentyczne. Do niedawna ikonografia obrazu i nazwisko jego twórcy przeważały nad walorami artystycznymi. Odmianę przyniósł schyłek wieku, gdy zaczęto poddawać sztukę interpretacji plastycznej. Pośród tej teorii kolekcja Ignacego Korwina Milewskiego, najwybitniejszego zbieracza malarstwa polskiego swojej epoki, jawi się jako ważny przełom w rozdziale opowieści o polskich miłośnikach sztuki.

Zgodnie ze sformułowaną przez siebie teorią kolekcjoner włączał kolejno do swego zbioru dzieła, które dziś uznawane są za kanon polskiego malarstwa. Wymienić pośród nich należy, między innymi „Plac Opery Paryskiej nocą", „Trumnę chłopską" i „Anioł Pański" Aleksandra Gierymskiego, „Targ na konie na Groblach w Krakowie" Juliusza Kossaka, „Babie lato" Józefa Chełmońskiego, „Pocztylion" Alfreda Wierusza-Kowalskiego, „Łowienie raków" Leona Wyczółkowskiego, „Stańczyka" Jana Matejki czy „Aktorów przed Hamletem" pędzla Władysława Czachórskiego. Nazwiska, których pominąć nie wolno to również Piotr Michałowski, Stanisław Witkiewicz, Franciszek Żmurko, Wincenty Wodzinowski, Józef Brandt, a także nazwiska modernistów i symbolistów polskich, takich jak Józef Pankiewicz.

Poza kolekcjonowaniem obrazów, wychodzących spod pędzli „polskich monachijczyków", ważną inicjatywą podjętą przez Milewskiego była chęć zgromadzenia galerii autoportretów malarzy swojej epoki. Idea zamierzenia była ambitna i o kosmopolitycznej proweniencji, gdyż galeria autoportretów została przez niego powołana do życia na wzór kolekcji Uffizich we Florencji, gdzie oglądać można własne konterfekty Berniniego, Rembrandta, Rubensa, van Dycka, Hogartha czy Delacroix. Zamówieniom składnym malarzom towarzyszyły liczne obostrzenia, do których każdy z twórców, jeżeli chciał przekazać swój autoportret w zbiorze kolekcjonera, musiał się dostosować. Milewski pragnął posiadać wizerunki artystów

BACZNOŚĆ, POLSCY MECENASOWIE SZTUKI!

wszystkie w tym samym formacie, modele mieli być tak samo upozowani: na wprost, w ujęciu do kolan z paletą w dłoni, zachowując przy tym naturalną wielkość malowanej postaci. Galeria ta miała być czytelnym świadectwem próby ukształtowania nowego kanonu polskiego malarstwa. Swoisty poczet wielkich nazwisk miał sugerować, iż ten kto znajduje w nim swoją twarz należy do najważniejszych twórców epoki. Wielu artystów, bo blisko dwudziestu, przyjęło zamówienie kolekcjonera i jego surowe warunki. Swe autoportrety wykonali, między innymi Teodor Axentowicz, Tadeusz Ajdukiewicz, Aleksander Gierymski, Alfred Wierusz-Kowalski, Wincenty Wodzinowski, Antoni Piotrowski, Franciszek Żmurko. Niepokorną indywidualnością okazał się być Jan Matejko. Jedynie on nie podporządkował się tej narzuconej konwencji, portretując siebie w obszernym fotelu, jedynie on zyskał od zleceniodawcy większą swobodę twórczą. Wielką ozdobą galerii autoportretów był wizerunek Anny Bilińskiej-Bohdanowiczowej, wybitnej malarki, zmarłej przedwcześnie. Anna Bilińska sportretowała siebie dla Milewskiego w 1892 roku. Należy zaznaczyć, iż Bilińska była jedyną kobietą, która znalazła się w gronie artystów wybranych przez Milewskiego do realizacji swojego założenia, co sugeruje, iż w opinii kolekcjonera dorównywała rangą swym kolegom-malarzom. Kompozycja portretu własnego malarki nie różni się zatem od pozostałych zamówionych, lecz to co czyni go intrygującym jest fakt, iż pozostał niedokończony… Artystka przerwała pracę nad nim w 1892 roku z uwagi na gwałtownie pogarszający się stan zdrowia nadszarpnięty latami ciężkiej pracy w trudnych warunkach paryskich pracowni. Pomocy w reumatyzmie i chorobie serca nie mógł znaleźć dla malarki nawet jej mąż, Antoni Bohdanowicz, lekarz. Sam nazwał on autoportret Anny „nieszczęsnym portretem", ponieważ w skutek pospiesznej i wytężonej pracy nad nim artystka zmarła w 1893 roku. Dziś, kolekcja siedemnastu autoportretów wirtuozów pędzla znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

Leon Wyczółkowski, Portret Ignacego Korwina Milewskiego, 1901, Muzeum Narodowe w Krakowie

Około 1883 roku przybyły do Galicji Milewski pragnął wspaniałomyślnie swą bogatą kolekcję ofiarować polskiemu społeczeństwu. Wahał się, czy dar złożyć w Krakowie, czy raczej we Lwowie, gdzie już w 1894 roku użyczył znaczną część swoich zbiorów na wystawę. Na wybór przeznaczenia kolekcji miały wpłynąć nie tyle własne sympatie, ale przede wszystkim względy natury artystycznej, bezpieczeństwo zbiorów i ich właściwa ekspozycja w wybranym mieście. Milewski chciał nawet własnym sumptem wystawić gmach „muzealny", miasta miały za zadanie jedynie ofiarować grunt pod budowę. Jednak brak odpowiedniej lokalizacji dla kolekcji i brak zaufania hrabiego do państwowej opieki nad obrazami sprawił, że wkrótce rozmowy z władzami obydwu miast zostały zerwane, a obrażony fundator wyjechał wraz ze swą kolekcją do Wiednia, gdzie w 1895 roku zorganizował wystawę swych zbiorów, cieszącą się ogromnym zainteresowaniem. Pozbawiony możliwości zakotwiczenia swych malarskich zasobów w kraju, ruszył w grand tour, by publiczność europejska mogła podziwiać talent „polskich monachijczyków". Do Galicji już nie powrócił. Dostatnie życie, drogie inicjatywy społeczne i kosztowne podróże wpędziły Korwina-Milewskiego w poważne kłopoty finansowe. Stracił majątki ziemskie i ruchomości pozostałe na terenach objętych przez Rosję.

Jego papiery wartościowe warte były już niewielką część tego, co przed I wojną światową. W 1922 roku wylew krwi do mózgu częściowo sparaliżował 76-letniego hrabiego. Wierzyciele i byłe kochanki usiłowali wyrwać jak najwięcej z jego majątku, nie cofając się przed szantażem. Sądy blokują więc w bankach konta hrabiego, zakładają sekwestry na jego nieruchomości, zajmują także obrazy zdeponowane wcześniej w wiedeńskich magazynach. Tymczasem Ignacy Korwin-Milewski nie ma za co żyć, a żyć zwykł ponad stan. Podejmuje ostateczną decyzję, która pomoże mu w ratowaniu swojej tragicznej sytuacji. Postanowił sprzedać swą kolekcję polskiego malarstwa! Marzy o sprzedaniu całej kolekcji w jedne ręce.
To okazuję się jeszcze trudniejsze, ponieważ odrzuca pomysł sprzedaży obrazów Zbiorom Państwowym w Warszawie. Hrabia miał sarkastycznie opisać tę sytuację: „Nie dość, że stać je tylko na zaproponowanie śmiesznie małych pieniędzy, to będą próbowały odwoływać się do jego patriotyzmu, żeby zbić cenę". Ruszyła więc wyprzedaż kufrów. Gdy tylko wieść rozniosła się po ówczesnym środowisku kolekcjonerskim, handlarze sztuki ruszyli na aukcję w ekstazie. Warszawski antykwariusz Abe Gutnajer wybiera na aukcjach kolekcji Milewskiego dzieła najlepsze, między innymi płótna Aleksandra Gierymskiego, by wystawić je w swym warszawskim Salonie. Od niego część zbiorów nabywa Muzeum Narodowe w Warszawie, stając się tym samym największym „spadkobiercą" spuścizny po Milewskim (dziś dzieła te stanowią ozdobę Galerii Sztuki XIX wieku); resztę dzieł przejął adwokat wiedeński dr Emil Merwin, by kontynuować sprzedaż, zagarniając część zysków dla siebie. Ówczesna prasa alarmowała i stosowała apele do władz państwowych, by uchronić przed rozproszeniem jedną z piękniejszych kolekcji malarstwa polskiego. Ta, z powodów między innymi finansowych, pozostawała głucha na słowa przestrogi, że oto kraj traci z pola widzenia perły polskiej sztuki. Tak jedna z ważniejszych i piękniejszych kolekcji – świadomie gromadzona – rozpierzchła się na wszystkie strony świata, grzebiąc pamięć swego twórcy. Malarskim świadectwem tej historii pozostaje dzieło Piotra Michałowskiego „Huzar na gniadym koniu".

11

PAWEŁ MERWART

1855-1902

"Impromptu" ("Carmen" Bizeta), 1889

olej/deska, 61 x 49,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Paul Merwart. | 1889'
na odwrociu stara rękopiśmienna nalepka o treści: 'Merwart, Paweł | Avenue Trochot 13. Paris | Impromptu'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Pianino to w XIX wieku nieodzowny instrument w mieszczańskich wnętrzach, który stał się oznaką społecznego statusu. Muzyka była częścią ówczesnego wykształcenia i zajęciem towarzyskim. Grę na pianinie kojarzono jako zajęcie kobiece, gdyż panie domu, strażniczki ogniska domowego, mogły sobie pozwolić na czasochłonne ćwiczenia z gry na instrumencie. Prezentowany obraz jest migawką z życia XIX-wiecznego, zapewne paryskiego mieszczańskiego domu. Odtwarza przed oczami widza wnętrze i ukazuje jego mieszkankę przy codziennej czynności. Pełno tu przedmiotów, które, rozrzucone w nieładzie, sprawiają wrażenie naturalności. Pozorny nieporządek jest tu jednak zamierzony: świadczyć ma o dobrobycie skrytym w mieszczańskim wnętrzu. Obraz Merwarta to świetny dokument belle époque, ale także artystyczne dziecko swoich czasów. Wpisuje się bowiem w szerszy nurt domestykalnego malarstwa „muzycznego". Rzesze artystów XIX stulecia malowały wizerunki wnętrz z pianinem stanowiącym jego centralny element. Muzykowanie było tutaj przyczynkiem do tworzenia nastroju kompozycji, a czasem do snucia opowieści o miłości albo smutku. Merwart w prawym dolnym rogu płótna umieścił stos książek i gazet. Na okładce jednej z nich znajduje się tytuł opery Georgesa Bizeta „Carmen". Tym samym autor odnosi nas do wyjątkowo popularnego utworu końca XIX wieku i jego bohaterki – obiektu westchnień mężczyzn, uwodzicielki, która przynosi miłość płomienną lecz nieszczęśliwą. Ów narracyjny dodatek w postaci druku w prawym dolnym rogu obrazu roztacza przed widzem całe spektrum muzycznych i emocjonalnych skojarzeń. Dodatkowo koloryt płótna – brunatne odcienie i czerń – stanowią nawiązanie do palety obrazów odkrywanego w XIX stuleciu Diego Velázqueza. Z paryskiego mieszczańskiego salonu Merwart przenosi nas do słonecznej i zmysłowej Hiszpanii.

Przedstawiona na obrazie kobieta najpewniej nie jest w żałobie, jak można by się było spodziewać po kolorze sukni. W latach 80. XIX wieku modne stało się użycie czerni w wieczorowych kobiecych strojach. Były one też w tym czasie wygodniejsze niż w poprzednich dekadach – ściślej przylegające do ciała, ale mniej krępujące swobodę ruchów. Kobieta siedzi na tle ciężkiej, bogatej zasłony, udrapowanej w harmonijną całość.

12

WALERY ELJASZ RADZIKOWSKI

1841-1905

"Przewodnik i turyści w Tatrach", 1879

olej/płótno, 35 x 30,5 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Walery Eliasz | 1879 | w Krakowie'

estymacja:
35 000 - 45 000 PLN
7 700 - 9 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Zasługi Walerego Eljasza Radzikowskiego dla popularyzacji Tatr i rozwoju tamtejszej turystyki porównać by można jedynie z dokonaniami Tytusa Chałubińskiego, hrabiego Adama Zamoyskiego czy Stanisława Witkiewicza. Ów miłośnik Tatr opiewał Podhale w swojej wszechstronnej twórczości artystycznej (również fotograficznej), był wielkim jego znawcą, twórcą przewodników tatrzańskich, wytyczał szlaki turystyczne oraz współpracował z Towarzystwem Tatrzańskim przy budowie schronisk.

„Walery Eljasz (1840-1905) – malarz rysownik i grafik, a od 1890 roku także fotograf – jak mało kto w tamtym czasie doceniał (i rejestrował) wszelkie przejawy twórczego zainteresowania Tatrami. (...)
Specjalizował się w malarstwie historycznym i religijnym u Władysława Łuszczkiewicza w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie studiował w latach 1856-62. Studia uzupełniał w Monachium (1862-65), a w latach 1865-66 odbywał podróże artystyczne po Europie i poznał wtedy w Dreźnie Józefa Ignacego Kraszewskiego. Pisarz wywarł pewien wpływ na późniejsze wybory artystyczne Eljasza, m.in. nauczył go techniki akwaforty i bodaj czy nie on zachęcił do malarstwa krajobrazowego, szczególnie tatrzańskiego, stawiając za wzór twórczość Aleksandra Calame'a.
W 1866 Eljasz zorganizował przyjazd Kraszewskiego do Zakopanego, gdzie, mimo niepogody, zwiedzili doliny Kościeliską i Strążyską.
Malarz bywał już w Tatrach wcześniej, ale od tamtego mniej więcej czasu stały się jego prawdziwą pasją. Rozwinął ikonografię tatrzańską: wprowadził do niej tematykę turystyczną, poszerzył też znacznie zakres motywów pejzażowych i góralskich" (Teresa Jabłońska, Dobrańsze niż indziej Towarzystwo. Początki kolonii artystycznej w Zakopanem – od około 1870 do około 1910 roku, „Sztuki Piękne pod Tatrami", Zakopane 2015, s. 119).

Nie istniej chyba bardziej donośne dzieło malarskie w oeuvre Eljasza niż obraz „Przewodnik i turyści w Tatrach" (1878, Muzeum Narodowe w Krakowie) zwanego też „Przewodnik tatrzański w drodze na Polski Grzebień". Ten dużych rozmiarów olej jest niezwykłym obrazem narodzin turystyki w Polsce oraz pięknym przykładem tatrzańskiego krajobrazu wyszłego spod ręki tego uzdolnionego monachijczyka. Eljasz ukazał wędrówkę na szeroką przełęcz Polskiego Grzebienia. Diagonalna kompozycja prac zakłada istnienie dwóch przestrzeni. Bliższej widzowi trójkątnej połaci grani, po której pierwszy ochocza wspina się góral. Za nimi kroczą dwie postaci turystów, którzy pozostają w tyle za przewodnikiem. W tle malarz pieczołowicie oddał zamglone skalne szczyty. W stronę widza leci „królewski" orzeł, który stanowi nawiązane do legendy o śpiących w Tatrach rycerzach Bolesława Śmiałego. Prezentowane dzieło, w stosunku do pierwotnej wersji z 1878 roku, wyróżnia się nieco pogodniejszą gamą barwną. Eljasz umieścił w nim również fragmenty górskiej przyrody w wiosennym rozkwicie. Prezentowane dzieło stanowi autorską replikę obrazu przechowywanego w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.

13

WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Scena z rosyjskiego miasteczka z kozakiem, 1907

olej/płótno, 80 x 96 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak 1907'
na odwrociu papierowa kartka z potwierdzeniem autentyczności dr. Kazimierza Buczkowskiego

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
20 000 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Europa
Bloomsbury Auctions, Rzym, maj 2009
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Włodzimierz Kalicki, Krajobraz po pogromie, w: „Gazeta Wyborcza" 2012 (8 lipca, dodatek Ale Historia!)

OPINIE:
potwierdzenie autentyczności dr. Kazimierza Buczkowskiego z dn. 25 lutego 1967 roku

Jacek Malczewski, Po żniwie, 1892, Muzeum Górnośląskie w Bytomiu, źródło: pinakoteka.zascianek.pl

Jean-Leon Gérôme, 7 grudnia 1815, dziewiąta rano – Egzekucja marszałka Neya, 1867. Sheffield, City Art Gallery, źródło: Wikimedia Commons

Dokładne losy, ani bliższy kontekst powstania „Sceny z rosyjskiego miasteczka z kozakiem" pozostają nieznane. Tę wybitną i nowatorską na tle całego malarskiego dorobku pracę Wojciecha Kossaka należy postrzegać w kontekście lat 1905-07, kiedy artysta tworzy wielkoformatowe dzieło „Krwawa niedziela w Petersburgu" (1905, Muzeum w Kirowogradzie). Prezentowane dzieło do 2009 roku pozostawało w prywatnej europejskiej kolekcji. Tego rodzaju pochodzenie może świadczyć o tym, że „Scena z rosyjskiego miasteczka z kozakiem" powstała i została sprzedana przez artystę podczas objazdu „Krwawej niedzieli" przez Paryż lub Stany Zjednoczone (1907).

Wskazany powyżej wielkoformatowy (8 metrów szerokości) obraz przedstawia stłumienie przez carskie oddziały robotniczej manifestacji pod Pałacem Zimowy w Petersburgu 22 stycznia 1905 roku. Prawdopodobnie Kossak stworzył to malowidło, nadal rezydując w Wiedniu, z osobistej potrzeby. Kazimierz Olszański, monografista artysty, stwierdza, że w artyście „może odżyły własne wspomnienia sprzed 44 lat [z okresu maskar carskich w Warszawie w 1861 roku – przyp. red.], gdy oczami dziecka oglądał podobnych kozaków szarżujących po ulicach Warszawy (...)" (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław [i in.] 1990, wyd. 4, s. 27).

„Krwawa niedziela" przyniosła Kossakowi zaszczyt, gdyż jego wiedeńską pracownię w trakcie prac nad obrazem odwiedził cesarz Franciszek Józef. Po trzech tygodniach robót dzieło udało się w triumfalną podróż: Kossak pokazał obraz w Wiedniu i Londynie (1905, w Paryżu i Stanach Zjednoczonych (1907), później także w Krakowie (1914), Lwowie i Warszawie (1917). Dzieło podnoszące aktualną tematykę społeczno-polityczną okazało się dużym sukcesem wystawienniczym. Szczególnie spodobało się w Londynie, a angielskie recenzje Kossak – doskonale dbający o swój marketing – wydał w formie książeczki.

Patetyczny charakter rozbuchanej kompozycji „Krwawej niedzieli" jest zgoła odmienny od prezentowanego dzieła. Metrowe płótno Kossak potraktował niemal eksperymentalnie i nie znajduje ono żadnej analogii w jego œuvre. Malarskie i swobodne rozwiązania – zarówno barwne i fakturalne – kontrastują tutaj porozrzucanymi na bruku przedmiotami. Środek pola obrazowego zajmuje... pustka – anonimowy, oddalony od widza krajobraz ulicy w niewielkim mieście. Na horyzoncie majaczą fabryczne zabudowania. Klimat prezentowanej pracy przez narracyjne niedopowiedzenie i „opuszczenie" przestrzeni jest niemal symbolistyczny i przywodzi na myśl „Po żniwie" Jacka Malczewskiego.

Kossak nadaje narracji wartkości poprzez umieszczenie dwóch postaci bliżej lewej krawędzi płótna. Postać zabitego oraz jeźdźca odtwarza z precyzją, lecz również z reporterską żyłką. Czyni z nich cichych bohaterów przeszłego dramatu przez fotograficzne kadrowanie, które z łatwością porównać można do „arcydzieła gatunku" – „Egzekucji Marszałka Neya". Zarówno omawiany tutaj obraz Kossaka, jak przytoczona praca Jean'a-Léona Gérôme'a traktują o „nowoczesnej", bezdusznej śmierci i jej politycznym uwikłaniu. Gérôme sportretował postać sławną – zbeszczeszczonego napoleońskiego marszałka, nazywanym swego czasu „najdzielniejszym z dzielnych", który po klęsce Napoleona i powrocie na tron Ludwika XVIII został rozstrzelany. Kossak za to przedstawił postać anonimową i tym samym odwołał się do losu wielu.

Pogromy żydowskie w carskiej Rosji w latach 1905-07 były nader liczne i jak bezsprzecznie dowodzą historycy inspirowane przez przychylne rządzącym media (m.in. sfabrykowana publikacja „Protokoły mędrców Syjonu"). Społeczne niezadowolenie przed i po rewolucji 1905 roku miało być wyrażane nie przeciw caratowi, lecz znajdować ujście w antysemickiej nagonce. W wyróżnionym tutaj okresie było to zjawisko masowe – doszło do ponad siedmiuset pogromów na terenie imperium. Do 1914 roku ponad dwa miliony Żydów opuściło carską Rosję.

Czerkieski kozak namalowany przez Kossaka blisko lewego skraju płótna nie prezentuje się w sposób jednoznaczny. Może być tutaj rozumiany jako wysłannik caratu, który współuczestniczył w pogromie – najemni kozacy upostaciawiali negatywną postawę władzy wobec społeczności żydowskiej – lub stróż prawa, który kroczy przez „księżycową", zdewastowaną przestrzeń. Być może właśnie na tym polega autorski zabieg narracyjny: Kossak nie stworzył egzaltowanej i pomnikowej sceny historycznej, lecz nowoczesny malarski reportaż, posługując się narzędziami krytyki społecznej.

14

ZYGMUNT SIDOROWICZ

1846-1881

Pejzaż wieczorny, 1874

olej/deska, 32 x 40 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'SIDOROWICZ 1874'
na krośnie malarskim stemple odnoszące się do wymiarów podobraz: '32', '34', '40'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 900 - 15 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2010
kolekcja prywatna, Warszawa

„Witkiewicz 'polskie Monachium' podzielił na dwie grupy. Pierwsza to Sztab, czyli ci malarze, którzy byli w otoczeniu 'generałów': Józefa Brandta i Maksa Gierymskiego. 'Około tych, uznanych już, sławnych artystów skupiała się grupa kilkunastu rozmaicie uzdolnionych, młodszych, jeżeli nie wiekiem, to wykształceniem i umiejętnością malarzy. Wszyscy prowadzili oni życie pracowite, regularne, zbierali się w pewnych godzinach w kawiarni Tambosiego, pod Arkadami, mieli wygląd czysty, przyzwoity i po większej części byli na tyle przynajmniej zamożni, że byli syci, nie mówiąc o tych, którzy już zaczynali robić karierę pieniężną'".

Tadeusz Matuszczak, Józef Chełmoński, Kraków 2014, s. 14

Kosmopolityczne środowiska, w których kształcił się Zygmunt Sidorowicz, odcisnęły silne piętno na dziełach artysty. Malarz po odbytych studiach we Lwowie kontynuował naukę w Wiedniu, a następnie w Monachium. Tam znalazł się w orbicie bodaj najbardziej znanego wówczas artysty polskiego, Józefa Brandta. Zebrane przez Sidorowicza doświadczenia skumulowały się, tworząc oeuvre o ogólnoeuropejskim charakterze. Pejzaże, które głównie tworzył, noszą w sobie znamiona sztuki monachijskiej i francuskiej szkoły z Barbizon. Jego nastrojowe krajobrazy to wyważone kompozycje pełne statyki, spokoju i liryzmu.

Tak jak i w prezentowanej pracy, Sidorowicz wielokrotnie wprowadzał do swoich obrazów sztafaż, niewielkie postacie ludzkie zatopione w naturze. Jesienny, mglisty krajobraz ukazuje zakole rzeki tworzące w tym miejscu rozlewisko porośnięte zeschłymi trawami i szuwarami. Opary unoszące się bezpośrednio nad taflą wody, rozciągające się na dalsze plany, wprowadzają do kompozycji oniryczną atmosferę i pewnego rodzaju wrażeniowość. Rozłożyste drzewa w centrum przedstawienia stanowią jakby reminiscencję „Dębów w Apremont" Théodora Rousseau, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli barbizończyków.

15

STANISŁAW JAKUB ROSTWOROWSKI
1858-1888

"Tannhäuser i Wenus", 1885

olej/płótno (dublowane), 140 x 95 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'S. Rostworowski 1885.'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 400 - 6 600 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1885

LITERATURA:
Róża Biernacka, Stanisław Rostworowski, w: Polski Słownik Biograficzny, t. XXXII, Wrocław 1989-1991, s. 227-229 (tam wzmiankowany)
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Warszawa 1969, s. 315
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim za rok 1885, Warszawa 1886, s. 16

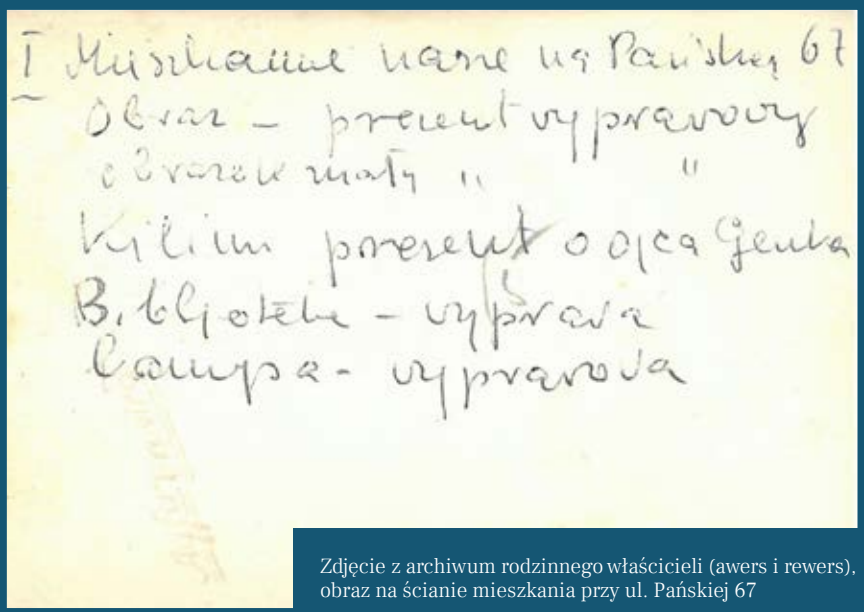
Tannhäuser przedstawiony jako rycerz Zakonu Szpitala Najświętszej Marii Panny Domu Niemieckiego w Jerozolimie; nie jest to portret, ale ślad jego obecności jako historycznej postaci, Heidelberg, Universitätsbiblithek, źródło: Wikimedia Commons

TANNHÄUSER MITYCZNY

Ów człowiek, poeta, przedstawiony na karcie Codex Manesse, zaczął intensywne, mityczne życie w czasie, kiedy już nie żył. Powstały różne warianty opowieści o nim – nie wiadomo tylko dlaczego jego osoba została w ten sposób uczczona.

Wszystko w życiu mitycznego Tannhäusera zaczęło się jeszcze w XIV wieku. Opowieść spisana przez prowansalskiego poetę, Antoine'a de la Salle, później została połączona z imieniem Tannhäuser. Jest to historia rycerza, który odnalazł drogę do tajemniczego, położonego w górach mitycznego miejsca, miejsca bytowania boskich stworzeń (w późniejszych wersjach jest to po prostu siedziba--pałac bogini Wenus), gdzie nie mają wstępu śmiertelni. Jemu jednak udało się tam dotrzeć i spotkał tam boginię Sybillę, której oddawał cześć należną Bogu. Owo dotarcie do tajemniczych górskich ostępów miało coś wspólnego z przejściem do świata zmarłych – bohater przeżył to jednak, jako jedyny śmiertelny, ale była to katastrofa dla jego życia duchowego. Wyrwawszy się stamtąd, udał się do Rzymu, prosić papieża o przebaczenie za grzech bałwochwalstwa. Spotkał się jednak z odmową, której towarzyszyły słowa papieża, że musiałby wydarzyć się cud, by taki grzech mógł zostać odpuszczony. Mężczyzna odprawiony w ten sposób powrócił do świata, który go zgubił (góry), natomiast papież był świadkiem cudu i posłał gońców, by dogonili nieszczęsnego człowieka. Nie udało się. Tyle de la Salle. Nie ma tu jeszcze imienia Tannhäuser, nie ma też Wenus, jest tylko Sybilla.

W XVI wieku pojawiła się redakcja tej opowieści, w której wymieniono już obie postacie (Tannhäuser oraz Wenus). Z około 1515 roku pochodzi „Lied von dem Danheüser". Tytułowy rycerz spędził rok w górach, czcząc boginię Wenus. Udał się potem do Rzymu i odrzucony przez papieża powrócił na Venusberg. W tym kształcie, z różnymi, zmiennymi szczegółami, trwała ta opowieść przekazywana z pokolenia na pokolenie. W XIX wieku powróciła albo, ściśle mówiąc, została utrwalona i ożywiona przez wielkich twórców niemieckiej kultury: Ludwiga Tiecka, Heinricha Heinego i w końcu Richarda Wagnera. W libretcie jego opery opowieść zostaje połączona z inną, traktującą o turnieju śpiewaczym, który miał odbyć się na zamku w Wartburgu. Wagner czyni z Tannhäusera bohatera wewnętrznie pękniętego, który musi wybrać między ziemską, zmysłową, a prawdziwą, chrześcijańską miłością.



Zdjęcie z archiwum rodzinnego właścicieli (awers i rewers), obraz na ścianie mieszkania przy ul. Pańskiej 67

TANNHÄUSER PRAWDZIWY

Niewiele wiadomo o historycznym Tannhäuserze. Nieznane są daty życia, znana jest natomiast jego poezja, powstała między 1245 a 1265 rokiem. Był minezengerem (niem. pl.: Minnesänger), poetą opiewającym miłość, piszącym do wtóru harfy lub wioli. „Minne" znaczyło w języku średnio-wysoko-niemieckim - miłość. Minezengerzy, którzy byli reprezentantami dworskiej kultury krajów niemieckojęzycznych tego czasu, toczyli pojedynki na pieśni, porównywalne w swojej funkcji do rycerskich turniejów. Na ich poezje wpływ miały arabska liryka miłosna, pieśni wagantów oraz liryka trubadurów. A więc historyczny Tannhäuser to poeta działający w XIII wieku i kojarzony z kulturowym zjawiskiem, przedmiotem którego była miłość. Zachowało się, nie noszące znamion portretu, przedstawienie Tannhäusera. W zbiorze poezji minezengerów (Codex Manesse, 1300-1340) przedstawiono go w płaszczu Zakonu Szpitala Najświętszej Marii Panny Domu Niemieckiego w Jerozolimie. Być może wziął więc udział, pod wodzą Fryderyk II Hohenstaufa, w szóstej krucjacie (1228/1229 rok).

WENUS NA PAŃSKIEJ 67

„Tannhäuser i Wenus" spędził wiele lat w Warszawie. Związany z jedną rodziną od czasów okupacji niemieckiej, został ofiarowany nowożeńcom jako wyprawa w czerwcu 1943 roku, a młoda para zamieszkała przy ul. Pańskiej 67 (w nieistniejącej dziś kamienicy). W rodzinnym archiwum dotychczasowej właścicielki znajduje się fotografia z tamtego okresu. Obraz Rostworowskiego wisi nad łóżkiem, a na odwrociu zdjęcia widnieje dopisek: „Obraz - prezent wyprawowy". Panna młoda dostała zatem od rodziców obraz mówiący o miłości. Ten prezent przetrwał na ścianie bombardowania Warszawy, co można uznać za wyjątkowo szczęśliwy traf. Zwłaszcza, że pokój, w którym wisiał sąsiadował z innym, zburzonym przez bombę. Wenus i jej rycerski kochanek uniknęli tragicznego losu tysięcy dzieł sztuki, zatrzaśniętych w warszawskich mieszkaniach czasów wojny.

UCZCIĆ WENUS

Jak można czcić Wenus? Uprawiając seks czy klękając przed piękną kobietą-jakby-posągiem, boginią, bytującą gdzieś w górach Turyngii? A może: jedno nie wyklucza drugiego i jest ze sobą ściśle powiązane, czy raczej jedno odsyła do drugiego. W kulturze chrześcijańskiej każdy grzech jest formą bałwochwalstwa, postawieniem czegoś na pierwszym miejscu przed Bogiem i rozterki Tannhäusera zdają się mieć charakter zarówno szczegółowy, jak i ogólny.

A jak patrzyli na to malarze? Na obrazie wybitnego angielskiego artysty, Johna Colliera, powstałym w 1901 roku, mężczyzna w zbroi klęka przed boginią Wenus. Wyraźne jest tu nawiązanie do XVI-wiecznego malarstwa włoskiego, szczególnie weneckiego. Wenus zajmuje miejsce Madonny, przedstawianej w sztuce cinquecenta na podobnych podwyższeniach, na tle podobnych, kamiennych nisz. A zatem rycerz czci tu boginię tak, jak wierni czczą Matkę Boską. Zdrożny akt bałwochwalstwa. Inaczej z kolei Tannhäusera i Wenus przedstawił Laurence Koe. Piękne ciało bogini zwrócone jest ku toczącemu wewnętrzną walkę rycerzowi. Tu niewątpliwie chodzi o czczenie Wenus w znaczeniu miłosnego aktu, czemu z wielkim trudem i unosząc oczy ku niebu, opiera się rycerz (Tannhäuser). Gest bogini powtarza wielowiekową tradycję przedstawiania żony Putyfara, która lubieżnie wyciąga rękę do wyrywającego się bądź uciekającego prawego Józefa.

Autor obrazu, Stanisław Rostworowski, zmarł młodo, mając zaledwie 30 lat, i jego obrazy to wielka rzadkość. Przeszedł częstą dla swoich rówieśników drogę studiów zagranicą (Petersburg) i wyjazdów zagranicznych (przede wszystkim Rzym), by pod koniec krótkiego życia osiąść z żoną w Krakowie. Zajmował się malarstwem portretowym oraz historycznym i jego kompozycje były wielokrotnie nagradzane podczas studiów nad Newą. Tannhäuser i Wenus powstał w trakcie podróży artysty do Rzymu, podczas pobytu w Monachium. Zdaje się, że obraz był inspirowany wagnerowską redakcją historii Tannhäusera.

Choć trudno spodziewać się bezpośredniej inspiracji, pomysł Rostworowskiego na obraz jest pokrewny dramatycznemu „Wenus i Adonisowi" Tycjana (wersja z muzeum Prado w Madrycie). Oba obrazy opowiadają o rozstaniu, w obu też napięcie zbudowane jest dzięki zmyślnemu i wirtuozowskiemu przedstawieniu spotykających się spojrzeń. Tycjanowski Adonis patrzy w oczy Wenus jednak jego ciało zwrócone jest już ku przeznaczeniu i można powiedzieć, że krocząc, wyrywa się z objęć boskiej kochanki.

Wenus u Rostworowskiego mogłaby wypowiadać słowa ze słynnego wiersza Heinricha Heinego („Tannhäuser. Legenda", tłum. Stanisław Łempicki): „O Tannhäuserze, woju mój, | Schyl prędko usta ku mnie | (Nie całowałeś dzisiaj mnie) | I rzeknij: Źleż ci u mnie?". Tannhäuserowi jest źle i patrząc w oczy bogini, zdaje się być gdzie indziej, w osamotnieniu. Obraz pełen jest łagodnej melancholii, a tak młodemu malarzowi, jakim był w 1885 roku Rostworowski, w niezrównany sposób udało się przedstawić człowieka ogarniętego wątpliwościami i wewnętrznie pękniętego. Udało mu się też w brawurowym skrócie perspektywicznym przedstawić piękne ciało bogini.

John Collier, Tannhäuser na Venusberg, 1901,
Atkinson Art Gallery and Library, źródło: Wikimedia Commons

Laurence Koe, Wenus i Tannhäuser, ok. 1896,
Brighton Museum and Art Gallery, źródło: Wikimedia Commons

Choć trudno spodziewać się bezpośredniej inspiracji, pomysł Rostworowskiego na obraz jest pokrewny dramatycznemu „Wenus i Adonisowi” Tycjana (wersja z muzeum Prado w Madrycie). Oba obrazy opowiadają o rozstaniu, w obu też napięcie zbudowane jest dzięki zmyślnemu i wirtuozowskiemu przedstawieniu spotykających się spojrzeń.

Tycjan, Wenus i Adonis, 1554, Prado, źródło: Wikimedia Commons

16 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Portret pani z medalionem (Portret Ady Hammer), 1916

olej/płótno, 50,5 x 40,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'Vlastimil Hofmann | Praga 1916'
na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 600 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2016
kolekcja prywatna, Polska

Kobieta z medalionem na szyi na obrazie Hofmana to Ada Hammer, żona artysty, jego wielka miłość i niezastąpiona muza. Ada pochodziła z katolickiej, czeskiej rodziny, a jej ojciec miał wysokie aspiracje wobec swoich dzieci. Chciał dla swojej córki wysokiej pozycji społecznej, którą mogła zyskać przez odpowiednie zamążpójście. Podczas pierwszego młodzieńczego balu miała zawiązać relację z Ludwikiem Hammerem, przyszłym mężem; w tym samym czasie spotkała również Wlastimila Hofmana.
Co ważne, matka malarza i matka Ludwika Hammera były siostrami.
Z powodu tychże koligacji rodzinnych Ada utrzymywała ciągły kontakt z Hofmanem, który z czasem fascynował młodą mężatkę coraz intensywniej. Decydujący okazał się okres I wojny światowej, którą artysta spędził u kuzyna Hammera w Czechach. Z tego okresu zachowało się wspomnienie malarza dotyczące Ady Hammer: „Urocza kuzynka czeka z obiadem na stole. W jadalni zauważam jeden z moich pierwszych obrazów, który w roku 1906 wysłałem na wystawę do Towarzystwa Mánesa w Pradze.
Okazuje się, że żona Ludwika wówczas jeszcze jako kilkunastoletnia panna Goller wybrała się z ojcem na wystawę. Jej ojciec, z wykształcenia chemik (…) należał do znawców sztuki. Zaproponował córce wybranie obrazu, który się jej najbardziej podoba. No i przypadkiem był to mój obraz, co za miła niespodzianka". Kuzyn odstępuje Hofmanowi pokój na pracownię. Odtąd artysta maluje zawzięcie, portretuje całą rodzinę, również Adę; ta, samotna i zaniedbywana przez męża, spędza dużo czasu w pracowni Wlastimila, towarzysząc malarzowi przy pracy. Bogusław Czajkowski, który w książce „Portret z pamięci" spisał wspomnienia Wlastimila Hofmana tak opisał relację tych dwojga: „Duszą pracowni jest pani Ada, żona kuzyna, z którą nawiązuje bliską przyjaźń. Jej drobną, jasną, owalną twarz utrwala w kilkunastu wyjątkowo dobrych kompozycjach […] wywiązuje się między nimi coś mocniejszego niż uczucie kuzyna do kuzynki". Gdy Hofman miał powrócić pod koniec wojny do kraju, do Krakowa w 1917 roku, Ada pojechała razem z nim, przypieczętowując tym samym koniec swojego pierwszego małżeństwa. Wlastimil i Ada pobrali się w 1919 roku w Paryżu, dokąd musieli wyjechać, ponieważ Adzie jako obywatelce Czechosłowacji groziło internowanie. Owe zagrożenie wynikało z napiętych ówcześnie stosunków polsko-czechosłowackich związanych z konfliktem o tereny przygraniczne. Hofmanowie przeżyli ze sobą 50 lat. Zmarli tego samego dnia, 6 marca, w odstępie dwóch lat. Tak o parze pisał Bogusław Czajkowski: „Ona była i jest jego modelką, natchnieniem, pomocą. Pozuje do najlepszych kompozycji. Sprząta pracownię, przygotowuje farby, myje pędzle, gromadzi materiał, robi z prostych listewek ramy, maluje je na kolor srebrny, oprawia w nie wszystko, co artysta maluje; i gotuje obiad. Słowem – niezmordowany duch opatrznościowy, który czuwa nad mężem i domem".

Vlastimil Hofmann
Praga 1916

17 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Chłopiec słuchający treli ptaka

olej/sklejka, 50 x 70 cm
sygnowany l.d.: 'Wlastimil Hofman'

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
24 000 - 35 000 EUR

Artyści zrzeszeni w utworzonej w 1905 roku „Grupie Pięciu" pojmowali twórczość plastyczną w kontekście popularnej na przełomie wieków koncepcji korespondencji sztuk. Idea popularyzowana już znacznie wcześniej, chociażby przez Richarda Wagnera, pobudzała na nowo umysły twórców. Gesamtkunstwerk czy correspondance des arts – totalne dzieło sztuki, o tym myśleli członkowie wzmiankowanej grupy. Ta liryczna synteza sztuk towarzyszyła Hofmanowi przez całe życie. Mały chłopiec – główny bohater omawianej kompozycji to postać zupełnie zatopiona we własnym świecie. To widz biorący udział w przecudnym spektaklu natury budzącej się do życia z zimowego letargu. Tak właśnie dokonuje się w kompozycji artysty pewnego rodzaju synteza, w której splatają się malarstwo i muzyka pod postacią nastrojowej „pieśni" ptaka. Sam motyw zwierzęcy często przewija się w oeuvre Hofmana. Wielokrotnie dzieci trzymają na rękach małe pisklęta czy przyglądają się kawkom przysiadającym na przydrożnym głazie. Często sowy i sikorki dopełniają alegoryczne kompozycje i portrety stanowiąc elementy o symbolicznej wymowie.

18 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Portret dziewczyny, 1928

olej/tektura, 31 x 39,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Wlastimil Hofman | 1928'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
5 300 - 7 700 EUR

Zaliczany do grona epigonów polskiego malarstwa symbolistycznego Wlastimil Hofman jest niewątpliwie jednym z najbardziej oryginalnych uczniów i poniekąd kontynuatorów Jacka Malczewskiego. Ten długowieczny i niezwykle płodny artysta ma równie obszerne oeuvre, w którym wyróżnić można kilka okresów i wyznaczyć odrębne tendencje. „W obrazach Hofmana, skomponowanych ze swoistą narracyjnością i teatralizacją, przeważa typ symbolicznych przedstawień o charakterze liryczno-sentymentalnym z nutą zarówno idealistyczną, jak i naturalistyczną" (Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 48-53). Portret młodej, rudowłosej dziewczyny o błękitnych, przejrzystych oczach to kontynuacja alegorycznych przedstawień zapoczątkowanych około 1900, w okresie młodopolskim. Te eksperymenty formalne i tematyczne prowadzone były przez Hofmana w zasadzie przez całe jego życie. W okresie międzywojnia szczególnie często pojawia się w jego obrazach motyw blisko wykadrowanych postaci na tle pejzażu. Sportretowana tutaj kobieta okryta została płaszczem wykończonym ozdobnym haftem zakrywającym tylko jej prawe ramie. W oddali widoczny jest krajobraz z dominującymi sylwetkami gór. W prawej dłoni modelka trzyma istotny element kompozycji – małą, zieloną żabkę. Być może to motyw niosący ze sobą ukrytą symbolikę, mówiącą o tożsamości czy cechach samej dziewczyny. Powszechnie wiadomo, iż samo stworzenie w różnych kulturach łączone jest z płodnością, bogactwem i energią żeńską.

19

JACEK MALCZEWSKI
1854-1929

Autoportret, około 1922

olej/tektura, 53,5 x 33 cm
na odwrociu papierowe nalepki wystawowe Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Muzeum Narodowego w Szczecinie, Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzu Dolnym, Związku Polskich Artystów Plastyków w Krakowie,
papierowa nalepka aukcyjna oraz ramiarska i orzeczenie dr. Kazimierza Buczkowskiego

estymacja:
240 000 - 350 000 PLN
52 000 - 76 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Wielka sztuka jest jak ocean głęboka. Malarstwo Jacka Malczewskiego, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 23 kwietnia – 22 lipca 2018
Malczewscy – figura syna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 8 czerwca – 23 lipca 2017
Jacek Malczewski, 14. Warszawskie Targi Sztuki, Arkady Kubickiego, 14-16 października 2016
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 29 czerwca – 10 października 2014
Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 22 października – 27 listopada 2011
Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, 12 sierpnia – 2 października 2011
Jacek Malczewski (1854-1929). W 150. rocznicę urodzin i 75. rocznicę śmierci, Muzeum im. Jacka Malczewskiego, Radom, 1 października 2004 – 31 stycznia 2005
Malarstwo. Jacek Malczewski, Czesław Rzepiński, Juliusz Joniak, Jan Szancenbach. Wystawa ze zbiorów krakowskich rotarian i ich rodzin, Pałac Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 19-27 października 1996
Związek Polskich Artystów Plastyków w Krakowie, Dom Plastyków, 1927

LITERATURA:
Beata Małgorzata Wolska, Malczewscy – figura syna, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017, nr kat. II.II.16, s. 70 (il.)
Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 98 (il.)
Anna Król, Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2011, nr kat. 10, s. 23 (il.)
Adam Brincken, Tomasz Opaliński, Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, Zakopane 2011, s. 7 (il.)
Zofia Katarzyna Posiadała, Jacek Malczewski (1854-1929). W 150. rocznicę urodzin i 75. rocznicę śmierci, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2004, s. 183, nr kat.III/61, s. 167 (il.)
Malarstwo. Jacek Malczewski, Czesław Rzepiński, Juliusz Joniak, Jan Szancenbach. Wystawa ze zbiorów krakowskich rotarian i ich rodzin, katalog wystawy, red. Zbigniew Kazimierz Witek, Pałac Sztuki w Krakowie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1996

OPINIE:
orzeczenie dr. Kazimierza Buczkowskiego z dn. 9 stycznia 1952 roku

Jacek Malczewski pozostaje jednym z najwybitniejszych i najbardziej uznanych artystów w historii sztuki polskiej. Na początku lat 90. XIX wieku swoją twórczością zainicjował w młodopolskim malarstwie nurt symbolizmu, pobudzając zarazem odrodzenie romantycznej tradycji. W latach 1872-75 i 1877-79 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, m.in. u Władysława Łuszczkiewicza i Jana Matejki oraz w latach 1876-77 u Henri Ernesta Lehmana w Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu. W 1879 ukończył w macierzystej uczelni rozpoczęty w 1875 kurs kompozycji w klasie mistrzowskiej Matejki. Mimo różnic w pojmowaniu artystycznej formy i ekspresji, nasycone historiozoficznymi treściami malarstwo Matejki odcisnęło piętno na wyobraźni Malczewskiego i wraz z poezją wielkich romantyków oddziałało formotwórczo na patriotyczno-historyczny nurt jego twórczości.

W swojej epoce jak i współcześnie pozycja Jacka Malczewskiego urosła do rangi kapłana i geniusza, który podejmował w swojej sztuce rozważania nad tematami uniwersalnymi i najważniejszymi, jak ojczyzna, pojęcie polskości i religii, oblicza śmierci i kobiecości. Jak analizuje historyk sztuki, badaczka malarstwa doby Młodej Polski, Urszula Kozakowska-Zaucha: „Jacek Malczewski kreujący z upodobaniem i premedytacją przez całe swoje życie twórcze swoją osobowość ze szczególnym zaangażowaniem grał rolę Artysty, owego kapłana, aktora, geniusza, arystokraty. Raz był więc owym 'Panem Panów' – dumnym, pewnym swojej wielkości arystokratą wśród artystów, a raz targanym niepokojami, poszukującym właściwej drogi twórczej malarzem; nie bał się również prowadzić niedwuznacznej gry z widzem – swoistej błazenady, podejmując trudne problemy, niejednokrotnie wyprzedające teorie młodopolskich filozofów. Równocześnie nie obawiał się zmagania na oczach widzów z intymnymi wręcz problemami dręczącymi artystę; z intrygującym go aktem tworzenia, z wielowątkowym i skomplikowanym światem inspiracji. Malczewski w swoich malarskich dziełach stawiał więc pytanie o istotę bycia artystą, o odpowiedzialność; szukał odpowiedzi na pytanie: czy twórca jest rzeczywiście jedynie panem samego siebie, czy też ciąży na nim odpowiedzialność za podjęte zadania artystyczne, czy jest 'kreatorem, czy tylko szczególnym medium, przez które płynie niezależny odeń strumień myśli, idei i marzeń'"(Urszula Kozakowska-Zaucha, Podszepty sztuki, w: Podszepty sztuki. Jacek Malczewski 1854-1929, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2009, s. 23).

Malarstwo Malczewskiego koncentrowało się wokół kilku tematów, które wciąż powracały rozwijane, przekształcane i wzajemnie ze sobą splatane. Wyobraźnia artysty krążyła wokół kilku problemów, ujmując je wciąż od nowa i wciąż inaczej, penetrując odmienne aspekty tych samych treści, treści do końca nieuchwytnych, bo symbolicznych. Mnożenie wariantów i niuansów danego motywu następowało w obrębie serii i cyklów obrazowych mu poświęconych. Wielowątkowa twórczość Jacka Malczewskiego była świadectwem jego wielkiej fantazji oraz wrażliwości neoromantyka i wyrafinowanego humanisty, malarza na wskroś przesiąkniętego polskością. Wychowany został bowiem w kulcie tradycji romantycznej, która ukierunkowała sztukę przełomu XIX i XX wieku w stronę idei posłannictwa narodowego, apoteozy jednostki, akceptacji jego prawa do wolności. Zarówno jego wczesne prace, jak i te z okresu dojrzałego, zniewalały oryginalną tematyką i intrygowały poetyką, szokowały niesłychaną, nie zawsze zrozumiałą symboliką, zaskakiwały formą opartą na mistrzowskim rysunku i odważnej palecie barw. Pośród mnogości gatunków malarskich, autoportrety stanowiły dominujący wątek w sztuce Jacka Malczewskiego.

Począwszy od 1900 roku, ta część oeuvre twórcy znacznie się rozrosła. 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. Adam Heydel w swoim wspomnieniu o Malczewskim (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.

Autoportrety Malczewskiego już współcześnie budziły szczególną irytację krytyki, zarzucającej artyście nadmiar pychy i skłonność do „kostiumerstwa". Jednakże Malczewski walczył za wszelką cenę o sztucę zgodną z przekonaniami romantyków i symbolistów, artystów i poetów, jako ludzi przekraczających intelektualne i duchowe horyzonty epoki, dążących do piękna i ideału, zawsze silnie odczuwających. Zdaniem historyczki sztuki Zofii Katarzyny Posiadały skłonność Jacka Malczewskiego do umieszczanie siebie na obrazach nie wynikała z narcyzmu malarza. – „Malowanie siebie było dla niego po prostu najprostsze. On zawsze malował z modela, a siebie miał zawsze pod ręką. Po prostu brał lustro i malował". Sam artysta był świadom, iż jego sztuka jest trudna w interpretacji, o czym najlepiej świadczą jego własne słowa: 'Więc zdarza się często, że patrząc na me płótna mówię sobie: Nie, nie, to być nie może! Tak nie jest (…). To nie ja malowałem (…). I nie wiem w końcu, kto ma słuszność. Czy ci wszyscy, którzy nie spostrzegają tego, co widzę, czy ja, który spostrzegam to, czego nikt nie widzi" (Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 7).

Prezentowany w katalogu autoportret Malczewskiego cechuje prostota, brak w nim pozy czy maski. Bohater sam konfrontuje się z własnym odbiciem, a zarazem odbiciem rzeczywistości, stanem psychicznym. Malczewski pozostaje w nim równie zagadkowy, co w dziełach silnie przesyconych wątkami symbolicznymi. Zapewne dzieje się tak dzięki głębokiemu i czujnemu spojrzeniu modela, dumnemu i sugerującemu dojrzałość doświadczeń. Głowa artysty jest semantycznym centrum kompozycji, a tym co konstruuje pozostałą formę jest materia i światło. Materialność, konkretność odnieść należy na pewno do „rzeźbiarskiego", plastycznego kształtowania głowy, prostego silnego nosa, dużych ciemnych oczu pełnych ust i sumiastych wąsów, zgrabnej trójkątnej brody – to wszystko buduje nie tylko haptyczny efekt fizjonomii, ale także angażuje widza w nienamacalne treści symboliczne.

W RODZINNYM KRĘGU JACKA MALCZEWSKIEGO

Paulina Szymalak-Bugajska
Kierownik Działu Sztuki Dawnej, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

---

„JAKO PORTRECISTA MALCZEWSKI NIE ZRZEKA SIĘ I NIE ZATRACA SWEJ OSOBOWOŚCI; MANIFESTUJE SIĘ ONA ZAWSZE. JAK CAŁA TWÓRCZOŚĆ, JAK WIZERUNKI WŁASNE, TAK I PORTRETY INNYCH OSÓB SĄ BARDZO SUBIEKTYWNE, BARDZO OSOBISTE”.

JADWIGA PUCIATA-PAWŁOWSKA, JACEK MALCZEWSKI, WROCŁAW-WARSZAWA-KRAKÓW 1968 S. 212

Helena i Wacław Karczewscy, ok. 1905, fot. ze zbiorów Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

Jacek Malczewski, Autoportret, 1921, wł. Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, fot. Marcin Jan Gorazdowski

Niemożliwe jest w chwili obecnej zliczenie liczby portretów, jaka wyszła spod ręki Jacka Malczewskiego. Artysta, który postać ludzką uczynił głównym tematem swojej sztuki, przez cały okres kariery zawodowej, uwiecznił setki twarzy ludzi wybitnych, wywodzących się ze świata kultury, nauki, z kręgów artystycznych, jak również szlachetnie urodzonych.

Malczewski był portrecistą cenionym i popularnym, przy czym niezwykle trudnym w kontaktach z potencjalną klientelą. Jeśli wierzyć wspomnieniom przyjaciółki domu i biografki Michaliny Janoszanki, przyjęcie zlecenia przez mistrza zależało od wielu czynników, m.in. relacji zamawiającego lub portretowanego modela z samym malarzem, od charakteru, czy osobowości wyżej wymienionego, a czasem prozaicznie od interesującej fizjonomii postaci (co nie było tożsame z fizyczną atrakcyjnością).

Możemy się domyślać, że najbliżsi krewni artysty nie byli poddawani tak surowym kryteriom, jak ludzie obcy. Portretowanie bliskich miało zresztą jedną, znaczącą przewagę – to wyłącznie malarz decydował o tym kogo uwieczni i w jakim kontekście kompozycyjnym go osadzi.

Wizerunki rodzinne powstawały z potrzeby serca, były szczere i niewymuszone koniecznością zarobkowania, a przy tym początkujący artysta już od najwcześniejszych lat, mógł swobodnie i niespiesznie studiować w zaciszu domowym twarze i sylwetki krewnych.

Obserwując portrety rodzinne malowane na przestrzeni kilku dekad przez Malczewskiego, jesteśmy w stanie dostrzec ewolucję stylu plastycznego artysty, rozwój jego warsztatu od strony formalnej, jak również treściowej (m.in. elementy tła, czy rekwizyty, które towarzyszą portretowanym).

Pierwszymi modelami młodego Jacka, w sposób naturalny, byli rodzice: Maria z Korwin-Szymanowskich oraz Julian Malczewscy, a także siostry Bronisława (1852-1929) oraz młodsza Helena (1860--1933). Jacek był jedynym synem państwa Malczewskich, który osiągnął wiek dojrzały (w dzieciństwie, z powodu chorób, zmarli bracia: Stanisław Dominik oraz Teodor). Najstarsza z rodzeństwa, Bronisława, była cichą, pobożną i pracowitą, która nigdy nie wyszła za mąż, i już od najwcześniejszych lat wiedziała, że chce poświęcić swoje życie bliskim oraz Bogu. Przez wiele lat opiekowała się matką rodzeństwa, oraz dalszymi krewnymi wymagającymi stałej pomocy i opieki.

Pasją najmłodszej z rodzeństwa Heleny była muzyka, stąd na obrazach brata często towarzyszą jej instrumenty muzyczne – ukochany fortepian, czy pełniąca rolę symbolicznego rekwizytu lutnia. Malczewski portretował siostrę również w otoczeniu zwierząt domowych, które Helena uwielbiała. Do jej pupili należały zwłaszcza koty, którym wiele potrafiła wybaczyć, nawet polowania na ptaki.

Inteligentna, dowcipna, a przy tym niezwykle energiczna i wesoła, w styczniu 1887 r. Helena poślubiła Wacława Karczewskiego, który był zarazem dalekim kuzynem rodzeństwa oraz serdecznym przyjacielem samego Jacka. Karczewski zapisał się w historii polskiej literatury jako autor m.in. dramatu „Lena" (1886) oraz powieści ludowej „W Wielgiem" (1897), wydając je pod pseudonimem Marian Jasieńczyk, a także jako bibliotekarz w Muzeum Polskim w Rapperswilu (podjęta przez niego próba reformy instytucji skończyła się dymisją ze stanowiska, a w następstwie poważną chorobą i śmiercią w 1911). Od ok. 1919 do 1926 owdowiała Helena mieszkała z Bronisławą w Lusławicach. Panie wynajmowały trzy pokoje w malowniczym dworze od rodziny lwowskiego adwokata Adolfa Veihingera. To właśnie tam, w ostatniej dekadzie życia artysty, powstał szereg portretów „sióstr staruszek", jak je wówczas nazywał Malczewski, który często gościł u pań w Lusławicach.

„Portret siostry artysty Heleny Karczewskiej" z 1882, to jeszcze wczesny, zanurzony w akademickiej elegancji wizerunek młodej panienki zatopionej w myślach. Na pierwszy plan, dzięki wykorzystaniu temperatury barw ciepłych – żółci, brązów, czerwieni – występuje dziewczęca twarz w ujęciu en trois quatre, oraz dekoracyjna bordiura, która ujmuje dwie krawędzie (lewą i górną) tkaniny zawieszonej w tle, za plecami modelki. Natomiast chłodna gama kolorystyczna środkowej części kotary rozpięta jest między akcentami granatu, błękitu, aż po rozbielony turkus, który harmonizuje z kobiecą suknią w srebrzystym kolorze. Podziw wzbudza tkanina, która zdaje się być faktycznym tematem tego kameralnego portretu. Światło padające z góry, z lewej strony, wydobywa każde załamanie i każdą zmarszczkę zawieszonej na ścianie materii, wydobywając rozmaitość niuansów barwnych składających się na to mistrzowskie opracowanie tematu.

Kilkanaście lat wcześniej, w 1874, Malczewski namalował portret zaledwie czternastoletniej Helenki grającej na fortepianie w rodzinnym salonie (obecnie w kolekcji prywatnej). Elegancka postać dziewczyny ujęta en pied, z profilu, mimo, że jest główną bohaterką kompozycji, zdaje się niknąć w przestrzeni przytulnego wnętrza. Ponownie to tkaniny, wzorzyste materiały i skórzane oprawy książek zdominowały zaciszny, mieszczański salonik z końca XIX w.

Zbliżony klimat, przywołujący ciepło i rodzinną atmosferę radomskiego domu Malczewskich, przywołuje odzyskany niedawno przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, obraz z 1877 pt. „Przy fortepianie", będący stratą wojenną Muzeum Narodowego w Warszawie. Tym razem jest to elegancka scena rodzajowa, gdzie najstarsza z rodzeństwa Bronisława, przerywa lekturę, by wsłuchać się w melodię graną na fortepianie przez Helenę. Siostrom towarzyszy zdjęcie samego artysty, zawieszone na ścianie, pomiędzy młodymi kobietami, które symbolicznie wskazuje na obecność ukochanego brata w rodzinnym salonie. Warto odnotować, że wnętrze zdobią kwiaty w wazonie i rośliny doniczkowe, które przesłaniają i łagodzą masywny kształt fortepianu.

Kolejną ważną postacią z kręgu rodzinnego była Maria z Gralewskich, poślubiona przez artystę 29 października 1887 w Kościele Mariackim w Krakowie. Maria, młodsza od Jacka o 12 lat, była córką znanego krakowskiego aptekarza Fortunata Gralewskiego i Józefy z Janów. Była dystyngowaną, szczupłą blondynką, o której Janoszanka pisała, że „była piękną kobietą, łączącą w sobie wdzięk z posągowością figury" (M. Janoszanka, Wielki Tercjarz – moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań, s. 287). Artysta, jeszcze przed ślubem, uwiecznił ukochaną w fenomenalnym „Portrecie narzeczonej" (1887, wł. MNK), który był pierwszym, oficjalnym wizerunkiem jego przyszłej żony.

Rafał Malczewski, ok. 1905, fot. ze zbiorów Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. fot. dar Krzysztofa i Krystyny Malczewskich

Maria z Gralewskich Malczewska, ok. 1910, fot. ze zbiorów Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu. fot. dar Krzysztofa i Krystyny Malczewskich

Pierwsze lata małżeństwa były dla Marii i Jacka szczęśliwe. W 1888 przyszła na świat pierworodna Julia, ukochana córka Jacka, a cztery lata później urodził się Rafał, ostatnie dziecko Malczewskich. W tych pierwszych latach związku Malczewski tworzy swego rodzaju kronikę życia rodzinnego zawierającą się w licznych szkicach, wprawkach olejnych i skończonych kompozycjach, opisujących codzienność familii Malczewskich.

Z czasem pojawiają się niesnaski i małżeńskie problemy. Różnice w pochodzeniu i charakterach obojga małżonków dają znać o sobie. Z końcem XIX w., w Krakowie, pojawiają się plotki na temat rozwodu państwa Malczewskich, których przyczyn należy upatrywać przede wszystkim w problemach natury finansowej.

Maria pochodziła z bogatego, mieszczańskiego domu, w którym odebrała zupełnie inne wychowanie niż Jacek, potomek szlacheckiego, choć zubożałego rodu, uczony od małego szacunku do literatury, sztuk pięknych, tej szeroko rozumianej „strawy duchowej".

Tymczasem małżonka Jacka czuła się coraz bardziej rozczarowana życiem z artystą, który choć znany i ceniony, nie był w stanie zapewnić jej życia na poziomie o jakim marzyła. Był przy tym artystą totalnym, zupełnie nie pojmującym pragmatyzmów życia codziennego. Jego wrażliwość artystyczna, emocjonalność bliska egzaltacji, żywa inteligencja, a przy tym kompletny brak praktycznego podejścia do życia, sprawiał, że pomimo ogromnego talentu, życie z nim musiało być niewyobrażalnie trudne. Michalina Janoszanka, która była niezwykle życzliwa Jackowi, pisała: „Był uosobieniem bardzo wielu cnót, ale jako mąż nie mógł być ani opiekunem, ani doradcą, ani jakiemś oparciem życiowem" (M. Janoszanka, op. cit., s. 93) .

Natomiast Jacek borykał się z brakiem wsparcia ze strony żony, z brakiem jakiegokolwiek zainteresowania jego sztuką, czy rozwojem jego malarstwa. Maria nie rozumiała jego obrazów, ale też nie czuła potrzeby rozumienia ich, nigdy też nie wypowiadała się na ich temat. Twórczość męża traktowała niemal wyłącznie jako źródło dochodu.

Zainteresowania małżonków biegły w zupełnie dwóch przeciwnych kierunkach. Każde z nich odnalazło własne grono przyjaciół, podzielające ich pasje, a Jacek na wiele lat zaangażował się w miłosną relację z piękną Marią Balową, która to znajomość diametralnie odmieniła jego malarstwo.

Jednym z niewielu elementów, który łączył przez lata małżeństwo Malczewskich, były oficjalne wyjścia, na których pojawiali się razem, a także karty, w szczególności brydż, w którego grali na pieniądze. Karciane długi spłacane były często obrazami artysty, a kwestia problemów finansowych dyskutowana była przez małżonków w języku francuskim, o czym wspominał ich syn Rafał.

Maria na obrazach męża pojawia się przede wszystkim jako jego żona oraz matka Julii i Rafała. Bardzo rzadko pojawiają się prace, w których pani Malczewska przywdziewa symboliczny kostium. Zdaje się, że wieloletnia proza życia zdominowała wizerunek małżonki w oczach umęczonego jej pragmatyzmem artysty. Twarz i sylwetka Marii na obrazach męża nabiera pewnego rodzaju ostrości, swoistej surowości, zwłaszcza w portretach powstałych po 1900 (to wtedy prawdopodobnie Malczewski poznał Balową). Właściwie trudno znaleźć portret na którym Maria się uśmiecha. Przeważnie artysta ukazuje ją jako majestatyczną, wyniosłą postać, która z wiekiem przybiera coraz bardziej znudzoną minę na obrazach niepokornego małżonka. Małżeństwo Malczewskich przetrwało, mimo narastających niedomówień, cichych konfliktów, i wieloletniej zdrady Jacka. Maria przeżyła męża o szesnaście lat. Zmarła 18 stycznia 1945 roku. w Charzewicach, w majątku zięcia Feliksa Meysnera, oraz nieżyjącej już wówczas córki Julii.

Napięte stosunki małżonków przełożyły się na relacje z dziećmi. Julia, która była niezwykle wrażliwą osobą, o bliskim ojcu charakterze, tym mocniej przeżywała zasady, jakie silną ręką egzekwowała surowa, zwłaszcza wobec córki, Maria. Rafał, być może z racji płci, cieszył się nieco większą swobodą i pobłażliwością matczyną. To Maria podejmowała decyzje odnośnie wychowania oraz edukacji dzieci, ponieważ Jacek, w przeciwieństwie do własnego ojca, pomimo ogromnej miłości jaką darzył dzieci, faktyczną władzę nad nimi oddał żonie.

Nie skończyło się to dobrze ani dla Julii, która pod wpływem matki wyszła za mąż za dużo starszego od niej, ale majętnego Feliksa Meysnera, ani Rafała, który nie potrafił wziąć odpowiedzialności za życie swoje i swoich bliskich, i przez lata nie potrafił odnaleźć się w roli ojca i głowy rodziny.

Być może swoistą formą rekompensaty Jacka wobec zaniedbania własnych dzieci, były liczne portrety Julii i Rafała, powstające na przestrzeni lat.

Juleczka i Rafał, jeszcze jako nastoletnie dzieci, bardzo często pojawiają się w symbolicznych kompozycjach ojca. Jako postacie realne, stanowią odniesienie do fikcji zrodzonej w bogatej wyobraźni ojca. Dzieci stają się wyznacznikiem rzeczywistości pozostającym w opozycji do świata ojcowskich fantasmagorii, wyrosłych na gruncie ludowych wierzeń i mitologii starożytnych Greków. Świetnym przykładem jest praca „Pegaz – Portret Rafała Malczewskiego" z 1902, w której 10-letni syn artysty, umieszczony został na skraju prawej części obrazu, a centrum sceny zajmuje niewysoki, masywny kuc, z rachitycznymi skrzydełkami wyrosłymi na grzbiecie, które świadczą o jego mitycznym pochodzeniu. W tle całość zamyka korowód dynamicznych faunów, które należą już do świata fikcyjnego, podobnie jak naga postać kobieca i szkicowo zaznaczona sylwetka małego faunika, wpatrzonego w Rafała. Pegaz, symbol twórczego natchnienia, niejako przepowiada przyszłość Rafała, który również zdecydował się zostać artystą. W latach 1910-14 studiował w Wiedniu filozofię i agronomię, których nie ukończył, i w końcu jako samouk, poznający warsztat ojca od najmłodszych lat, na poważnie postanowił zająć się malarstwem.

Natomiast monotonię i rutynę wiejskiego życia, które stało się udziałem Julii, u boku właściciela majątku w Charzewicach, starał się wynagrodzić jej ojciec, obdarowując córkę swoimi obrazami.

Ważnym tematem, występującym przez cały okres drogi twórczej Jacka Malczewskiego, był wizerunek własny artysty. Malując swój autoportret Malczewski nie tyle notuje zmiany zachodzące w wyglądzie zewnętrznym, a bardziej traktuje swoją podobiznę jako formę konfrontacji ze światem, deklaracji swoich poglądów, myśli, idei, ale też możliwość przeobrażenia się w inną postać, bądź odegrania wyobrażonej dla siebie roli. Niezmienna przez lata poza, monumentalna sylwetka i rysy twarzy nie poddające się upływowi czasu, to niemal stały wzór autoportretu, w którym zmieniają się jedynie towarzyszące malarzowi rekwizyty, stroje oraz tło.

Warto jeszcze przypomnieć, że Malczewski z końcem XIX w. wypracował charakterystyczny schemat kompozycyjny portretu, który oparty był na pierwszoplanowym wizerunku modela, któremu w tle często towarzyszył alegoryczny sztafaż lub scena, wskazująca klucz do interpretacji osobowości lub zawodu bohatera danego obrazu.

W pewnym momencie następuje jednak zasadnicza zmiana, spowodowana wiekiem, chorobami i coraz gorszym wzrokiem artysty. Bohaterowie portretów zatracają tę tzw. „chłodną wyniosłość" (określenie Leona Pinińskiego), która dotychczas cechowała większość wizerunków pędzla Malczewskiego. Zmiana dotyka również autoportretów artysty. W ostatnich latach życia Jacek Malczewski zrzuca wieloletnią maskę, pozwalając sobie na szczerość, i portretuje prawdziwą twarz noszącą ślady przebytych chorób i upływającego czasu.

BIBLIOGRAFIA:

1. Heydel A., Jacek Malczewski – człowiek i artysta, Kraków 1933

2. Jakimowicz A., Jacek Malczewski i jego epoka, Warszawa 1970

3. Janoszanka M., Wielki Tercjarz – moje wspomnienia o Jacku Malczewskim, Poznań

4. Kudelska D., Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego, Lublin 2008

5. Posiadała Z.K., Jacek Malczewski (1854–1929). W 150. Rocznicę urodzin i 75. Rocznicę śmierci, (katalog wystawy w Muzeum im. J. Malczewskiego w Radomiu), Radom 2004

6. Jacek i Rafał Malczewscy, red. Z.K. Posiadała, Lublin 2015

7. Puciata-Pawłowska J., Jacek Malczewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968

8. Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, red. P. Szymalak-Bugajska, (katalog wystawy w Muzeum im. J. Malczewskiego w Radomiu), Radom 2019

20

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portert siostry artysty Heleny Karczewskiej, 1882

olej/tektura, 40 x 32 cm
sygnowany u dołu: 'J. Malczewski'
opisany piórem na odwrociu: 'Portret siostry Heleny Karczewskiej' oraz 'Jacek Malczewski | 1882.'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 000 - 22 000 EUR

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

Jacek Malczewski we wczesnym portrecie swojej najmłodszej siostry – Heleny Karczewskiej – zdaje się nawiązywać do przełomowej dla historii malarstwa legendy spisanej przez Pliniusza, dotyczącej artystycznego pojedynku Zeuksisa i Parazjosa. Antyczni malarze spierali się o to, który z nich lepiej opanował techniczną maestrię. Zeuksis namalował winogrona, które wyglądały tak prawdziwie, że ptaki zlatywały się, by je skubać. Natomiast gdy Zeuksis chciał spojrzeć na dzieło przeciwnika, poprosił Parazjosa o odsłonięcie zasłony, która go zakrywała.
Okazało się, że materiał był namalowany, co przyniosło zwycięstwo Parazjosowi. Naturalistycznie namalowane draperie, dowodzące o malarskiej maestrii artysty, na stałe zagościły jako istotny motyw w historii sztuki. Na wzór holenderskich mistrzów XVII wieku Malczewski prezentuje modelkę na tle jedwabnej tkaniny o wzorzystej bordiurze, ukazując widzowi swój kunszt malarski. Szlachetna materia zachwyca oddaniem połysku błękitno-zielonego jedwabiu. Delikatne udrapowanie zasłony zdaje się zachęcać widza do osłonięcia materiału, na tle którego autor przedstawił swoją siostrę. W opozycji do iluzorycznie potraktowanej tkaniny materia sukni modelki została oddana szybkimi, mocnymi pociągnięciami pędzla o impastowym charakterze. Więcej uwagi Malczewski poświęcił fizjonomii Heleny Karczewskiej, której starannie oddane oblicze zatopione jest w melancholijnej zadumie. Na tle prac z wczesnego etapu twórczości artysty prezentowany portret wyróżnia się nowatorskim podejściem, dalekim od konwencyjnego typu wizerunku z lat 80. XX wieku. Poprzez rozluźnienie faktury malarskiej i nadanie postaci cech szkicowości Malczewski dosadniej oddaje psychologiczną głębię portretowanej siostry, który to zabieg wskazuje na zwrot malarza w stronę dojrzalszego stylu przedstawiania postaci. Helena Karczewska była najmłodszą siostrą Jacka Malczewskiego. Wyszła za mąż za kuzyna malarza – Wacława Karczewskiego – dziennikarza i literata piszącego pod pseudonimem Marian Jasieńczyk, z którym autor „Błędnego koła" w latach dziecinnych przygotowywał się pod okiem Adolfa Dygasińskiego do nauki w gimnazjum. Artysta często bywał w Lusławicach pod Zakliczynem, gdzie mieszkały siostry artysty – Bronisława Malczewska i Helena Karczewska. Szczególnie chętnie malarz bywał tam latem, co poświadczają liczne obrazy przepełnione rodzinną atmosferą i spokojem, jak „Wnętrze Salonu w Lusławicach" (Muzeum Narodowe w Warszawie) czy „Siostra artysty w salonie w Lutosławicach" (Muzeum Narodowe w Warszawie). Michalina Janoszanka – muza Malczewskiego – we wspomnieniach odnotowuje, że u sióstr Malczewskiego było „wytwornie i gustownie po staroświecku. Całe ściany od sufitu do dołu obwieszono obrazami Malczewskiego, własnością pani Karczewskiej (…) ściany pełne arcydzieł młodości z ostatnich lat", co poświadcza dobre relacje rodzeństwa.

21

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret żony artysty - szkic, około 1910

olej/tektura, 105 x 71 cm
sygnowany p.śr. wzdłuż krawędzi obrazu: 'J. Malczewski'
na krośnie malarskim papierowe nalepki wystawowe oraz pieczęć kolekcjonerska

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, październik 2019 – styczeń 2020
Wielka sztuka jest jak ocean głęboka. Malarstwo Jacka Malczewskiego, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 23 kwietnia – 22 lipca 2018
Malczewscy – figura syna, Muzeum Narodowe w Szczecinie, 8 czerwca – 23 lipca 2017
Jacek i Rafał Malczewscy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, 29 czerwca – 10 października 2014
Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, 22 października – 27 listopada 2011
Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, 12 sierpnia – 2 października 2011

LITERATURA:
Paulina Szymalak-Bugajska, Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, Radom 2019, s. 112 (il.), nr kat. 89
Beata Małgorzata Wolska, Malczewscy – figura syna, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2017, nr kat. II.I.15, s. 35 (il.)
Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 83 (il.)
Adam Brincken, Tomasz Opaliński, Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, Zakopane 2011, s. 19 (il.)

Szkice, zarówno te rysunkowe, jak i olejne, odgrywają istotną rolę w procesie twórczym Jacka Malczewskiego. Stanowią one również bardzo ważne elementy w różnorodnym i bogatym oeuvre artystycznym mistrza. Niektóre z nich to tylko studia przygotowawcze powstałe z myślą o odrębnych, bardziej rozległych kompozycjach wymagających uprzedniej analizy ich poszczególnych partii. Inne z kolei to gotowe projekty tworzone z myślą o zamierzonych dziełach, które z niewiadomych powodów nigdy nie doczekały się ukończenia i na zawsze pozostały w fazie nieprzekraczającej akademickiego „fini". Malczewski był artystą bardzo płodnym, który stworzył wiele wybitnych dzieł. System jego pracy i liczba otrzymywanych zleceń siłą rzeczy warunkowały pozostawienie licznych kompozycji jedynie w ich początkowej fazie kreacji. Jednakże nawet te surowe w swej formie szkice znakomicie oddają symbolistyczny charakter działalności plastycznej autora, działalności, w której na pierwszy plan wysuwa się wyjątkowo często kobieta. Prezentowany szkic to bodaj portret jednej z najważniejszych kobiet w życiu artysty, samej Marii Malczewskiej. „W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicielek środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zarówno zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek.
Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykłe służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów" (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, [red.] Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21). Żona artysty pojawia się wielokrotnie w jego kompozycjach. Jej wizerunek zmienia się wraz z rozwojem samego twórcy. W 1887 namaluje ją jeszcze jako narzeczoną, tworząc portret o iście akademickim charakterze. Później nadawał będzie już postaci Marii charakterystyczną także dla innych dzieł ekspresję i kolorystykę. Wspominana szkicowość, tak widoczna w prezentowanej pracy, stanowi jej formalną wartość. Nagromadzenie nieregularnych, nerwowo prowadzonych linii podkreśla dynamizm przedstawienia.
Portret, w którym najbardziej wykończona została górna partia, jawi się jako senne widziadło, a Maria Malczewska odgrywa w nim rolę zjawy. W długiej sukni oraz z chustą ciasno okręconą wokół głowy i szyi wygląda niczym złowroga femme fatale swojej epoki.

22

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Pegaz - Portret Rafała Malczewskiego, około 1902

olej/sklejka, 61 x 74 cm
na odwrociu fragmenty nalepek ze stemplem spuścizny artysty:
'ZE ZBIORÓW MARII MALCZEWSKIEJ' oraz numerem '118'

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 39 000 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

„Rafałowi trudno przychodzi przywołanie pierwszych wspomnień z ojcem, który był fizycznie niemal nieobecny w najmłodszych latach życia syna: 'Na próżno usiłuję wyhodować z nasionek pierwszego wspomnienia o Ojcu roślinę, która by zakwitła bujnie. Wyrasta zawsze to samo, nieodrosły z podglebia pęd więdnący szybko'".

Julita Paprotna, Pożegnanie z ojcem. Jacek Malczewski we wspomnieniach syna Rafała, „Napis", XXV, 2019, s. 125

Z OLIMPU NA POLSKĄ ZIEMIĘ: MITYCZNY ŚWIAT JACKA MALCZEWSKIEGO

Mitologiczny świat Jacka Malczewskiego to kraina fascynująca i magiczna, którą wypełniają najdziwniejsze stworzenia. Artysta odtwarza na swych obrazach zarówno dobre istoty, jak pełne łagodności pegazy czy wdzięczne satyry, jak i drapieżne demony – chimery, meduzy i harpie. Rzeczywistość kreowana przez Malczewskiego to fuzja epokowych zdarzeń oraz lęków ukazana pod maską mitów i legend. Wspomniany już pegaz, uskrzydlony koń, zajmuje w twórczości artysty miejsce szczególne. Jako postać implikuje w sobie całą feerię symbolicznych odniesień. Starożytni Grecy wierzyli, że narodził się on z krwi Meduzy zabitej przez Perseusza. Okiełznany przez innego herosa, Bellerofonta, dopomógł mu w zgładzeniu kolejnej kreatury – Chimery. Pegaz znalazł się na Olimpie, a wcześniej, poprzez uderzenie kopytem, doprowadził do wytryśnięcia na górze Helikon, będącej siedzibą Muz, źródła Hippokrene utożsamiającego natchnienie poetyckie i plastyczne. Z historii tej zatem można bez trudu określić symboliczną wymowę motywu. Pegaz to ucieleśnienie udanej walki ze złem i siły w pokonywaniu trudności. To także wyraz siły samej sztuki oraz obraz jej istoty.

Kompozycja Malczewskiego namalowana około 1902 roku to jednocześnie portret jego syna, Rafała, w którym wątki realistyczne przeplatają się z baśniowymi. Widzimy tu bowiem mniej więcej dziesięcioletniego chłopca w towarzystwie Pegaza trzymanego przez postać kobiety, najprawdopodobniej Muzy symbolizującej Polskę, faunów oraz ustawionych pod murem postaci. Nasuwa się tu pytanie, gdzie rozgrywa się scena i jaką ma wymowę? W tle bowiem widzimy ceglany mur oraz kraty. Pegaz przedstawiony został ponadto jako koń gniady, a nie biały, jak zwykło się go ukazywać w kulturze. Jego skrzydła są małe, transparentne i ledwo co dostrzegalne. To bardziej polski koń oderwany od roli niż bohater zstępujący z Olimpu. Wychudzony i spracowany Pegaz to u Malczewskiego zazwyczaj symbol uciemiężonej ojczyzny i tłumionej przez zaborców myśli artystycznej. Mur, kraty i stłoczony ciąg ukazanych w konwulsyjnych gestach postaci to być może pewnego rodzaju bariera zbudowana z trzech zaborców – Rosji, Austrii i Prus, którzy ograniczają polską wolność i sztukę. Wspominane już skrzydła owego źrebięcia, pomimo swej rachityczności, rozpościerają się ku górze. Czy jest to wyraz nadziei? Przecież tuż obok krat wyrastają niepozorne krzewy, których nagie jeszcze konary pokrywają się wiosennymi kwiatami. Być może kompozycja mistrza niesie w sobie takie właśnie przesłanie. Koryfeusz Malczewski ogłasza narodziny wolności. Młode pokolenie, jeszcze nieświadome, wątłe i słabe stanie się w przyszłości siłą narodu. Wywalczy jego wolność i zrzuci kajdany z rąk ojczyzny.

Oczywiście syn Rafał ucieleśnia tu ogół tego pokolenia, które zaledwie kilkanaście lat później rzeczywiście stanęło na froncie Wielkiej Wojny. Pegaz to także alter ego Rafała, w którym ojciec widział swojego godnego następcę. Jest on wówczas jeszcze za mały, żeby tworzyć, ale przejawia już artystyczne zdolności. Odzywa się w nim dusza artysty, twórcy i kreatora. Rozgrywająca się przed oczami widza scena to jakby zamglona wizja senna. Kontury i sylwetki postaci rozmywają się niczym w oparach mgły. Oniryczna atmosfera pogłębia wizyjność owego zajścia, zawieszając je w próżni, pomiędzy sferą sacrum i profanum. Zgodnie z przesłaniem dzieła dominantę stanowi tu postać Pegaza. Zarówno on, jak i sylwetka Rafała Malczewskiego, opracowane zostały w sposób dokładniejszy i namacalny. Dziś nie wiadomo do końca, czy ta haptyczność wynika z celowego zamiaru twórcy, czy może jest tylko efektem niewykończenia pozostałych partii obrazu i jego szkicowej formy. Odczytywany przekaz symboliczny pozwalałby jednak na przychylenie się do hipotezy o premedytacji artysty, który w sposób formalny chciał dodatkowo uwypuklić obrazowane treści. Wyimaginowany i fantazyjny charakter podkreślony został tu również przez zastosowaną przez Malczewskiego kolorystykę.
Ciepłe, acz przygaszone barwy składają się na kompozycję operującą czerwieniami, brązami, czernią i charakterystyczną dla twórcy zielenią przebłyskującą w refleksach.

Jacek Malczewski, Polnischer Pegasus (Polski Pegaz), źródło: Ver Sacrum, I, 1898, H. 1, s. 9

„Długie bruzdy zaoranych pól, zielone łany, miedze, rowy i ścieżki, dworskie parki, spichlerze i stodoły, krzewy pokryte wiosennymi listkami składają się na sugestywne zespoły stanowiące charakterystyczną scenerię organizowanych przez artystę dziwnych wydarzeń, w których obok pastuszków, dziewczyn wiejskich czy ludzi z miasta biorą udział siły emanujące z przyrody, a kształtowane w oparciu o antyczną i bukoliczną mitologię, nie bez wpływu Böcklina. Fauny, koźlonogie satyry, centaury, na poły zwierzęce monstra, na poły ludzkie harpie i chimery były czymś naturalnym w czasie, kiedy Odilon Redon kształtował swoje owadzie i zwierzęce monstra, a Huysmans pisał studium o potworach”.

Tadeusz Dobrowolski, Sztuka Młodej Polski, Warszawa 1963, s. 211-212

Jacek Malczewski, Portret syna Rafałka, 1901, kolekcja prywatna,
źródło: archiwum DA Agra-Art

23

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

"Skalisty brzeg oceanu w Bretanii", przed 1905

olej/płótno, 50 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'WSlewinski'
na dolnej belce krosien malarskich notatka sporządzona przez monografistkę artysty, Władysławę Jaworską: 'Skalisty brzeg oceanu w Bretanii'

estymacja:
240 000 - 350 000 PLN
52 000 - 76 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2015
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2018
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:
Waldemar Odorowski, Władysław Ślewiński. Z Pont Aven do Kazimierza, Kaziemierz Dolny 2009, s. 39 (il.)

MALARSKA MEDYTACJA NAD BRZEGIEM OCEANU

Prezentowany pejzaż morski jest wyciszonym widokiem oceanu postrzeganym z perspektywy bretońskich klifów. Paletę barwną zdominowały zielenie i turkusy dopełniane rdzawymi brązami, ochrą, szarościami i fioletami. Zestawienie soczystej zieleni masywnych klifów, tym bardziej obecnych dzięki kolorowemu konturowi wyznaczającemu ich granice, z turkusem partii wody oddaje efekt rześkości i lekkości oceanu. Horyzont, jak to zwykł czynić Ślewiński, usytuowany jest blisko górnej krawędzi płótna. Partia nieba nie odgrywa zatem znaczącej roli w kompozycji, lecz dzięki temu wrażenie przenikania się powietrza i wody dokonuje się w jednej sferze. W jaki sposób wybrzeże Bretanii zawładnęło w pełni wyobraźnią artysty? Warto powrócić do kluczowych wydarzeń z 1888 roku, kiedy to Ślewiński porzucił źle zagospodarowany majątek i rodzinną ziemię, aby wyruszyć do światowej stolicy sztuki, niejako śladem swojego krewnego, Józefa Chełmońskiego, który w tym samym okresie powrócił do Polski. Władysław Ślewiński, liczący wówczas 32 lata, wyjechał do Francji, właściwie nie odebrawszy uprzednio wykształcenia artystycznego, chociaż być może, jak głosi rodzinna legenda, szkicował w Szkole Rysunkowej Wojciecha Gersona. Rezydując w latach 90. XIX stulecia w Paryżu, Ślewiński uczynił jednak swą główną inspiracją Bretanię.

Północno-zachodnia część Francji została w tym czasie odkryta jako kraina pierwotna, zamieszkana przez ludzi żyjących w zgodzie z naturą i żarliwie wyznających wiarę. Dzięki bliskości oceanu, specyfice pejzażu i barwności folkloru przyciągała już nie tylko wielu Francuzów, lecz także obcokrajowców, którzy, zyskawszy znakomite miejsce plenerów, mogli się również tanio utrzymywać. Ślewiński początkowo rezydował właśnie w Pont-Aven, a także w małej wiosce Le Pouldu. Akces Polaka do malarstwa zachodniego nastąpił gwałtownie.

Jednym z wydarzeń artystycznych, których stał się świadkiem, przybywszy nad Sekwanę, była wystawa Grupy Impresjonistów i Syntetystów, odbywająca się w 1889 roku podczas paryskiej wystawy światowej w Café Volpini. Prezentowali na niej dzieła malarze, których twórczość pozostawała nowoczesną alternatywą dla popularnego naturalistycznego i akademickiego malarstwa końca wieku. Twórcom, takim jak Louis Anquetin, Émile Bernard czy Émile Schuffenecker, przewodził wtedy Paul Gauguin, postać, wokół której już wcześniej gromadzili się szukający szczerości życia i sztuki adepci modernizmu. Działo się to w bretońskiej kolonii artystycznej w Pont-Aven, wtedy właśnie przeżywającej renesans. Ślewiński już na początku swojej drogi zetknął się więc z awangardą twórców epoki. Zawarta

„NA PAŃSKICH MORZACH ZALEGA GŁĘBOKA CISZA, KTÓREJ NIE JEST W STANIE ZMĄCIĆ ANI BLASK KOLORÓW, ANI RYTMICZNE UDERZENIA OSTATNICH FAL BIEGNĄCYCH KU PRZYBRZEŻNYM PIASKOM, ANI NAWET WŚCIEKŁOŚĆ FAL ROZBIJAJĄCYCH SIĘ O PODWODNE SKAŁY. TYLKO NIEWIDZIALNY DRESZCZ TAJEMNICZEJ OTCHŁANI, TYLKO RÓŻOWY UŚMIECH WIECZORNEGO OBŁOKU PRZEBIEGA CZASAMI PO TYCH WIELKICH NIERUCHOMYCH PRZESTRZENIACH, GDZIE SZMARAGDY NIEPOSTRZEŻENIE STAPIAJĄ SIĘ W JEDNO Z AMETYSTAMI”.

ZENON PRZESMYCKI, EXPOSITION DES OEUVRES DE M. W. ŚLEWIŃSKI. GALERIE G. THOMAS, PRZEDMOWA DO KATALOGU, PARYŻ 1898

z Gauguinem znajomość i fascynacja jego twórczością zaprowadziła nadal poszukującego malarza z Polski do zaadoptowania jego maniery malarskiej. W twórczości Gauguina i jego kręgu można obserwować dwie kluczowe tendencje – syntetyzm, w myśl którego malarz winien wrażenia wzrokowe zaklinać w antynaturalistycznych, sugestywnych plamach barwnych oraz cloisonizm, w którym kształt należy ująć ciemnym stylizowanym konturem na wzór komórkowej emalii (z franc. cloisonné) wykorzystywanej w rodzimym, starożytnym rzemiośle. Sztuka kręgu Pont-Aven często zalecała się barwnością, dekoracyjnością, ale i statycznością. W dziele Ślewińskiego odnajduje się wskazane twórcze metody, lecz przyjęte nie bez refleksji i osobiście przetworzone. W swoich pejzażach morskich, mimo hołdowania modom, uzyskiwał na przekór im efekt żywiołowości i zmienności natury.

O zetknięciu z idyllicznym regionem tak pisze Tytus Czyżewski: „Ślewiński obiera sobie Pouldu i Pont-Aven za quartier général swej pracy artystycznej, aż wreszcie w r. 1896 przenosi się tam na stałe. Ten okres jego twórczości – aż do powtórnego powrotu na stałe do Paryża – jest bardzo obfity i płodny. Tutaj, w ciszy wioski bretońskiej, wobec majestatu i powagi morza, Ślewiński dojrzewa artystycznie zupełnie. Tu powstają jego ‚morza’ pełne liryzmu, a zarazem żywiołowej grozy. Oczy malarza przyzwyczajają się do tego specjalnego kolorytu i światła, właściwego wybrzeżom i skałom nadmorskim w Bretanii.

Ślewiński kolor ten przeżył malarsko i zbudował sobie swój własny styl – morskiego krajobrazu. Dziwne to, jak Ślewiński, wychodząc z założeń stylu Gauguina, stworzył sobie swoją materię koloru, materiał farby, coś zupełnie nowego i oryginalnego. Dziś, gdy po latach tylu ogląda się te płótna, przychodzą na myśl współczesne poszukiwania światła i materiału ‚najmłodszych’ Francuzów, jak Derain, Utrillo i de Varoquier. Materiał obrazów Ślewińskiego przypomina jakby materiał zakrzepłego wosku, z którego budowane są formy, owiane atmosferą łagodnego i dyskretnego światła. Dodaje to obrazom niezwykłego malarskiego czaru (zrozumiałego może na razie tylko dla malarzy) i jest oznaką wielkich i wybrednych wartości jego środków malarskich. Syntetyczność formy w obrazach Ślewińskiego i światło, uzyskane za pomocą tonów subtelnych i wyszukanych, ustosunkowanie kolorów lokalnych, zbliża go do wysiłków i poszukiwań malarzy najmłodszych” (Tytus Czyżewski, Władysław Ślewiński, Warszawa 1928, s. 9, [cyt. za:] Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 166).

Warto dodać, że prezentowana praca została rozpoznana przez monografistkę artysty, Władysławę Jaworską, która w podeszłym wieku miała w zwyczaju potwierdzać autentyczność prac Ślewińskiego, pisząc na dolnej belce krosien malarskich. Sporządzona przez nią notatka stanowi opis prezentowanej pracy: „Skalisty brzeg oceanu w Bretanii”.

24 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Martwa natura z bukietem róż, 1936

olej/tektura, 35 x 100 cm
sygnowany wewnątrz kompozycji: 'aKarpiński' oraz datowany l.d.: '-36-'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
4 800 - 6 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, grudnia 1998
kolekcja prywatna, Warszawa

Alfons Karpiński to wybitny przedstawiciel malarstwa salonowego okresu Młodej Polski. W jego twórczości na pierwszy plan wysuwają się dwa gatunki malarskie – portret i martwa natura. Artysta dał się poznać jako wnikliwy obserwator życia i ludzi. Liczne sceny rodzajowe i wizerunki kobiet to jakby dokumentalny zapis rzeczywistości, której integralną częścią staje się wnętrze salonu. Karpiński kadruje te przestrzenie w charakterystyczny dla siebie sposób, inspirując się sztuką impresjonistów. Ukazuje on połyskujący, wypolerowany blat stołu, na którym ustawiony został dzban wypełniony dorodnymi, aczkolwiek z lekka omdlałymi różami. Czerwone, różowe i białe kwiaty pochylają swe główki ku dołowi. Niektóre płatki już opadły. Podkreśla to klimat epoki fin de siècle'u i jej dekadencki wyraz kontynuowany przez twórcę jeszcze w okresie międzywojnia. Dodatkowe elementy stanowią tutaj porcelanowe naczynie z pokrywką oraz zawieszone w tle lustro i obrazy, zręcznie ucięte poprzez zastosowany kadr. Mamy tu do czynienia z układem horyzontalnym. Tego typu kompozycje wielokrotnie pojawiają się na obrazach Karpińskiego. W połączeniu z jego techniką malarską operującą stosunkowo szkicowym opracowaniem powierzchni i licznymi prześwitami podobrazia, układy te sytuują artystę w bezpośrednim kręgu oddziaływań sztuki impresjonizmu.

25

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Na Gromniczną

olej/tektura, 27 x 35 cm
sygnowany l.d.: 'T. Axentowicz'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 600 - 8 700 EUR

„W zakresie malarstwa rodzajowego Axentowicz zdradzał zawsze skłonność do tematów ludowych, przyczem czerpał je przeważnie na Rusi i wśród Hucułów. Wielka bystrość postrzegawcza, a stąd gruntowna znajomość typu, zwyczaju i obyczaju ludowego pozwalały mu na wydobycie z tych źródeł takich pierwiastków malowniczości, które uchodziły uwagi mniej przenikliwego obserwatora".

Tadeusz Jaroszyński, Album malarstwa polskiego, Warszawa-Paryż 1911-1912

Różnorodna twórczość Teodora Axentowicza obejmuje przede wszystkim bogatą twórczość portretową, jak również liczne sceny z życia polskiej wsi. Obok salonowej twórczości, najliczniejszą grupą jego dzieł są te przedstawiające wieś, przede wszystkim tę huculską. Owe folklorystyczne sceny rodzajowe mają swe początki zarówno we wspomnieniach rodzinnych stron, jak i w wykształceniu zdobywanym w monachijskiej Akademii; to klimat twórczy Akademii podsuwał artyście takie tematy, w których dominować miał perfekcyjny rysunek i wzniosły temat na pograniczu życia i historii. Widoki Huculszczyzny zainspirowały malarza do tworzenia ikonicznych dla jego twórczości przedstawień z życia tej grupy etnicznej. Axentowicz malował z rozmachem duże kompozycje z życia Hucułów, dosadnie charakteryzując poszczególne postaci i rozmieszczając je z dekoracyjnym poczuciem rytmu w przestrzeni obrazu. Twórca widział w góralach Karpat wschodnich przejaw czystości i nieskażonego duchowego wnętrza. Przedstawiona na płótnie młoda Hucułka ze świecą gromniczną to dzieło, które wpisuje się w subtelnie redagowany malarsko cykl quasi reportaży z życia karpackiego ludu. „Na gromniczną" to epizod z celebracji święta Matki Boskiej Gromnicznej, obchodzonego również przez karpackich górali. Tradycja owego dnia sięgała jeszcze wieków średnich, gdy wierni przynosili tego dnia do poświęcenia woskowe świece zwane gromnicami. Świece zdobione były kolorowymi wstążkami oraz przybrane zieloną gałązką, symbolizującą światło wiary i łaskę Bożą.

Podczas Mszy św. obserwowano palące się świece. Gdy obficie kapał z nich wosk – zima miała być jeszcze długa i mroźna. Skwiercząca się świeca zwiastowała wiele wiosennych deszczy i letnich burz. Po obrzędzie poświęcenia świec starano się tak przynieść je do domu, by po drodze nie zgasł ogień. Po powrocie do domu – niezależnie od regionu Polski – podnoszono świece wysoko do góry i kopcono nią belki stropowe chaty tak, by powstał na nich znak krzyża. W całej Polsce wierzono, że poświęcona w kościele gromnica ma moc ochrony domostwa przed burzami, piorunami i ogniem. W czasie burz stawiano zapaloną w oknie lub obchodzono z nią dom i całe obejście. Gromnice wkładano także do rąk umierającym ludziom, aby zaprowadziły ich do zbawienia. Krople zastygłego na gromnicy wosku wkładano pod fundamenty i w szczeliny budowanego domu, by szczęście nie omijało jego mieszkańców. Poświęcone świece wykorzystywano także w trakcie różnych zabiegów medycznych. Prezentowana w katalogu praca to najpełniejszy wyraz folklorystycznych inklinacji w twórczości Axentowicza. W oparciu o młodopolską fascynację wsią i ludowością, malarz podjął refleksję nad przemijaniem i tożsamością etniczną celem zbudowania narracji bogatszej aniżeli sama „egzotyka wieśniactwa" kreowana przez mieszczan i dla mieszczan. Melancholijna, a zarazem etnograficznie bogata sceneria to najwyższa próba przekazania odbiorcy oryginalności kultury, która, żyjąc w samotności, dzięki płótnom Axentowicza obnażyła swój urok.

26

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Zagroda góralska (Pod Gubałówką)"

olej/tektura, 71 x 103 cm
sygnowany l.d.: 'St. Kamocki'
opisany na odwrociu: 'K „ZAGRODA GÓRALSKA" | (POD GUBAŁÓWKĄ)'
na odwrociu fragment kartki z kalendarza

estymacja:
24 000 - 35 000 PLN
5 300 - 7 700 EUR

W 1891 ukończył Szkołę Sztuk Pięknych w Krakowie. „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 umiłowanie polskiego wiejskiego pejzażu, jakby on istotnie niedługo miał zniknąć z powierzchni ziemi" (Antoni Chłoniewski [Stosław], Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat" 1909, nr 11). Kamocki uznawany jest za najzdolniejszego ucznia Jana Stanisławskiego. Właśnie od Stanisławskiego przejął umiłowanie przyrody, wrażliwość obserwacji, uczuciowy stosunek do krajobrazu wsi polskiej. Stąd często pojawiające się w jego malarstwie motywy: łany zboża, zagony ziemniaków, stogi siana, drzewa, dworki, wiejskie kościółki oglądane o różnych porach roku. Tematów tych szukał, wędrując po wsiach Podola, Wołynia, Spisza, a szczególnie ziemi podkrakowskiej i podhalańskiej. „Istotną, rdzenną cechą Kamockiego, filozofią jego sztuki jest dążenie do jasności i pogody, akcentowanie tego, co życiu sprzyja, co czyni je radosnym i ponętnym, co je upiększa i podnosi, i nuta ta drga silnie w całej jego twórczości" (Antoni Chołoniewski, tamże, s. 4). Jednocześnie swoją „tatrzańską" twórczością wpisywał się w nurt żywy od połowy XIX wieku, gdy Tatry zaczęły pełnić funkcję enklawy polskości; znajdujący się pod najłagodniejszym zaborem region ten skupiał w sobie ogromne pragnienia niepodległościowe oraz artystyczne i intelektualne, gdy w Zakopanem zaczęła osiadać ówczesna elita.

27

WOJCIECH KOSSAK
1856-1942

Napoleon pod Somosierrą, 1940

olej/płótno, 96 x 70 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Pani Celinie Stefankowej | Wojciech Kossak | 1940'

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 000 - 22 000 EUR

LITERATURA:
porównaj: Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, poz. 54 (szkic do panoramy „Somosierra: Szwoleżer gwardii polskiej", 1910)

Wojciech Kossak kontynuował, ale też współtworzył wielką tradycję sztuki XIX wieku – malarstwa historycznego i batalistycznego, nawiązującego do mitów polskiego oręża. Artyści doby zaborów przedstawiali radosne chwile narodowych zwycięstw, malując „ku pokrzepieniu serc".
Niekiedy obrazowali bitwy przegrane, próbując naświetlić złożoność historii. Podobnie jak artyści doby romantyzmu – January Suchodolski i Piotr Michałowski – Kossak zrealizował serię obrazów przedstawiających szarżę trzeciego szwadronu 1. Pułku Szwoleżerów Gwardii Cesarskiej, która miała miejsce 30 listopada 1808. Dzięki bohaterskiemu atakowi nieco ponad 100 polskich szwoleżerów wąwóz Somosierra stanął otworem przed wojskami Napoleona, co umożliwiło im marsz na Madryt.
Polacy w ciągu kilku minut rozgromili kilka tysięcy żołnierzy hiszpańskich, a ich akcja stała się jedną z żywotnych legend polskiego oręża XIX stulecia. Kossakowie, tworząc dzieła związane z Somosierrą, nawiązywali do wielkich malarzy przeszłości, którzy podejmowali ten sam temat, spopularyzowany w Europie przez Horacego Verneta. W prezentowanym dziele artysta przedstawił na pierwszym planie szwoleżera gwardii polskiej, w tle zaś umieścił postać Napoleona ze sztabem, którzy przypatrują się szarży. Jak wielu Polaków i malarzy epoki gloryfikował w swej wyobraźni postać Napoleona, rozbudowywał jego mit obrazując stoczone przez niego bitwy, poniesione porażki i tragiczne odwroty. Będąc piewcą epopei napoleońskiej, starał się akcentować w niej wątki polskie. Wojny napoleońskie, udział w nich Polaków, związane z nimi nadzieje na odzyskanie niepodległości i postać Cesarza Francuzów, przez dziesięciolecia pobudzały do wypowiedzi artystycznych. Sztalugowe obrazy Kossaka nawiązujące do szarży pod Somosierrą stanowią pokłosie jego pracy nad panoramą przedstawiającą to wydarzenie historyczne. Malarz, wspólnie z Michałem Gorstkinem Wywiórskim, rozpoczął prace nad malowidłem w 1899.
Artyści nawet wybrali się do Hiszpanii celem odbycia badań terenowych i wykonania szkiców. Rosyjska cenzura jednak nie pozwoliła na zrealizowanie dzieła w Warszawie.

28

TERESA ROSZKOWSKA

1904-1992

"Bajka" - tryptyk , 1929

malarstwo na szkle, złocenie, tempera/deska, 60 x 84 cm (wymiar rozłożonych skrzydeł)
sygnowany i datowany na środkowej kwaterze l.d.: '(gmerk autorski) | TERESA | ROSZKOWSKA | 1929'

estymacja:
38 000 – 50 000 PLN
8 300 - 10 900 EUR

POCHODZENIE:
dar artystki dla obecnych właścicieli

WYSTAWIANY:
Wystawa Zbiorowa Stowarzyszenia Plastyków „Szkoła Warszawska", Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, luty 1930

LITERATURA:
Joanna Stacewicz-Podlipska, Pokora i przekora: Teresy Roszkowskiej „nawiązywanie kontaktu ze sztuką zagranicą", „Sztuka Europy Wschodniej" 2015, t. III, s. 387
Joanna Stacewicz-Podlipska, Ja byłam wolny ptak ... O życiu i sztuce Teresy Roszkowskiej, Warszawa 2012, nr kat. I/6, tabl. 47
Przewodnik 51. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, (...) Wystawa Zbiorowa Stowarzyszenia Plastyków „Szkoła Warszawska", luty 1930, Warszawa 1930, nr kat. 182

СКАЗКА О ІВАНУШКѢ ДУРОЧКѢ
И КОНЬКѢ ГОРБУНКѢ
КАКЪ ІВАНУШКА ДУРОЧЕКЪ ЛО
ВИЛЪ ЦАРЬ ДѢВИЦУ

TERESY ROSZKOWSKIEJ WSPOMNIENIE DZIECIŃSTWA

Niezwykła praca Roszkowskiej pt. „Bajka" została wykonana niecodzienną techniką. Artystka wykonała malowidło na szkle, nawiązując do tradycyjnych religijnych obrazów znanych z kręgu kultury rosyjskiej. Jako uczennica Pruszkowskiego mogła podjąć tego rodzaju wyzwanie, nawiązując do sztuki przeszłości. Na licu szklanych kwater malarska umieściła inskrypcje po rosyjsku, co może dziwić na rzeczywistość polityczną II Rzeczpospolitej około 1930 roku. Roszkowska na odwrociu skrzydeł tryptyk umieściła stylizowane, umieszczone w romboidalnych porach napisy. Tam czytamy: „Nie dziw się Polaku rdzenny, że wewnątrz ujrzysz rosyjską bajkę. Autorka sentymentem wiedziona wspomina w ten sposób swoje błogosmutne dzieciństwo".

Dzieciństwo Roszkowska spędziła w przedrewolucyjnym Kijowie. Tam też w 1920 roku zaczęła studia w Polskiej Szkole Sztuk Pięknych, a do Warszawy przeniosła się z rodziną w 1922 roku, dalej rozwijając swoją artystyczną edukację. Do Warszawy została zapewne przywiedziona przez Konrada Krzyżanowskiego, zapoznanego jeszcze w Kijowie. Ukraińskie miasto stanowiło kulturowy tygiel, rozpięty między Wschodem a Zachodem. Na wczesnym etapie twórczość na malarką silnie oddziaływała sztuk rosyjska. Monografistka Roszkowskiej, Joanna Stacewicz-Podlipska pośród inspiracji wymienia sztukę Miru Iskusstwa, ilustracje Iwna Bilibina, przedstawienia Baletów Rosyjskich, twórczość Wiktora Borisa-Musatowa, Mikołaja Roericha, Borysa Kustodiewa czy Aristarcha Lentułowa. „Bajka" przywodzi baśniowe kompozycje na szkle i drzeworyty Wasillija Kandinskiego. Podobnie jak Roszkowska, Kandinski wzrasta artystycznie w transkulturowym środowisku. Jego twórczość była fuzją rosyjskiego i niemieckiego folkloru, kultury ludów ugro-fińskich oraz międzynarodowych tendencji modernistycznych. „Bajka" formalnie łączył się z twórczością gwiazdy sztuki międzywojnia, Zofii Stryjeńskiej. Nawiązanie do tej malarki widoczne jest w płaszczyznowym operowaniu barwą, jej wysokim nasyceniu, dynamicznej kompozycji i, ogólnej wizji uwodzącego widza barwnością folkloru.

Temat prezentowanego tryptyku to ludowa bajka o Koniku Garbusku, adaptowana od XIX stulecia przez literatów, twórców baletu, a później twórców filmowych. Prawa kwatera dzieła przedstawia najmłodszego syna gospodarza Wanię, który nocą pilnuje bujnego pola pszenicy, które co noc ktoś tratuje. Przez Wanią ukazuje się cudowna klacz, która w zamian za straty obdarowuje go trzema końmi – dwoma na sprzedaż w zamian za szkody oraz Konikiem Garbuskiem. W lewej kwaterze widzimy Wanię, który przy pomocy Konika odnajduje Żar-Ptaka i chwyta jego piórko. W środkowej kwaterze tryptyku Roszkowska przedstawiła porwanie córki księcia, która miała poślubić cara. W dalszej części bajki dowiadujemy się w jaki sposób córką księcia i Wania zostają przy pomocy Konika Garbuska małżeństwem, czy malarka już tutaj nie ujęła. Całość stanowi sentymentalną wycieczkę Roszkowskiej w krainę dzieciństwa. Przedstawiła ludową bajkę, posługując się formami i techniką kojarzonymi z folklorem. Osiągnęła jednak wyjątkowo nowoczesny efekty. Snycerska oprawa z epoki wzmaga wrażenie osobistego stosunku malarki do przedstawionej opowieści. Dzięki otwierającym się skrzydłom wkraczamy do baśniowego świata Roszkowskiej.

29

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Martwa natura z kwiatami, 1918

olej/tektura, 27 x 48,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Olga Boznańska | 1918.'
na odwrociu papierowa nalepka galeryjna

praca zostanie uwzględniona w katalogu raisonné dzieł malarskich Olgi Boznańskiej przygotowywanym przez Urszulę Kozakowską-Zauchę (Muzeum Narodowe w Krakowie)

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

Olga Boznańska jest jedną z najbardziej cenionych polskich malarek, zaliczanych do ścisłego grona najwybitniejszych artystek europejskich. Urodzona w Krakowie, córka Francuzki i Polaka, edukację artystyczną rozpoczęła w rodzinnym mieście. Była uczennicą m.in. Kazimierza Pochwalskiego, Józefa Siedleckiego i Antoniego Piotrowskiego. Wykształcenie artystyczne zdobywała na Wydziale Artystycznym Wyższych Kursów dla Kobiet Adriana Baranieckiego w Krakowie w latach 1884-86 oraz w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. W okresie monachijskim wykrystalizowały się jej zainteresowania malarskie – tworzyła portrety, autoportrety oraz kameralne pejzaże i martwe natury. Na postawę artystyczną Boznańskiej zasadniczy wpływ wywarło malarstwo Diego Velázqueza, Jamesa McNeilla Whistlera oraz Édouarda Maneta i Wilhelma Leibla.

Od 1898 roku artystka mieszkała w Paryżu. Aktywnie uczestniczyła w ówczesnym życiu artystycznym, wystawiając swe prace na licznych wystawach krajowych i zagranicznych. Była wielokrotnie honorowana nagrodami, m.in. złotym medalem na międzynarodowej wystawie w Monachium w 1905 roku, Francuską Legią Honorową w 1912 roku, Grand Prix na Wystawie Expo w Paryżu w 1939 roku oraz Orderem Polonia Restituta. Niepowtarzalne miejsce Boznańskiej w sztuce Młodej Polski podkreślił Wiesław Juszczak w publikacji „Modernizm" z 1977 roku. Na przekór wszystkim, którzy pisali, że stylistyczna klasyfikacja malarstwa Boznańskiej jest niemożliwa, Juszczak powiada, iż stosując środki i technikę impresjonistyczną artystka osiąga ostateczny efekt napięcia emocjonalnego i drapieżnej ekspresji. Zauważa, że już w okresie monachijskim Boznańska odnalazła własną „przestrzenną formułę": jej bezkonturowe postaci na niedookreślonych tłach już to się w nie wtapiają, już to się z nich wyłaniają, co daje poczucie niepokojącego pulsowania. „I od zasugerowania takiej przestrzeni 'cerebralnej', odrealnionej, rozpoczyna się tutaj przenikliwa, bezlitosna nierzadko opowieść o ludzkiej duszy". Te impresjonistyczne i ekspresjonistyczne pierwiastki znajdowały swoje plastyczne odbicie w całej palecie gatunków uprawianych przez Boznańską, również w martwych naturach.

Martwe natury Olga Boznańska zaczęła malować już w okresie monachijskim, inspirując się wzorami holenderskich mistrzów XVII w., których dzieła, utrzymane w najlepszej tradycji gatunku, oglądała i kopiowała w Starej Pinakotece. Uczyła się także od sławnych Francuzów: działającego w XVIII w. Jeana-Siméona Chardina i starszego od niej o jedną generację Henriego Fantin-Latoura. Wizja Boznańskiej jest jednak całkowicie oryginalna, trudno dopatrzyć się w niej jakiegokolwiek bezpośredniego wzorca. Wizerunki kwiatów o nieco przywiędłych płatkach, nabierających wysublimowanych barw, również przewijają się przez całą jej twórczość. W pracach tych, z reguły niewielkich rozmiarów, malowanych i często rozdawanych okazjonalnie przyjaciołom artystki, Boznańska rzadko skupia się na botanicznych detalach, natomiast mistrzowsko dopracowuje ozdobne wazony i inne naczynia. O martwych naturach Boznańskiej pisała historyk sztuki Helena Blumówna: „Niezmiennie powtarzają się więc w martwych naturach Boznańskiej te same wazony, porcelana ze złoceniami, szkła, jakieś szkatułki, posążki japońskie (...) nagromadzone w pozornym nieładzie na białym obrusie. Stanowią pretekst do przeprowadzenia określonej idei malarskiej w zakresie koloru, orkiestracji zestawień, wzajemnego przenikania, rzadziej kontrastów".

30 †

MELA MUTER

1876-1967

"Spacer", 1921

olej/płótno, 73 x 92 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'

estymacja:
300 000 - 400 000 PLN
65 000 - 87 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Millon & Associés, Paryż, czerwiec 2004
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października – 1 grudnia 1967

LITERATURA:
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska, Kolonia, Köln 1967, nr kat. 12 (il., jako „Promenade", 1921)

„Sosny są bardziej śmiałe. Wdrapują się po skalistym zboczu, uwieńczając je czarnym otokiem. Mistral nie darowuje im tej brawury Wykręca je, wygina, wyrywa z gruntu. (...) Zgorzkniałe z nadmiaru tego gwałtu wznoszą one ku górze swe czarne igły, swe sękate ramiona".

Mela Muter, Tableautins d'Avignon – Les Arbres, lata 50. XX w., rękopis, cyt. za: Kolekcja Liny i Bolesława Nawrockich. Mela Muter, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 35

Muter

„PANI MUTERMILCH ZDECYDOWANIE SIĘ WYRÓŻNIA”: TWÓRCZOŚĆ POLSKIEGO VAN GOGHA

Mela Muter była pierwszą z twórczyń kręgu École de Paris, która najwcześniej dotarła do Paryża, portrecistką nasycającą swe obrazy spektakularnym ładunkiem psychologicznym, malarką posługującą się rozległym repertuarem środków plastycznych, ambitnym samoukiem czerpiącym ze spuścizny dawnych i współczesnych mistrzów pędzla. O początkującej, studiującej w Paryżu artystce pisano: „Spośród niemal wszystkich kobiet, jakie przybyły do Francji, by studiować sztukę, pani Mutermilch zdecydowanie się wyróżnia. Przyjeżdżając bowiem, żeby uczyć się u naszych mistrzów, przywiozła ze sobą niezbędny bagaż, który pozwala jej faktycznie skorzystać z tych nauk, których uczeń pozbawiony talentu nie potrafiłby zrozumieć. Dlatego pani Mutermilchowa już osiągnęła tak znakomite rezultaty. Jej obrazy podobać się mogą z dwóch powodów: są skomponowane według reguł malarskich i promieniują zdrową i prawdziwą poezją” (cyt. za: Ewa Bobrowska, Emancypantki? Artystki polskie w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku, „Archiwum emigracji. Studia – szkice – dokumenty”, zeszyt 1-2 (16-17), Toruń 2012, s. 24-25).

Artystka z dużą uwagą rejestrowała zmiany, jakie zachodziły w rodzimej i europejskiej sztuce, świadomie czerpała z tych rewolucji i tłumaczyła je na własny język malarski. W wyniku tej wrażliwości na własny styl, ale i recepcję dzieł wielkich mistrzów w twórczości Meli Muter można rozpoznać silne wpływy sztuki Jamesa Whistlera, Paula Cézanne’a, Edouarda Vuillarda. Działała pod wpływem symbolizmu, przeszła fascynację syntetyzmem, aż po nawiązania do kubizmu i ekspresjonizmu – ten ostatni kierunek na kilka dekad pchnął malarkę w sferę emocjonalnego w formie i treści malarstwa Vincenta van Gogha. Pod wpływem holenderskiego mistrza artystka „rozbijała jednobarwne płaszczyzny na dekoracyjne, ekspresyjnie łamiące się formy, wykonane za pomocą wydłużonych, wijących się duktów pędzla. Koloryt jej obrazów stał się matowy, stonowany, utrzymany w zróżnicowanych odcieniach żółcieni, czerwieni, zieleni, błękitu i brązu. Malowała bezpośrednio na niezagruntowanym płótnie, które wchłaniało farbę, a często przebijało przez nią. Czasem wykorzystywała naturalny kolor płótna, pozostawiając fragmenty niezamalowane” – zauważała Barbara Brus-Malinowska. Ową stylistyczną niezwykłość zauważono w twórczości malarki w 1923 roku, gdy to w warszawskiej Zachęcie zorganizowana została duża wystawa twórczości Meli Muter: „Obrazy p. Muter nie przypominają nam rzeczy widzianych, nie tylko w malarstwie polskim. Bardzo cienkimi nićmi pokrewieństwa, a raczej podobieństwa zewnętrznego wiążą się z twórczością van Gogha (…). Wspólność z van Goghiem wyraża się głównie w technice, w podobieństwie faktury w niektórych pejzażach z południa Francji. (…) Strona fizyczna, zarówno jak i strona duchowa malarskiego wyrazu artystki jest na wskroś oryginalna, samoistna i, w całym znaczeniu tego słowa, osobowa”.

Stworzony podczas letniego pleneru w 1921 roku, wielobarwny pejzaż z drzewami i spacerującą na drugim planie parą zdradza jak w subtelny sposób Mela Muter korespondowała z osiągnięciami sztuki van Gogha. Nawiązując do bogatej reprezentacji malarstwa pejzażowego holenderskiego twórcy, malarka nie tylko oddała priorytetowość na swoim płótnie językowi przyrody, ale także osiągnęła moc psychologiczną sceny poprzez rzeczywistość przyrody. Pomimo operowania przez Muter dużą dozą konkretu, poszczególne partie obrazu zdają się to skracać, to wydłużać, mieszać ze sobą w kombinacji cienkich linii, konturów i kontrastowo zestawionych barw. Wzorem doświadczenia van Gogha malarka tworzy w „Spacerze” rodzaj malarskiego „pola magnetycznego”, które wprawia w ruch całą kompozycję. Świadome użycie tych środków plastycznych i intelektualnego odbierania rzeczywistości sprawiło, że Melę Muter oceniano jako bezpośrednią, gwałtowną i niewzruszoną swą siłą spadkobierczynię stylu van Gogha. Krytyk Max Goth pisał już w 1913 roku: „Styl Muter jest gwałtowny, niewzruszony w swej przemocy, ostry, napięty aż do krzyku, à la Van Gogh” (cyt. za: Ewa Bobrowska, Emancypantki?..., dz. cyt., s. 24-25).

Pejzaże, oprócz portretów i martwych natur, zajmują w twórczości Muter znaczące miejsce i dziś możemy w nich dostrzec rodzaj artystycznego i osobistego pamiętnika. Widoki Bretanii artystka utrzymywała w ciemnych i zimnych tonacjach niebiesko-szarych i zielonych, kojarzących się z morzem i wiejącym od niego północnym chłodem. Hiszpania i Kraj Basków malowała w tonacjach jaśniejszych, w których przeważają żółte i czerwone ochry. Pejzaże szwajcarskie, nadjeziorne sięgają do turkusowych zieleni i ciepłych, różowych szarości. Wreszcie nadmorskie południe Francji, Prowansja czy Collioure, które artystka odkrywała w latach 20. XX wieku, odwołują się do ciemnych, nasyconych czerwieni. Wojenne i powojenne widoki z okolic Awinionu cechowały się zestawieniem dopełniających się błękitu i żółci, jakby chciały objawić płynność pomiędzy porami dnia, porami roku.

Mimo korespondencji jej twórczości z dziełami francuskiej sztuki współczesnej, krytycy doceniali jej dzieło jako dzieło Polski: „Mela Muter wspaniale przysłużyła się malarstwu polskiemu, poprzez najbardziej świadome, jak tylko można sobie wyobrazić, potwierdzenie swojej własnej osobowości. Była przede wszystkim jedną z tych silnych indywidualności, jednym z najznakomitszych odkrywców sztuki narodowej. Jedynie temu właśnie zawdzięcza, że zalicza się ją do ‘École de Paris’. Dzięki Francji stała się równocześnie wybitną przedstawicielką ‘Art vivant’ i wielkim polskim malarzem. Mela Muter, której bogata twórczość, tematycznie wprost nieograniczona, postawiła ją w pierwszym rzędzie młodych polskich mistrzów, miała stać się w tym czasie jednym z portrecistów europejskich, zdolnym do przekazania przyszłym pokoleniom tajemnic najwspanialszych na świecie umysłów swego wieku” – stwierdzał André Salmon.

Vincent vna Gogh, Droga z cyprysami, 1890, Kröller-Müller Museum, Otterlo, Niderlandy, źródło: wiki-art.org

31 †

MELA MUTER
1876-1967

"Zima" ("L'Hiver"), 1910

olej/tektura, 60,8 x 82 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Mela Mutermilch | 1910.'
na odwrociu papierowa nalepka Składu Farb i Przyborów Malarskich J. Wadowski w Warszawie, papierowa nalepka wystawowa Allied Artists' Association, opisany ręka Bolesława Nawrockiego: 'M Muter | L'Hiver'' 'Dépôt | Réserve pour le Musée NATIONAL de Varsovie | Pologne | BN' oraz 'Retrouvé en 1962 et parallèlement restauré per BN', inne napisy inwentarzowe, papierowa nalepka z datą: '1910' wpisaną w czerwoną gwiazdę oraz nalepki aukcyjne

estymacja:
380 000 - 500 000 PLN
83 000 - 109 000 EUR

POCHODZENIE:
własność artystki
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja Bahnsen, Londyn
dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, czerwiec 2007
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października – 1 grudnia 1967
The London Salon of the Allied Artists' Association. Fourth Year, Royal Albert Hall, Londyn, lipiec – 7 sierpnia 1911

LITERATURA:
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska, Kolonia, Köln 1967, nr kat. 25 (jako „Winter", 1910)
The London Salon of the Allied Artists' Association. Fourth Year, katalog wystawy, Londyn 1911, poz. 507 (jako „L'Hiver")

1910,

EKSPRESJA I MELANCHOLIA „ZIMA” MELI MUTER

„To Paryż dał mi wszystkie elementy, które składają się na moją sztukę. Tu odnalazłam nawet mój słowiański charakter, którego w Polsce bym zapewne nawet nie zauważyła, a który tu wszyscy chętnie zauważają w moich płótnach. I w tym jest, jak sądzę, wielka siła Paryża: wszystkie przeróżne surowce, jakie przywozimy tu z sobą, ulegają tu wzmocnieniu i przetapiają się w jednolity stop, rodzaj solidnego i jednorodnego metalu”.

Mela Muter, „Bravo”, październik 1932, cyt. za: Ewa Bobrowska, Portret „szalonych lat”: Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża, w: Mela Muter. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 13

Prezentowany wczesny, wybitny obraz Meli Muter od początku funkcjonowania w obiegu wystawienniczo-galeryjnym nosił, zapewne odautorski, poetycki i symbolistyczny tytuł „Zima”. Przebywająca od 1901 roku w Paryżu stworzyła portret starszej kobiety, w którym wyeksponowała dobytą niczym światłem reflektora twarz modelki, chustę okrywająca ramiona i ręce oraz splot dłoni. Postać została ujęte w lewej części przedstawienia – pozostała część to fragment pustej ściany z oknem otwierającym widok na niewielki ośnieżony ogródek. Tożsamość sportretowanej pozostaje zagadką. Postaci o analogicznych rysach nie odnajdujemy w żadnym innym obrazie Muter, lecz w grafice. Jedna z odbitek suchej igła z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, pierwotnie w kolekcji Dominika Witke-Jeżewskiego nosi zwyczajowy tytuł „Czarownica”. Nie można go jednak jasno powiązać z osobista intencją samej Muter. Problemu nastręcza również porównanie pejzażu grafice i prezentowanym obrazie. W oleju malarka odtworzyła kameralny, ubogi w gruncie rzeczy pejzaż zimowego ogrodu lub podwórka. „Czarownica” przedstawia dachy kamienic – pozostaje pytaniem, czy warszawskich, czy też paryskich? Na odwrociu „Zimy” odnajdziemy rzadką pracach Muter nalepkę składu J. Wadowskiego w Warszawie. Czy warszawskie podobrazie mogłoby sugerować powstanie obrazu w Warszawie? Czy krajobraz za oknem to widok z rodzinnego domu Klingslandów przy ulicy Leszno czy też perspektywę z okna budynku przy Boulevard Montparnasse, gdzie artystka miała swoje atelier.

James Abbott McNeill Whistler, Aranżacja w szarości i czerni nr 1: matka artysty, 1871, Musée d'Orsay, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

Mela Muter, Czarownica, około 1910, sucha igła, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Od przełomu wieków Muter wkraczała w orbitę sztuki nowoczesnej, ulegając inspiracji malarstwem herosów europejskiego modernizmu. Już we wczesnym etapie twórczości jawny jest impuls whistlerowski: w „Autoportrecie w świetle księżyca” (około 1899-1900, kolekcja Nawrockich) echem odbija się „Symfonia w bieli nr 1: dziewczyna w bieli” (około 1861-1862, National Gallery of Art, Waszyngton), a w „Portrecie ojca artystki Fabiana Klingslanda” (około 1907, kolekcja Nawrockich), na co zwraca uwagę Ewa Bobrowska, słynna „Matka Whistlera”. Srebrzystość kolorytu, muzyczne niemalże zestrojenie barw oraz zabieg z ekspozycją tła i ujęciem z boku modelki upodobnia „Zimę” do arcydzieła tego amerykańskiego malarza. Podobna jest także psychologia postaci: obydwoje sportretowali wsłuchane w siebie, starsze osoby, przyglądając się im z troską i czułością.

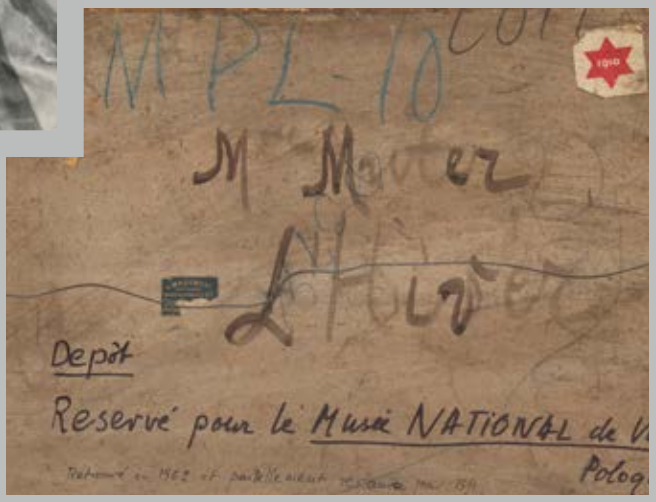
Delikatne w wyrazie, wczesne prace malarki bliżej początku drugiej dekady XX stulecia poczęły ulegać ewolucji. Muter, podejmując charakterystyczną dla siebie mizerabilistyczną tematykę, decydowała się na bardziej drapieżne formalnie rozwiązania. Poniekąd działo się tak pod wpływem zapoznanej twórczości Vincenta van Gogha, w dużej mierze jednak miało źródło w temperamencie samej malarki. W partii portretu w „Zimie” Muter użyła wyrafinowanej mieszkanki cytrynowych żółcieni, rozbielonego różu, szmaragdu i rudego oranżu, nadając przedstawieniu silną ekspresją barwną. Wyjątkowo śmiała, impastowa dyspozycja tkanki malarskiej jednoznacznie wskazuje na związek tej pracy z twórczością van Gogha. Rozwiązaniem stricte ekspresjonistycznym jest tu spłaszczenie przestrzeni obrazowej. Artystka uniknęła zastosowania klasycznej, renesansowej lub nawet modernistycznej perspektywy barwnej. Posłużyła się płaskimi formami, dzięki czemu maksymalnie wyeksponowała postać i twarz modelki, z której melancholijnym obliczem musi skonfrontować się widz.

Portret fotograficzny Meli Muter, około 1909,
źródło: Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu

Bolesław i Lina Nawroccy podczas odnalezienia prac Muter w 1962 roku w Paryżu
źródło: Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu

JAK FENIKS Z POPIOŁÓW OBRAZY MUTER URATOWANE PRZEZ BOLESŁAWA NAWROCKIEGO

Bolesław i Lina Nawroccy podczas odnalezienia prac Muter w 1962 roku w Paryżu
źródło: Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu



„Zima" odwrocie obrazu Meli Muter
źródło: archiwum DESA Unicum

Koneserom malarstwa odwrocie dzieła pozwala dostarczyć licznych informacji. Prezentowana „Zima" nosi na nim niezwykłą adnotację, która zdradza losy obrazu. Praca została w 1962 roku odnaleziona przez Bolesława Nawrockiego, a jego intencją, zapewne ze względu na imponujące walory artystyczne, przekazanie pracy do kolekcji Muzeum Narodowego, do której jednak nigdy nie trafiła. Podobne napisy odnajdujemy na innych wybitnych obrazach Muter, np. na „Portrecie ojca artystki Fabiana Klingslanda" (około 1907) czy „Martwej naturze z jabłkami" (1918, obydwa w kolekcji Nawrockich).

Bolesław Nawrocki wraz z żoną Liną stali w późnym okresie życia artystki opiekunami artystki i jej spuścizny. Bolesław Nawrocki, prawnik, muzyk i kolekcjoner był synem Bolesława Antoniego Nawrockiego (1877-1946), malarza zaprzyjaźnionego na początku XX wieku z Melą Muter. Po wojnie, jako student dotarł do Paryża, gdzie dzięki kontaktom towarzyskim udało mu się dotrzeć do pracowni malarki. Nawrocki zanotował w swoich wspomnieniach: „Pomimo swych wówczas 82 lat życia, Jej twarz zachowała ślady urzekającej piękności. Na skutek bardzo zaawansowanego reumatyzmu i wyczerpania organizmu miała Ona wielkie trudności z poruszaniem się. Mieszkając w tym okresie w Paryżu, stosunkowo blisko atelier artystki, mogłem ją często odwiedzać, robić dla niej zakupy żywności na targu usytuowanym przy słynnej ulicy Mouffrtard oraz oddawać jej szereg drobnych przysług wraz z Liną Carminati, która w parę lat później została moją żoną i wierną towarzyszką życia. […] Muter […] wprowadzała mnie w zaczarowany świat paryskiej cyganerii. Opowiadała mi niezwykle barwnie, po polsku o swych kolegach z Ecole de Paris, zwłaszcza polskiego pochodzenia, ciesząc się że ma okazję odświeżyć znajomość ojczystego języka, którego nie zapomniała pomimo ponad sześćdziesięcioletniego pobytu za granicą" (cyt. za: Katarzyna A. Cybulska, Historia kolekcji – Mela Muter w zbiorach Liny i Bolesława Nawrockich, w: Mela Muter. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 43).

Dzięki staraniom Nawrockiego udało się uratować w 1962 roku ponad trzysta olejnych prac Muter, które zawieruszyły się, jak pisze Katarzyna A. Cybulska, „podczas jednej z przymusowych przeprowadzek". Odnaleziono je w składzie węgla i drzewa opałowego na przedmieściach Paryża, niektóre znacząco uszkodzone. Nawrocki podjął się zadania ich oczyszczenia i konserwacji. Wśród nich była „Zima", które jednak nie pozostała w zbiorze Nawrockich, lecz stała się częścią spuścizny artystki prezentowanej podczas pośmiertnej wystawy w kolońskiej Galerie Gmurzynska.

32 †Ω

MELA MUTER

1876-1967

"Młoda dziewczyna"

olej/sklejka, 61,5 x 45,5 cm
sygnowany p.g.: 'Muter'
na odwrociu papierowa nalepka galeryjna

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
44 000 - 65 000 EUR

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

WYSTAWIANY:
Salon des Indépendants. 61éme exposition, Grand Palais, Paryż, 8-20 kwietnia 1950

LITERATURA:
Salon des Indépendants. Catalogue de la 61éme expositions, Paris 1950, nr kat 1568

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

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

33 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Sanary" ("Pejzaż prowansalski"), 1938

olej/płótno, 46 x 55 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Kisling 1938 | SANARY-SUR-MER'
na odwrociu trudno czytelnie opisany: 'No 18 (...)' oraz stempel, na krośnie malarskim nalepki aukcyjne, papierowa nalepka wystawowa Galerie Le Niveau, Galerie George Moos w Genewie
oraz stempel składu malarskiego: 'C. GUICHARDAZ | 12, Rue Campagne-Premiére, Paris 14e'

estymacja:
350 000 - 450 000 PLN
76 000 - 98 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Le Niveau, Paryż, do 1938
kolekcja prywatna, Paryż
kolekcja prywatna, Belgia (od 1979)
dom aukcyjny Christie's, Londyn, luty 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kisling: œuvres récentes, Galerie Le Niveau, Paryż, maj-czerwiec 1938 (nr 9)

LITERATURA:
Jean Kisling, Henri Troyat, Kisling, katalog raisonné, t. II, Torino 1982, nr 80, s. 275 (il.)

„Uczniowie Pankiewicza, Kisling czy Szymon Mondszajn, prowadzili na południu indywidualne poszukiwania artystyczne i zbierali nowe doświadczenia. Podróże te były swoistą lekcją natury. W okresie zwanym przez historyków sztuki powrotem do porządku, problemy realizmu, tworzenia, odtwarzania, światła i formy, stawały z dwojaką siłą przed twórcami pracującymi na południu. Poszukiwali oni sposobu na uzyskanie harmonii w odtwarzaniu otaczającej ich rzeczywistości. Problematyką główną było odpowiednie zastosowanie formy”.

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

Port w Sanary-sur-Mer, widok współczesny, źródło: Wikimedia Commons

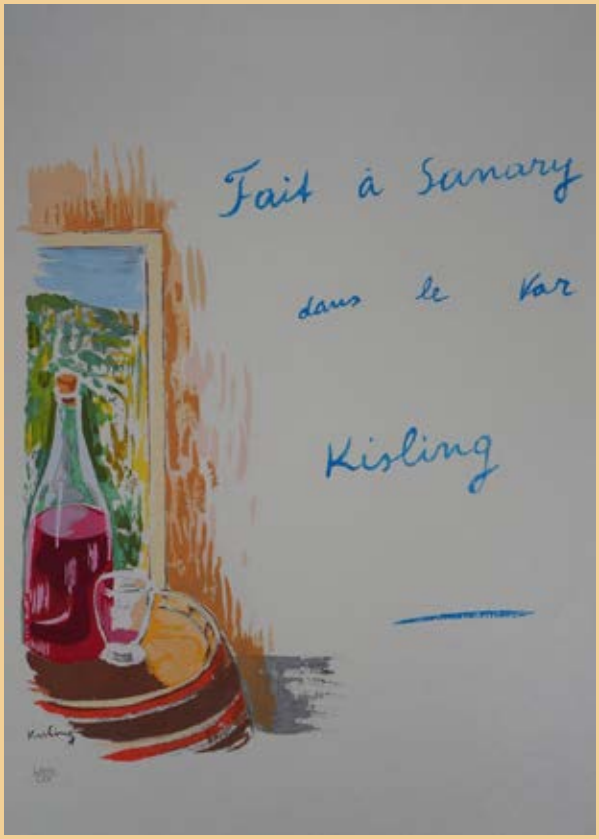
ATELIER DU MIDI
KISLING W SANARY-SUR-MER

Mojżesz Kisling, Pejzaż z południa Francji, około 1918, kolekcja Villa la Fleur, źródło: archiwum prywatne

Mojżesz Kisling wyjechał do Francji wzorem swojego profesora w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Józefa Pankiewicza. Pankiewicz miał powiedzieć młodemu artyście: „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wizje malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu". Istotnie, Kisling celem swojej artystycznej i życiowej migracji uczynił stolice Francji, lecz, jak wielu twórców École de Paris, nie pozostawał obojętny na uroki innych regionów tego kraju. Jeśli jeszcze w XIX stuleciu artyści paryscy najchętniej odwiedzali Francję, to od początku XX wieku wyprawiano się chętnie na Południe. Uczniowie Pankiewicza, Kisling czy Jan Zawadowski, należeli do pierwszych twórców, którzy tę trasę przemierzali.

Krótko po przybyciu do Francji Kisling pracował w miejscowości Céret we wschodnich Pirenejach. W tym czasie miasteczko stało się laboratorium awangardowego malarstwa, które uprawiali tam Pablo Picasso, Juan Gris, Henri Matisse, Georges Braque. Pracował z nimi również hiszpański rzeźbiarz Manolo, a do tego kręgu zbliżył się Kisling, który pozostawał w Céret na przełomie 1912 i 1913 roku. Wtedy po raz pierwszy zetknął się z warsztatem malarstwa kubistycznego, co rezonowało w jego twórczości przez kolejne lata.

Mojżesz Kisling, Pejzaż z Sanary, 1925, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum



Mojżesz Kisling, litografia z portfolio „Paris, Provence, Gitans”. 1952-53, źródło: gazette-drouot.com

Mojżesz Kisling, Arlezjanka, 1952, kolekcja prywatna, źródło: wiki-art.org

Malarz, walcząc podczas I wojny światowej w szeregach Legii Cudzoziemskiej, został raniony na froncie w 1917 roku i zwolniony ze służby. Nie powrócił do Paryża, lecz przebywał w Saint-Tropez, lecząc odniesione rany. Wydaje się, że wtedy uformował się jego styl malarski – pełen barwy, świetlisty, precyzyjny w detalu, który wydobywa słońce Południa. Marta Chrzanowska-Foltzer wnikliwe odnotowuje: „W otaczającej go, śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej. W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca twórczej drogi artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint Tropez, kolor objawił się z całą mocą” (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie” –- polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty” 2011, z. 1-2, s. 300).

Od 1921 roku Kisling pracował w Sanary na Lazurowym Wybrzeżu z Szymonem Mondzainem, przyjacielem jeszcze z krakowskiej Akademii oraz André Derainem – wówczas już malarzem-klasykiem, niegdyś zaliczanym do czołowych fowistów. Od końca Wielkiej Wojny w twórczości Deraina klarowała się nowa formuła malarska. Artysta powracał do malarstwa figuratywnego, realistycznego i klasycznego w wyrazie. Owe tendencje pojawiały się w Europie w szerszych kręgach i zyskały miano „nowej rzeczowości” lub „powrotu do porządku”. Także w dziele Kislinga formował się nowy klasycyzm. Malarz posługiwał się precyzyjnym rysunkiem, dbał o harmonijny wyraz kompozycji. Bliski mu duch Południa wyrażał się nie tylko w ekspresji koloru, lecz także porządku przedstawienia przywodzącymi na myśl dzieła Starożytnych. Rygor konstrukcji obrazu i pieczołowitość szczegółu Kisling zawdzięczał artystom Quattrocenta. Do 1925 roku artysta regularnie organizował plenery w Sanary. Tutaj powrócił także pod koniec lat 30. XX wieku, kiedy to przeprowadził się do miejscowości i zbudował tutaj willę nazywaną „La Baie”, a ukończoną w 1938 roku.

W tym okresie powstaje prezentowany na aukcji krajobraz „Sanary”. Kisling, brawurowo posługując się pędzlem, uchwycił wiosenną przyrodę. Malarz, stosując pasową kompozycję pól uprawnych, odtworzył w syntetyczny sposób drzewa owocowe w momencie rozkwitu. Chłodne zielenie koron drzewek oliwnych przysłaniają ciepłe połaci zagonów. Piętrzące się prostokątne pola barwne u szczytu wieńczy horyzont dookreślony błękitnymi wzgórzami opadającymi do Morza Śródziemnego. Ten malowany w momencie życiowej stabilizacji Kislinga zdradza zachwyt malarza nad formami wiosennej natury, który domaga się spontanicznej i odważnej formy malarskiej.

Do Sanary Kisling powrócił po II wojnie światowej, którą spędził w Stanach Zjednoczonych. W 1948 roku na nowo uruchomił tam pracownię, podejmując prowansalską tematykę w malarstwie („Arlezjanka”, 1952, kolekcja prywatna) czy grafice (teka „Paris, Provence, Gitans”, 1952-1953).

34

JEAN PESKÉ / JAN MIROSŁAW PESZKE

1870-1949

Matka z dziećmi ("Mére et enfants"), 1908

olej/płótno, 160 x 130 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1908. Peské.'
opisany na odwrociu: 'Peske', na krośnie malarskim numery inwentarzowe
oraz papierowe nalepki wystawowe

estymacja:
150 000 - 200 000 PLN
33 000 - 44 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Tajan, Paryż, maj 2007
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Jean Peské, Galerie Durand-Ruel, Paryż, 1972 (nr 123)
Les Post-Impressionnistes de la Galerie Durand-Ruel, Geneva, Galerie des Granges, Paryż,
22 czerwca – 13 września 1973 (nr 48)

„Chciałbym, aby moje prace pewnego dnia miały szczęście, poruszając widza tak intensywnie, jak to tylko możliwe. Szlachetność linii i kompozycji, harmonia i moc światła to moje ambicje".

Jean Peské

1918 Peské

Jean Peske, zdjęcie portretowe, za: viknaodessa.od.ua

JEAN PESKÉ: ZAPOMNIANY POSTIMPRESJONISTA

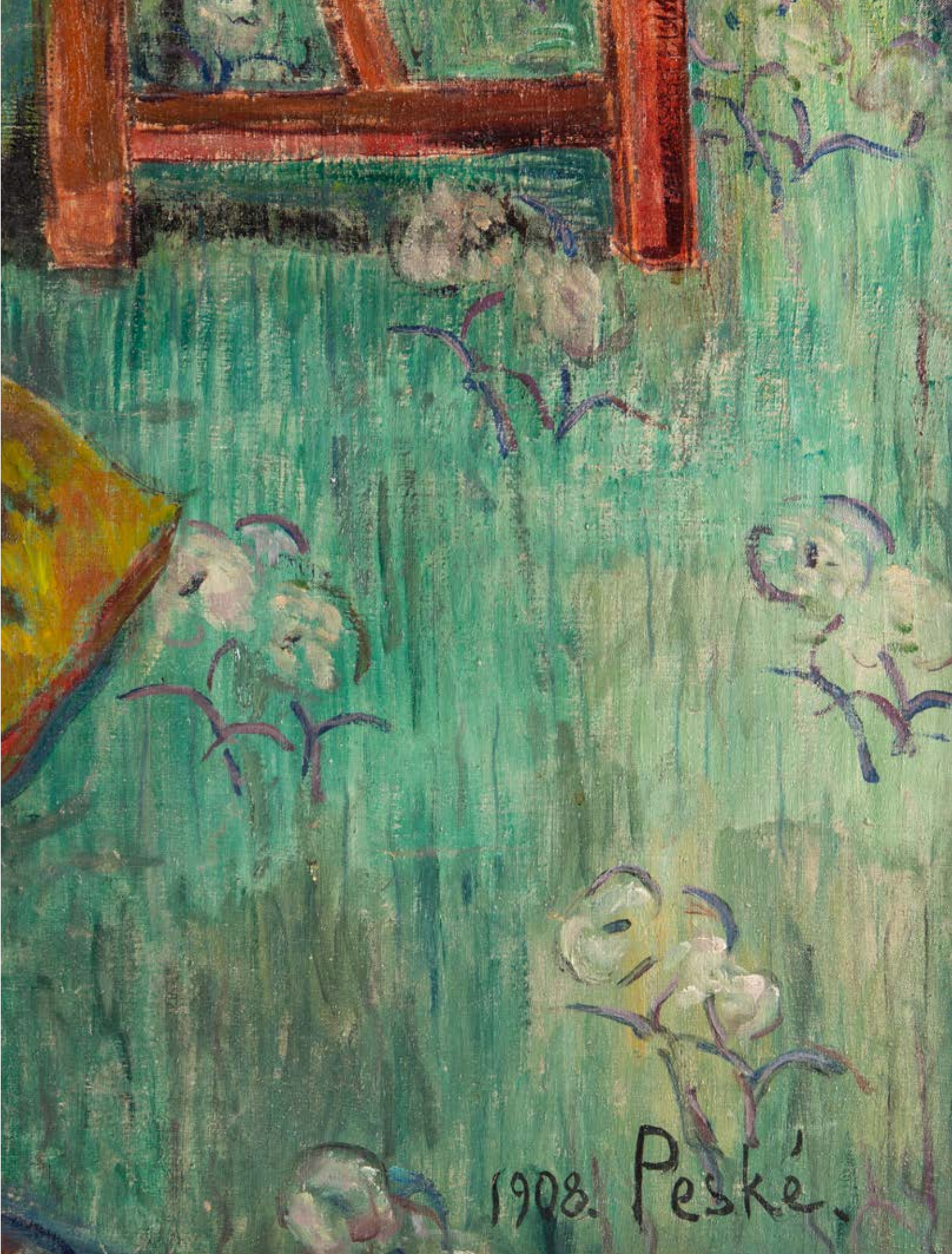
Jan Peszke w trakcie kariery, po otrzymaniu obywatelstwa w 1921, przybrał francuskie brzmienie nazwiska – Jean Peske. Pochodził z terenu południowej Ukrainy i pierwsze artystyczne szlify otrzymał w kijowskiej szkole rysunkowej Mykoły Muraszki. Następnie studiował w Szkole Sztuk Pięknych w Odessie oraz warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona.

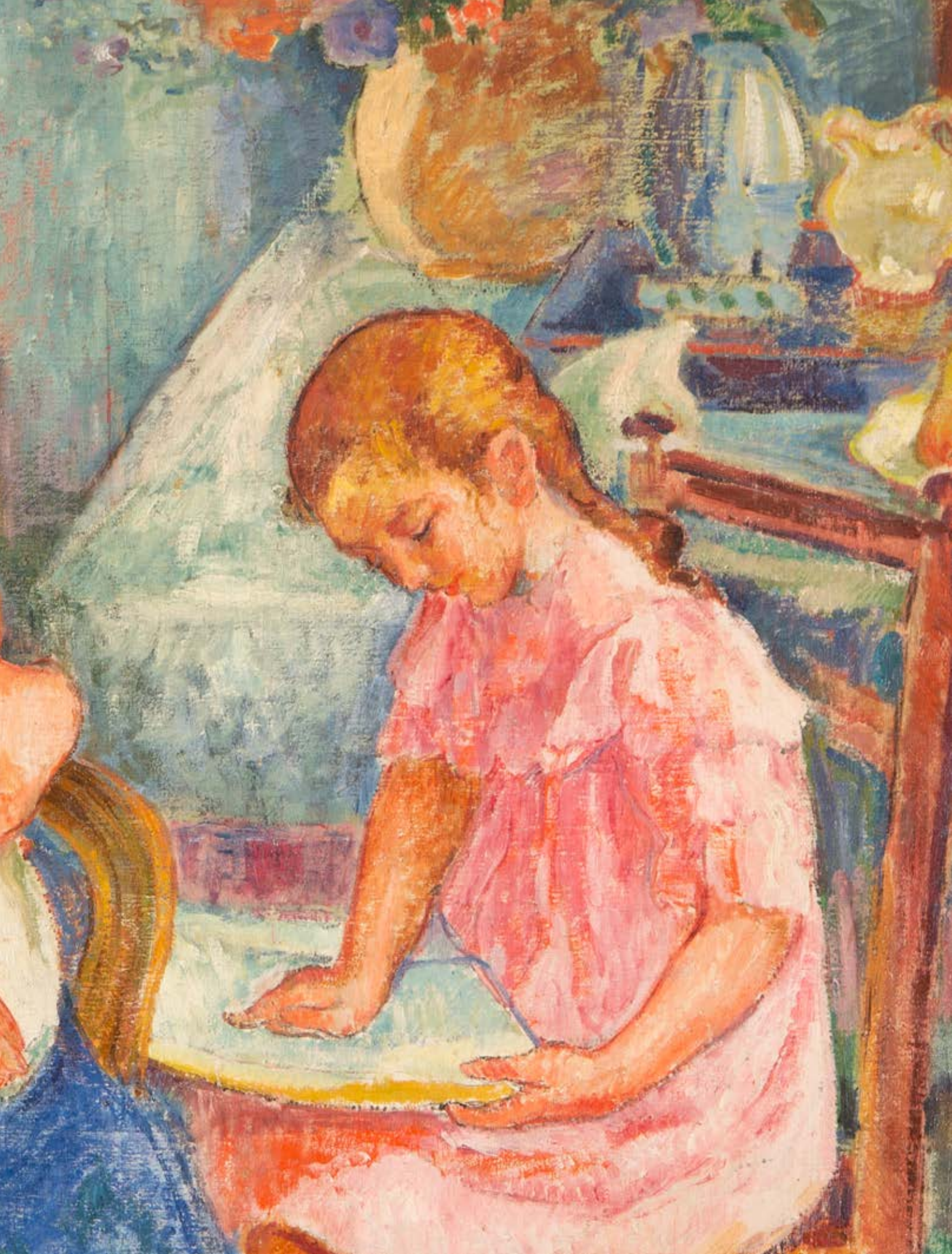
Do Francji przybył na początku lat 90. XIX stulecia. Uczęszczał na zajęcia do najważniejszej wolnej szkoły artystycznej końca wieku, Académie Julian. Obracał się w kręgach postimpresjonistów: Paula Signaca (z którym się przyjaźnił), Camille'a Pissarra, Pierre'a Bonnarda oraz Édouarda Vuillarda. Twórca był przede wszystkim malarzem pejzażystą. Pracował na świeżym powietrzu podczas podróży po Francji. Plenery urządzał w Bretanii, Wandei, we wschodnich Pirenejach, na Lazurowym Wybrzeżu oraz w Barbizon, gdzie poznał rosyjskiego malarza Constantina Koustnetzoffa. „[Signac] wyjaśnił mi wszystkie zalety pointylizmu i wskazał Saint Tropez jako miejsce doskonałe na wakacje. W Saint Tropez miałem okazję często pracować u jego boku i zrobiłem wiele studiów pointylistycznych" – pisał sam malarz ([cyt. za:] Marta Chrzanowska-Foltzer, Rozmowy prowansalskie – polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia – szkice – dokumenty" 2011, z. 1-2, s. 298).

W 1894 śladem Signaca dotarł na wybrzeże we wschodnich Pirenejach, do Collioure. Z miejscem tym pozostał związany całe życie, a przyjechał tam w czasach, gdy miejscowość nie była skolonizowana przez artystów nowoczesnych. To właśnie w Collioure w 1905 pracowali wspólnie Henri Matisse i André Derain, a ich dzieła z tego okresu przeszły do historii jako pierwsze obrazy fowistyczne. Peske pozostawał na okres zimowy w miasteczku Bormes les Mimosas na Lazurowym Wybrzeżu, gdzie w latach 1910-15 mieszkał na stałe. Zakupił tam działkę i zbudował dom-pracownię, nazywany Le Bastidoun. Uprawiał pejzaż morski, tworzył w okolicach Bormes, Lavandou, zatoki Gouron. Jego sztuka wyrosła na gruncie neo- oraz postimpresjonizmu i zachowała ich główne cechy. Autor z czasem zbliżył się do fowizmu w ekspresyjnym odczuwaniu koloru, lecz zawsze pozostawał wierny obserwacji natury.

Uprawiał malarstwo olejne i akwarelowe, a także – z niemałym powodzeniem, grafikę, której technik nauczył się w latach 90. od Paula Sérusiera, Henriego de Toulouse-Lautreca i Camille'a Pissarra. W drugiej dekadzie XX wieku przylgnęło do artysty miano „portrecisty drzew". Wyspecjalizował się w przedstawianiu ich pni i koron, czynił z nich żywotne figury duszy natury, a Guillaume Apollinaire nazywał go żartobliwie „leśniczym malarstwa".

W latach 20. i 30. XX stulecia odnosił duże sukcesy, a jego twórczość cieszyła się popularnością. Ciekawostkę stanowi fakt, że Peske zebrał w Collioure kolekcję sztuki. Pisał o niej: „Muzeum w Bormes podsunęło mi pomysł na stworzenie i w Collioure muzeum, ale tym razem wyłącznie według mojego zamysłu. Zwróciłem się do czterdziestu uczestników Salonu Jesiennego, w tym dziesięciu to członkowie komitetu. Wszyscy odpowiedzieli na mój apel" ([cyt. za:] Marta Chrzanowska-Foltzer, dz. cyt.). Pod Pirenejami Peske spędził czas II wojny światowej, a kolekcja po jego śmierci nie została rozproszona i jest udostępniana zwiedzającym do dziś.


1908. Peské.



Paul Gauguin, Polinezyjska kobieta z dzieckiem, 1901, Art Institute of Chicago, źródło: artic.edu

Paul Signac, Kobiety przy studni, 1892, Musée d'Orsay, Paryż, źródło: Wikimedia Commons

AWANGARDOWE TROPY „MATKI Z DZIEĆMI”

Chyba żaden polski malarz przełomu wieków nie miał tak wnikliwego wejrzenia w awangardę artystyczną swoich czasów jak właśnie Peské. Przybywszy do Paryża w 1891 roku, wszedł w inspirujący kontakt z kręgiem postimpresjonistów i zaadoptował ich środki wyrazu artystycznego do swojego warsztatu.

Od 1891 roku zaczął uczęszczać do paryskiej Académie Julian, która dla wielu przybyszów nad Sekwanę okazywał się kuźnią modernizmu. Peské jednak w lokalne życie artystyczne wniknął głębiej. Za mityczny moment w biografii Peského uchodzi spotkanie z Paulem Signakiem, głowym eksponentem neoimpresjonizmu. Marta Chrzanowska-Foltzera odnotowuje w oeuvre malarskim artysty prace (Saint Tropez od strony Phare Vert, około 1896, Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez), które jawnie świadczą o eksperymencie pointylistycznym w jego dziele malarskim. Wydaje się jednak, że kontakt z Signakiem wpłynął przede wszystkim na rozluźnienie rygorów obrazowania natury (którą Peské zawsze wiernie studiował) i zaprowadził go na Południe. W 1894 roku, śladem francuskiego malarza, wyjechał na wybrzeże Morza Śródziemnego, pod Pireneje – do Collioure – który to obszar stał się dla niego na dekady „przestrzenią tworzenia”.

Dekoracyjny charakter pointylizmu Signaca przeszedł do dzieła Peského. Jego arkadyjskie kompozycje (np. „Kobiety przy studni” nazywane inaczej „Młodymi kobietami z Prowansji” pobrzmiewają echem w sielankowych przedstawieniach żony i dzieci Peského z pierwszych dwóch dekad XX stulecia. Braknie w nich tylko anarchistycznego kontekstu – krytyki społecznej robotniczej rzeczywistości fin de siècle – która podskórnie drzemie w obrazach rodzajowych Signaca.

W ostatniej dekadzie XIX wieku Peské dołączył do paryskiej elity sztuki i zyskał rozgłos. Zawarł znajomość z Paulem Sérusierem, Henri de Toulouse-Lautrekiem i Camille'em Pissarrem, którego poznał przez Félixa Fénéona – wybitnego krytyka sztuki, anarchisty i redaktora modernistycznego czasopisma literacko-artystycznego „La Revue blanche” (1889-1903) wydawanego przez braci Natansonów. Poznał również krytyka należącego do tego kręgu, Octave'a Mirbeau, który wprowadził go do galerii Paula Duranda-Ruela. Od 1895 roku zaczął wystawiać w Salon de la Société Nationale i Salon des Indépendants. Jego prace pokazywano w galerii Le Barc de Boutteville obok prac symbolistów czy malarzy nabistów. To właśnie w ich prace dostarczyły znaczącej inspiracji Peskému. Duch zwią-

Paul Gauguin, Martwa natura ze słonecznikami, 1901, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons

zanych z „La Revue blanche" malarze i graficy, Pierre Bonnard czy Édouard Vuillard obecny jest w intymistycznej i bliskiej pod względem tematyki nabistom „Matce z dziećmi". Artysta ukazał zaciszne wnętrze mieszczańskiego domu i czar rodzinnej scenki.

Forma artystyczna – posłużył się szeroką plamą barwną, sugestywnym, antynaturalistycznym kolorem i wyraźnym konturem – odwołuje nas w przypadku „Matki z dziećmi" do twórczości idola epoki oraz nabistów Paula Gauguina. Kiedy powstaje prezentowany obraz, Gauguin nie żyje od pięciu lat, a jego malarstwo zyskuje zasłużone uznanie (wystawy podczas Salonu Jesiennego, 1903 i 1906). Lekko rozedrgany dukt pędzla Peského bliższy jest bretońskim kompozycjom Gauguina. Natomiast całopostaciowe wyobrażenie kobiety z dziećmi obdarzone soczystą kolorystyką przybliża wizualnej analogii z tahitańskimi portretami pędzla „barbarzyńcy" sztuki nowoczesnej. Martwa natura na stole oraz wyabstrahowany z przedstawienia ornament w partii dywanu w „Matce z dziećmi" stanowią cytaty z malarstwa Gauguina.

W czasie, gdy Peské przybywa do Francji, rodzi się kult Vincenta van Gogha. Specyficzna synteza postaci u polskiego malarza, spłaszczenie tła oraz ekspozycja dywizjonistycznych pociągnięć pędzla do cechy bliskie malarstwu podziwianego przez generację modernistów przełomu wieków holenderskiego malarza.

Tematyka domestykalnych kompozycji Peského łączyć się z œuvre Claude'a Moneta. Twórca „Impresji. Wschodu słońca" był szczególnie podziwiany przez artystę i wywarł duży wpływ zwłaszcza na jego malarstwo pejzażowe. Za to echo intymnych wizerunków Camille Monet w ogrodzie opiekującej się dziećmi czytelne jest w „Matce z dziećmi" i mniejszych obrazach Peského tego rodzaju.

„Matka z dziećmi" przedstawia już uformowany, dojrzały styl malarza, który dekadę wcześniej zetknął się po raz pierwszy z paryską awangardową sceną artystyczną. Choć eksperyment artystyczny nie był Peskému obcy, to nade wszystko interesowało go wnikliwe studiowanie natury. Impulsy płynące ze sztuki Gauguina czy Moneta pozwoliły artyście odkryć nowe formuły sztalugowego obrazu i sformułować własne stanowisko wobec malarskiego modernizmu.

35

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Martwa natura w sklepie, 1946

olej/sklejka, 37,5 x 46,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Grunsweigh | 1946'
na odwrociu papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Oger-Blanchet, Paryż, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska

Głównym tematem w dziele malarskim Nathana Grunsweigha były widoki miejskie. Prezentowane na aukcji prace stanowią ogniwo w wielkim cyklu malarskim przedstawiającym paryskie weduty. Przedstawienia miasta pędzla Grunsweigha, wykonane w latach 20. i 30., mają autorski charakter. Paryż trzeciej dekady XX stulecia był miastem, które przeżywało swoje années folles, szalone lata zabawy po I wojnie światowej, co przerwał kryzys 1929 roku. Mitologia miasta roztańczonego, żyjącego nocnymi zabawami, muzyką i tańcem, była jednak przez artystów nowoczesnych odrzucana. Wielu z nich interesował pospolity wymiar życia metropolii, toteż w oeuvre twórców Szkoły Paryskiej częste są niemalownicze, „zakurzone" widoki uliczek Montmartre'u, Montparnasse'u i przedmieść Paryża. Zamiast wystawnego życia bulwarów, Grunsweigh preferował poetykę sklepowych witryn, szyldów, kominów, niewielkich domków, a wszystkie te elementy budowały świat wyobrażony cichego zakątka z dala od zgiełku. Niejednokrotnie puste, jakby wyludnione pejzaże artysty posiadają medytacyjny wyraz, zdradzający melancholijny charakter jego stosunku do rzeczywistości.

EHLERS
Red Bag
COFFEE
ASTOR
TEA
SWAN
SWAN

36

NATAN GRUNSWEIGH

1880-1956

Uliczka

olej/płótno, 55 x 46,5 cm
sygnowany l.d.: 'Grunsweigh'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 300 - 4 400 EUR

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, sierpień 2017
kolekcja prywatna, Polska

Indywidualny styl Nathana Grunsweigha kształtował się przede wszystkim pod wpływem malarzy skupionych w École de Paris. Niepowtarzalność prac autora wyrasta jednak również z uważnego studiowania dorobku kubistów i postimpresjonistów. Dynamiczna forma jego dzieł wynika też z bliskich kontaktów z paryskimi ekspresjonistami – Chaimem Soutine'em, Michelem Kikoïnem i Pinchusem Krémègne'em. Przez wiele lat przyjmowano, że Grunsweigh został deportowany z Francji w 1943 roku i zamordowany. Ustalenia ostatnich lat wskazują, że artysta przeżył wojnę we Francji zmarł 8 stycznia 1956 roku i został pochowany na cmentarzu Montparnasse. Bodaj pierwszym historykiem, który odnotował istnienie jego powojennego dorobku jest Jerzy Malinowski. Prezentowana martwa natura odznacza się śmiałym kadrowaniem i drapieżną syntezą przedmiotów. Ucięta kompozycyjnie ręka podkreśla aspekt anonimowości handlu amerykańskimi towarami w wojennym i powojennym Paryżu.

Brunsweigh

37

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

"Kościół w Cargèse, Korsyka" ("Église de Cargèse, Corse"), 1926

olej/płótno, 60,5 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'
opisany dwukrotnie na odwrociu: 'H. Epstein', na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 300 - 19 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Galerie Berri-Raspail, Paryż, 1946

WIELKI BŁĘKIT: EPSTEIN NA KORSYCE

Henryk Epstein, urodzony w Łodzi mieszkaniec paryskiego La Ruche w latach 1913-38, na początku lat 20. XX stulecia uczynił tematy wiejskie i prowincjonalne główną gałęzią swojej twórczości.
Arkadyjskim obrazom z dziećmi, pasterzami i krowami nadawał silnie ekspresyjną, dysonansową formę i barwę. Epstein zaczął poświęcać się podróżom w rejonie Śródziemnomorza i odkrywać dojrzałą paletę kolorystyczną. Na 1926 rok datuje się kluczowa w jego malarskim życiorysie podróż. Wyjeżdża na Korsykę, skąd pochodzi koherentny zbiór „czystych" pejzaży, obdarzonych niespokojną kreską i paletą barwną z dużym udziałem błękitu i seledynu.

Artystę interesowała nieujarzmiona przyroda wyspy, mocne światło Południa przenikające powietrze, niekiedy też sceny rodzajowe i architektura. W prezentowanym „Kościele w Cargèse" Epstein utrwalił widok ze wzgórz na fragment miasteczka z XIX-wieczną cerkwią św. Spirydiona. W tle majaczy lazurowa połać morza. Wielobarwna paleta okazuje się w tym przypadku zaskakująco harmonijna – na płaszczyźnie mocno wybrzmiewa akord błękitu, zieleni i ugru. Krajobraz, ożywiony impastowym sposobem dyspozycji tkanki malarskiej, został zdynamizowany parą, które przemierza wyobrażoną przestrzeń od lewej krawędzi płótna. Choć widz nie jest w stanie zidentyfikować źródła światła – artysta, podobnie jak cała jego generacja, zrezygnował z typowych zabiegów światłocieniowych – całość nurza się w przenikliwym świetle wyostrzającym widzenie natury.

Oddajmy głos monografiście artysty. Artur Winiarski wnikliwie opisywał korsykańskie dzieła Epsteina: „Barwna kreska staje się coraz bardziej żywiołowa w swej chęci opisania istoty pejzażu. Rację miał Waldemar George, pisząc, że w obrazach korsykańskich 'Epstein chciał okiełznać kolor' i 'skanalizować' go. Warto przytoczyć słowa krytyka, który celnie komentował twórczość artysty z tego okresu: 'Sprzeciwiając się wrodzonemu instynktowi, [Epstein] wybiera barwy monochromatyczne. Bardziej przejrzysty, bardziej płynny kolor stopniowo zastępuje linię. Nie niszczy on rysunku, lecz staje się elementem konstrukcyjnym obrazu, tworząc formę w istocie swej, w swym walorze barokową'. Kolor w tych obrazach przejmuje funkcję linii barwnej. Obraz zdają się być nie tylko żywym zapisem intensywności samego krajobrazu, ale też przeżyć artysty kontemplującego go. Malowane zamaszyście z mistrzowskim wyczuciem formy nie pozostawiają niedopowiedzeń. W samym dukcie pędzla zostaje zamknięta tajemnica koloru Korsyki. Zwłaszcza lazur, który jest budulcem obrazu – kolorem, którego inne barwy są pochodnymi. Pejzaże skrzą się od południowego światła zatopionego w wodzie, jej refleksach, plaży oraz pagórkowatych terenach, miasteczkach i portach korsykańskich. Obrazy Epsteina osiągają wyżyny ekspresjonizmu, godne jego przyjaciół – Kikoïne'a i Soutine'a" (Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 97).

38

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Pole przy wiosce, około 1925

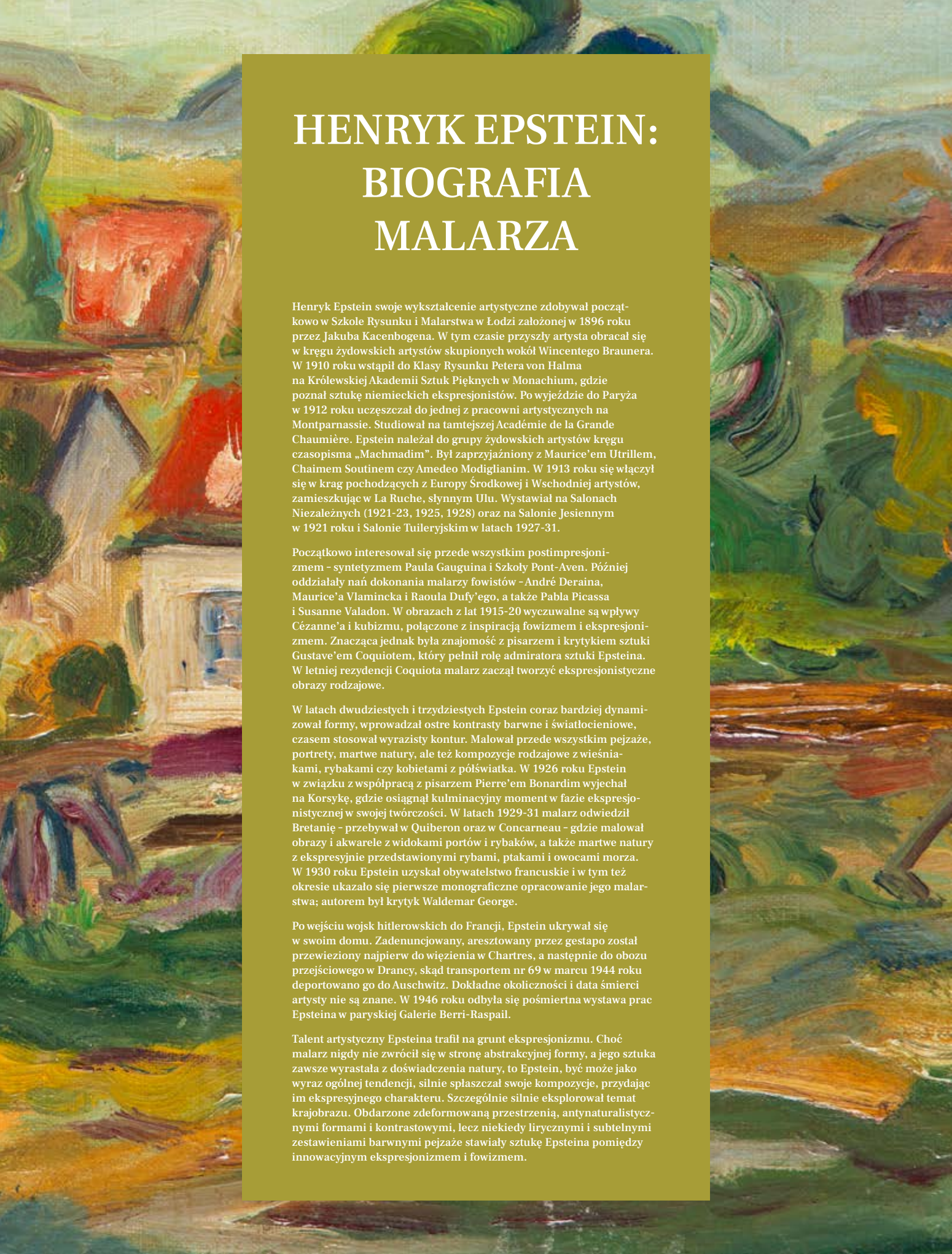
olej/płótno, 50 x 66 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 300 - 19 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków (zakup 1987)
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj-lipiec 2000
Polski Paryż, École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka. Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Pałac Sztuki, Kraków, lipiec-sierpień 1998
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992

LITERATURA:
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 81 (il.)
Polski Paryż, École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka/ Wystawa malarstwa artystów polskich i polsko-żydowskich XIX i XX wieku związanych z Paryżem od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 1999, s. 184 (il.)
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki, Kraków 1998, poz. 50, s. 31 (il.)
Malarstwo polskie z kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s. 186, 187 (il.)



HENRYK EPSTEIN: BIOGRAFIA MALARZA

Henryk Epstein swoje wykształcenie artystyczne zdobywał początkowo w Szkole Rysunku i Malarstwa w Łodzi założonej w 1896 roku przez Jakuba Kacenbogena. W tym czasie przyszły artysta obracał się w kręgu żydowskich artystów skupionych wokół Wincentego Braunera. W 1910 roku wstąpił do Klasy Rysunku Petera von Halma na Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, gdzie poznał sztukę niemieckich ekspresjonistów. Po wyjeździe do Paryża w 1912 roku uczęszczał do jednej z pracowni artystycznych na Montparnassie. Studiował na tamtejszej Académie de la Grande Chaumière. Epstein należał do grupy żydowskich artystów kręgu czasopisma „Machmadim". Był zaprzyjaźniony z Maurice'em Utrillem, Chaimem Soutinem czy Amedeo Modiglianim. W 1913 roku się włączył się w krag pochodzących z Europy Środkowej i Wschodniej artystów, zamieszkując w La Ruche, słynnym Ulu. Wystawiał na Salonach Niezależnych (1921-23, 1925, 1928) oraz na Salonie Jesiennym w 1921 roku i Salonie Tuileryjskim w latach 1927-31.

Początkowo interesował się przede wszystkim postimpresjonizmem – syntetyzmem Paula Gauguina i Szkoły Pont-Aven. Później oddziałały nań dokonania malarzy fowistów – André Deraina, Maurice'a Vlamincka i Raoula Dufy'ego, a także Pabla Picassa i Susanne Valadon. W obrazach z lat 1915-20 wyczuwalne są wpływy Cézanne'a i kubizmu, połączone z inspiracją fowizmem i ekspresjonizmem. Znacząca jednak była znajomość z pisarzem i krytykiem sztuki Gustave'em Coquiotem, który pełnił rolę admiratora sztuki Epsteina. W letniej rezydencji Coquiota malarz zaczął tworzyć ekspresjonistyczne obrazy rodzajowe.

W latach dwudziestych i trzydziestych Epstein coraz bardziej dynamizował formy, wprowadzał ostre kontrasty barwne i światłocieniowe, czasem stosował wyrazisty kontur. Malował przede wszystkim pejzaże, portrety, martwe natury, ale też kompozycje rodzajowe z wieśniakami, rybakami czy kobietami z półświatka. W 1926 roku Epstein w związku z współpracą z pisarzem Pierre'em Bonardim wyjechał na Korsykę, gdzie osiągnął kulminacyjny moment w fazie ekspresjonistycznej w swojej twórczości. W latach 1929-31 malarz odwiedził Bretanię – przebywał w Quiberon oraz w Concarneau – gdzie malował obrazy i akwarele z widokami portów i rybaków, a także martwe natury z ekspresyjnie przedstawionymi rybami, ptakami i owocami morza. W 1930 roku Epstein uzyskał obywatelstwo francuskie i w tym też okresie ukazało się pierwsze monograficzne opracowanie jego malarstwa; autorem był krytyk Waldemar George.

Po wejściu wojsk hitlerowskich do Francji, Epstein ukrywał się w swoim domu. Zadenuncjowany, aresztowany przez gestapo został przewieziony najpierw do więzienia w Chartres, a następnie do obozu przejściowego w Drancy, skąd transportem nr 69 w marcu 1944 roku deportowano go do Auschwitz. Dokładne okoliczności i data śmierci artysty nie są znane. W 1946 roku odbyła się pośmiertna wystawa prac Epsteina w paryskiej Galerie Berri-Raspail.

Talent artystyczny Epsteina trafił na grunt ekspresjonizmu. Choć malarz nigdy nie zwrócił się w stronę abstrakcyjnej formy, a jego sztuka zawsze wyrastała z doświadczenia natury, to Epstein, być może jako wyraz ogólnej tendencji, silnie spłaszczał swoje kompozycje, przydając im ekspresyjnego charakteru. Szczególnie silnie eksplorował temat krajobrazu. Obdarzone zdeformowaną przestrzenią, antynaturalistycznymi formami i kontrastowymi, lecz niekiedy lirycznymi i subtelnymi zestawieniami barwnymi pejzaże stawiały sztukę Epsteina pomiędzy innowacyjnym ekspresjonizmem i fowizmem.

39

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura z bukietem kwiatów w wazonie

olej/płótno, 46 x 32 cm
sygnowany p.d.: 'HEpstein'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 600 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

„Talent Epsteina ujawnia swą prawdziwą skalę dopiero w najnowszych płótnach: martwych naturach, o kolorze konkretnym, cielesnym, aktywnym i zyskującym czystszy sens. Nie jest to kolor Courbeta. Choć kolor ten służy mu jedynie do wrażenia «ciężaru» odwzorowywanego przedmiotu, jego gęstości, materii, podkreśla także jego plastyczność. Wyzyskuje cały potencjał plastyczny obiektu, który odtwarza nie tyle pod postacią widma, odbicia czy «odpowiednika», pozbawionego namacalnej realności, ile pod postacią ciała, zdrowego, ożywionego płynącą w nim młodą krwią, przesyconego świeżością. Patrzymy odtąd na płótna Henryka Epsteina nie jak na cienie, fikcje barwne, ale jak na żywe istoty, wyposażone w mięśnie, tętnice i naczynia krwionośne, jak na istoty, których serca biją równym rytmem".

Waldemar George, Epstein, Paris, s. 7-13, cyt. za: Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 207

H. Epstein

40

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

Anemony w wazonie, około 1916

olej/deska, 27 x 19 cm
na odwrociu wydrapane: 'Makowski | N. 204 | Paris'

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 000 - 15 300 EUR

POCHODZENIE:
Galeria Marii Ochalskiej w Willi Struvego, Warszawa, maj 2004
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja instytucjonalna, Europa

LITERATURA:
Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, s. 326, nr 140-142

Do stolicy Francji wybierał się na rok, lecz pozostał do końca życia. Zetknięcie z Paryżem tuż po studiach rodzi w Makowskim sprzeczne uczucia – zachwyca się w szczególności Luwrem, w którym odkrywa Rembrandta, lecz stoi w otwartej kontrze w stosunku do obecnych kierunków awangardowych. Przechadzając się po paryskich salonach, zauważa, że są one „stekiem najrozmaitszych manier" i że „należy być odpornym, by się nie dać porwać tym błyskotliwym na zewnątrz sposobom malowania". Kontakt z malarstwem Puvisa de Chavannesa i Paula Cézanne'a stanowi pierwszy krok ku porozumieniu z paryską sztuką współczesną. Wkrótce Makowski zaprzyjaźnia się z członkami kubistycznej awangardy, m.in. z Albertem Gleizesem, Jeanem Metzingerem , Aleksandrem Archipenką czy Guillaume'em Apollinaire'em. Próby kubistyczne, choć ważne dla budowania własnej formuły obrazu, były jednak w twórczości Makowskiego tylko epizodem.

Latem 1913 za namową Henri'ego Le Fauconniera wyjechał do bretońskiej miejscowości Ploumanach, co pozwoliło mu przezwyciężyć formalny rygor awangardowego kierunku. Po wybuchu Wielkiej Wojny przeniósł się do Doëlan, gdzie mieszkał u Ślewińskiego, następnie osiadł na farmie Keranquernat koło Le Pouldu. Bretoński pejzaż stał się dla twórcy źródłem nowej harmonii malarskiej, stymulował powrót do konkretu przedmiotów. Lekcja kubizmu okazała się jednak dla Makowskiego fundamentalna, zaważyła bowiem na poszukiwaniu przez niego praw konstrukcji i architektoniki obrazu. W kolejnych latach w jego oeuvre pojawiły się wyraźne inspiracje sztuką Niderlandów, a artysta zaczął chętnie podejmować – ulegając inspiracji mistrzów dawnych i współczesnych – temat martwej natury.

Władysława Jaworska, monografistka artysty zwraca uwagę, że to właśnie na polu martwej natury Makowski odnalazł swój świadomy i dojrzały język wypowiedzi artystycznej. „Cykl kwiatów Makowskiego zasługuje na baczniejszą uwagę. Wydaje się bowiem, że jest to dziedzina, w której artysta (…) dochodzi najwcześniej do jemu właściwej maestrii kolorystycznej. Kompozycje kwiatowe z lat 1915-1917, analizowane na tle twórczości artysty, jeśli chodzi o subtelność i wytworność położenia farby na płótno, wyrafinowaną kolorystykę z typową srebrzystą poświatą oraz ten rodzaj lirycznego nastroju – znajdą odpowiedniki tych samych wartości w innych rodzajach malarskich dopiero w latach dwudziestych" (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław 1964, s. 93).

Prezentowane dzieło Makowskiego bliskie – rozmiarem, podłożem i wydrapanym na odwrociu oznaczeniem pracowni artysty – innych kompozycjom uchwyconym w katalogu Jaworskiej około 1916 roku.
Na niewielkiej deseczce o srebrzystym tle Makowski delikatnie zarysował kwiaty anemonów umieszczone w brązowym glinianym dzbaneczku. Oszczędność palety barwnej idzie ty w parze z odważnym gestem malarza polegającym na aplikacji farby cienkimi smużkami farby, co przywodzi na myśli eksperyment malarski Jacksona Pollocka i jego action painting.

41 †

MICHEL KIKOÏNE

1892-1968

"Martwa natura", 1926

olej/płótno, 81,5 x 40 cm
sygnowany p.g.: 'Kikoine'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa, dedykcja artysty z 28 stycznia 1962 roku,
na krośnie malarskim nalepka inwentarzowa opisana: 'G3K6',
na odwrociu ramy papierowe nalepki z numerami inwentarzowymi

estymacja:
10 000 - 14 000 PLN
2 200 - 3 100 EUR

POCHODZENIE:
aukcja J.J. Mathias, Baron Ribeyre, Farrando Lemoine, Paryż, grudzień 2010
kolekcja prywatna, Francja

WYSTAWIANY:
Salon des Indépendants, Paryż, 20 stycznia – 21 marca 1926

LITERATURA:
Société des artistes indépendants. Trente ans d'art indépendant, 1884-1914, katalog wystawy, Paris 1926, s. 97 (nr 1331 lub 1334)

Michel Kikoine to wybitny intymista i kreator nastroju. Kompozycja ta w pełni oddaje charakter i ducha malarstwa kręgu École de Paris, zawieszonego pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Kikoine z właściwym sobie wyczuciem nawiązuje relacje z XVII-wieczną tradycją holenderskich martwych natur myśliwskich. Zupełnie jak jeden z tych dawnych mistrzów ukazuje martwą kaczkę zawieszoną za nogi przy ścianie. Głowa zwierzęcia osadzona na długiej szyi zwisa bezwładnie i opiera się na blacie stołu. Ogół martwych natur wykreowanych przez twórcę utrzymany jest w duchu minionych epok, aczkolwiek ta zdecydowanie silnie wydaje się korespondować z przeszłością, przynajmniej w warstwie tematycznej. Studiując nieco baczniej ukazaną strukturę, dostrzec można w niej coraz więcej elementów, które odróżniać mogą malarza od dawnych źródeł. Obok samego ptaka nie znajdujemy już żadnych innych obiektów, które wzbogacać mogłyby ów układ. Zadać można równocześnie pytanie, gdzie podziała się znana z historycznych przedstawień daleko idąca precyzja Holendrów? Na ich obrazach bez trudu doszukać się można licznych, oddanych z pietyzmem detali. Wprawne oko wychwyci bez problemu gatunki kwiatów, haptycznie oddaną sierść zwierząt czy pierze ptaków, a także soczystość i świeżość towarzyszących im owoców. O ile Kikoine prowadzi wyraźny dialog z tradycją samego tematu, to zrywa bezsprzecznie z jego formą. Gdzieniegdzie stosuje śmiałe i długie pociągnięcia pędzla. Uzupełnia je krótkimi, nerwowymi dotknięciami dla zaakcentowania nielicznych detali. Niezwykle malarska całość odznacza się syntezą i uproszczeniem kształtów. Tylko w niektórych partiach dostrzegalna jest nieco większa rola konturu zanikającego w większości form. To kompozycja o niewątpliwie wanitatywnej wymowie i wrażeniowym, wizyjnym podejściu do kształtu. Płótno artysty zdradza jego wewnętrzną debatę nad przemijalnością form życia.

42 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

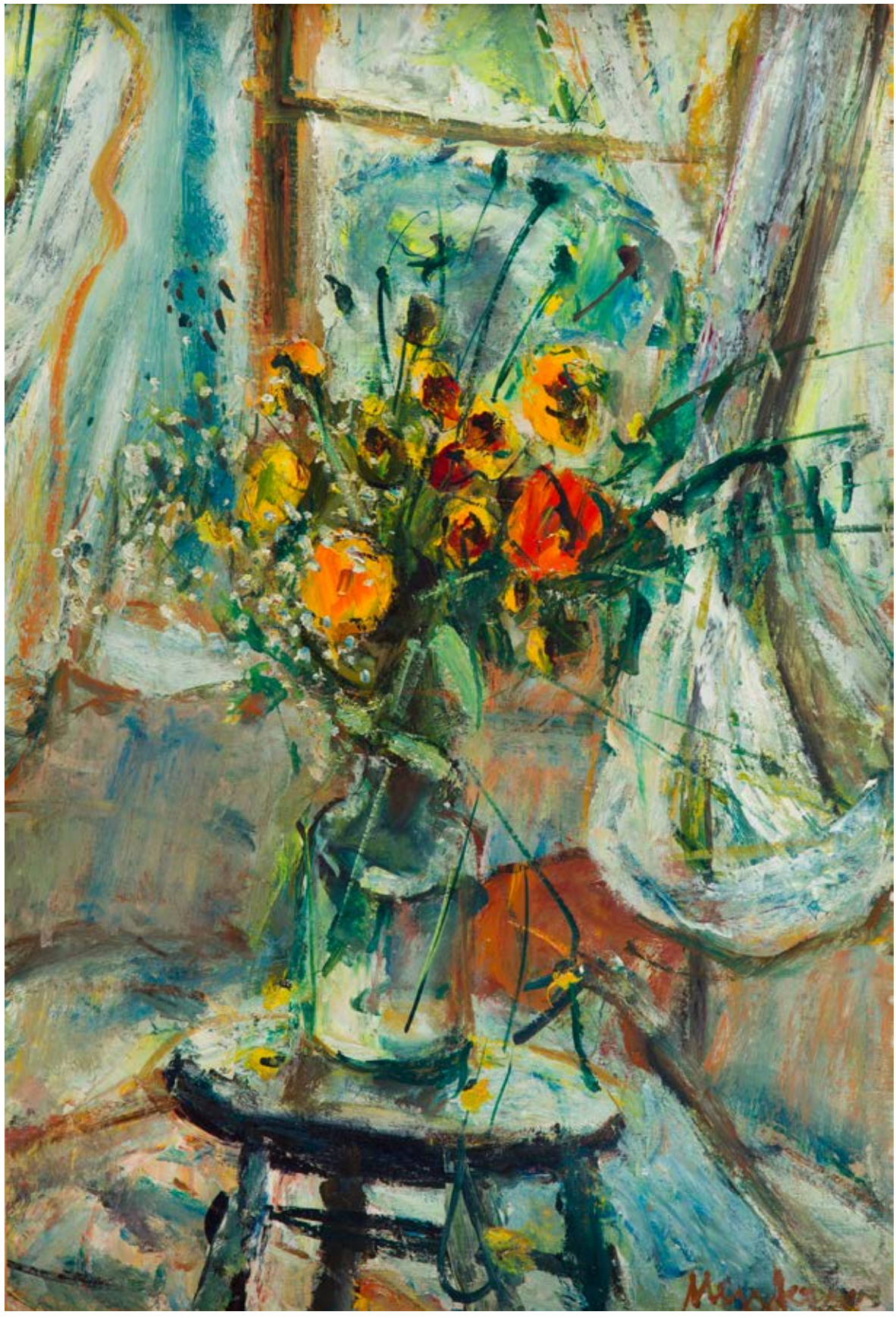
Martwa natura z bukietem kwiatów, przed 1948

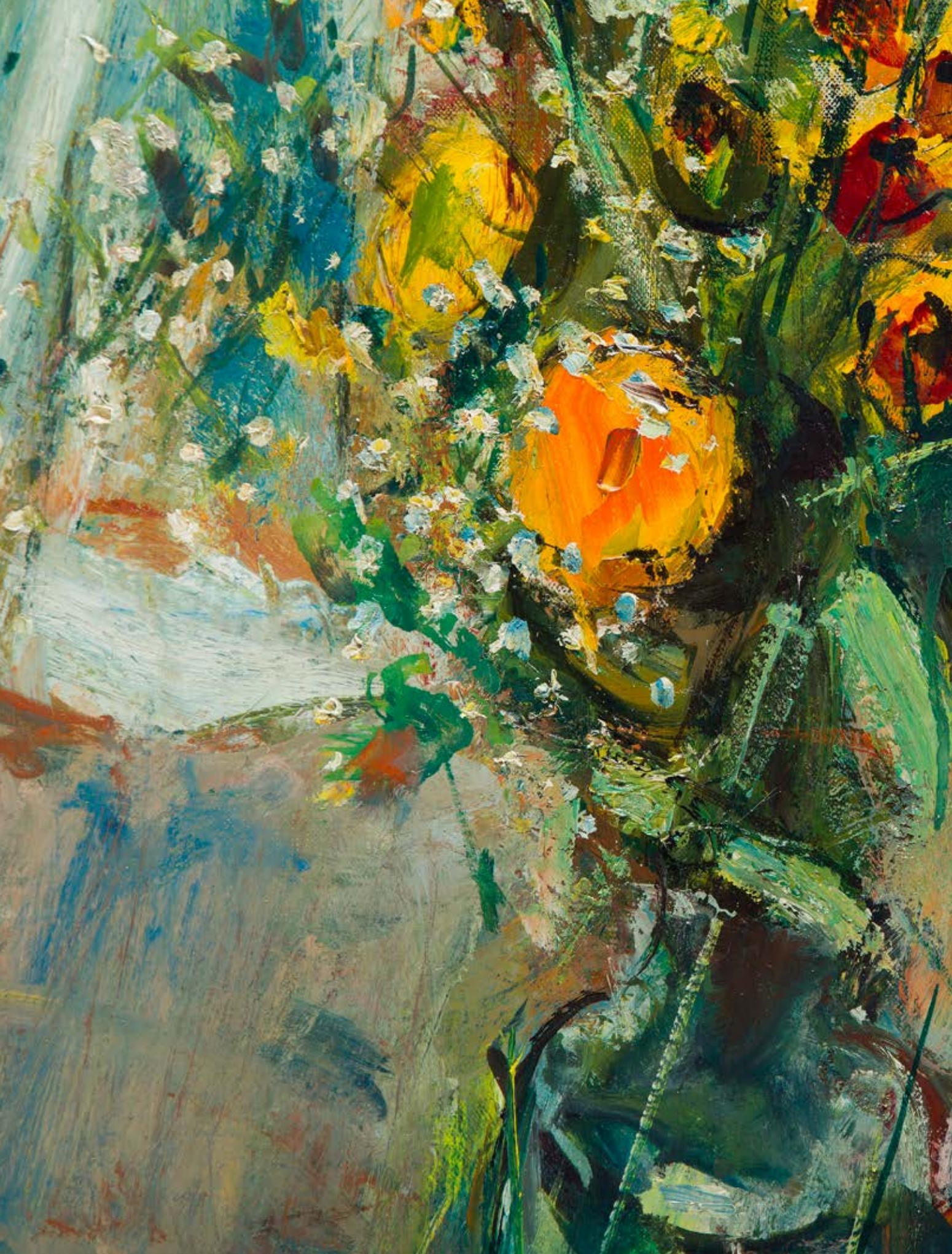
olej/płótno, 75 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na odwrociu nalepka Colorado Springs Fine Arts Center
oraz Galerie Georges Giroux w Brukseli

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
15 300 - 19 600 EUR

WYSTAWIANY:
Exposition d'Art American Contemporain, Galerie Georges Giroux, Bruksela, 1948
Colorado Springs Fine Arts Center, wystawa stała, 1966 (dar Paula Portera)

W 1923 roku Zygmunt Menkes przybył po raz pierwszy do Paryża, aby dwa lata później zamieszkać w stolicy Francji na stałe. Jego barwny, liryczny styl kształtował się pod wpływem międzynarodowej artystycznej bohemy istniejącej na paryskim Montparnassie. Artysta twierdził nawet, że Francja „to jedyny kraj, w którym malarstwo żyje". Dla przybyszów z Europy Środkowo-Wschodniej przystaniami stawały się nad Sekwaną kawiarnie, pracownie czy szkoły artystyczne. Menkes, wkrótce po przybyciu do Francji, zyskał znajomości z głównymi postaciami Szkoły Paryskiej, np. Eugeniuszem Zakiem, Markiem Chagallem czy Julesem Pascinem. Jego malarstwo stanowiło próbę połączenia nowoczesnej wrażliwości kolorystycznej oraz tradycji żydowskiej, której upatrywano w duchu Południa. Już w 1929 roku Menkes stał się bohaterem jednej z książek z serii Les Peintres Nouveaux, poświęconej twórcom współczesnej sztuki we Francji (E. Teriade, Menkes, Paris 1929). W 1935 roku artysta zamieszkał w Nowym Jorku, a jego malarstwo w kolejnych dekadach zyskało charakterystyczny, oparty na linii styl. Prezentowana „Martwa natura z bukietem kwiatów" powstała w latach 40. XX stulecia. Menkes wielokrotnie podejmował temat martwej natury, której, dzięki zaletom formalnym – bogatym zestrojeniom barwnym, „przecinkom" farby nakładanym jako ekwiwalent dźwięków – nadawał muzyczny charakter. Szklany wazon z bukietem różnorodnych kwiatów artysta umieścił na tle białej zasłony i okna, ewokując nastrój sielanki amerykańskiej pracowni.





43 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Kwiaty w wazonie

olej/płótno, 71 x 31 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 900 - 15 300 EUR

Malarstwo Zygmunta Józefa Menkesa podlegało na przestrzeni kolejnych dekad licznym transformacjom. W prezentowanej pracy uwidacznia się lekka geometryzacja i uproszczenie kształtów utrzymane w duchu ekspresjonizmu. Nie odnajdujemy tutaj natomiast tak charakterystycznej dla artysty, przewodniej w wielu jego pracach roli konturu. „Na palecie Menkesa często obecna jest czerwień – czerwień mocna, królewska, gorąca, zmysłowa…" (E. Teriade, O sztuce Zygmunta Menkesa [w:] Sigmund Menkes 1896-1986, Nowy Jork 1993, s. 17). Taka czerwień pojawia się tutaj na płatkach kwiatów – głównych „bohaterów" tej kompozycji. Zestawiona ona została na zasadzie mocnego kontrastu z bielą porcelanowego dzbanka. Omijając ten główny motyw obrazu, przechodzimy do jego tła. To przestrzeń niezwykle interesująca, gdyż poziome, czarne linie przykryte zostały szeroko nakładanymi plamami błękitu i różu. Niebieska barwa „wchodzi" ponadto w przestrzeń stołu, sprawiając wrażenie odrealnionej, wizyjnej konstrukcji kreowanej przez samego artystę.

44 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Głowa kobiety", około 1929

olej/sklejka, 30,8 x 26,5 cm

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002
Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, nr kat. I/32, s. 120

W okresie warszawskim twórczości Bolesława Cybisa do głosu dochodzą formuły artystyczne, które artysta odziedziczył po edukacji artystycznej w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, jak również te, które stanowią jego autorski wkład w malarstwo doby dwudziestolecia międzywojennego. Jako członek Bractwa św. Łukasza Cybis inspirował się sztuką dawną, zarówno jeśli idzie o wzorce formalne, jak i konwencje technologiczne. Prezentowaną „Głowę kobiety" porównać można z XV- i XVI-wiecznym włoskim malarstwem portretowym. Przybliżenie kadru do widza, subtelnie wymodelowana twarz z syntetycznym i precyzyjnym detalem przybliża nad do myślenia o inspiracji takimi mistrzami Sandro Botticelli czy Agnolo Bronzino. Cybis wykorzystał tutaj wszystkie zalety malarstwa olejnego. Twarz modelki szkli się szlachetnym blaskiem pochodzącym z wielowarstwowego użycia laserunków. Tło pozostało niezamalowane, przez co eksponowana jest naturalna struktura drewna. Kontrastowe zestawienie oryginalnej tkanki podobrazia oraz efektowanie namalowanego oblicza portretowanej budują wizerunek dzieła jako popisowego kaprysu artysty. Subtelność techniki malarskiej idzie tutaj w parze z konkretem przedstawienia ciała. Cybis w ten sposób zbliża się, po pierwsze, do malarstwa niemieckiego spod znaku Nowej Rzeczowości. Po drugie, lekko geometryzującą konwencję, obecną w budowie cienia na twarzy i partii włosów, łączyć można z europejskim i amerykańskim art déco, będącym w swoim rozkwicie, gdzie w Warszawie powstawała „Głowa kobiety". Przez brawurowy sposób malowania i oraz dekoracyjną konwencję obraz Cybisa przywodzi na myśl równoległą twórczość Tamary Łempickiej.

45

WACŁAW WĄSOWICZ

1891-1942

Portret żony artysty, 1929

olej/płótno, 62 x 40,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'WACŁ WĄSOWICZ | 1929'
na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna oraz ramiarska,
na krośnie malarskim opisany: '144' oraz '72'

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
9 800 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2016
kolekcja prywatna, Warszawa

„Kiedy przypominam sobie moje dawne obrazy z okresu formizmu, widzę w nich usiłowanie rozbicia płaszczyzny obrazu, w którym kolor był środkiem pomocniczym dla osiągnięcia efektu raczej graficznego niż malarskiego. Już w okresie rytmu w obrazach moich uderza silniej podkreślona barwa, jednakże w obydwu tych okresach zagadnienie formy góruje nad barwą i sprowadza ją na plan drugi. Stopniowe wyzwalanie się z formy prowadzi do nowego okresu mojej twórczości, której najważniejszym zagadnieniem staje się barwa. Barwa, która jest tym dla malarstwa, czym forma dla rzeźby".

Wacław Wąsowicz, Wystawa prac w Polskim Klubie Artystycznym, 16 marca – 16 kwietnia, Warszawa 1931 (nlb.)

46 †

ALEXANDRA POVÒRINA-HESTERMANN

1885-1963

Mały clown, 1929

olej/sklejka, 90 x 71,5 cm
sygnowany monogramem wiązanym oraz datowany l.d.: 'APH 29.'
na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa, nalepka aukcyjna
oraz nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 700 - 13 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, czerwiec 1991
kolekcja Art-B
depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie (od 1993)
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2004
kolekcja instytucjonalna, Europa

MAŁY CLOWN W ŚWIECIE AWANGARDY

Komedianci, cyrkowcy, aktorzy włoskiej komedii dell'arte, oni wszyscy silnie inspirowali modernistów już w drugiej połowie XIX stulecia. Postacie te stały się motywem chętnie wykorzystywanym także przez artystów tworzących w pierwszych dekadach XX wieku. Wymienić tu warto chociażby Paula Cézanne'a czy Pabla Picassa, którego „różowy okres" zdominowany został poprzez całe pokolenia akrobatów. „(…) już (…) u Baudelaire'a, stary cyrkowiec jest alter ego artysty, a kariera linoskoczka – metaforą życia. Stąd cyrk, maskarada i commedia dell'arte stały się jednym z głównych mitów awangardy. (…) Trupa cyrkowców to zbiorowość wegetująca na pograniczu społeczeństwa, ale i na pograniczu sfery poezji, zaś los klauna odsłania samotność człowieka wobec świata, ciągłe balansowanie między samorealizacją a upadkiem, twórczością a bezużytecznością" (Matilde Battistini, Picasso, tłum. Dorota Łąkowska, Warszawa 2006, s. 36). W ten sposób postać klauna wpisuje się w znacznie szerszy kontekst antropologiczny, któremu towarzyszą rozważania egzystencjalne.
Tym ciekawszy staje się tutaj obraz rosyjskiej malarki związanej ze środowiskiem niemieckim, tworzącej głównie w Hamburgu.

Alexandra Povorina-Hestermann urodziła się w 1885 roku w Sankt Petersburgu. Za namową ekspresjonistki Marianne von Werefkin artystka udała się w 1907 do Monachium, gdzie rozpoczęła naukę w prywatnej szkole malarstwa Simona Hollósy'ego, malarza o stosunkowo tradycjonalistycznym podejściu do sztuki.
Utrzymywała ona bliskie kontakty z tamtejszą bohemą artystyczną, w tym z późniejszymi założycielami grupy „Der Blaue Reiter".
To właśnie awangarda o wiele bardziej pociągała kobietę, która szlifując swój warsztat w pracowni mistrza, poszukiwała jednocześnie nowych wyzwań i dróg. W 1911 Povorina przeniosła się do Paryża, artystycznej stolicy świata. Kulturalne centrum miasta rozpoczęło wówczas powolną migrację z Montmartru na wzgórze Montparnasse.
Paryż drgał i pulsował, a wszystkiemu towarzyszył artystyczny ferment. Malarka przyglądała się kolejnym nowoczesnym nurtom i analizowała je dokładnie. Fowizm, kubizm, ekspresjonizm, z którym już od paru lat była związana czy ogólnoeuropejskie tendencje
École de Paris odciskały silne piętno na jej młodym umyśle.
Po trzech latach pracy w atelier innej rosyjskiej artystki, uczennicy samego Matisse'a, Marie Vassilievy, Povorina udała się do Hamburga. Tam poznała swojego przyszłego męża, a w 1919 przystąpiła do działającego w mieście stowarzyszenia Secesja.

Prezentowany podczas aukcji obraz to dzieło implikujące w swej strukturze wpływy wielu nurtów awangardy. Stanowi jakby ich wypadkową. Widzimy tu doświadczenia zarówno rosyjskiego, jak i niemieckiego ekspresjonizmu oraz pewne inspiracje sztuką kubistów. W całej twórczości artystki uwidaczniają się także echa postimpresjonizmu, dzieł Cézanne'a i Gauguina. Zatem wybór motywu, tak częstego w twórczości tego pierwszego, staje się jeszcze bardziej uzasadniony.
Jak już zostało wspomniane, postać arlekina uzyskuje w rozważaniach i sztuce twórców awangardowych niezmiernie osobliwy i ambiwalentny charakter.

Podobnie interpretować można tu motyw innych cyrkowców czy komediantów. Sam Apollinaire pisał, że „Arlekinowie dzielą blask kobiet. Są do nich podobni. Ani męscy, ani kobiecy" (Guillaume Apollinaire, Kubiści. Rozważania estetyczne, tłum. Jan Józef Szczepański, Kraków 1959, s. 43). Taki rzeczywiście charakter ma ukazany w kompozycji malarki klaun. To mały chłopiec o dziewczęcej urodzie, jeszcze bardziej uwypuklonej poprzez wielobarwny, komiczny kostium. W strukturze kompozycji, budowanej w tym przypadku w dość tradycyjny sposób, uwagę zwraca niebieski dywan odtworzony w duchu kubizmu, bez uwzględnienia zasad perspektywy. Wzrok widza kieruje się również bezpośrednio na twarz małego modela, w zasadzie jedyną partię dzieła potraktowaną z pełnym pietyzmem i dbałością o wymodelowanie ukazywanej powierzchni. Portret jako taki zajmuje w twórczości artystki miejsce szczególne. W jej obrazach uwidacznia się niesamowita wrażliwość i umiejętność uchwycenia psychologicznej warstwy ludzkiej natury.

47

NARCISSE VIRGILIO DÍAZ DE LA PEÑA

1807-1876

Las Fontainebleau

olej/deska, 24,1 x 35,6 cm
sygnowany l.d.: 'N. Diaz'
na odwrociu pieczęć paryskiego składu przyborów malarskich: 'VIEILLE | M.D DE COULEURS | Rentoile et Restaure les Tableaux | Rue Bréda 30, PARIS', nalepka inwentarzowa z numerem: '9912', na odwrociu ramy papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:
55 000 - 70 000 PLN
12 000 - 15 300 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, kwiecień 2008
kolekcja prywatna, Polska

Narcisse-Virgile Díaz de la Peña to kanoniczne nazwisko sztuk europejskiej i obok Théodore'a Rousseau, Jeana François Milleta, Jeana Baptiste'a Camille'a Corota, Charlesa François Daubigny'ego współtwórca szkoły malarskiej Barbizon. Ta niewielka miejscowość na obrzeżu lasu Fointainebleau – malowniczej puszczy położonej kilkadziesiąt kilometrów na południe od Paryża. Od lat 30. XIX wieku funkcjonowała tam kolonia artystyczna: artyści, porzucając akademickie konwencje, udali się na łono natury, aby osobiście ją odczuć, potem odtworzyć na podobraziu – jeszcze nadal w atelier. Odrzucili akademickie brązy, pozbyli się konwencjonalnych planów przestrzennych, rozluźnili sposób budowania powierzchni obrazu, studiowali światło i barwę w naturze, chcąc prawdziwie je oddać. Twórczość Díaza de la Peñy spośród wszystkich Barbizończyków niosła w sobie największy romantyczny pierwiastek. Skrzące się delikatnym światłem pejzaże artysta obdarzał urokliwym sztafażem, jak ma to miejsce w przypadku prezentowanego „Lasu Fointainebleau". Praca odznacza się wibrująca tkanką malarską. Kompozycja chmur z błękitną luką i zmiany oświetlenia w partii łąki oraz drzew sugerują zmienną aurę.
Autorowi udało się uzyskać sugestywny, atmosferyczny efekt nieco pochmurnego dnia i światła sączącego się przez wilgotne powietrze.

48

KARL DAUBIGNY
1846-1886

Łódź na rzece, 1884

olej/deska, 38 x 67 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Karl Daubigny 1884'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 600 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, listopad 2008
kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Karla Daubigny'ego bardzo bliska jest w tematyce i formie artystycznej twórczości jego ojca, znanego malarza barbizończyka Charlesa-François Daubigny'ego. Młodszy Daubigny uczył się w paryskiej Académie Suisse i debiutował na Salonie w 1863 roku. Pierwsze krajobrazy artysty utrzymane są w stylu ojca. W drugiej fazie twórczości malarz zwrócił się w stronę „wibrystycznego" malarstwa przypominającego impresjonizm. Obdarzył je jednak osobistą, ciemną formułą kolorystyczną.
Artysta głównym obszarem tworzenia uczynił las Fontainbleau, wybrzeże Bretanii i Normandii oraz Auvers-sur-Oise, gdzie znajdowała się posiadłość rodziny i gdzie do dziś znajduje się muzeum obydwu malarzy. Karl uprawiał również grafikę artystyczną, wykonując autorskie krajobrazy i kopie dzieł ojca. Uważa się, że był wyjątkowo utalentowanym pejzażystą i najważniejszym przedstawicielem drugiej generacji malarzy Barbizończyków, mimo że jego dzieło pozostawało w cieniu twórczości François Daubigny'ego. Mimo przedwczesnej śmierci w wieku 40 lat artysta pozostawił w po sobie znaczący dorobek, zachowany przede wszystkim w kolekcjach prywatnych i publicznych we Francji, m.in. w Musée d'Orsay w Paryżu.

49 †

ZYGMUNT ROZWADOWSKI

1870-1950

Wyjazd na polowanie

olej/tektura, 48 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'Z. Rozwadowski'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 500 - 7 700 EUR

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

Zygmunt Rozwadowski w latach 1883-90 studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki. W latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium w popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego. Już jako student wystawiał swoje obrazy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i we Lwowie. Po studiach dzielił życie między Kraków, Lwów i posiadłość w Bączalu Górnym niedaleko Tarnowa. Współpracował z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy racławickiej", „Golgoty", „Panoramy siedmiogrodzkiej" i „Męczeństwa chrześcijan". Najmocniej kojarzony jest z lwowskim Związkiem Artystów Polskich i Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych. Dzieła Rozwadowskiego wyrastają z romantycznych legend i wzorów XIX-wiecznego malarstwa historycznego i batalistycznego. W „Wyjeździe na polowanie" artysta przedstawił sforę z myśliwymi w klasycznych strojach na polowanie – czerwonych frakach i białych bryczesach. Malownicza grupa rozpościera się w przestrzeni pałacowego obejścia.

50 †

JAN ERAZM KOTOWSKI

1885-1960

Przejażdżka

olej/płótno, 80 x 120 cm
sygnowany p.d.: 'Jan Kotowski'

estymacja:
15 000 - 25 000 PLN
3 300 - 5 500 EUR

Głównym motywem w twórczości Jana Erazma Kotowskiego jest niezaprzeczalnie sylwetka konia. Pojawia się ona w zdecydowanej większości prac tego artysty. W ich formie nie sposób nie zauważyć echa tradycji malarstwa szkoły monachijskiej. Tendencje historyzujące łączą się u Kotowskiego, wykształconego skądinąd w przywiązanym do przeszłości środowisku krakowskim, z nurtem neoromantyzmu i narodową dumą. Malarz ten obrazował w obrębie swoich kompozycji dynamiczne zaprzęgi, często osadzone w zimowej scenerii czy – jak w prezentowanym obrazie – uspokojone, statyczne przejażdżki. Konie, główni bohaterowie, umieszczone zostają w przestrzeni małych miasteczek, przed dworem lub pałacem, ale najczęściej podczas ciężkiej pracy.

Twórca wielokrotnie podejmuje studium utrudzonych zwierząt u wodopoju, na łące, w stajni. Abstrahując od ukazanej sytuacji, koń zawsze jest u Kotowskiego stworzeniem dostojnym, istotą dumną i wytrwałą. Kompozycja z dorożką zaprzężoną w dwie pary siwych koni należy do dobrze dopracowanych i wystudiowanych przedstawień Kotowskiego. Powożący zaprzęgiem mężczyzna oraz towarzysząca mu dziewczynka ubrani w stroje z epoki międzywojnia to element, który pozwala w pewien sposób na datowanie owego dzieła. Scena ta to także dokumentalny zapis przeszłości. Powóz na leśnej drodze zmierza być może do jednego z pałaców, które w przedwojennej Polsce były ostoją kultury i sztuki, a także stanowiły centrum życia intelektualnego.

51

ZYGMUNT AJDUKIEWICZ

1861-1917

Scena mitologiczna - Pląsy centaurów

olej/płótno (dublowane), 62,5 x 109,5 cm
sygnowany l.d.: 'Zygmunt Ajdukiewicz'
na odwrocie na płótnie niemiecki napis odręczny informujący o zastrzeżeniu praw do powielania obrazu należnych firmie Victora Angerera z Wiednia

estymacja:
55 000 - 70 000
12 000 - 15 300 EUR

Zygmunt Ajdukiewicz był jednym z reprezentantów „szkoły monachijskiej". Prezentowane w katalogu dzieło stoi jednak niejako w opozycji na głównego nurtu spuścizny autora. Zygmunt Ajdukiewicz pochodził ze znanej rodziny artystycznej (jego stryjecznym bratem był Tadeusz Ajdukiewicz). Artysta odebrał gruntowną edukację, którą rozpoczął w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Studia kontynuował w Wiedniu (1880-82), a potem w Monachium (1883-85). Następnie osiadł w stolicy cesarstwa habsburskiego, gdzie dzięki talentowi i pomocy rodziny zaczął znakomitą karierę w sferach dworskich i arystokratycznych. Jego dzieła w epoce były często wystawiane, a artysta odnosił liczne sukcesy (m.in zdobył złote medale na wystawach w Wiedniu i Berlinie). Przejawiał duży talent narracyjny, który łączył z solidnym warsztatem malarza realisty. Jako znakomity ilustrator chętnie sięgał do wielkich dzieł polskiej literatury (m.in. „Pana Tadeusza" i „Potopu"). Jego twórczość cenił cesarz Franciszek Józef, który zakupił obrazy Ajdukiewicza do kolekcji cesarskiej. Ajdukiewicz rozpoczynał swoją twórczość od starannie wykonanych scenek rodzajowych, lecz sławę zyskał jako malarz koni, które odtwarzał lekko i płynnie oraz dzięki cyklowi dwunastu obrazów poświęconych życiu Tadeusza Kościuszki.

„Pląsy centaurów" można interpretować jako subtelną wariację warsztatu Ajdukiewicza, którego treści oscylowały wokół wspomnianych motywów hippicznych. Podejmując temat mitologiczny artysta w niedosłowny sposób wszedł w dialog z kanonami ówczesnego malarstwa, które na piedestale stawiało wielkoformatowe realizacje historyczne i mitologiczne właśnie. Dzieło to można uznać za rodzaj malarskiej hybrydy, tak jak bohaterów płótna – centaury. Centaury były mitycznymi stworzeniami, zbudowanymi z dwóch nieprzystających do siebie części. Górna część ciała była podobna do ludzkiej, dolna natomiast przypominała konia. W starożytnej Grecji centaury uchodziły za rasę dziką skłonną do gwałtów, przemocy i pijaństwa. Mieszkały w stadzie, żywiły się surowym mięsem i potrafiły zwietrzyć wino na kilometr (albo i dalej). Ich upodobanie do picia wielokrotnie stawało się przyczyną walk, m.in. z Heraklasem czy na weselu króla Lapitów Pejritoosa. Zygmunt Ajdukiewicz ukazał postać starego centaura z wykorzystaniem jego pełnego wachlarza charakterologicznego.
Tym samym w swoim „malarskim kaprysie" przypomniał, iż europejskie malarstwo od wieków widziało w centaurach symbol zwierzęcego aspektu ludzkiej natury, rozwiązłości, pijaństwa i braku opanowania. „Pląsy centaurów" to próba skomponowania dzieła, które miało cieszyć odbiorcę nie tylko walorami plastycznymi, ale miało zarazem przekazywać uniwersalne treści kulturowe i bawić jego rubaszną redakcją.

52

CZESŁAW WASILEWSKI

1875-1946

Sanna

olej/płótno, 48 x 79 cm
sygnowany p.d.: 'Cz. Wasilewski'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
27 00 - 4 000 EUR

Czesław Wasilewski to jeden z tych artystów, w których twórczości silnie objawiały się wpływy środowiska monachijskiego. Sam twórca wielokrotnie nawiązywał do kompozycji wybitnych malarzy, takich jak Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski czy Józef Chełmoński. Owiany tajemnicą i nie do końca jasny przebieg jego kariery sytuuje go również jako ucznia i współpracownika w atelier Wojciecha Kossaka. Te kwestie z kolei tłumaczą w zupełności podejmowaną przez Wasilewskiego tematykę. Był to bowiem niezaprzeczalnie malarz natury i koni. „Koń! ten towarzysz wierny i pewny, czy to pod Kircholmem, czy pod Iganiami, z tą samą furyą jak jego Pan sadzący przez armaty Samosierry, jak jego Pan znosi bez skargi nędzę odwrotu z Moskwy. Jeżeli w jakiejkolwiek sztuce należy mu się miejsce obok człowieka, to w sztuce polskiej złączony z rapsodyą rycerską nierozerwalnym węzłem jest inkarnacyą rozmachu i temperamentu jedynej kawaleryi świata!" (Koń w malarstwie i rzeźbie polskiej, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1913, s. 3). Jak doskonale widać, motyw ten był silnie zakorzeniony w polskiej, narodowej świadomości już od wielu dekad, a jego genezy upatrywać należałoby zapewne gdzieś w przepełnionej ideałami epoce romantyzmu. Wasilewski w swej kompozycji ukazał dwa rozpędzone zaprzęgi. Osadził je w charakterystycznej dla siebie i zresztą lubianej, zimowej scenerii. Syntetyzujące formy tworzą tu scenę o brawurowym charakterze, w której tle majaczą zabudowania wsi z widocznym wiatrakiem i sylwetami drewnianych chałup.

53

ADAM SETKOWICZ

1879-1945

Spotkanie przy studni

olej/płótno (dublowane), 46 x 94 cm
sygnowany l.d.: 'A. Setkowicz'

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

Adam Setkowicz wywodził się z akademickiego środowiska krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Wykształcenie zdobywał pod kierunkiem Teodora Axentowicza i Jana Matejki. Był ilustratorem krakowskiego czasopisma „Nowości" w latach 1905-12. Podczas I wojny został wraz z rodziną ewakuowany z Krakowa i zamieszkał tymczasowo w Wiedniu. Setkowicz w historii sztuki zapisał się przede wszystkim twórczością przepełnioną scenami rodzajowymi z zaprzęgami zimowymi, polowaniami, sannami oraz iskrzącymi się śniegiem pejzażami. Owa twórczość niewymownie nawiązywała do dziedzictwa malarskiego Alfreda Wierusza-Kowalskiego, Józefa Brandta, Józefa Chełmońskiego i Juliana Fałata. Adam Setkowicz w swojej epoce zyskał dzięki owej recepcji dzieł wielkich mistrzów pewną popularność, która sprawiła, że współcześnie jego dzieła znajdują się w wielu muzeach w całej Polsce (m.in. w Krakowie, Poznaniu, Warszawie, Płocku, Chorzowie) i za granicą (Ukraina, Szwajcaria) oraz w licznych kolekcjach prywatnych, a wiele z jego prac było reprodukowanych w czasopismach w okresie międzywojennym i na kartach pocztowych.

54 †

JAN CYBIS

1897-1972

Martwa natura z bażantami, lata 30. XX w.

olej/płótno, 65 x 81 cm

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 100 - 17 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, marzec 2001
kolekcja prywatna, Warszawa (zakup prywatny z galerii sztuki)

OPINIE:
potwierdzenie autentyczność przez Jacka Cybisa

„Otóż Cybis jest niewątpliwie malarzem natury. Natura to podstawowa kanwa, na której buduje swe świadomie konwencjonalne kompozycje: martwe natury, pejzaże, akty (...). Ale natura jest też u niego głównym i wielkim pretekstem, tym wątkiem, obok którego Cybis samodzielnie buduje świat osobliwej wizji. Pejzaże pozbawione są opisowej tkanki. Nie opisuje ani drzew, ani murów, i na pewno o wiele mniej można powiedzieć o samym motywie niż przeżyciach malarza i o świecie jego psychicznych wyobrażeń. Cybis nie maluje ani smacznych widoków, ani estetycznych martwych natur, pozostawiając to swoim epigonom. Brutalnie, żywiołowo, wydobywa z siebie nastroje i dramaty, a jego fugi odizolowują się od tematów, których jedyną rolą zdaje się być – nieprzeszkadzanie".

Ignacy Witz

W spuściźnie malarskiej Jana Cybisa prace z lat 30. XX wieku i okresu kapistowskiego stanowią stosunkowo ograniczoną grupę. Tym bardziej „Martwa natura z bażantami" jawi się jako rarytas kolekcjonerski.
Jako jeden z członków, a z czasem nieformalny lider, grupy studentów Józefa Pankiewicza w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Cybis w 1924 roku wyjechał do Paryża, aby wstąpić do tamtejszej filii macierzystej uczelni. Młodzi twórcy uformowali tzw. Komitet Paryski i pod auspicjami profesora chłonęli sztukę klasyczną, lecz również nowoczesne tendencje kolorystyczne zjawiające się na paryskiej scenie artystycznej od końca XIX wieku. Powróciwszy do kraju w 1930 roku grupa kapistów stała się wiodącym ugrupowaniem artystycznym. Postać Cybisa stanowiła istotną figurę w polskim życiu artystycznym, także po II wojnie światowej.
Estetyka malarstwa kapistów znalazła swoje credo w wypowiedziach Cybisa. „Dzieło sztuki istnieje samo w sobie. Malując z natury chcemy stworzyć płótno, które by odpowiadało naszemu przeżyciu malarskiemu wobec tej natury, więc nie żeby było dokumentem podobieństwa, ale żeby dało grę stosunków i działań plastycznych, na których koncepcję nas ta natura naprowadza. Wszystkie stosunki w naturze muszą być transponowane na warunki płótna (płaszczyzna) i nabrać tam samoistnego znaczenia. Kolor na płótnie powstaje dopiero przez kontrast z innymi kolorami. Kolor jest koncypowany z założonej gry, a tylko naśladujący kolor z natury – nie działa malarsko. ... Płótno nie musi być wykonane, ale powinno być rozstrzygnięte po malarsku" – pisał Cybis w „Głosie Plastyków" w 1931 roku. Temat martwej natury w tego rodzaju poszukiwaniach kolorystycznych okazywał się szczególnie właściwy.
W prezentowanej „Martwej naturze z bażantami" malarz skonstruował okazała kompozycję – na dole zbudowaną z warzyw i owoców – od których wzrok widza wędruje ku szczytowi trójkąta białej tkaniny i sylwet ptaków. Barwna mozaika pracy składa się z bogatej palety, z której artysty kładzie obok siebie – czasem kolory kontrastowe – a czasem kontrastu unika – komponując zupełnie autonomiczny utwór barwny.

55 †

EUSTACHY WASILKOWSKI

1904-1977

Martwa natura z termosem, 1957

olej/płótno, 45 x 60 cm
sygnowany p.d.: 'Eustachy Wasilkowski'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu,
opisany na krośnie malarskim: 'E. Wasilkowski (1907 - 1977)'

estymacja:
5 000 - 7 000 PLN
1 100 - 1 600 EUR

Prezentowana martwa natura to jeden z przykładów nastrojowego kolo-ryzmu w malarstwie kręgu poznańskiego. Jej autor, Eustachy Wasilkowski, to natomiast jeden z ciekawszych artystów związanych od końca lat 40. XX wieku z tym środowiskiem. Malarz wykształcony we Lwowie i w Wiedniu, obyty w świecie dzięki licznym podróżom artystycznym, osiadł tam w roku 1948, obejmując tym samym posadę profesora w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Niewielka misa, rozrzucone w nieładzie jabłka oraz brunatny termos to elementy składające się na stosunkowo zwyczajną, acz interesującą pod względem formalnym kompozycję. Dominujące w niej barwy: czerwienie, żółcienie oraz brązy przełamane zostały chłodnymi refleksami zieleni i błękitu. Pomimo że Wasilkowski nie rezygnuje z czerni, to unika jej i ogranicza ją do absolutnego minimum. Cienie czy kontury zaznaczone zostały za pomocą ciemniejszych kolorów. To zjawisko znane artystom już od wielu dekad jest pokłosiem francuskiego impresjo-nizmu w najczystszej postaci. Wasilkowski natomiast korzysta tu z jego spuścizny tak, jak przystało na wzorowego kapistę.

Eustody Wawrkowski

56 †

ANTONI GRABARZ
1904-1965

Na morzu, 1938

olej/płótno, 120 x 162 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'A. GRABARZ-JARZYMSKI | A | D | 1938'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 900 - 15 300 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1938 lub 1939?

Antoni Grabarz był jednym z bardziej znaczących malarzy związanych z przedwojenną grupą artystyczną Bractwa św. Łukasza, któremu patronował Tadeusz Pruszkowski. Artystycznym credo ugrupowania było uprawianie malarstwa zwróconego ku formom sztuki nowożytnej, czystej figuralnie, stylizowanej, tradycyjnej, walorowej i ściśle powiązanej z ideologią sakralizacji sztuki. Ideą młodych malarzy była organizacja pracy artystycznej na zasadach średniowiecznego cechu; mieli oni na wzór czeladników w cechu poznawać tajniki warsztatu malarskiego, zgłębiając przede wszystkim techniki dawnych mistrzów, doskonalić umiejętność rysunku i komponowania wielofiguralnych scen. Owe wskrzeszanie dawnych form nie było założeniem ściśle lokalnym, i inicjatywą sformułowaną przez „łukaszowców" Pruszkowskiego, lecz częścią europejskiego zjawiska. Artyści tacy jak Grabarz, Michalak czy Gotard postanowili zerwać z modernistycznym pędem i zwrócić się ku „indywidualizmowi", „niepowtarzalności", „osobności" i malować w zbliżonej do siebie, klasycyzującej formule. To, co wyróżniało twórczość Grabarza było uprawiane przez niego malarstwo rodzajowe, koncentrujące się w szczególności na odmalowywaniu scen z życia rybaków. Kompozycje te sprawiły, iż jego prace z powodzeniem pokazywane były przed 1945 rokiem w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Warto wspomnieć, że związki Grabarza z Zachętą były w pewnym sensie trampoliną do jego kariery. Zadebiutował tam jeszcze w czasie studiów, w 1929 roku. W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych zdobył dwa medale: brązowy (1929) i srebrny (1932). To właśnie podczas ekspozycji w Zachęcie malarstwo Grabarza odnotowała krytyka artystyczna. W listopadzie 1931 roku Wacław Husarski, krytyk wpływowych „Wiadomości Literackich" i „Czasu", w natłoku prezentowanych w Zachęcie „300 banalności, nijakości i rzeczy błahych" „wyłowił", wyróżniające się poziomem i warsztatem, malarstwo Antoniego Grabarza. Malarz był wielokrotnie nagradzany na salonach Zachęty, w 1938 roku został stypendystą tej instytucji.

W prezentowanej w katalogu pracy widoczne są najważniejsze nurty artystyczne obecne w dziełach Grabarza. Choć z jednej strony artysta realizował nowoczesny w charakterze „cykl barek", to nie można w jego realizacji odmówić recepcji barokowego malarstwa marynistycznego. W dziele artysty z 1938 roku tak jak w realizacjach doby XVII wieku na pierwszy plan wysuwają się użyte w wyrazisty sposób środki malarskie, jak i recepcja niepokojącej atmosfery, jaką nasycone były nowożytne pejzaże morskie z motywami okrętów lub rybaków na morzu. Zamaszyste pociągnięcia pędzla, impasty, nieoczywista malarskość oraz dobór kolorów czynią z obrazu „Na morzu" reprezentatywny przykład przestrzennej i kolorystycznej wyobraźni Grabarza, który w indywidualnie dobranych środkach potrafił interpretować ikonografię o kilkusetletniej tradycji.

57

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

"Ostatnie blaski" (Skały na Capri)

olej/sklejka, 44 x 59 cm
sygnowany i opisany l. d.: 'Ostatnie blaski | F. M. Wygrzywalski'

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

POCHODZENIE:
do 1930 kolekcja prywatna, Lwów
kolekcja prywatna, Warszawa

W twórczości Michała Feliksa Wygrzywalskiego Włochy odegrały kapitalną rolę. Artysta z zamiłowaniem malował zatokę neapolitańską oraz wyspę Capri. Charakterystyczne, południowe światło, które malarz z wirtuozerią wprowadzał na swoje płótna, jest głównym „bohaterem" „Ostatnich blasków". Na skale zgromadziły się ptaki, tworząc w obrazie swoisty sztafaż. Mistrzowskie przedstawienie wody oraz światła, odmieniającego wygląd skał, czynią z obrazu popis malarskiej wirtuozerii. Artysta był absolwentem Akademii Sztuk Pięknych w Monachium oraz Académie Julian w Paryżu. Po ukończeniu studiów zamieszkał w Rzymie, a w 1908 powrócił do rodzinnego Lwowa, gdzie zarabiał na życie, pracując w teatrze jako inspektor sceny. Przez wiele lat współpracował jako ilustrator z „Tygodnikiem Ilustrowanym". Od 1901 roku wystawiał w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, zyskując wśród publiczności dużą popularność i uznanie krytyki. Znany jest także jako grafik, ilustrator i projektant kostiumów teatralnych. Malował przede wszystkim obrazy o tematyce rodzajowej, często – jak w prezentowanej pracy – fantastyczne przedstawienia morskich nimf, sceny orientalistyczne (szczególnie po 1906 roku, kiedy odbył podróż do Egiptu), serie pejzaży nadmorskich i sceny z rybakami oraz stylizowane portrety. W 1906 roku w warszawskim Salonie Kulikowskiego miała miejsce indywidualna wystawa artysty. Inna ważna wystawa Wygrzywalskiego odbyła się we lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1932 roku. Oprócz kolorystycznych, pełnych słońca i radosnych scen w okresie międzywojennym podejmował w swoich pracach również problematykę społeczną. Prace te odznaczają się nie tylko świetnym rysunkiem, lecz także dużą siłą ekspresji. Jednym z jego najbardziej znanych dzieł są „Burłacy" z 1925 roku (obecnie w kolekcji muzeum Narodowego w Warszawie).

58

WILHELM WACHTEL

1875-1942

Widok z Wiednia, 1906

olej/tektura, 33,5 x 41,2 cm
sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'Wilch Wachtel | Wien 1906'
na odwrociu nalepka Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
opisany: 'Wachtel', papierowa nalepka własnościowa z numerem: '1555' oraz opisana: 'Dr. Kretz',
opisany piórem: 'Nr. 19' oraz ołówkiem: 'W. Sew. Gottlieb | Kraków | Smoleńska 20'

estymacja:
10 000 - 15 000 PLN
2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, luty 2001
kolekcja prywatna, Polska
kolekcja prywatna, Warszawa (zakup z prywatnej galerii sztuki)

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, data nieznana

Wilhelm Wachtel, związany przede wszystkim ze środowiskiem artystycznym Lwowa, studiował początkowo w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, a następnie w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Swoją twórczość prezentował m.in. na wystawach organizowanych przez Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie. Tworzył przede wszystkim portrety i prace o tematyce żydowskiej, wśród nich wiele nastrojowych kompozycji, których scenerię stanowią małe żydowskie miasteczka z typowymi dla nich motywami bożnic oraz zilustrowaniem religijnych tradycji. Przed I wojną światową Wachtel był prawdziwym kosmopolitą, mieszkającym we Lwowie, Paryżu i Wiedniu; to widoki tych dużych miast najmocniej inspirowały go, gdy płótna malarskie poświęcał na pejzaże. W jego pracach pojawia się również tematyka erotyczna, społeczna czy motywy z Palestyny. Ten ostatni temat malarski był bezpośrednio związany z zaangażowaniem politycznym artysty, który był wyznawcą syjonizmu, wielokrotnie wyjeżdżał do Palestyny przed wybuchem wojny w 1939 roku. Swoje stanowisko polityczne dokumentował serią obrazów krajobrazowych z okolic najważniejszych miast diaspor żydowskich np. Jerozolimy i Tel Awiwu. Podczas II wojny światowej malarz zamieszkiwał w Stanach Zjednoczonych; tam też zginął w wypadku samochodowym. Malarstwo Wachtela ukierunkowane było na przedstawianie rzeczywistości podług własnej, oryginalnej malarskiej ekspresji. Prezentowane w katalogu dzieło to unaocznienie nie tylko zdolności artysty w kierunku umiejętnie komponowanego rozległego pejzażu, ale także nasycenia go rysem nastrojowości.

59 †

CUNO AMIET

1868-1961

"s'Cenzerl Amiet", 1911

olej/płótno, 40 x 32 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'C. Amiet | 1911'
opisany na odwrociu: 'C. Amiet | gemalt für die humoristische | KUNST - AUSSTELLUNG | 'MÜNCHEN in ZÜRICH' | 1911'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 100 - 17 400 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Widmer Auktionen, St. Gallen, listopad 1999
kolekcja prywatna, Szwajcaria
dom aukcyjny Christie's, Zurych, wrzesień 2018
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Internationale Kunstausstellung. München in Zürich. XXV.-XXVI. Februar MCMXI zum Frühlingsfest des Lesezirkels Hottingen, Kunsthaus Zürich, 25-26 lutego 1911

LITERATURA:
Cuno Amiet. Catalogue raisonné der Gemälde, online, nr 1911.47
Internationale Kunstausstellung. München in Zürich. XXV.-XXVI. Februar MCMXI zum Frühlingsfest des Lesezirkels Hottingen, katalog wystawy, Kunsthaus Zürich, Zürich 1911, nr 30 (jako „Franz Defregger, s'Cenzerl Amiet")

Pośród panteonu szwajcarskich twórców nowoczesnych nazwisko Cuno Amieta świeci najjaśniejszym światłem. Ten właśnie artysta jest zaliczany, obok Ferdinanda Hodlera czy Giovanniego Giacomettiego, do najważniejszych eksponentów modernizmu w Szwajcarii początku XX stulecia. Amiet jest o tyle narodowym twórcą, że jego kariera artystyczna trwała przez siedem dekad i znacząco wpłynęła na obraz malarstwa w tym kraju. Artysta pochodził z Solury, a studia artystyczne odbył w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (1886-1888) oraz Académie Julian w Paryżu (1888-1892). We Francji odbył się jego prawdziwy akces do sztuki nowoczesnej: Amiet włączył się w krąg twórców Szkoły Pont-Aven i przejął od nich post-gauguinowską technikę malarską. Powróciwszy do Szwajcarii w 1893 roku, osiadł w Hellsau, a od 1898 w Oschwand i aktywnie włączył się w lokalne życie artystyczne. Posługiwał się formułami malarskimi z zakresu syntetyzmu i pointylizmu, a jego malarstwo na początku XX wieku z pozycji symbolizmu ewoluował w kierunku ekspresjonizmu. Amiet był jednym z członków awangardowej grupy artystycznej „Die Brücke", a w pierwszych dekadach stulecia pozostawał w ścisłym kontakcie z paryską i monachijską sceną artystyczną.

Prezentowane dzieło stanowi w dorobku Amieta pracę niezwykłą. To urokliwy, swobodnie malowany portret wiejskiej dziewczyny. Na brązowym, „monachijskim" tle ukazał postać w popiersiu ubraną w kolorową kamizelkę. Warkocze kobieta nad czołem zostały zebrane powabną czerwoną wstążką. Opis na odwrociu dzieła wskazuje na faktyczną intencję autora związaną z tym portretem. Portret został namalowany na dwudniową wystawę w Kunsthausie w Zurychu w lutym 1911 roku. Malując swoją córkę Greti, artysta stworzył rodzaj humorystycznego pastiszu malarstwa Franza Defreggera (1835-1921), popularnego malarza szkoły monachijskiej i profesora tamtejszej Akademii, w czasie, gdy Amiet w niej studiował. Tytułowe imię Cenzerl nawiązuje do bawarskiego folkloru, a twórcy katalogu raisonné uważają, że artysta sparafrazował twórczość tradycjonalistycznego malarza, odwołując się do konkretnego dzieła: „Wiejskiej dziewczyny" z 1896 roku.

60

HIACYNT ALCHIMOWICZ

1841-1897

Portret malarza

olej/płótno, 81 x 59,5 cm
sygnowany l.d.: 'H. d'Alchimowicz'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
13 100 - 17 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2017
kolekcja instytucjonalna, Polska

Hiacynt Alchimowicz to utalentowany brat być może bardziej znanego artysty, Kazimierza Alchimowicza (1840-1916). Dojrzewał artystycznie w Wilnie, w bliskości malarza Kanutego Rusieckiego (1800-1860). Jako powstaniec styczniowy wyemigrował do Francji, gdzie pozostał do końca życia. Jako wykształcony jeszcze w Wilnie absolwent szkoły mierniczej, Alchimowicz pracował przy budowie kolei Arcachon-Amélie-les-Bains--Perpignan. W 1872 roku zaczął studiować malarstwo w Perpignan oraz Paryżu. Pozostawał w przyjaźni z polskim rysownikiem Michałem Elwiro Andriollim. Od 1876 nauczał rysunku w liceum Perpignan, później także w liceum żeńskim i szkole politechnicznej. Artysta wystawiał przede wszystkim w miastach francuskich, Tuluzie, Montpellier czy Nîmes. Posługiwał się najczęściej akwarelą, także olejem, tworząc portrety, krajobrazy czy sceny rodzajowe. W prezentowanym portrecie Alchimowicz brawurowo oddał detale stroju i fizjonomii. Z zapałem realisty osiągnął jednak wrażenie malarskiej swobody i naturalnego światłocienia.

H.a Alchimowicz

61

STANISŁAW JÓZEF REJCHAN
1858-1919

Studium portretowe, przed/lub 1914

olej/płótno, 81 x 62 cm
sygnowany p.d.: 'S. Rejchan'
na odwrociu ramy papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
16 000 - 24 000 PLN
3 500 - 5 300 EUR

WYSTAWIANY:
I Salon Wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1914

LITERATURA:
Katalog Wystawy Jubileuszowej MCMXIV. I Salon Wiosenny, Kraków 1914, poz. 200

Stanisław Józef Rejchan był uznanym za życia malarzem portrecistą, ilustratorem i pedagogiem artystycznym. Urodził się w rodzinie o tradycjach artystycznych, malarzami byli jego ojciec Alojzy, dziadek Józef i pradziadek Maciej Reichan. Studiował w latach 1877-79 w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu u profesora Christiana Griepenkerla.
Naukę kontynuował w paryskiej pracowni u Léona Bonnata i Jean-Paula Laurensa. Głównym źródłem dochodów artysty były ilustracje reportażowe zamawiane przez czasopisma takie jak „Le Monde illustré", „Revue illustrée", „l'Illustration", „Graphic", „Illustrated London News", „Fliegende Blätter", oraz krajowe jak „Tygodnik Ilustrowany" i „Biesiada Literacka". Znaczne zarobki umożliwiły artyście życie na wysokim poziomie i liczne podróże, m.in. do Niemiec, Rosji, Szwajcarii, Anglii i Włoch. Po ponownym przybyciu do Lwowa w 1896 roku Rejchan szybko włączył się do głównego nurtu życia artystycznego miasta, obierając w Szkole Przemysłowej we Lwowie katedrę rysunku i sztuki dekoracyjnej. Wystawiał początkowo w salonach paryskich, a po powrocie do kraju m.in. w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, salonie Aleksandra Krywulta, w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.

Stanisław Józef Rejchan wypełniał swoją twórczość malowaniem przede wszystkim eleganckich portretów kobiecych oraz scen rodzajowych z życia europejskich elit. Dzieło z oferty październikowej aukcji oraz jego sposób zakomponowania zdaje się potwierdzać, iż „Rejchan 'elegancki mężczyzna o manierach bardzo wykwintnych' i 'adorator płci pięknej' wyspecjalizował się w rysunkowych scenach z życia towarzyskiej śmietanki, uchodząc za 'znakomitego odtwórcę highlife'u, elegancji, mody, oficjalnych przyjęć, wyścigów, premier itd. (...) Opłacany na wagę złota, na kartach pism upamiętniał chwilę bieżącą z maestrią i wytwornością dużej miary artysty' (Henryk Piątkowski). Rysował z wielką wprawą, szybko i dużo, co pozwalało mu prowadzić życie na wysokiej stopie" (Andrzej Ryszkiewicz, Rejchan Stanisław Józef, w: Polski Słownik Biograficzny, t. XXXI).

62 †

MAURICE BLOND

1899-1974

Dachy Paryża, 1957

olej/tektura, 64,5 x 80,5 cm
sygnowany l.d.: 'M. Blond-57'

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, listopad 2016
kolekcja prywatna, Polska

Blond urodził się w Łodzi jako Maurycy Blumenkranc jako syn rosyjskiego handlowca. Chociaż jako nastolatek zdradzał zdolności twórcze, początkowo wybrał karierę naukową i w 1922 roku rozpoczął na Uniwersytecie Warszawskim studia matematyczne. Krótko studiował potem w stołecznej Akademii Sztuk Pięknych. W 1923 roku przeniósł się do Berlina, gdzie związał się ze środowiskiem rosyjskiej awangardy. Od 1924 roku zamieszkał na stałe w Paryżu, w Cité Falguière. Zaprzyjaźnił się artystami rosyjskiej kolonii artystycznej m.in. z Michaiłem Łarionowem, Natalią Gonczarową, Constantinem Terechtkovitchem czy Jean'em Pougnym. Współpracował z rosyjskim czasopismem „Czisła". Od 1923 roku wystawiał jako Maurycy Blumenkranc, a pod nazwiskiem Blond ukrywał się podczas niemieckiej okupacji Francji. Po wyzwoleniu osiedlił się w Grenoble i poświęcił się wyłącznie malarstwu, posługując się nazwiskiem Maurice Blond.
Twórczość Blonda łączona jest z kręgiem Szkoły Paryskiej. Polscy artyści związani z École de Paris zostali odkryci przede wszystkim w latach 90. XX wieku oraz na początku XXI stulecia. Dopiero wówczas stali się obiektem zainteresowania kolekcjonerstwa oraz rynku sztuki, a także naukowej historii sztuki. Maurice Blond, próbując wtopić się w interdyscyplinarny, jeśli chodzi o życie intelektualne, i kosmopolityczny Paryż, doświadczył, jak sumuje Anna Wierzbicka, poczucia wolności, urody miasta, ducha przyjaźni, akceptacji i równości.

63 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Port w Dieppe, 1934
olej/płótno, 50,5 x 65,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.:'Hayden Dieppe 1934'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z oznaczeniem
rozmiaru podobrazia firmy Lefranc oraz papierowa nalepka
opisana piórem: 'Le port de (...) | Henri (...) | 205bis Bd (...) |
prix 3000'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 600 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Oger et Blanchet, Paryż, październik 2019
kolekcja prywatna, Polska

Po okresie eksperymentu kubistycznego, około 1922 roku Hayden zaczął zmierzać w stronę nowej realistycznej poetyki, która stanowiła autorską propozycję z zakresu nowoczesnego koloryzmu. Artysta, jak wcześniej, w latach 20. i 30. XX wieku tworzył portrety i martwe natury. Teraz jednak o wiele częściej podejmował temat pejzażu. Wyjeżdża na Południe: do Cassis, departamentu Var, Lot i Dordogne. W latach 30. Przenosi się na północ do Normandii. Interesują go kameralne przestrzeni nadmorskich miast, lecz również porty i nabrzeża. Odwiedza Cherbourg, Honfleur i w 1934 roku Dieppe. Miasteczko to zapisało się w historii sztuki jako miejsce plenerów impresjonistów, przede wszystkim Claude'a Moneta. Hayden posługując się pasową kompozycją odtworzył portowy widok – w bliskim planie sytuował nabrzeże, a w tle mającą przemysłowe budynki. Przy obu krawędziach widoczne są dwa statki parowe, a w centrum przedstawienia eksponował niebieskie połaci wody i nieba.
Monografista artysty, Krzysztof Zagrodzki, zwracał uwagę, że w międzywojennych pejzażach Hayden odrzucał malowanie postaci w krajobrazach: „z biegiem czasu sztafaż zniknie kompletnie z jego płócien, tak jakby wszelki tego rodzaju element miał zakłócić statyczny, kontemplacyjny nastrój jego dzieła" (Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliotheque Polonais de Paris, Paris 2013, s. 37).
W przypadku prezentowanego „Portu w Dieppe" dwie postaci blisko lewego dolnego rogu płótna wpatrują się w dal – formalnie i symbolicznie – włączając się w portowy krajobraz.

64 †

HENRYK HAYDEN
1883-1970

Wędkarz nad rzeką w Mareuil-sur-Ourcq, 1952

olej/płótno, 50 x 61 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'H. Hayden | 52'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa

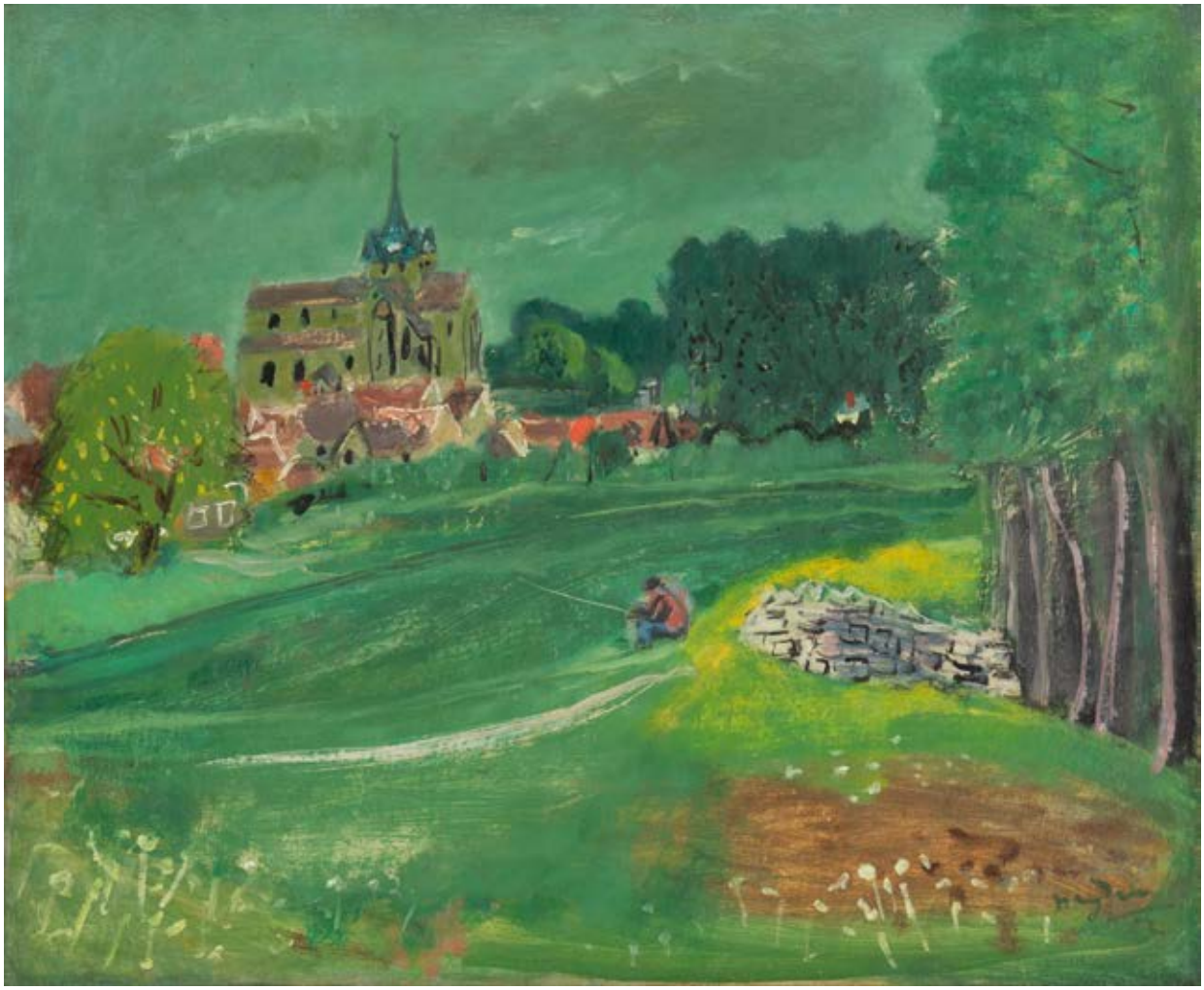
estymacja:
35 000 - 45 000
7 700 - 9 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Lombrail-Teucquam, Paryż, październik 2006
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2016
kolekcja prywatna, Polska

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

LITERATURA:
Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 89, s. 160 (il.)

Od początku lat 50. XX wieku Henryk Hayden odbywa liczne podróże w regiony Marny i Sekwany. Dokonane tam obserwacje silnie wpłyną na jego sztukę, która przechodzi wówczas daleko idącą metamorfozę. Charakterystyczne dla tego okresu stają się syntetyczne kształty i kompozycje o stosunkowo monochromatycznych barwach. Pejzaże Haydena toną w tym czasie w przejmującej czerwieni, głębokim błękicie czy tak jak tutaj, w świeżej, soczystej zieleni. Dominacja barwy zielonej jest w prezentowanej kompozycji wręcz przytłaczająca. Artysta maluje w tym kolorze nie tylko drzewa i trawy, lecz również wodę wypełniającą koryto rzeki oraz partie nieba. Inne barwy sprowadzone zostają do mało znaczących akcentów czy refleksów uzupełniających wszechobecną zieleń. Pejzaż z niewielkiej miejscowości Mareuil-sur-Ourcq z górującą nad zabudowaniami wieżą kościoła św. Marcina to jakby preludium do dalszych eksperymentów formalnych Haydena. Twórca od tej pory coraz bardziej będzie syntetyzował kształty, a powzięte eksperymenty doprowadzą go na pogranicze sztuki figuratywnej i abstrakcji. Detale zarysowane w prymitywizujący sposób w omawianym dziele będą sukcesywnie ustępować miejsca prostocie i godzić się z prymatem upraszczanych linii.



65 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

"Miejski zaułek"

olej/płótno, 56 x 46 cm
sygnowany l.d.: 'J. ZUCKER'

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

LITERATURA:
Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011, s. 93 (il.)

Wielką pasję Jakuba Zuckera stanowiły podróże, które dostarczały artyście tematów do pracy. Głównym celem jego wypraw było południe Europy, gdzie mógł się zachwycać światłem i barwami wydobywanymi przez słońce. Tak jak dla impresjonistów, światło słoneczne było dla niego najważniejszym elementem budującym otaczającą go przestrzeń. We Włoszech najczęściej przebywał w Wenecji i miastach Sycylii. W Wenecji malował wąskie uliczki pełne ludzi, place i kościoły – San Giorgio Maggiore, bazylikę św. Marka; w Taorminie – kawiarnie i miejskie zaułki. Na urokliwej wyspie Isola Bella i w toskańskim Porto San Stefano powstało też wiele pejzaży. W Hiszpanii – Toledo, Granada – malował portrety czarnowłosych hiszpańskich kobiet, miejskie uliczki wypełnione ostrym światłem. W latach pięćdziesiątych artysta spędził wiele tygodni na Majorce, gdzie powstało mnóstwo scen rodzajowych przedstawiających rybaków przy pracy, sceny z kawiarni, przystanie z zacumowanymi statkami. Zwiedził także Holandię, Bretanię i kraje Bliskiego Wschodu – często wyjeżdżał do Izraela, gdzie w 1950 roku w Tel Awiwie odbyła się jego duża wystawa monograficzna. W latach późniejszych celem jego wypraw był Meksyk, miasto Taxco de Alarcon, którego kręte uliczki zabudowane domami, przykrytymi czerwoną dachówką, często uwieczniał na swoich płótnach.

Po zakończeniu drugiej wojny światowej – z tego okresu pochodzi prezentowane płótno – życie rodziny Zuckerów znów toczyło się pomiędzy Nowym Jorkiem a Francją. W 1948 roku artysta kupił posiadłość w Arcueil na obrzeżach Paryża, w której urządził swoją pracownię. Ta podmiejska okolica stanowiła źródło wielu inspiracji do jego obrazów – od placów, parkowych alejek pełnych ludzi, knajpki, po niedalekie łąki i pastwiska. Urzekała go melancholia i pewna izolacja przedmieść oddalonych od centrum wielkiego miasta; poza Arcueil malował też scenki i widoki z Bievres, Verrieres-le-Buisson, Villejuif, Palaiseau.

66 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

"Stara przystań"

olej/płótno, 64 x 76,5 cm
sygnowany p.d.: 'Kanelba'
opisany na odwrociu: 'THE OLD WHARF | by | KANELBA', numer: '10',
na krośnie malarskim fragment papierowej nalepki inwentarzowej

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 400 - 6 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba studia malarskie rozpoczął w roku 1918 w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Następnie kształcił się w Wiedniu i w Paryżu, gdzie od 1926 roku zamieszkał na stałe, angażując się w środowisko artystów Szkoły Paryskiej, w którym z czasem został rozpoznawalną postacią. Funkcjonował w artystycznej dzielnicy Montparnasse i prezentował swoje prace na licznych wystawach, m.in. w galerii Leopolda Zborowskiego, polskiego marszanda, poety i opiekuna wielu artystów. Inspirację czerpał z Paryża i otaczającej rzeczywistości, ale także z natury, która nauczył się malarsko przetwarzać podczas częstych plenerów. Tych wartościowych doznań estetycznych dostarczył mu wyjazd do artystycznej kolonii w Pont-Aven, którą odwiedził w 1927 roku. Podczas II wojny światowej przebywał głównie w Anglii, później okresowo mieszkał w Paryżu, Londynie i Nowym Jorku. Malował pejzaże, martwe natury, akty i portrety. Rajmund Kanelba spośród reprezentantów środowiska École de Paris wyróżniał się jako doskonały kolorysta. Największą sławę malarz uzyskał dzięki swojej twórczości portretowej, która zachwycała widzów wyjątkowym nastrojem tajemniczości i niepokoju. Spuścizna Kanelby to również kompozycje rodzajowe, pejzażowe oraz martwe natury; w każdym z tych gatunków wyczuwalny jest niepowtarzalna kolorystyczna inwencja. Kompozycje jego autorstwa to zastosowanie szerokiej gamy barwnej, łączonej niejednokrotnie kontrastowo, wręcz abstrakcyjnie oraz wyrazistych impastów, mocnych pociągnięć pędzla.

Kanel60

67 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Portret Szaloma Asza

olej/płótno, 102 x 76 cm
sygnowany p.g.: 'Kanelba'
opisany na odwrociu numerem inwentarzowym: '2',
na krośnie malarskim papierowa nalepka z numerem: '14', opisany na ramie: 'TOP SHOLOM ASCH | (#2)'

estymacja:
30 000 - 40 000
6 600 - 8 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska

Autora prezentowanej kompozycji i jej głównego bohatera łączyły przynajmniej dwie kwestie. Rajmund Kanelba, podobnie jak Szalom Asz, wywodził się ze środowiska żydowskiego. Obaj zerwali w pewnym momencie z tą społecznością, wkraczając na drogę sztuki, która wymagała od twórców pewnych poświęceń i wejścia na ścieżki zakazane dla ortodoksyjnych Żydów. Kanelba został wziętym i rozpoznawalnym w kręgu École de Paris malarzem, Asz natomiast poświęcił się w pełni pisaniu. Trudno dziś dokładnie sprecyzować datę spotkania artystów. Panowie mieli jednakże ku temu wiele okazji. Dojść mogło do tego w Paryżu, Londynie albo w Stanach Zjednoczonych. Powróćmy jednak jeszcze na moment do postaci samego modela. Ten prozaik, dramaturg i eseista jest autorem licznych dzieł powstających nieprzerwanie od początku XX wieku aż do lat 50. Jego twórczość wielokrotnie budziła w środowisku silne kontrowersje i zyskiwała zarówno zagorzałych entuzjastów, jak i przeciwników.

Postać męska pojawia się na obrazach Kanelby zdecydowanie rzadziej niż wizerunki kobiet czy dzieci. Fakt ten czyni zatem prezentowane dzieło wyjątkowym. Artysta wykorzystał w portrecie charakterystyczną dla siebie kolorystykę. Różne odcienie czerwieni w tle łączą się z brązowym ubraniem mężczyzny, tworząc harmonijną całość. Malarz nakłada na siebie kolejne warstwy farby szerokimi pociągnięciami pędzla. Dzięki temu widoczny staje się warsztat twórcy, który obnaża wręcz przed widzem sposób swojej pracy. Owa faktura i kolorystyka znacznie potęgują wyraz oraz ekspresję dzieła. Asz ukazany został w pozycji siedzącej, przy biurku. Przed nim leżą rozłożone kartki papieru oraz okulary. Lekko pochylona głowa i wzrok utkwiony gdzieś poza ramami obrazu pogłębia melancholijną, liryczną atmosferę. Kanelba wnikliwie studiuje duszę portretowanego, malując jej plastyczne odbicie.

канелба

ART OUTLET

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 3 LISTOPADA 2020, 19:00

HENRYK HAYDEN
Pejzaż z południa Francji

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
27 października – 3 listopada 2020

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

IGOR MITORAJ
„Nudo", 2004

AUKCJA 29 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

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

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 29 października 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 17 LISTOPADA 2020, 19:00

TOMASZ TATARCZYK
„Czarne wzgórze", 1991

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

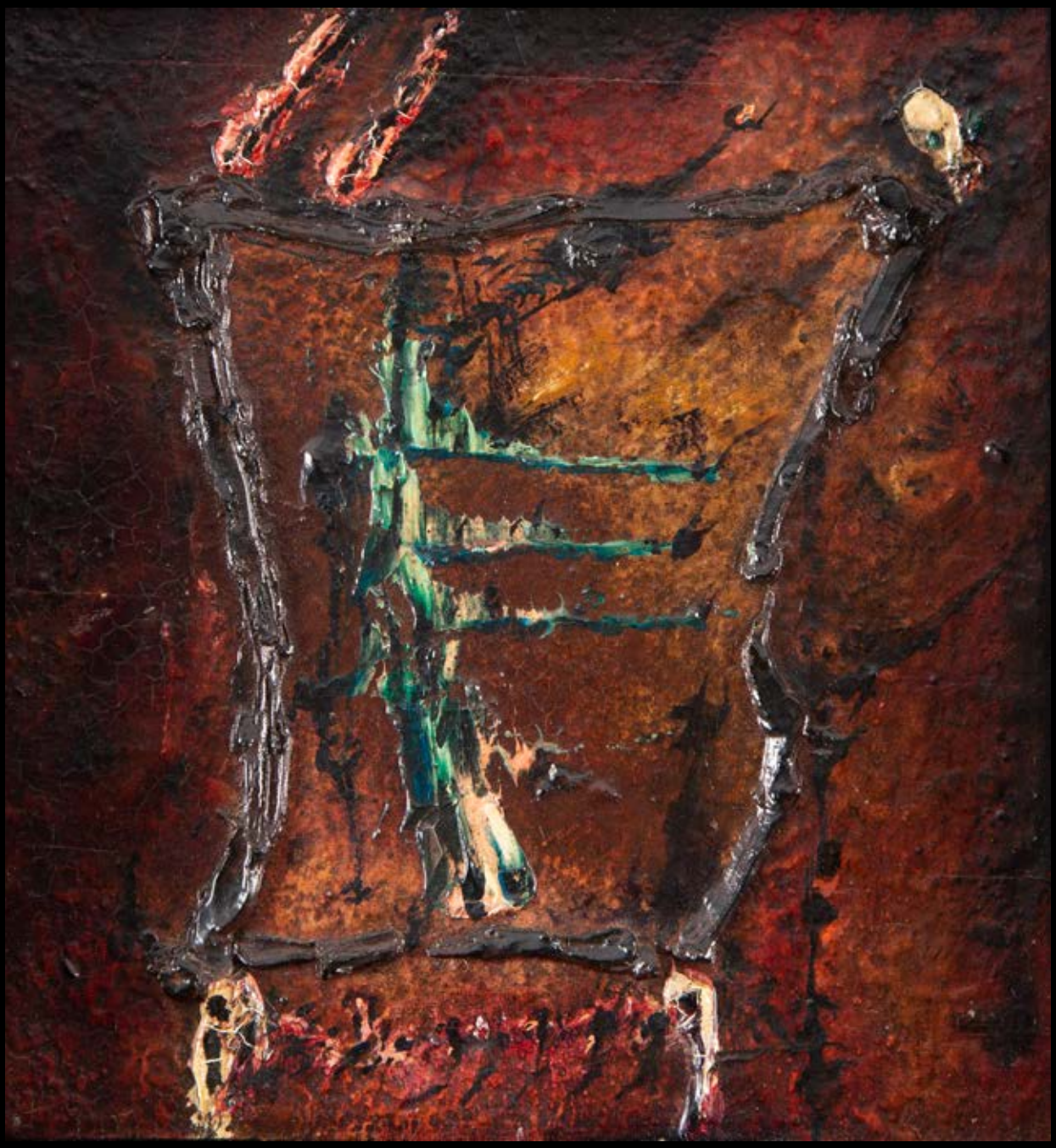
WYSTAWA OBIEKTÓW
7 – 17 listopada 2020

ARTOUTLET

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

AUKCJA 20 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

TADEUSZ BRZOZOWSKI
„Ahaswer", 1964



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
14 – 20 października 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

HENRYK HAYDEN
Ilustracja do programu koncertu Ravel-Satie, 1916

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

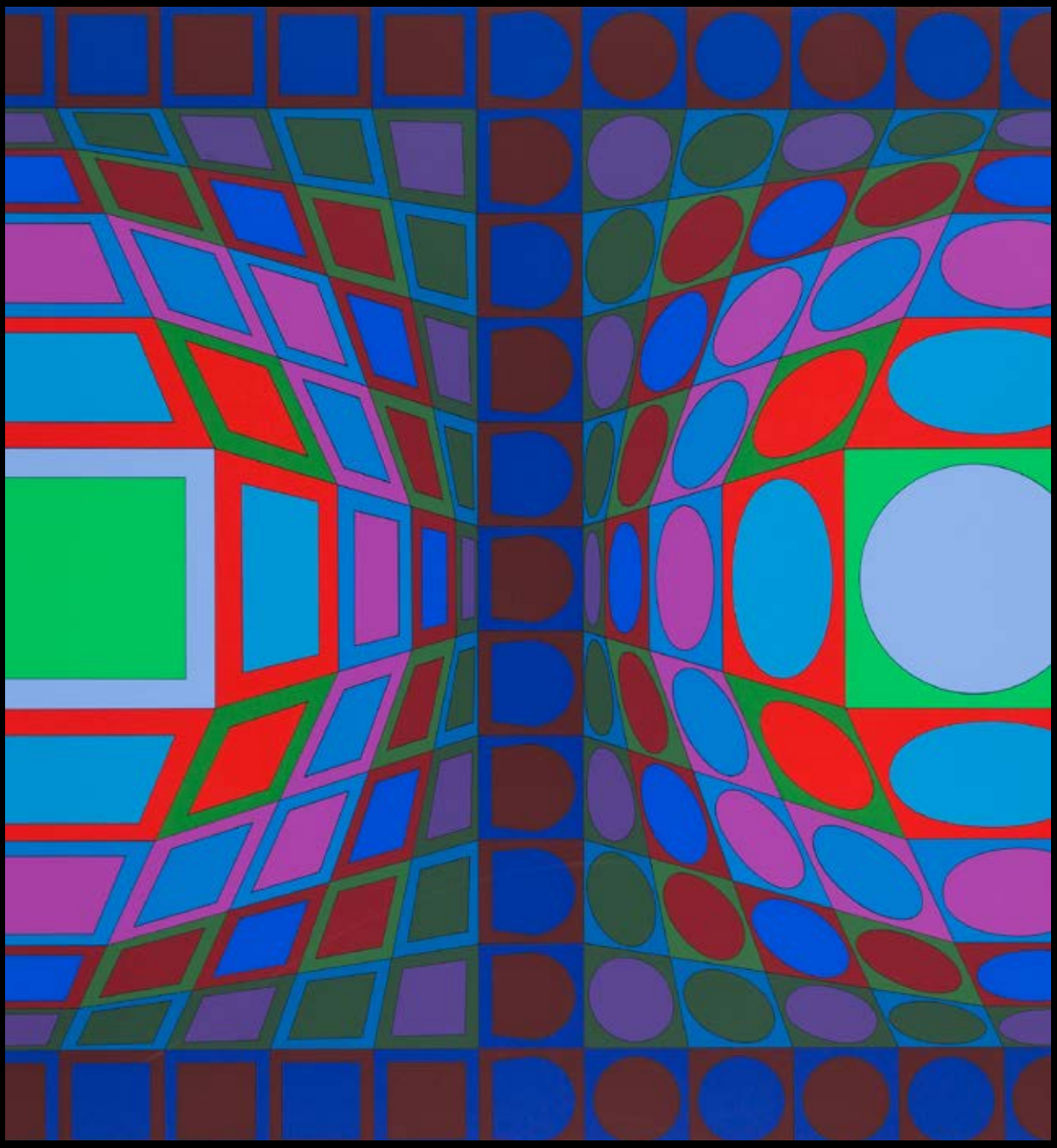
WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 października 2020

GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

AUKCJA 27 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

VICTOR VASARELY
Bez tytułu, 1975



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 października 2020

DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

GRAFIKA ARTYSTYCZNA
27 PAŹDZIERNIKA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 WRZEŚNIA 2019

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

ART OUTLET SZTUKA DAWNA
3 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 30 WRZEŚNIA 2020

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

PRACE NA PAPIERZE
1 GRUDNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 29 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Małgorzata Skwarek
m.skwarek@desa.pl,
22 163 66 48, 795 121 576

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
10 GRUDNIA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 5 LISTOPADA 2020

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

DESA UNICUM

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRZYJMUJEMY OBIEKTY NA NADCHODZĄCE AUKCJE

PRACE NA PAPIERZE
17 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 7 PAŹDZIERNIKA 2020

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

NOWE POKOLENIE PO 1989
19 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 12 PAŹDZIERNIKA 2020

kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl,
22 163 66 42, 795 122 725

KLASYCY AWANGARDY PO 1945
26 LISTOPADA 2020

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 PAŹDZIERNIKA 2020

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

FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
15 KWIETNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
4 MARCA 2021

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

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

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

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

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

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

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

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

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

6. Tabela postąpień

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: 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. Odstąpienie od umowy
W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta": „Legenda").
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:
a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
f) potrącić należności nabywcy względem Desa Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
g podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

Sztuka Dawna. XIX wiek · Modernizm · Międzywojnie · 802ASD216 · 22 października 2020

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

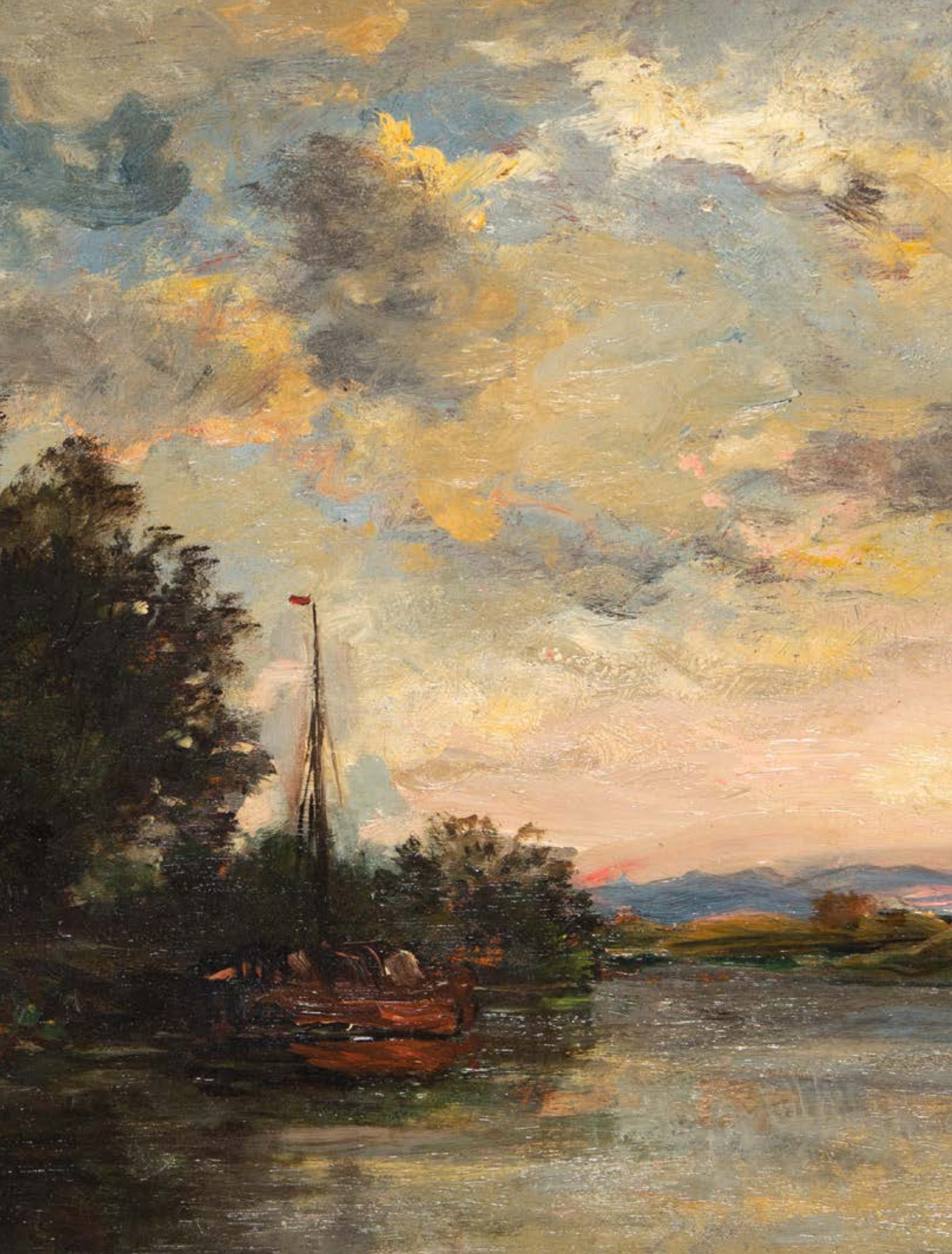
☐ Wyrażam zgodę na otrzymywanie od podmiotów powiązanych kapitałowo z DESA Unicum informacji handlowej drogą elektroniczną.

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

X THE 7

BMW X7 xDrive40i: zużycie paliwa w trybie mieszanym: 10,9–11,7 l/100 km.
Emisja CO_2: 247–266 g/km. Szczegóły na www.bmw.pl