

An impressionist painting of a woman in a white dress, looking back over her shoulder. She is holding the hand of a man whose back is to the viewer on the left. To the right, the back of another person is visible, adorned with a laurel wreath. The background is a soft, hazy landscape with a body of water and distant structures.

DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 18 MARCA 2021 WARSZAWA



Kerling







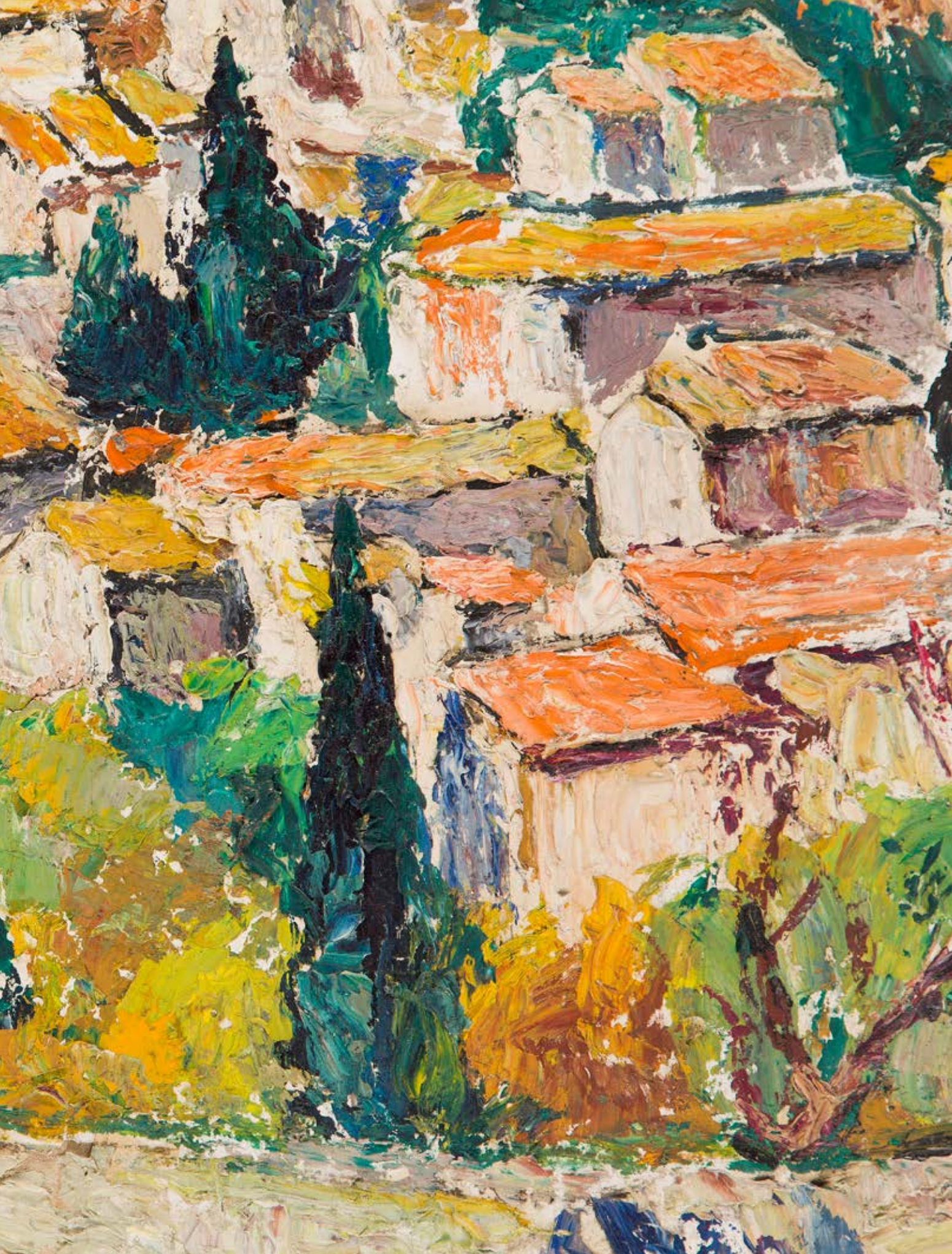














SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 18 MARCA 2021

CZAS AUKCJI

18 marca 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

8 – 18 marca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

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

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 PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołąbek
Dyrektor Zarządzający
j.golabek@reaart.com
tel. 532 792 536

Kacper Tomasziewicz
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 13 314 000 zł

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biurowie przyjeżdż: 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, biżuteria@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
MATUSIELŃSKA**
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



**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



**MAŁA
MAZURKIEWICZ-ELGUT**
Asystent
Sztuka Młoda i Najnowsza
m.mazurkiewicz@desa.pl
538 522 885

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 SZYMAŃSKA
Doradca Klienta
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



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



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

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



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



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



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





INDEKS

- Adler Jankiel **37**
Berlewi Henryk **45**
Boznańska Olga **13**
Chełmiński Jan **50**
Chełmoński Józef **15**
Epstein Henryk **34–35**
Gieryski Aleksander **6**
Gottlieb Leopold **36**
Hayden Henryk **40–43**
Hofman Wlastimil **9**
Hohermann Alicja **24**
Jarocki Władysław **23**
Kanelba Rajmund **44**
Kisling Mojżesz **26**
Kochanowski Roman Kazimierz **3–4**
Kossak Jerzy **46–47**
Kotowski Jan Erazm **21**
Makowski Tadeusz **25**
Malczewski Jacek **7–8**
Menkes Zygmunt Józef **30–31**
Muter Mela **27–28**
Pankiewicz Józef **29**
Pautsch Fryderyk **22**
Peske Jean / Jan Mirosław Peszke **39**
Piotrowski Antoni **48**
Podkowiński Władysław **49**
Popiel Tadeusz **1**
Pruszkowski Witold **14**
Rapacki Józef **18**
Ruszczyk Ferdynand **5**
Sichulski Kazimierz **12**
Świeszewski Aleksander **16**
Tetmajer Włodzimierz **10**
Wankie Władysław **17**
Weissberg Leon **38**
Wygrzywański Feliks Michał **2**
Wyspiański Stanisław **11**
Wywiórski Michał Gorstkin **19–20**
Zucker Jakub **32–33**

1

TADEUSZ POPIEL

1863-1913

Nad Morskim Okiem, około 1900

olej/płótno, 50 x 38,6 cm

sygnowany p.d.: "T. Popiel"

na krośnię malarskim stempel oraz nieczytelny tekst

na odwrocie ramy papierowa nalepka aukcyjna i inwentarzowa

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, październik 2006

kolekcja prywatna, Warszawa

Tadeusz Popiel zaczął uczęszczać do krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie uczył się u Władysława Łuszczkiewicza, Feliksa Szynalewskiego, Floriana Cynka, Izydora Jabłońskiego oraz Leopolda Loefflera. Pięć lat później został przyjęty do „majstersztuli” Jana Matejki, w której cieszył się dużym uznaniem nauczyciela, co wkrótce umożliwiło mu wyjazd na studia zagraniczne. Jak wielu artystów krakowskich, kształcił się w Wiedniu i w 1885 uczęszczał do szkoły kompozycyjnej Hansa Makarta, popularnego malarza austriackiego 2 połowy XIX stulecia. Podejmował wówczas tematykę biblijną, ukazaną w stylu akademickim, pompatycznym i jakby barokowym, co zdradza wpływ twórczości wiedeńskiego profesora. Bogatą edukację kończył w Monachium, gdzie przez 2 lata uczęszczał do pracowni Karla von Piloty’ego i Alexandra Wagnera. Jan Matejko, wierząc w jego talent, pomagał Popielowi w rozwoju jego malarskiej kariery (m.in. za sprawą Matejki u Popiela zamówiono obraz „Zmartwychwstanie Pańskie” do kaplicy domu karnego w Stanisławowie). Popiel brał udział w dużych realizacjach malarskich tego czasu, m.in. Panoramy Racławickiej Jana Styki i Wojciecha Kossaka (Popiel namalował chwalone przez krytykę partie pejzażu i postacie chłopów). Współpracował też ze Styką przy panoramach „Golgota” i „Bem w Siedmiogrodzie”.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

Łódź Charona, 1917

olej/plótno (dublowane), 62,5 x 93 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'F. M. Wygrzywalski 1917'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Mystic Fine Arts, Stany Zjednoczone, czerwiec 1996

kolekcja prywatna, Nowy Jork

Prezentowany w katalogu obraz to jednostkowe dzieło w spuściznie artystycznej malarza. Powstała w 1917 wizja to ujęcie z pogranicza rodzajowości, mitologii oraz recepcji twórczości szwajcarskiego malarza Arnolda Böcklina. Scenę wpływania do groty można interpretować na wyżej wskazanych płaszczyznach. Przy pierwszym oglądzie wpływanie do groty wydaje się rodzajowym ujęciem popularnego na przełomie XIX i XX wieku motywu nadwodnych sielanek. Głębsza analiza pozwala dostrzec w obrazie zakomponowane w materii skał i pod lustrem wody tajemnicze postaci. Wyobrażone w załamaniach groty oraz w wodnych odmętach postaci zdają się reprezentacją świata śmierci; ich potępieńcza fizjonomia sprawia wrażenie obcowania z metaforyczną przestrzenią pomieszkiwania dusz.

Czy Feliks Wygrzywalski chciał dokonać własnej interpretacji rzeki Styks? Scena z wpłynięciem łodzi do groty jest subiektywną intelektualnie i artystycznie interpretacją motywu mitologicznego. Niewątpliwie pośrednią inspiracją do zakomponowania tematu była twórczość wspomnianego powyżej Arnolda Böcklina i jego najslynniejsze dzieło „Wyspa umarłych” z lat 80. XIX wieku. Podobnie jak u Wygrzywalskiego w obrazie tym do wyspy zbliża się łódź, którą płynie postać w żałobie. „Wyspa umarłych” i „Łódź Charona” to obrazy namaszczone ciszą, smutkiem i poczuciem zawieszenia, egzystencją na granicy dwóch światów. Skaliste pejzaże oraz bezkres wody potęgują wrażenie samotności i izolacji.



ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

Pejzaż leśny, około 1930

kredka/papier ścierny naklejony na tekturę i deskę, 23 x 15,5 cm
sygnowany p.d.: 'R. Kochanowski'
na odwrociu numery inwentarzowe: '7066' oraz '43'

estymacja:

7 000 - 9 000 PLN

1 600 - 2 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2006

kolekcja prywatna, Warszawa

To, co czyni malarstwo Romana Kochanowskiego rozpoznawalnym to ujęcia widoków z okolic podkrakowskich, krajobrazy nadwiślańskie wzbogacone niewielkim motywem rodzajowym, przedstawiane o różnych porach roku i dnia. W jego dorobku przeważają miniaturowe pejzaże o innych porach roku i dnia malowane na deseczkach, małych kawałkach płótna, tekturze, czasami papierze. Choć malarz rozmiłowany był w oddawaniu rodzimych widoków, to jednak przez całą dojrzałą działalność przebywał w Monachium. „Dziewiętnastowieczne Monachium było wymarzoną miejscem dla polskich pejzażystów. Mieli oni możliwość obcowania z najnowszymi tendencjami w pejzażu europejskim, a mianowicie z twórczością francuskiej szkoły w Barbizon oraz z malarstwem impresjonistów. Powstawały obrazy, w których pejzaż był tematem samodzielnym, pozbawionym treści literackich, a sztąfaż odgrywał rolę minimalną” (Roman Kochanowski 1857-1945. W 150 rocznicę urodzin, katalog wystawy, [red.] Zofia Katarzyna Posiadała, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Lublin 2007, s. 9). Jak dodatkowo wspomniała Zofia Katarzyna Posiadała, twórczość Romana Kochanowskiego poddana została w monachijskim kręgu akademickim licznym naciskom. Pomimo to artysta potrafił zachować odrębny charakter swojej sztuki i przemycać w kreowanych kompozycjach elementy świadczące o jego dużej indywidualności twórczej. Prezentowany w katalogu „Pejzaż leśny” to kameralne przedstawienie utrzymane w najbardziej symptomatycznej dla twórcy stylistyce. Srebrzyste szarości i brązy podkreślają spokój i melancholię leśnego zagajnika. Szkicowy, a zarazem fakturalny charakter pracy pomógł przywołać realizm świata przyrody, jego zmienność.



ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

Pejzaż z czerwonym dachem

olej/tektura naklejona na deskę, 15,8 x 12,2 cm
sygnowany l.d.: 'R. Kochanowski'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, maj 2006

kolekcja prywatna, Warszawa

Można, patrząc na „Pejzaż z czerwonym dachem” zawahać się i spytać czy mamy do czynienia z twórcą kręgu Jana Stanisławskiego. Można powiedzieć, że Roman Kochanowski był monachijską zapowiedzią Stanisławskiego. Skupienie na pejzażu, małe obrazy malowane na niewielkich deszczułkach, kawałkach tektury lub płótna i swobodny sposób malowania łączą obu artystów.

Roman Kochanowski był malarzem, który w mieście nad Izarą spędził najwięcej lat ze wszystkich Polaków. Osiedlił się tam mając 24 lata i spędził resztę swojego długiego życia, które zakończył w wieku lat 88. W Monachium artysta wrósł w otaczający go świat i choć do końca życia malował Polskę, swojego syna, którego miał z Niemką, wychowywał już na Niemca.

Porównanie z Janem Stanisławskim jest jednak uprawnione tylko do pewnego stopnia. Kochanowski był malarzem, który wpisywał się w XIX modi przedstawieniowe, nawet wtedy gdy praca pędzla stawała się swobodna i szybka. Pracował w studio, opierając się na całej masie rysunków, motywów i szkiców, powiększanej rokrocznie podczas wizyt w ojczystym kraju. Typowym również jest dla niego tzw. monachijski koloryt. „Pejzaż z czerwonym dachem” dowodzi jednak, że artysta nie był mu do końca życia niewolniczo poddany, odchodząc w kierunku umiejętności orkiestrowanych, żywszych barw.



FERDYNAND RUSZCZYC

1870-1936

"Letni zachód", 1896

olej/plótno naklejone na tekturę, 29 x 42,5 cm

na odwrociu opisy własnościowe i inwentarzowe: '9. | BOHDANÓW WILEŃSZCZYŻNA | FRUSZCZYC | 105' (dwukrotnie), 'Z. 105', '1609', '1/38', papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz nalepka inwentarzowa opisana: 'F. Ruszczyc | Letni zachód | olej | wł. rodziny'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 400 - 17 800 EUR

POCHODZENIE:

własność rodziny artysty

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1964

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Wystawa pośmiertna, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, grudzień 1937 – styczeń 1938

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, listopad-grudzień 1937

Wystawa pośmiertna prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczyca, Wilno, październik 1937

LITERATURA:

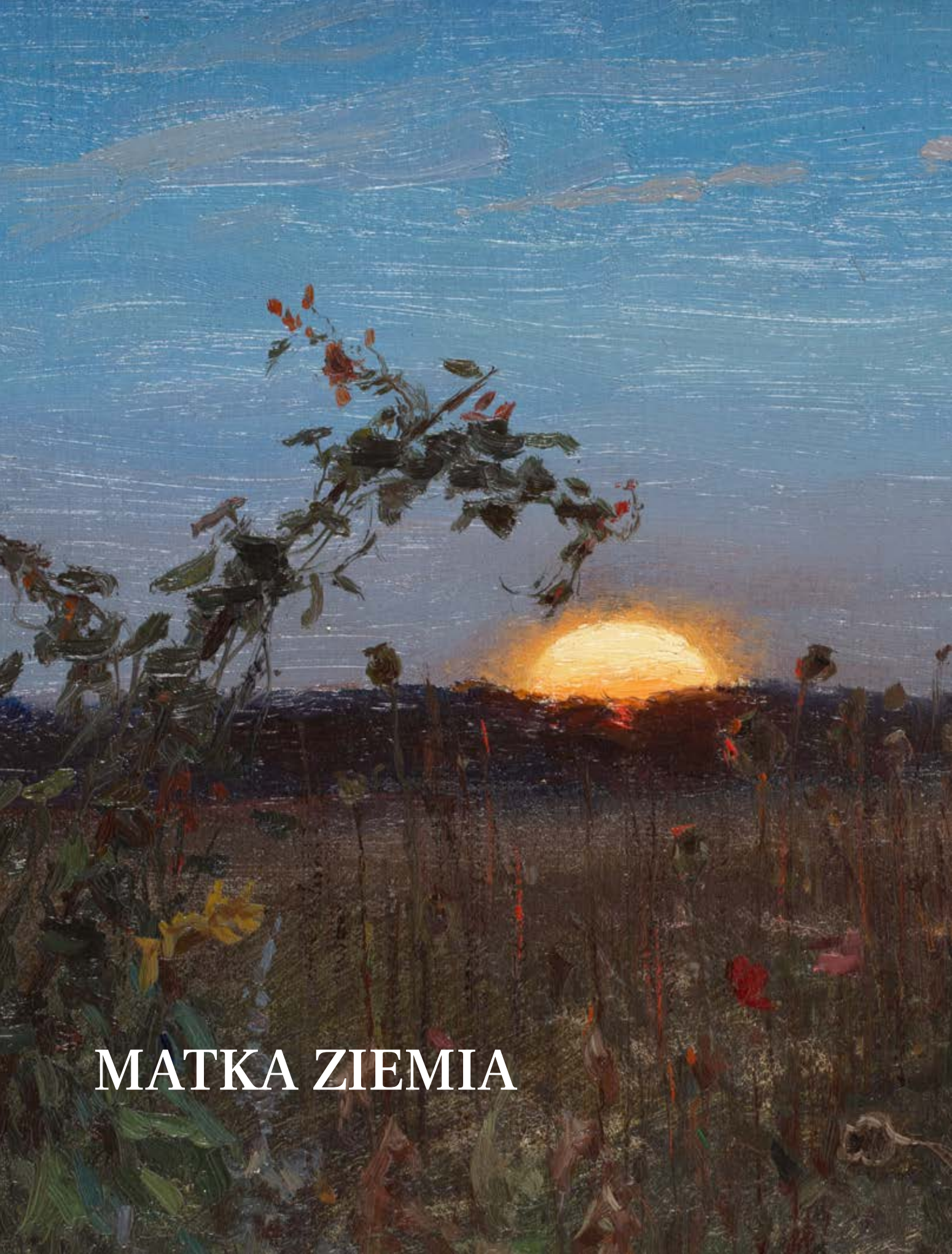
Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Katalog, red. Janina Ruszczycówna, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1964, s. 45, nr kat. 38

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936. Katalog wystawy pośmiertnej, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1937, s. 24, nr kat. 108

Ferdynand Ruszczyc 1870-1936, Przewodnik 127, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1937, s. 36, nr kat. 105

Katalog wystawy pośmiertnej prac malarskich i rysunkowych Ferdynanda Ruszczyca, Wilno 1937, s. 27, nr kat. 105





MATKA ZIEMIA

„Letni zachód” ilustruje najlepszy styl i konwencje malarstwa Ferdynanda Ruszczyca, jednego z najwybitniejszych twórców okresu Młodej Polski; artysty, który umiłował gatunek pejzażu w jego zarówno realistycznej, jak i symbolistycznej redakcji. Przez całe swoje życie był związany z miejscem swego urodzenia, podwileńską wsią Bohdanów, dostarczającej mu najlepszych inspiracji. Ów miejsce w spuściźnie malarza zyskało charakter uniwersum, które było soczewką widzenia zarówno tematów krajobrazów, jak i polskiej rzeczywistości, matki - ojczyzny. Ten matriarchalny aspekt twórczości Ruszczyca osadzał się na wartościach wyższych jak refleksje ojczyzniane i również tych bardziej osobistych, gdy o swojej ukochanej matce mówił: „Podziwiam trafność sądów Mamy o malarstwie. Uwagi jej są dla mnie nieoszacowane. Zastępuje mi mentora. (...) z uwag Jej czerpię wskazówki i zachętę do pracy”.

Prezentowane w katalogu dzieło pochodzi z okresu, gdy Ferdynand Ruszczyk stworzył swój kanoniczny obraz „Ziemia” (1898, Muzeum Narodowe w Warszawie). W tym czasie artysta notował w swoim dzienniku: „Ziemii tej mojej, że nie mam cenniejszego jej do dania, uczucia te składam, ponieważ wiem, iż błogosławione są ziemie, które bardzo kochamy” (Ferdynand Ruszczyk, Dziennik, część I: Ku Wilnu 1894-1919, Warszawa 1994, s. 126). Słowa te potwierdzają, iż malarz dobrowolnie i z wielką maestrią poruszał się w gatunku malarstwa pejzażowego. Początkowo, pod wpływem zagranicznych podróży, poświęcał płótna morskim krajobrazom, które obserwował podczas pobytów na Krymie, Rugii i Bornholmie. Uwagę skupiał wówczas na małym wycinku pejzażu, by w wąskim kadrze zderzyć ruchliwość spienionych fal z twardą materią skalistego wybrzeża. Z biegiem lat punkt ciężkości w *oeuvre* Ruszczyka przeniósł na polne, wiejskie, nizinne widoki, w których najważniejszą rolę odgrywało połączenie realizmu i formowania koloru oraz nasycenia emocjami, nastrojem. Malarz z ogromną wnikliwością studiował otaczający go świat przyrody, czego świadectwem są nie tylko olejne kompozycje, ale także zachowane szkicowniki - notesy zapełnia mnóstwem widoków z rodzinnego Bohdanowa; widoków „próbowanych” z różnych perspektyw, z bardzo szczegółowo zapisanymi notatkami kolorystycznymi. To pełne petyzmu podejście do gatunku wynikało również z osobistej interpretacji świata przyrody, która jawiła się Ruszczykowi (niekiedy i innym artystom epoki) jako twór doskonały, sfera sacrum, w której do głosu dochodzi istnienie i wola absolutu, Boga. To świadome włączanie świata przyrody do sztuki malarskiej miało swoje ukonstytuowanie zarówno w teoriach filozoficznych, jak i we wciąż rozwijającej się nauce o świecie. Jak błyskotliwie zauważa historyk sztuki Michał Haake: „W dobie oświecenia, a szczególnie w zdominowanym przez światopogląd naukowy stuleciu XIX, zjawiska meteorologiczne przedstawiano wszakże głównie jako element przyrodniczy. Fascynując swoją zmiennością, stały się one jednym z najpopularniejszych motywów ówczesnej sztuki. John Ruskin był wręcz zdania, że ‘twórczość malarska jego czasów sprowadzała się do służby obłokom’”. Analizując dorobek intelektualny epoki Ferdynanda Ruszczyka, można zatem postawić hipotezę, iż m.in. jego twórczość to nie tylko dekoracyjny zapis uroków wschodów i zachód słońca nad polanami, ale także zdecydowany głos sztuki w dyspucie o materialistycznym kierunku rozwoju świata.

Obrazy Ferdynanda Ruszczyka to również recepcja dokonana romantyków w dziedzinie przedstawiania przyrody. Krajobrazy mistrza to jednocześnie intymne i żywiołowe przedstawienia przyrody. W kompozycjach Ruszczyca dokonuje się zjawisko niebawale interesujące: jego natura ożywa. Wyludnione przestrzenie krzyczą pomimo nieobecności człowieka. W 1902, kiedy to artyści polscy otrzymali niebawala okazję do szerszego zaprezentowania swego dorobku kulturowego w Gmachu Secesji Wiedeńskiej, austriacki krytyk Franz Servaes tak pisał o osobie

malarza: „W Ruszczyku malarstwo europejskie zyskało jeden z najbar dziej obiecujących talentów” (Elizabeth Clegg, Ferdynand Ruszczyk: talent europejski, [w:] Ferdynand Ruszczyk 1870-1936. Życie i dzieło, katalog wystawy, oprac. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, s. 51). Ruszczyk łączył bowiem w swojej twórczości elementy, przez które odwoływał się do ogólnoeuropejskich prądów artystycznych. Ukazywał świat w konwencji dekadentckiego katastrofizmu swojej epoki, inspirowanego mroczną i pełną nieoczywistości atmosferą fin de siècle'u. „Bertha Zuckerandl (urodzona w Wiedniu, ale galicyjsko-żydowskiego pochodzenia, a więc bardziej wyczulona na sztukę polską), pisząc reportaże z Wiednia dla monachijskiego ‘Kunst für Alle’, antycypowała późniejszy podziw swojej i innych odbiorców dla zręczności Ruszczyka w oddawaniu całej mocy nieokiełznanych sił natury, w szczególności dynamicznego zestawienia ziemi, lodu/śniegu i wody” (Elizabeth Clegg, Ferdynand Ruszczyk: talent europejski, [w:] Ferdynand Ruszczyk 1870-1936. Życie i dzieło, katalog wystawy, oprac. Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, s. 54).

Na tematykę wybraną przez Ferdynanda Ruszczyka zapewne nie miały wpływ miała rozwijająca się w owym czasie chłopomania. Artystów pociągały barwność ludu i jego obrzędów, jak również rodzimy, wiejski pejzaż. To on zainspirował malarza i stał się głównym „bohaterem” jego dzieł. Prezentowany obraz wiązać należy zapewne z innymi widokami bohdanowskich chat powstałymi w samym apogeum młodopolskiego fermentu twórczego. W tym czasie równie ważnymi elementami prac artysty stały się widoki młyna wodnego, stodoł, wnętrza dworu czy drewnianego kościoła w Bohdanowie. Uchwycony na płótnie kadr to kolejny, poza tematyką, charakterystyczny dla malarza aspekt. Ruszczyk wielokrotnie budował swe kompozycje na zasadzie wizualnego zaskoczenia. Bardzo często silnie obniżał on lub unosił linię horyzontu, „patrzył” na obiekt z lotu ptaka albo w ujęciu oddolnym. W tym pierwszym przypadku artysta zyskiwał niepowtarzalną okazję do ukazania rozbudowanego studium partii nieba.

„Letni zachód” zbiegł się z okresem ukończenia przez Ruszczyka studiów. Jako absolwent i dojrzały indywidualny twórca pragnął budować swoją pozycję w świecie sztuki - utrzymywał ścisłe kontakty ze środowiskiem petersburskim, biorąc udział w wystawach Akademii. Jego dzieła szybko zyskały uznanie krytyki i nabywców, sam Ruszczyk zaś nawiązywał kolejne znajomości z polskimi artystami. W 1900 dołączył do krakowskiego Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” zrzeszającego najwybitniejszych twórców tego okresu. Na przełomie 1903 i 1904 Ruszczyk wziął także udział w organizacji warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a gdy uczelnia została oficjalnie otwarta, został jednym z jej profesorów. Choć Ruszczyk cieszył się uznaniem środowiska i swoich studentów, czas spędzanych w elitarnych kręgach nie był dla niego komfortowy. W dzienniku Ruszczyk pisał z wyraźną rezygnacją: „Przybyłem do Warszawy pełen świetlistej wiary, pełen potrzeby dawania. Pelen wielkiej radości życia i piękna. Przyszedłem, niosąc w ręku kunsztowne naczynie pełne drogocennego płynu i oto niespodziewane, brutalne, na wpół ukryte szturchanie! (...) Może nie wolno nam ludzić się, nie wolno mieć ludzi za lepszych, niż są. Widocznie musimy zawsze czuć ból niezrozumienia i niewiedziećności”. Uczucia te przekładały się na niemoc twórczą. Wielkie nadzieje wiązał później z przenosinami do Krakowa, gdzie przejął po śmierci Jana Stanisławskiego katedrę pejzażu na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Dyskomfort psychiczny Ruszczyka, płynący z przebywania w kręgu utalentowanych, lecz niekiedy silnie skonfliktowanych twórców sprawiła, że malarz ostatecznie w 1908 postanowił wrócić do swojej Matki Ziemi - do Bohdanowa.

ALEKSANDER GIERYSKI

1850-1901

"Drzewo", około 1868-1869

olej/tektura, 22 x 22 cm
sygnowany l.d.: 'Alex. Gieryski'
na odwrociu nalepka z numerem inwentarzowym

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

własność Marii Kozłowskiej, Kraków, lata 50. XX w.
dom aukcyjny Sztuka, Kraków, 2005
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, październik 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Aleksander Gieryski 1850-1901, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
20 marca – 10 sierpnia 2014
Wystawa obrazów malarzy polskich, Antykwariat Artystyczny Franciszka Studzińskiego,
Kraków, 3-15 czerwca 1928

LITERATURA:

Aleksander Gieryski 1850-1901, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie,
Warszawa 2014, nr kat. I/2, s. 104 (il.)
negatyw ze zdjęcia obrazu, Dział Dokumentacji Wizualnej, Muzeum Narodowe
w Warszawie, nr neg. 67496 (fot. 1955)
Wystawa obrazów malarzy polskich, katalog, Antykwariat Artystyczny Franciszka
Studzińskiego, Kraków 1928, nr kat. 17





negatyw ze zdjęciem obrazu ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

„Aleksandra Gierymskiego za życia więcej ceniono, aniżeli znano. Nie był do zbytku płodnym, płótna tworzył małe, przedmioty malował codzienne. Ludzie, znający się powierzchownie tylko na sztuce malarskiej, mijali obrazy jego, nie zatrzymując się; ci zaś, którzy przyszli specjalnie obejrzeć je, pociągnięci entuzjastyczną krytyką, albo zasłyszaną opinią, patrzyli nieco zdumieni i stropieni, nie odbierając wrażen, których się spodziewali. Był to wielki malarz, ale malarz dla bardzo kulturalnego artystycznie społeczeństwa; był to przede wszystkim malarz dla malarzy – tylko malarz, mistrz techniki, jakiego i nas nie było, jakich historia malarstwa zaledwie kilku liczy, pracownik sumienny, nieustępujący Meissonierowi pod tym względem; indywidualność nie tyle może bardzo odrębna, jako jednostka artystyczna, ile wyodrębniająca się, jako wola, jako charakter; był to poszukiwacz, pionier, odkrywca, chodził tylko własnymi drogami i to coraz nowymi”.

Albertus, Warszawa, 7 Września (Wystawa Dzieł Aleksandra Gierymskiego), „Kraj” 1902, nr 35, s. 14



Maksymilian Gierymski, Sosny, około 1868, Muzeum Śląskie w Katowicach

Dziela Aleksandra Gierymskiego były przez rodzimych znawców sztuki krytykowane ze względu na nowoczesną formułę, rzekome hołdowanie zachodniej awangardzie, odrzucenie patriotycznego historyzmu i radykalność naturalistycznej obserwacji. Legenda Gierymskiego stworzona na początku XX wieku przez Stanisława Witkiewicza, a później pielęgnowana przez licznych krytyków i historyków sztuki, to legenda niezrozumianego tułacza, samotnika, malarza „wyklętego”, lecz również wielkiego eksperymentatora uwielbianego przez młodsze pokolenia polskich artystów, kładącego podwaliny pod autonomiczną sztukę czystą u progu XX wieku. Od pierwszych etapów swojej twórczości Gierymski, prekursorsko na tle sztuki polskiej swojej doby, radykalnie eksperymentował ze światłem i kolorem, co później przyniosło mu zasłużone miejsce w panteonie polskiego malarstwa. Jego poszukiwania, co odnotowuje Agnieszka Rosales-Rodriguez w eseju katalogowym do wystawy monograficznej (Muzeum Narodowe w Warszawie, 2014), łączył się w europejskiej wspólnotie artystycznych przemian formowanych przez Barbizoińczyków, Gustave’a Courbета, niemieckich realistów, włoskich Macchiaioli, impresjonistów, neoimpresjonistów czy w końcu postimpresjonistów.

Edukację artystyczną Gierymski rozpoczął od warszawskiej Klasy Rysunkowej, gdzie przez parę miesięcy w 1867 roku uczył się u Rafała Hadziewicza. Do Monachium po raz pierwszy wyjechał w maju 1868 roku, gdzie od jakiegoś czasu stacjonował już jego brat, Maksymilian. Źródła donoszą o samodzielnych studiach oraz zwiedzaniu Alte i Neue Pinakothek. Jak dla wielu polskich malarzy, także dla Gierymskiego Monachium przyniesie możliwość konfrontowania się ze sztuką dawną i nową. W tym czasie zaczął też uczęszczać do Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych, na samym początku, zapewne, jako wolny słuchacz. Pod koniec lata bracia Gierymscy udali się na wyjazd plenerowy w Alpy, w okolice Salzburga. Prezentowane studium z natury to jeden z pierwszych obrazów Aleksandra Gierymskiego. Praca zdradza wnikliwość młodego artysty w studiowaniu natury oraz predylekcję dla nieanegdotycznych tematów. Rozłożysta korona zajmuje niemal całą połąć pola obrazowego, a Gierymski z pietyzmem oddał postrzeganą wzrokowo materię drzewa. Kluczowa staje się tutaj precyzja w oddaniu barwy. To właściwie gradacja różnych tonów zieleni stanowi główny temat przedstawienia. Z jednej strony, objawia się tutaj wpływ Stimmungowego malarstwa starszego brata. Z drugiej: praca Gierymskiego odpowiada modnemu nurtowi malarstwa plenerowego rozpropagowanego przez pokaz Courbета i Barbizoińczyków podczas I Międzynarodowej Wystawy Sztuki w Monachium (1869).

7

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Orfeusz i Eurydyka", 1914

olej/plótno, 197 x 120 cm

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

inne tytuły: Eurydyka, Orfeusz, Orfeusz rozpaczający

na krośnie malarskim nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Muzeum Nadwiślańskiego w Kazimierzy Dolnym, nalepka depozytowa Zbiorów Miejskich Krakowa oraz nalepka własnościowa z nazwiskiem Zygmunta Ziembickiego

Dzieło zostanie włączone do wystawy Jacek Malczewski – romantyczny, Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, 4 lutego – 26 czerwca 2022 .

estymacja:

2 500 000 - 4 000 000 PLN

555 000 - 889 000 EUR

„Tam na ołtarzu!
Stajesz wciąż boska
Modlitwy mojej ostatnia zgłoska
Natchnienia źródło i chleb żywota
To twa istota!
Twój Duch i ciało
Słowem akordu się stało
Twój ruch i gest
To sztuki mojej jest [istota]”

Wiersz Jacka Malczewskiego, 1913-1914, rękopis w Bibliotece Jagiellońskiej
w Krakowie, cyt. za: Dorota Kudelska, Malczewski. Obrazy i słowa, Warszawa 2012, s. 182



An abstract painting with a textured, expressive style. The background is composed of warm, blended tones of orange, yellow, and pink. In the center, there is a prominent, dark, angular shape, possibly a book or a block, rendered in shades of brown and black. To the right, there are faint, ethereal figures or forms in light green and orange, suggesting movement or a dreamlike state. The overall composition is dynamic and layered.

POCHODZENIE:

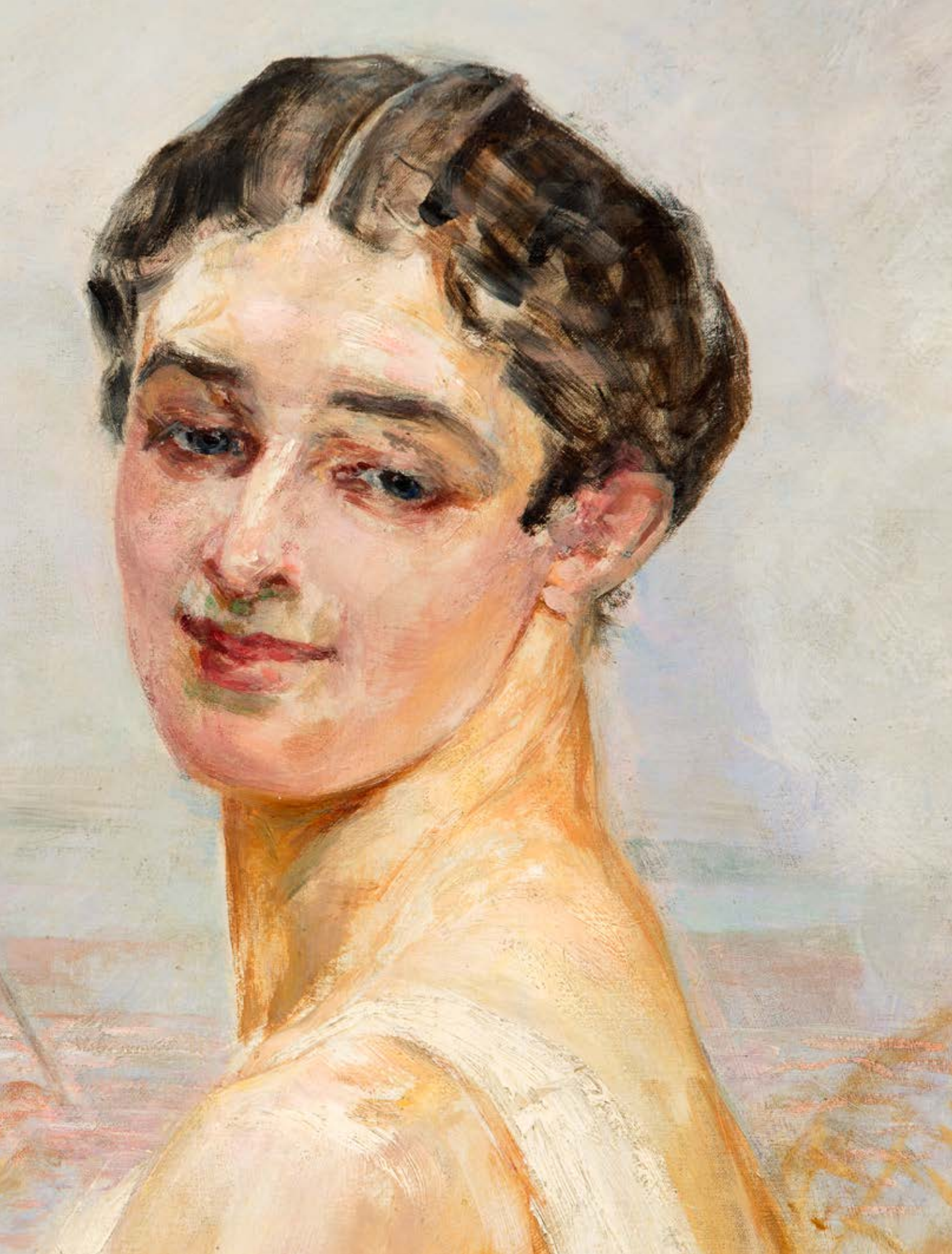
kolekcja Zygmunta Ziembickiego, przedsiębiorcy i kolekcjonera, Kraków
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wielka sztuka jest jak ocean głęboka. Malarstwo Jacka Malczewskiego, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 23 kwietnia – 22 lipca 2018
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 1855-1929, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-sierpień 1939

LITERATURA:

Zofia Katarzyna Posiadała, Jacek i Rafał Malczewscy, Radom 2014, s. 210, 211 (il.)
Dorota Kudelska, Malczewski. Obrazy i słowa, Warszawa 2012, s. 190-211, szczególnie, s. 197-199 (podrozdział „Orfeusz rozpaczający”), il. 30
Adam Brincken, Tomasz Opaliński, Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, katalog wystawy, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, Zakopane 2011, s. 12-15 (również wersja angielska), 44-45, 58 (il.)
Anna Król, Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, katalog wystawy, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2011, nr kat. 11, s. 24-25 (il.)
Irena Kossowska i Łukasz Kossowski, Malarstwo polskie. Symbolizm i młoda polska, Warszawa 2010, s. 92-93, il. 115 (s. 92 i 124)
Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 49 (il.)
Dorota Kudelska, Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego, Lublin 2008, s. 317-357, szczególnie s. 335-338 (podrozdział „Orfeusz rozpaczający”), il. 30
szklana klisza ze zdjęciem dzieła widocznego na wystawie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Dział Inwentarzy, Muzeum Narodowe w Krakowie
Jacek Malczewski 1855-1929, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1939, nr kat. 191



1854	●	Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.
1855–1866	●	Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie, historii, sztuki i poezji romantycznej.
1867–1871	●	Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.
1872–1875	●	Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.
1876–1877	●	Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstają pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.
1883	●	„Śmierć Ellenai” (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) - pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego - zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.
1884	●	Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.
1887	●	Ślub z Marią Gralewską (1866–1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888–1938) oraz Rafał (1892–1965).
1890	●	W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z Iosem artysty. Wystawa „Introdukcję” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholię” (1890–1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).
1891	●	Pierwszy z zaszczytów przyznanych artyście: na Internationale Kunst-Ausstellung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.
1893	●	Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadził pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893–1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1896	●	Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.
1899	●	Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.
1903	●	Pierwsza wystawa indywidualna malarza - Wystawa Stu Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906	●	Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879–1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911	●	Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912	●	Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918	●	Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległości Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922	●	Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich siostr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924	●	Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925	●	Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929	●	Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skalce.

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

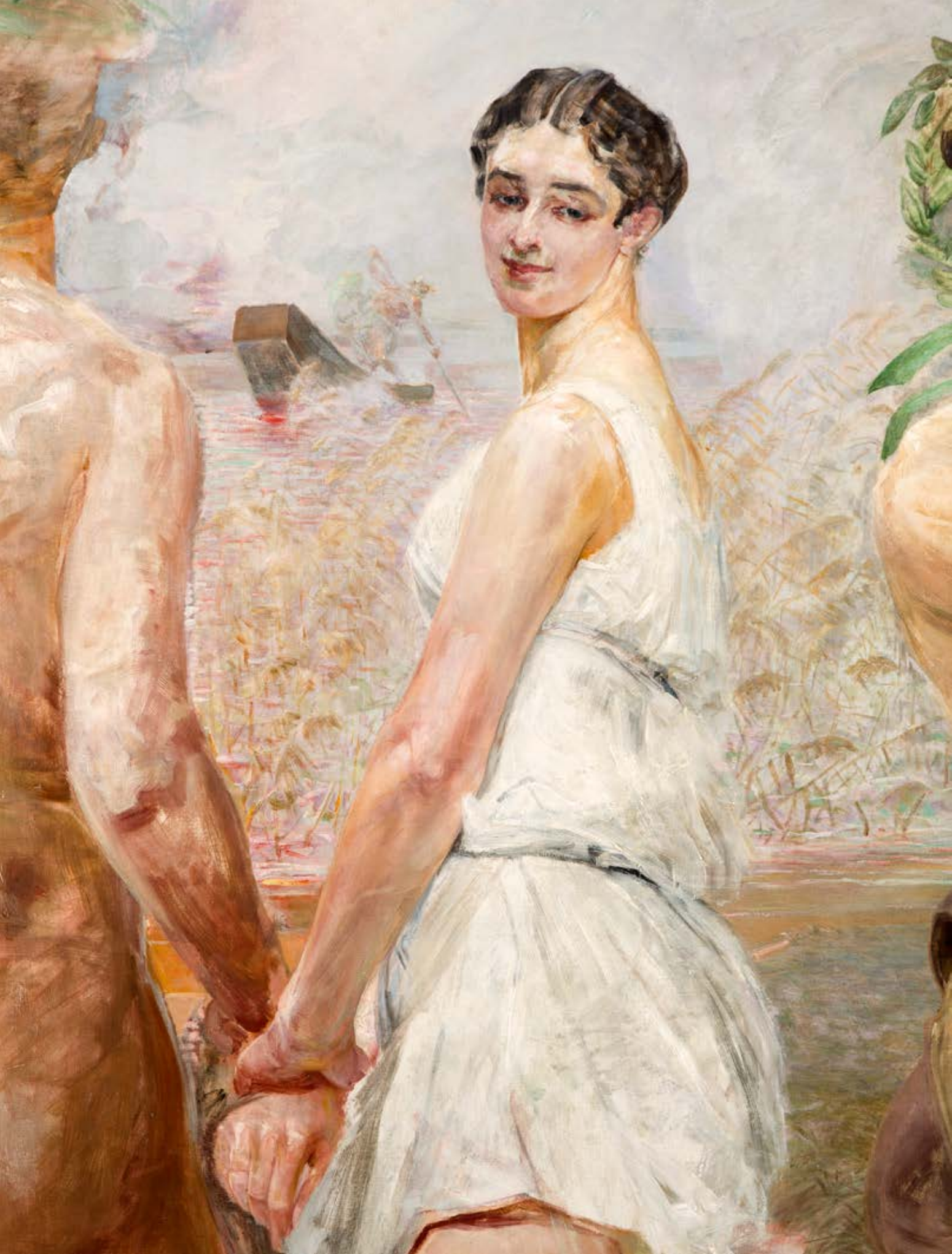


MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



„Orfeusz i Eurydyka” na wystawie, prawdopodobnie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie,
lipiec-wrzesień 1939, fotografia opisana „wystawa Malczewskiego przed 1939 rokiem”







Jacek Malczewski i Maria Balowa w Tuligłowych

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

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

Przyczyny gwałtownego rozstania kochanków pozostają nieznane. Współcześnie uważa się, że to Maria Balowa zakończyła trwający około 13 lat związek. Malczewski, pogrążony w depresji po rozejściu z Balową, symbolicznie odniósł się do tej sytuacji w serii obrazów z Orfeuszem i Eurydyką.



Maria Balowa, fotografia



„I tęsknić będziesz do onej chwili
Gdy śmierć na oścież drzwi swoje uchyli
Po za którymi z otwartymi ramiony
Czekać cię będę [gościu] bracie upragniony
Bliźni mnie z ducha rozumu i ciała
Ty gołębico małż biała”.

wiersz Jacka Malczewskiego, 1913-1914,
cyt. za: Dorota Kudelska, Malczewski. Obrazy i słowa,
Warszawa 2012, s. 182

ORFEUSZ ROZPACZAJĄCY: MALCZEWSKI NA ROZSTAJU

Twórczość Jacka Malczewskiego, naznaczona wątkiem patriotyczno-romantycznym oraz autotematycznym – związanym ze losem artysty i tworzeniem ogólnie, rozwijała się cyklach. Malczewski powtarzał ulubione tematy, przetwarzając je często na przestrzeni wielu lat. Do jego najważniejszych serii należy „Rusałki”, „Bajki”, „Thanatos”, „Zatruta studnia” czy „Może życie”. Prezentowana monumentalne dzieło Jacka Malczewskiego „Orfeusz i Eurydyka” stanowi największy i pierwszy obraz cyklu Orfeusza i Eurydyki, nazwanego przez monografistkę Malczewskiego, Dorotę Kudelską „Pożegnaniem Eurydyki” (3 kompozycje z 1914 roku, wszystkie w kolekcjach prywatnych; Kudelska najpóźniej umówiła prezentowany obraz).

Tajemnicze i dramatyczne dla artysty rozstanie z Marią Balową znalazło swój plastyczny zapis właśnie w obrazach z Orfeuszem. Ta mitologiczna postać nie występuje we wcześniejszych (ani też późniejszych) kompozycjach malarza. Malczewski odniósł się do mitologicznej historii króla Tracji, Orfeusza i jego żony, nimfy Eurydyki. Szczęście pary zostało zburzone przez Aristajosa, który zakochał się w pięknej Eurydyce. Uciekająca przed nim nimfa nastąpiła na żmiję i ukąszona – zmarła. Zrozpaczony Orfeusz zaprzestał gry i śpiewu. Zdecydował się na dramatyczny krok i zstąpił do podziemi, gdzie Hades oddał mu Eurydykę. Podążający ku górze małżonkowie prawie uszli bezpiecznie, gdy Orfeusz obrócił się i spojrzał na ukochaną. Hermes – posłaniec bogów zabrał ją ponownie do królestwa podziemi. Samotny Orfeusz błakał się i śpiewał żalosne pieśni aż jego ciało rozszarpały szalejące menady.

Malczewski wybrał ten znany epizod z mitologii, aby zobrazować swój własny żal i rozterki. Historia Orfeusz i Eurydyki dotyczyła problemu losu artysty i jego uczucia, stąd doskonale nadawał się do współczesnienia w wielkim dziele malarskim. W swojej interpretacji Dorota Kudelska (teżże,

Malczewski. Obrazy i słowa, Warszawa 2012) wiąże wszystkie „Pożegnania Eurydyki” z neapolitańskim reliefem Eurydyki (grecki oryginał z V w. p.n.e., znany z licznych kopii; gipsowe powtórzenia Malczewski widział w krakowskich kolekcjach). Poprzez liczne podobieństwa, ale też znaczące zmiany prezentowany „Orfeusz i Eurydyka” prezentuje zależność od antycznej rzeźby, która przedstawia unikatowy w skali historii sztuki portret Eurydyki oraz, jak się przyjmuje, scenę pożegnania małżonków, tak jak w obrazie Malczewskiego.

W „Orfeuszu i Eurydyce” artysta zastosował niezwykle rozwiązanie zakresu scenografii. Punkt widzenia odbiorcy dzieła umieścił nisko, poniżej dolnej krawędzi obrazu. W autorski sposób zaburzył relację przestrzenne między postaciami, podkreślając chwilowość ukazanej wizji. Centralna postać prezentowanej kompozycji, choć nie posiada dostojnych rysów Marii Balowej, odnosi się do jej osoby. Krocząc w głąb przestrzeni obrazowej, obraca się ku widzowi i z tajemniczym uśmiechem spogląda w jego stronę. Malczewski wyeksponował jej pociągłą szyję, długie ręce i nogi, zasłaniając tułów rodzajem chitonu – białej, damskie szaty wierzchniej. Towarzystwą jej, również naturalne wielkości, postacie Hermesa (lewy skraj) oraz Orfeusza (prawy). Obydwie męskie postaci zostały ucięte przez krawędź podobrazia, Hermes niemal doskonale wzdłuż osi ciała wyznaczanej przez kręgosłup. Orfeusz, którego konwulsyjnie wygięte ciało kojarzy się z figurą serpentinatą, nie jest zupełnie nagi – jego lędźwie przesłania dekoracyjnie spleciony sznел. Malarz skonstruował spokojne odejście Eurydyki z gwałtownie rozpaczającym Orfeuszem. Nie nosi on rysów Jacka Malczewskiego, ale jego właśnie uosabia. Tajemnica tego obrazu wiąże się z tajemnicą uczucia i pożegnania Marii i Jacka. Wymowne ślady tej dramatycznego rozchodzenia się, ale i jedności ich dusz odnajdujemy w poezji artysty.



CHARON W tle Malczewski umieścił łódź Charona – przewoźnika dusz zmarłych. Łódź unosi się na wodach rzeki Styks, która stanowiła barierę między światem żywych i umarłych. Za swoją pracę Charon pobierał od każdego przewożonego monetę – obola. Dlatego też starożytni Grecy wkładali zmarłym do usta właśnie ten pieniądź.

EURYDYKA Nimfa uchodząca z żoną króla Tracji, Orfeusza. Ukąszona przez żmiję została zabrana do królestwa podziemi. Podczas wędrówki na ziemię bezpowrotnie zabrana przez Hadesa. Choć nie nosi dosłownych rysów Marii Balowanej stanowi jej kryptoportret. Malczewski ukazała ją jako witalną kobietę, odzianą w grecki chiton. Jej tajemniczy uśmiech stanowi niejednoznaczny komentarz do symbolicznego rozstania Malczewskiego i Balowej

HERMES Naga postać po lewej stronie płótna to Hermes, postać z mitologii greckiej, bóg dróg, podróżnych etc. Znany jako posłaniec bogów oraz psychopomp czyli w religii postać przenosząca duszę do krainy umarłych. Ukoronowany wieńcem laurowym odprowadza Eurydykę do Hadesa – boga podziemi.

RAMA Profilowana rama w rozetach w narożach to typowy dla opraw modernistycznych dzieł motyw. Malczewski, jak wielu artystów jego czasu, współpracował na tym polu z krakowskim zakładem introligatora Roberta Jahody. Rama do prezentowanego dzieła stanowi oryginalną oprawę z epoki, o czym świadczą zarówno przedwojenne nalepki zachowane na jej odwrocie, jak i archiwalne zdjęcie, najprawdopodobniej z wystawy artysty w krakowskim Pałacu Sztuki (lipiec-wrzesień 1939).





CZAPKA Żołnierska czapka to niezwykle atrybut w rękach Orfeusza. Podobnie jak szynel – wojskowy płaszcz, który artysta malował wielokrotnie w obrazach sybirackich. Elementy te mogą stanowić odniesienie do wybuchu I wojny światowej, ale też, jak sugeruje monografistka malarza Dorota Kudelska, rozstania z Marią Balową. Splątany płaszcz zasłaniający miejsca intymne Orfeusza, przewrotnie, wydobywa je z całej formy plastycznej obrazu. Żołnierskie atrybuty, kojarzone pejoratywnie, z przemocą czy czymś niskim, mogą symbolizować winę Malczewskiego za rozstanie.

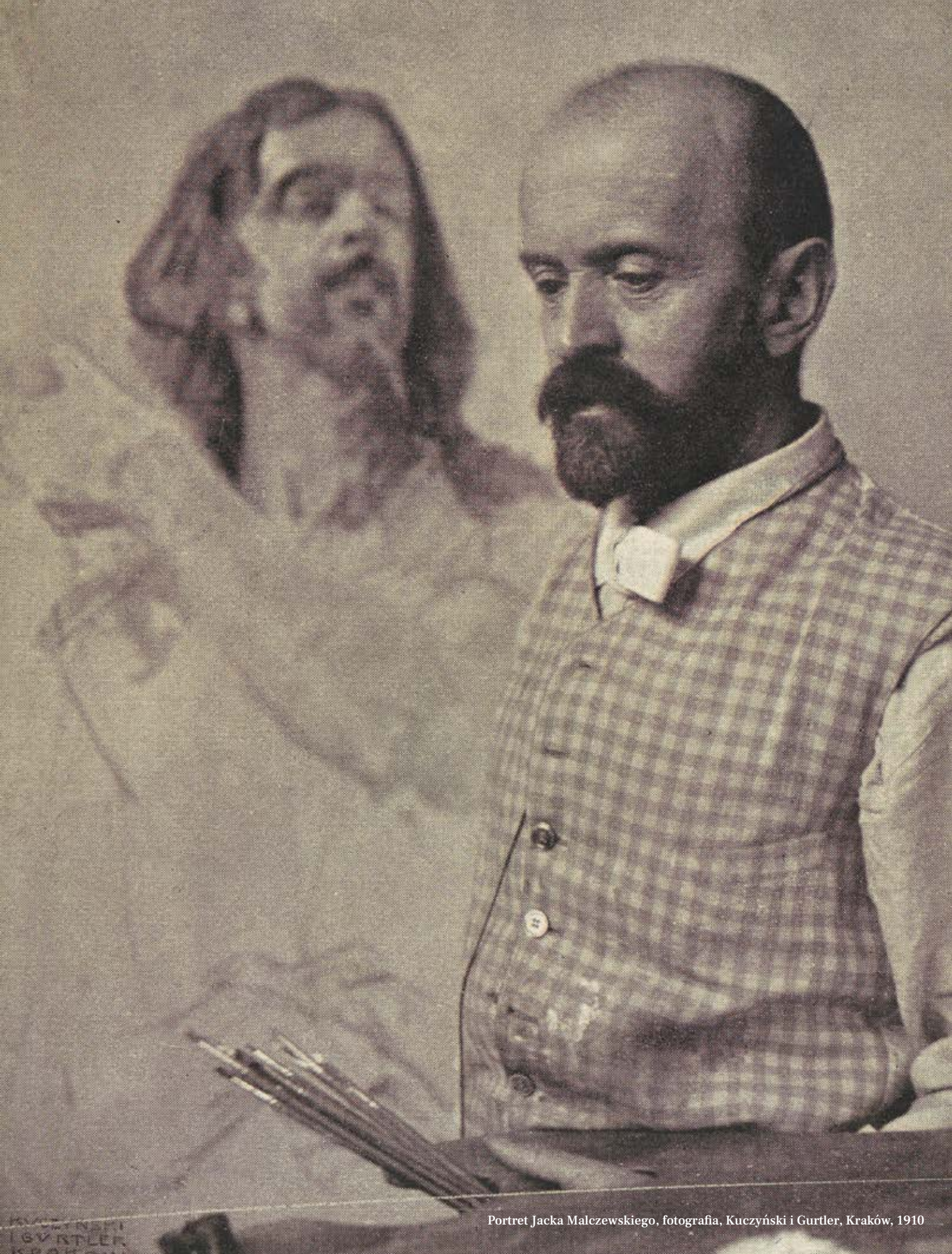
ORFEUSZ Król Tracji, słynny śpiewak grający na lirze. Utraciwszy żonę Eurydykę błąkał się, śpiewając żałosne pieśni, w końcu zginął tragicznie zabity przez szalejące menady. Jego wygięte ciało obrazuje spazmy bólu po utracie ukochanej. To kryptoportret samego Malczewskiego, ale i portret artysty w ogóle – natchnionego poety, który prowadzi do zatracenia – bólu i śmierci. Historia Orfeusza była popularnym mitem, do którego odwoływało się wielu twórców nowoczesnych. Wielu z nich koncentrowało się na późnych, dramatycznych losach poety. Malczewski ukazał chwilę rozstania ukochanych, odnosząc się do własnych rozterek życiowych.

PEJZAŻ Widmowy, świetlisty i rozbielony przez malarza ma tworzyć wrażenie nierzeczywistości. Jego rozedrganie bliskie jest malowaniu niektórych partii ciała postaci, przez co zostają z nim zespolone. Najciekawszym jego momentem jest oranżowa, żarząca się partia symbolizująca wkraczanie do świata umarłych. W tle artysta umieścił nadwodne trzcinowisko – element znany z ogrodu jego lat dziecińczych – parku w Wielgiem. Motyw trzcin powraca w obrazach cyklu „Moje życie”, przede wszystkim kompozycji „Dzieciństwo – Jacek nad stawem w Wielgiem” (1919, kolekcja prywatna, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie).



„Każdy obraz jego jest poematem, a raczej fragmentem jednego wielkiego poematu, który w nim rozwija się latami logicznie i konsekwentnie i tworzy jedną wielką całość organiczną. Poemat ten za treść główną ma: Sztukę i Ojczyznę oraz osobisty stosunek do nich artysty-Polaka i człowieka współczesnego. Równoległe zupełnie z rozwojem poetyckiej treści idzie u Malczewskiego rozwój jego formy malarskiej; talent ten, jeden z najsilniejszych i najoryginalniejszych w sztuce dzisiejszej, przedstawi zadziwiający fenomen niezmożonej żywotności. (...) Rozpocząwszy jako malarz 'historyczno-rodzajowy', martyrologa kaźni sybirskich, który cały rozpaczliwie bohaterski tragizm z przedziwną intuicją odtworzyć umiał w szeregu obrazów mistrzowskich już nieraz, jako rysunek i psychiczna głębia wyrazu, i przeszedłszy następnie przez bolesny okres szamotania się z zagadnieniami trapiącymi jego ducha oraz z formą malarskiego tych zagadnień wypowiedzenia – z wolna przeobraża się Malczewski w tego, w treści swej i formie głęboko oryginalnego symbolistę, jakim go widzimy w chwili obecnej. Alegoryczna w znacznej mierze jego symbolika, wyrażająca raz zawiłe, to znów proste kompleksy uczuć i myśli niekiedy nazbyt literacka a będąca par excellence symboliką uczuciową, wzbija się często do wyżyn ogólnoludzkich, ale zawsze nosi na sobie specyficzne zabarwienie narodowe, skąd trudniej jest dostępna. Ten wysoki idealizm treści, z tego samego ducha będący, co poezja naszej wielkiej trójcy romantycznej, a najbliższej ze Słowackim spokrewniony, idzie w parze z przedziwnym realizmem formy”.

Adam Łada-Cybulski, *Sztuka Polska. Malarstwo*, pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904, tbl. 4



Portret Jacka Malczewskiego, fotografia, Kuczyński i Gurtler, Kraków, 1910

8

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Thanatos", 1913

olej/ płótno, 105 x 74,2 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'J Malczewski 1913'

inne tytuły: Śmierć, Scena symboliczna - Thanatos (Śmierci kuszenie), Kuszenie śmierci

na krośnie malarskim dwie nalepki wystawowe Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz salonu Desa

estymacja:

800 000 - 1 200 000 PLN

178 000 - 266 000 EUR

OPINIE:

opinia Agnieszki Ławniczakowej z dn. 13 listopada 2007 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, marzec-kwiecień 1913

LITERATURA:

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 25 (il.)

karta pocztowa z reprodukcją dzieła, II poł. lat 20. XX w.

fotografia Amalii Krieger przedstawiająca obraz, po/lub 1913

Katalog wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1913,

s. 12, poz. 59 (kwiecień)

Katalog wystawy Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1913,

s. 9, nr kat. 26 (marzec)



CO WIDAĆ NA OBRAZIE

Kobietę i mężczyznę. Ona naga, twarz niewidoczna dla widza, z zieloną poświatą na rubensowskim ciele. Przez prawe ramię przewieszona kosa (narzędzie często spotykane na wsi), kieruje lewą rękę z kwiatem (passiflora zw. męczennicą?) w kierunku mężczyzny. On w płaszczu (szynel) zarzuconym na plecy, z obręczami kajdan (jedna w dłoni, druga na ramieniu). Brak łańcucha, który kajdany czyni groźnymi. Na szyi medalik, zapewne z Matką Boską. Twarz mężczyzny w typie twarzy Jacka Malczewskiego.

CO DALEJ

Ten prosty opis, pisany równoważnikami zdań, wprowadza nas w świat obrazowy pełen dwuznaczności. Każdy, kto chce powiedzieć, co tak naprawdę dzieje się na obrazie Jacka Malczewskiego, jaki jest tego prawdziwy sens, o co tak naprawdę chodzi, musi liczyć się z tym, że nigdy nie będzie do końca pewny. Należy jednak zbliżyć się do obrazu, dowiadywać, jakie skojarzenia ewokują poszczególne przedmioty (rekwizyty). I w jakich cyklach się pojawiają. Warto pamiętać, że obraz powstał w roku zerwania z muzą artysty – Marią Balową. Coś ważnego kończyło się w życiu artysty i myśl o cyklu życie–śmierć towarzyszyła mu w tych dniach.



„THANATOS” JACKA MALCZEWSKIEGO

DWÓR

Dwór w twórczości Jacka Malczewskiego jako tło na obrazie odsyła do czasów dzieciństwa. Rodzina Malczewskich mieszkała w mieście, w Radomiu (nie wiadomo gdzie znajdował się dom w czasach gdy Jacek był mały), ale ich krewni byli „porozmieszczani” po dworach ziemi radomskiej. W Gardzienicach mieszkali Heydlowie, zaś w Wielgim Karczewscy. Ważne miejsce w biografii artysty zajmuje zwłaszcza to drugie miejsce. Jacek wyjechał tam w 1867, mając trzynaście lat. W majątku Feliksa Karczewskiego razem z kuzynami Wacławem i Bronisławem Karczewskimi przygotowywał się do gimnazjum w Krakowie. Uczył ich wybitny pedagog, uczestnik powstania styczniowego i przyszły pisarz – Adolf Dygasiński, który rozbudzał w podopiecznych zainteresowanie przyrodą i historią. Zabierał ich na spacer do Krępy Hłzeckiej, w miejsce, gdzie zginął przywódca jednego z oddziałów w powstaniu styczniowym – Dionizy Czachowski. To tutaj, w Wielgim, można powiedzieć, że na tle dworu, Jacek Malczewski dowiadywał się o losach Polski, o zesłaniach na Sybir i o tym, jak wygląda świat tutejszej przyrody.

Który ze dworów swojego dzieciństwa przedstawił malarz w „Śmierci”? Być może żaden konkretnie. Dwór to dla Malczewskiego początek życia, miejsce, gdzie nabrało się kształtu – coś, do czego wraca się po latach i do czego w tym czasie intensywnie powracał malarz. Taką cechę jego twórczości trafnie opisał pierwszy biograf artysty: „Czasami pejzaż Malczewskiego nie jest, już nie tylko kopją, ale nawet wspomnieniem, wycinka rzeczywistości. Malczewski komponuje po prostu fantastyczny pejzaż, zestawiając różne elementy krajobrazu. Jego genialna intuicja i głębokie zrozumienie logiki i harmonii sprawia, że stwarza w ten sposób świetne syntezę. Wiąże ze sobą świetne, nieprzemijające cechy, ujmuje je w typ: polskiego dworu, polskiej wsi, polskiego lasu czy polskiego pola. Być może, że tego dworu, czy tego pola, które Malczewski namalował niema, ale jest w obrazie polski dwór w ogóle, czy polskie pole w ogóle” (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 160).

PIĘKNA ŚMIERĆ

W twórczości Jacka Malczewskiego śmierć często pojawia się jako „Tanatos”. W greckiej mitologii (Θάνατος) jest to skrzydlata istota rodzaju męskiego personifikująca śmierć. W „Iliadzie” ukazuje się on jako brat Snu (Hypnosa), co zostało podjęte przez Hezjoda, który podał, że obaj geniusze byli synami Nocy. Tanatos nie ma mitu we właściwym znaczeniu słowa. W sztukach wizualnych był przedstawiany ze skrzydłami, niekiedy też z pochodnią skierowaną w dół (ogień gaśnie). Jacek Malczewski czerpał z różnych źródeł (kultura antyczna, chrześcijańska, kultura ludowa, poezja), łącząc je ze sobą odważnie. Jego brawurowa wyobraźnia przyprawia o zawrót głowy. Śmierć czy Tanatos na jego obrazach nie jest kostuchą, a kobietą z kosą (ze skrzydłami bądź bez nich). To twór przez Malczewskiego stworzonej mitologii. Moment, kiedy Śmierć zjawia się w obejściu, ma dwuznaczny charakter. Pojawia się tu zarówno niepokój – pies przed dworem wyczuje zjawienie obecności (Thanatos, 1898/99, Muzeum Narodowe w Warszawie), jak też ulgę. Mężczyzna na obrazie „Śmierć” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie (1902) przystępuje do momentu zamknięcia sobie oczu z korną ulgą. Pojawienie się śmierci nie jest więc czymś dramatycznym, może raczej ambiwalentnym. Ale może przynieść ulgę. Jest również, jak się zdaje, początkiem czegoś nowego.

MĘŻCZYŻNA

Podobny do bohatera obrazu „Śmierć” (1902) z Muzeum Narodowego w Warszawie, stoi między dwoma światami rozdzielonymi ogrodzeniem. Malczewski przedstawiał na obrazach Syna Marnotrawnego, który wraca do dworu, choć nie czeka tam już na niego ojciec. W prezentowanym obrazie sytuacja wygląda na podobną. Wędrowiec z narzuconym na ramiona szynem wraca do domu. Wędrowkę należy rozumieć zarówno metaforycznie (po prostu życie jako podróż), jak i dosłownie. W postaci mężczyzny napięcie między dosłownością a przenośnią jest szczególnie ciekawe. Powrót z wędrowki życia zrównuje się w nim z powrotem z Syberii. Kajdany przypominają tu o ucisku minionego czasu, ale pozbawione łańcucha nie krępują ruchów. Nadają postaci mężczyzny cech personifikacji trzymającej swój atrybut.

Malczewski przedstawił mężczyznę w dwuznacznej pozie. Sądząc po tym, jak skierowane jest ciało, należałoby sądzić, że to nie powrót, a raczej wyruszenie w jakąś drogę. Kieruje się na zewnątrz, ale wzrok i myśli utkwił gdzieś w obrębie obejścia. Czy widzi kobietę-Śmierć? Czy miałby się na nią natknąć, wychodząc? A może kobieta, podając kwiat, jakby kierowała go do środka?

THANATOSY JACKA MALCZEWSKIEGO

„Uderza, że twórca jako po symbol śmierci sięgnął po jej grecką nazwę i wyobrażenie – Thanatos. Ten rzeczownik jest rodzaju męskiego. Na boku pozostawił łacińską Mors rodzaju żeńskiego, chyba dlatego, że nadmiernie była ona wyeksploatowana w symbolice funeralnej, nieuchronnie kojarzyła się ze średniowiecznym i barokowym przedstawieniem śmierci jako szkieletu z kosą, śmierci – wyznacznika rozkładu. Tymczasem wszelkie Thanatoi i Malczewskiego zarówno wykonują swą funkcję śmiertelną wobec istoty ludzkiej, jak pełne są biologii, cielesne i dorodne. Zostało w nich przekazane dręczące twórcę napięcie pomiędzy tym, co biologiczne, a tym, co przemijalne. Męska przynależność rodzajowa greckiego Thanatosa pozwoliła też na ambiwalentne traktowanie samego kształtu fizycznego tej postaci: kobieta, a zarazem efeb”.

Kazimierz Wyka, *Thanatos i Polska*, Kraków 1971, s. 47



Jacek Malczewski, *Śmierć*, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, *Thanatos*, 1898-99, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jacek Malczewski, Thanatos I, 1898,
Muzeum Narodowe w Poznaniu



Jacek Malczewski, Thanatos II, 1898, Muzeum Sztuki w Łodzi



Jacek Malczewski, Thanatos, 1913

MĘCZENNICA Kwiat passiflory (nazwa pochodząca z łaciny łączy w sobie wyrazy „cierpienie” i „kwiat”). Został sprowadzony z Ameryki Południowej do Europy w XVIII wieku. Budowa kwiatu nasunęła skojarzenia z symboliką męki Chrystusa (m.in. korona cierniowa czy trzy gwoździe). Wyjątkowe piękno kwiatu przykuwa uwagę, ale jest też ulotne, jako że pojedynczy kwiat kwitnie tylko przez jeden dzień.

KAJDANY Grozę tego atrybutu uświadamiają XIX-wieczne pamiątniki: „Na jednej z stacy zaprowadzono mnie do kuźni; wyszukano stare zardzewiałe kajdany, czyli raczej dwie sztabki żelaza na środku kółkiem spojone, skrzywiające się na końcach, aby objąć nogi. Że te zgięcia były za ciasne, mocno uciskały mnie w nogi; chodzić też nie mogłem, bo kajdany nie będąc z ogniw zrobione, ani troszkę na dół opuścić się nie mogły. Oprócz tego zakuto mi ręce i to w ten sposób, że obiedwie ręce blisko siebie trzymać musiałem” (Przygody Rufina Piotrowskiego na Sybirze, Poznań 1877, s. 31).





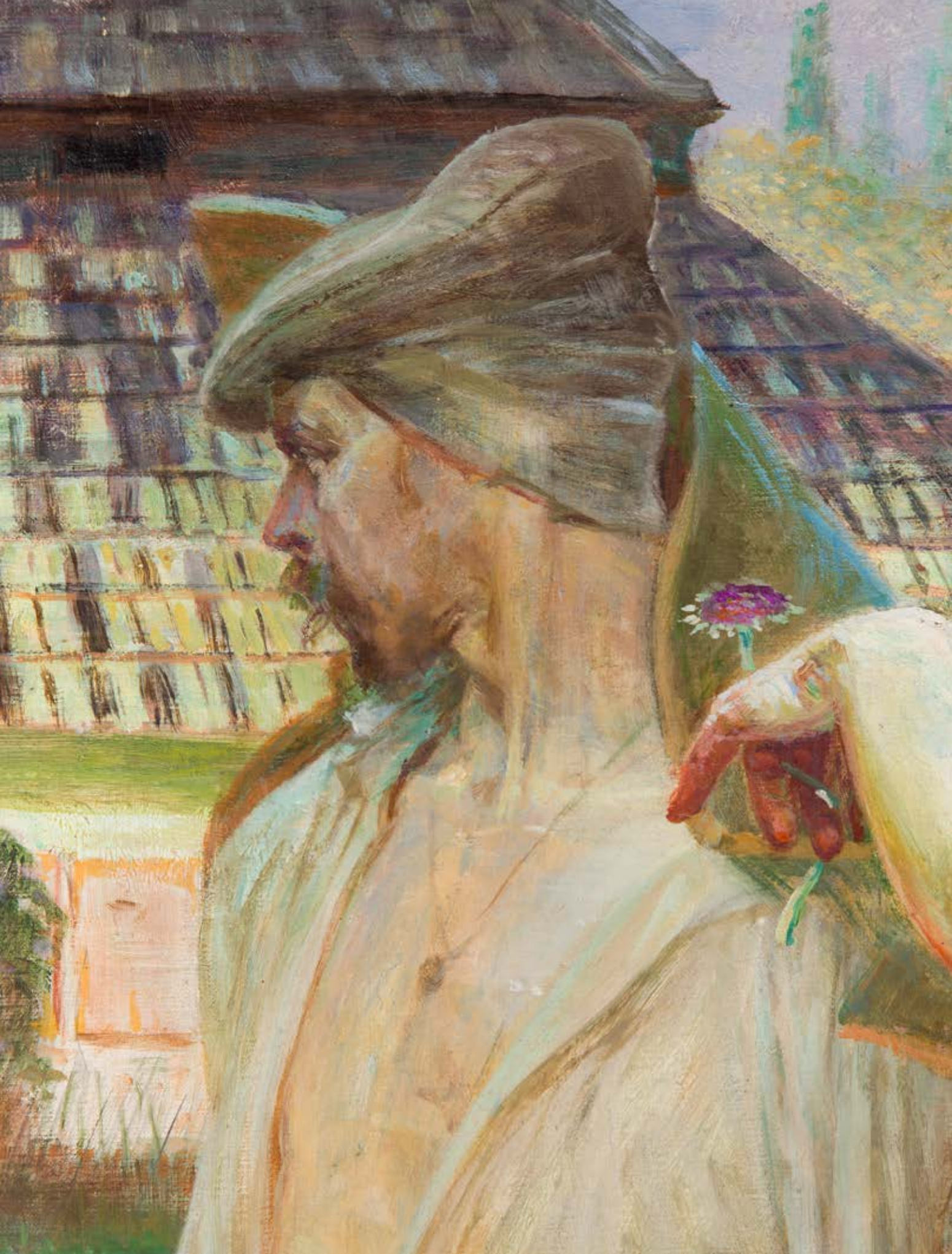
DWÓR Nie wiadomo, czy to Wielgie, czy może po prostu dwór polski w ogólności, bliski sercu artysty. W takim dworze malarz spędził ważne cztery, przedgimnazjalne lata swojego życia. Tutaj biegał po podwórku, poznawał polską historię i polską przyrodę. To kraj lat dziecinnych, do którego chciałby wrócić, gdy końca dobiegnie jego patriotyczno-malarska misja. To marzenie miało się wkrótce ziścić w postaci dworu w Lusławicach, w którym artysta spędzał późne lata swojego życia.

KOSA Tradycyjnie w kręgu kultury europejskiej, noszona przez kostuchę, która przybywa, żeby machnąć nią i skończyć ludzkie życie. W Polsce dodatkowo może kojarzyć się w heroiczną walką o niepodległość skazaną na niepowodzenie (kosynierzy). Tu narzędzie w stanie spoczynku, jakby nie zamierzano go w najbliższym czasie używać.

SZYNEL Jeden z ulubionych atrybutów Jacka Malczewskiego. Zgodnie ze słownikową definicją jest to „męski płaszcz dopasowany do figury, noszony przez rosyjskich wojskowych, a także przez niektórych urzędników i uczniów w carskiej Rosji w XIX i na początku XX w.”. Jest to też jednak strój zesłańców, ukaranych okrutną zsyłką na Syberię. Postacie Malczewskiego noszą go, wskazując na ciężki los narodu w XIX wieku. Szynel na jego obrazach nie musi być założony w sensie ścisłym, niekiedy przylegając do pleców jak rekwizyt.

„O czym myśli bohater tej sceny?
Nikt nigdy nam tego nie wyjaśni;
jeżeli zaś mimo wszystko próbujemy,
jeżeli musimy snuć te donikąd wiodące
domysły, to przynajmniej
nie werbalizujemy ich.
Tyle jest tutaj rzeczy
niedopowiedzianych
i bez tego”.

Wiesław Juszcak o Melancholii Jacka Malczewskiego
(Narracja i przestrzeń w malarstwie Jacka Malczewskiego,
w: tegoż, Wędrówka do źródeł, Gdańsk 2009, s. 449)



9

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

"Muza Słowackiego", 1927

olej/sklejka 64 × 100

sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil | Hofman | 1927'

opisany na odwrociu: 'Muza Słowackiego' oraz nalepka własnościowa

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 700 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Malarstwo Wlastimila Hofmana, Muzeum Śląskie we Wrocławiu, 1967







Rozbudowane wątki literackie towarzyszą twórczości Władysława Hofmana już od wczesnych lat jego artystycznej działalności. Ten jakże długowieczny artysta o polsko-czeskim pochodzeniu był jednym z najwybitniejszych uczniów Jacka Malczewskiego i zarazem godnym kontynuatorem jego duchowej spuścizny. Wydarzeniem, które w definitywny sposób zaważyło na jego oeuvre było zapewne założenie wraz z kilkoma innymi malarzami jego pokolenia tzw. Grupy Pięciu. Stowarzyszenie uformowane w roku 1905 ukonstytuowało w pewien sposób wizję, która przyświecała Hofmanowi już od czasu studiów. On, jak i jego koledzy silnie wierzyli w ideę korespondencji sztuk. Młodzi i żądni zmian twórcy znajdowali się pod przemożnym wpływem pism Charlesa Baudelaire'a, który to w swoim sonecie „Correspondances” pochodzącym z ikonicznego zbioru „Les Fleurs du mal” („Kwiaty zła”, 1857) podkreślał nieuniknione przenikanie się różnorodnych sfer życia i ludzkiej działalności. Gesamtkunstwerk – totalne dzieło sztuki miało być wedle tych teorii strukturą łączącą w swojej istocie muzykę, literaturę i sztuki plastyczne. Rozważania te stały się natchnieniem dla całych rzesz symbolistów, zarówno tych wczesnych, jak i epigonów, którzy podobnie jak Hofman kreowali swój mistyczny świat przez kolejne dekady bez względu na zachodzące przemiany.

Artysta już na początku swojego życia namaszczony został przez muzę poezji i sztuki. Jego imię, Władysław, oznaczać miało tyle co „miłujący ojczyznę” i zaczerpnięte zostało z patriotycznego poematu Václava Hanka. W twórczości Hofmana nigdy nie brakowało również bezpośrednich nawiązań oraz kontekstów literackich, czego przykładem jest chociażby wielokrotnie przewijający się na jego obrazach motyw postaci Eloe – bohaterki poematu „Anielli” Juliusza Słowackiego. Jasnowłosa muza z wieniec laurowym na głowie prezentowana w katalogu aukcji jest następnym wątkiem potwierdzającym tylko długie trwanie tradycji romantycznej w sztuce i kulturze polskiej. Młoda kobieta spoczywa na potężnej księdze, na okładce której widnieje tytuł „Król Duch”. Jest to zatem kolejne dzieło Słowackiego, którego echa pojawiają się w malarstwie Hofmana. Nieukończony nigdy poemat mistrza fascynował swoją otwartą strukturą, mistycznym charakterem i uchwyceniem dziejów Polski w sposób dalece wizjonerski. Na obrazie Hofmana pojawia się oprócz woluminu jeszcze jeden istotny element symboliczny. Otóż u stóp skały wyrasta rachityczna, pomarańczowa lilia. „U Słowackiego lilie stanowią atrybut postaci charakteryzujących się czystością i niewinnością” (Bożena Adamkiewicz-Iglińska, Lilie w twórczości mistycznej Juliusza Słowackiego, [w:] *Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza*, VI, 2013, s. 286). Włączenie kwiatu w obręb kompozycji świadczy o dobrej znajomości treści utworu i jej zrozumieniu. Sam poeta określał lilie mianem „aniołowych kwiatów” i umieścił je w licznych momentach „Króla Ducha”, nadając im tym samym nowego znaczenia.

10

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

"Orka", 1910

olej/ płótno, 111 x 165,5 cm

sygnowany monogramem p.d.: 'SWT'

na krośnię malarskim papierowa nalepka wystawowa oraz stempel Salonu Artystów Malarzy Polskich w Krakowie opisany tuszem, na odwrociu papierowa nalepka z nazwiskiem artysty, na odwrociu ramy papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:

500 000 - 1 000 000 PLN

111 000 - 222 000 EUR

POCHODZENIE:

Salon Artystów Malarzy Polskich w Krakowie, okres międzywojenny

kolekcja prywatna, Europa

dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, czerwiec 2010

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

III wystawa Grupy Artystów Polskich „Odłām”, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, kwiecień-maj 1910

LITERATURA:

„Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 17, s. 329 (il.)

III wystawa Grupy Artystów Polskich „Odłām”, katalog wystawy, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa 1910, nr kat. 124



1861	●	W noc sylwestrową 1861 roku w Ludźmierzu koło Nowego Targu na świat przychodzi Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Jego ojcem jest Adolf Tetmajer, galicyjski polityk, matką zaś Leonia z Krobickich.
1873	●	Do 1881 roku uczęszcza do Gimnazjum im. B. Nowodworskiego w Krakowie. Jego zainteresowanie sztuką rozbudza tam nauczyciel rysunku, Józef Siedlecki. Równolegle studiuje filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim.
1882-1895	●	Z przerwami studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Odbywa również studyjne pobyty w Wiedniu (1881-1882) oraz Monachium (1886).
1889	●	Tetmajer wyjeżdża do Paryża i studiuje w Académie Colarossi.
1890	●	11 sierpnia dochodzi do ślubu z córką bronowickiego gospodarza, Anną Mikołajczykówną. To małżeństwo stanie się w Krakowie sensacją i będzie poczytywane za mezalians. Zapoczątkuje również serię ślubów inteligentów z chłopkami oraz modę na Bronowice.
1892	●	Ukazuje się pierwsze wydawnictwo ilustrowane przez Tetmajera, „Galicja przedstawiona słowem i ołówkiem w opracowaniu Bolesława Limanowskiego z rysunkami Włodzimierza Tetmajera”.
1893	●	Otrzymał stypendium wyjeżdża do Włoch. Odwiedza Rzym, Neapol i Pompeje.
1899	●	Projektuje pierwsze scenografie dla Teatru Miejskiego w Krakowie.
1900	●	Jedno z najważniejszych nagród przyznanych artyście: srebrny medal na Wystawie Światowej w Paryżu.
1901	●	Otwiera Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet. Współtworzy Towarzystwo "Polska Sztuka Stosowana". Prapremiera Stanisława Wyspiańskiego „Wesela”. Tetmajer został sportretowany w nim jak Gospodarz.
1902	●	Artysta rozwija swoją działalność literacką. Zostaje opublikowany tom utworów prozą „Noce letnie”, później także inne utwory. Polichromia do kaplicy królowej Zofii w katedrze wawelskiej.
1905	●	Projektuje i wykonuje polichromię do Kolegiaty Bożego Ciała w Bieczu.
1906	●	W tym i kolejnym roku powstaje monumentalny tryptyk „Raclawice”.
1907	●	Ukazuje się „Słownik bronowicki (Zbiór wyrazów i wyrażeń używanych w Bronowicach pod Krakowem)”.
1908	●	Wstępuje do ugrupowania „Zero”, które podważa elitarny charakter Towarzystwa „Sztuka”. Jest to jedna z grup artystycznych, która przeciera szlaki sztuce awangardowej. Tetmajer będzie twórcą komentowanego wstępu do katalogu I Wystawy Niezależnych w Krakowie (1911).
1911	●	Zostaje posłem do parlamentu austriackiego z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Od Polskiej Akademii Umiejętności otrzymuje nagrodę za całokształt twórczości artystycznej.
1914	●	Współzałożyciel Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast”. Silnie angażuje się w procesy państwowotwórcze.
1918	●	Tetmajer zostaje członkiem Polskiej Komisji Likwidacyjnej w Krakowie.
1919	●	Wyjeżdża na konferencję pokojową w Paryżu. Wchodzi w skład Komitetu Narodowego Polskiego.
1920	●	Zostaje przewodniczącym Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie.
1923	●	Umiera i zostaje pochowany w Bronowicach Małych.

Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa



TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

ORKA: W KRĘGU MŁODOPOLSKICH INSPIRACJI



Ferdynand Ruszczyk, Ziemia, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie

Temat orki należy do popularnych tematów XIX-wiecznego malarstwa realistycznego, na czele z kluczowym dla tego wątku dziełem, „Orką niwernejką” francuskiej malarki Rosy Bonheur (1849, Musée d’Orsay, Paryż). Bliżej końca XIX stulecia przedstawienie orki zostało naznaczone przez artystów symbolicznymi sensami. Obrazowało kolistą strukturę rzeczywistości, wskazywało na cykliczne nastawanie po sobie pór roku i – symbolicznie – życia i śmierci. W tego rodzaju panteistyczny klimat wpisuje się znany obraz Józefa Chełmońskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu („Orka”, 1896). Leon Wyczółkowski wracał do tego wątku wielokrotnie, ujmując woły pod światło i dochodząc do niemal ekspresjonistycznych efektów (m. in. „Orka na Ukrainie”, 1892, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Temat ten zyskał w malarstwie polskim szczególnie rezonans wraz z wystawieniem obrazu Ferdynanda Ruszczyka. Pokazana publicznie w 1899 roku „Ziemia” (1898, Muzeum Narodowe w Warszawie) stała się jednym z ważniejszych manifestów Młodej Polski i spowodowała szeroką dyskusję krytyczną. Publiczność pociągała symbolika dzieła: kontrast nieba i ziemi, zmaganie człowieka z żywiołami, walka materii z tym, co duchowe i kosmiczny wymiar natury, co świetnie się udało Ruszczycowi oddać.

Siła oddziaływania wizerunku orki skłoniła Witolda Wojtkiewicza, młodszego przedstawiciela polskiego modernizmu, do stworzenia pastiszu dzieła starszych kolegów. W jego „Orce” (1905, Muzeum Narodowe w Warszawie) zamiast konia widzimy drewnianego konika, a oracz okazuje się clownem. To śmiały manifest młodego malarza, który buntuje się przeciwko elitarniej, uduchowionej sztuce starszych kolegów „po pędzlu”.



Witold Wojtkiewicz, Orka, 1905, Muzeum Narodowe w Warszawie

W twórczości Tetmajera króluje temat pracy na roli. Malarz, tworząc najważniejsze prace do około 1890 do 1914 roku, przedstawiał bronowickie pejzaże zaludnione przez tamtejszych chłopów. Wśród nich pojawiają się ulubione przedstawienia żniw. Orka to temat symbolicznie dopełniający przecież żniwa, ale w twórczości Tetmajera o wiele rzadszy. W prezentowanym wielkoformatowym dziele, niczym w „Ziemi” Ruszczyca, gleba staje się plastyczna dominanta. Malarz brawurowo, w syntetyczny sposób opracował jej połać dużymi plamami barwnymi, uzyskując wrażenie migotania światła. Postaci oracza oraz siewców Tetmajer uprościł i odepłcił od detali. Prześwietlony kadr rozbrzmiewa akcentami mocnych plam czerwieni i bieli, skontrastowanych z dwoma pasami zieleni i błękitu. Tetmajerowi udało się osiągnąć nastrój wiosennego poranka, podnoszenia się wilgoci z podłoża rozgrzewanego pierwszymi mocnymi promieniami słońca i oczekiwania na bujny rozrost natury.

Prezentowana „Orka” została wystawiona na wystawie Grupy „Odłām”, założonego przez Tetmajera stowarzyszenia krytykującego elitarny charakter Stowarzyszenia Artystów Polskich „Sztuka”. W jego ramach wystawiali swoje wcześnie prace przyszli ważni twórcy awangardowi, przede wszystkim Tytus Czyżewski i bracia Pronaszkowie. Tetmajer zaangażował się również w inicjujący polski ekspresjonizm ruch Wystaw Niezależnych w Krakowie. W 1911 roku stworzył wstęp do katalogu pierwszej wystawy, w którym krytykował zastane podziały i instytucje w sztuce polskiej. „Sztuka – pisał Tetmajer – jest z natury rzeczy zawodem, dającym swoim sługom zupełną niezawisłość myśli. Niezawisły od rang, urzędów, opinii, niezawisły od nikogo i niczego artysta, jest prawdziwie wolnym duchem, tak jak jego myśl. Nie powinien być też zawiśłym od sądów i krytyk, ale tylko do własnego artystycznego sumienia” (Włodzimierz Tetmajer, w: I. Wystawa Niezależnych, Kraków 1911, s. 5).



„ORKA”.—Z wystawy „Odlamu” w T. Z. S. P.

WŁODZIMIERZ TETMAJER

JAN LEMAŃSKI:

JASEŁKA.

3)

Tynk, cegły i kamienie
Ma — nieruchome mienie
Solidnych, ciężkich mas
Ta lalka. Grunt jej — glaz.
Osoba to stateczna,
Jak księga hipoteczna,
Jak statut prawny, lub
Jak główny bytu słup.
Kontury ma wypukłe —
Spojrzyjcie na tę kukłę
Z solidnych ciężkich mas,
Co serce ma, jak glaz.

☞

Laleczka, której prawo
Jest główną życia sprawą.
Więc możesz wnosić sąd,
Że na niej stoi sąd.
Czy zabił kto, czy skradł,
Osądza, ile lat
Dać tu mu, czy w Sybirze.
O każdym myśli zbirze.
Ludności wszystkiej pół
W kajdany sąd-by skul;
Ćwierć więził-by w areszcie,
By cnotę krzewić — w reszcie.

Czerwony, gruby, zdrowy,
Jak ćwikła — rewirowy.
Porządku prawy stróż:
Bez niego ani rusz.
By żyć nam było łatwiej,
On każdą rzecz załatwi.
Ma przed nim respekt bruk
I drży wewnętrzny wróg.
Samego on Kartusza
By zamknął do ratusza.
Porządek złamie ktoś,
Gdy rewirowy — tuż?

☞

Laleczka inna. Z katem
Walczy, jest adwokatem,
I za pomocą słów
Skazańczych broni głów.
Wzór mądrych to dziateczek,
Ma czasem mająteczek,
Gdy mu przynosi traf
Cywilnych dużo spraw.
Gdy umie drzeć zeń lyka,
Klienta w lot połyka,
Jak szczupak, gdy ma głód,
Karasia, w głębi wód.

Następnej postać lali
Będziemy wychwalali.
Ma sprzedaż rzeczy wszech:
Kupiecki jest jej cech.
Kupuje i sprzedaje;
Chce dużo, mało daje;
Sto procent umie brać,
Jak z nut, kupiecka brać.
Gdy nęci cię mamona,
Postępuj tak, jak ona:
Ufunduj sobie sklep
I ludzi bierz na lep!

☞

Szlachecki żaden Lach
Herbowych swoich blach,
Ponieważ honor waży,
Kramarstwem nie znieważy.
Bo robić w skórze, w mące,
To jest poniżające;
Sprzedawać płótno, nie?
Nie, lepiej w nędzy gnić.
A zresztą — wiesz najlepiej —
Fortunę szlachcic zlepi,
Gdy weźmie spadek, lub
Z handlarza córką ślub.

☞





„Czemu u niego [Tetmajera] ta ziemia
i ci ludzie – to jedno: ona ich wydała,
oni z niej rodem: wierne dzieci matki-żywicielki.
Czemu u niego krajobraz i postaci
takie ze sobą zrosłe, że nie zgadniesz,
czy artysta krajobraz upstrzył postaciami,
czy go postaciom jako tło podłożył?
Czemu tak tłumaczą i uzupełniają się nawzajem?”.

Tadeusz Żuk-Skaryszewski, Sztuka Polska. Malarstwo, pod kierownictwem
Feliksa Jasieńskiego i Adama Łada-Cybulskiego, Lwów 1903-1904

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

1869-1907

"Portret szyjącej", 1893

pastel/papier, 48 x 30,6 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Stanislas Paris, Juin 1893'

inne tytuły: Dziewczyna przy szyciu, Kobieta siedząca, Portret młodej damy, Portret kobiecy
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa

estymacja:

550 000 - 700 000 PLN

122 000 - 156 000 EUR

OPINIE:

ekspertyza Marty Romanowskiej z dn. 6 października 2020 roku

POCHODZENIE:

kolekcja Tadeusza Skwarczyńskiego (1894-1978), Łódź

kolekcja prywatna, Kraków

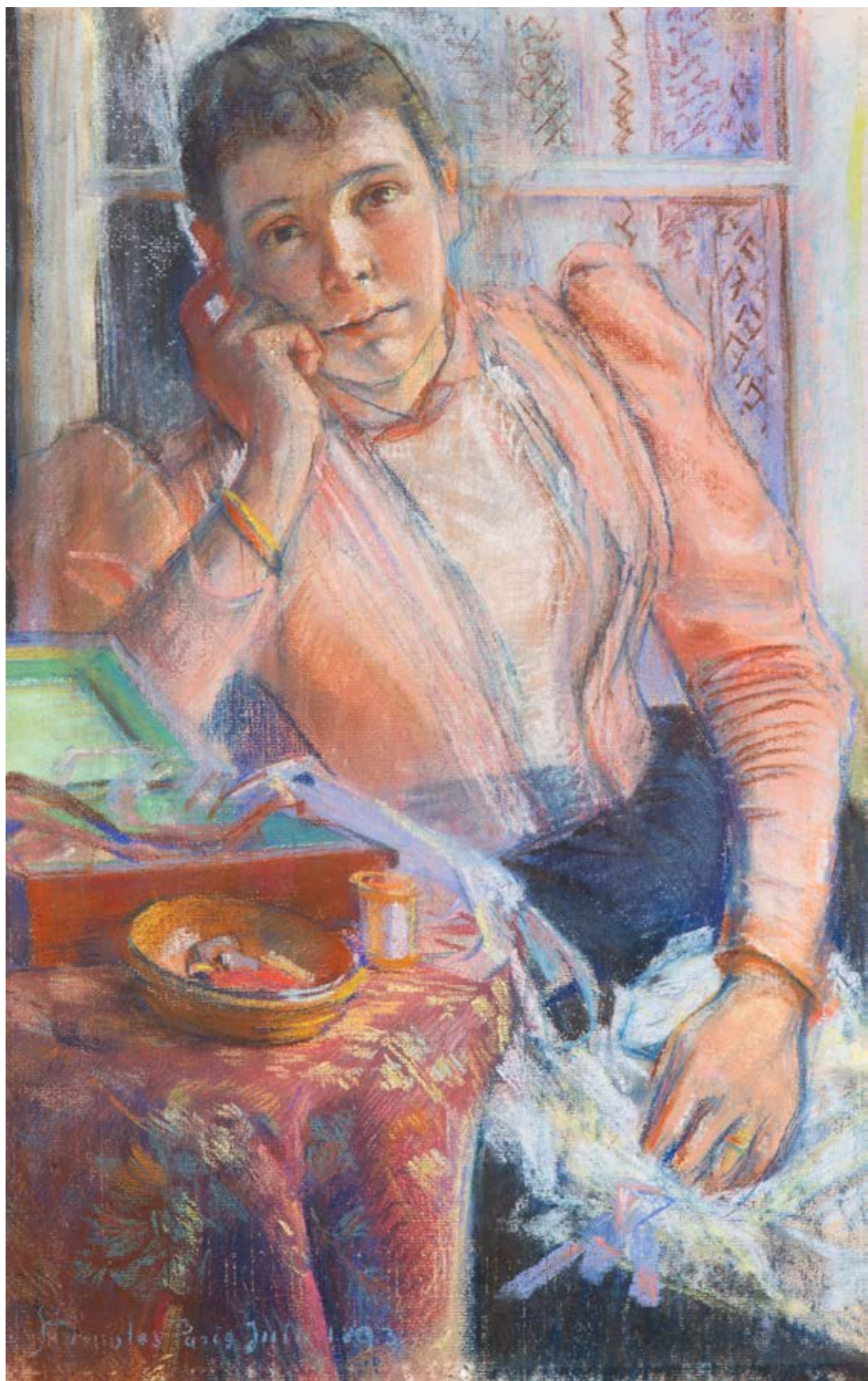
WYSTAWIANY:Stanisław Wyspiański 1869-1907. Wystawa jubileuszowa 1907-1957, Muzeum Narodowe
w Krakowie, 1958

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, 1932

LITERATURA:

Helena Blum, Stanisław Wyspiański, Warszawa 1969, poz. 17 („tablice jednobarwne”, il.)

Stanisław Wyspiański 1869-1907. Wystawa jubileuszowa 1907-1957, katalog wystawy,
Muzeum Narodowe w Krakowie, t. 1, Kraków 1958, s. 44, poz. 7, s. 135 (il.)



1869	●	15 stycznia, w rodzinie rzeźbiarza Franciszka Wyspiańskiego, na świat przychodzi Stanisław Wyspiański.
1879	●	Wyspiański rozpoczyna naukę w Gimnazjum św. Anny w Krakowie. W kolejnym roku Stanisław przyjedzie pod opiekę siostry matki i jej męża, Joanny i Kazimierza Stankiewiczów. W młodości, oprócz nauki, chętnie spędza czas w pracowni rzeźbiarskiej ojca.
1884	●	Zapisuje się jako uczeń nadzwyczajny Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Studiuje rysunek u Jana Matejki. Do tego czasu nawiązał już najważniejsze przyjaźnie, z Lucjanem Rydlem, Kazimierzem Tetmajerem, Karolem Estreicherem, Adamem Chmielewiczem czy Józefem Mehofferem.
1887	●	Zdaje maturę oraz rozpoczyna studia na II Wydziale Rysunku krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych.
1889	●	Od września z Józefem Mehofferem uczestniczyli w pracach nad polichromią mariacką. Otrzymuje nagrodę im. Jana Matejki, która umożliwia mu studia zagraniczne.
1890	●	Pierwsza zagraniczna podróż. Przez ważne europejskie miasta dociera do Paryża.
1891	●	Drugi pobyt paryski.
1892	●	Pracuje na projektem do kurtyny do Teatru Miejskiego w Krakowie. Pod koniec roku odwiedza Lwów: ma w planach prace na projektami do witraży w tamtejszej katedrze.
1893	●	Trzeci pobyt paryski. Interesuje się teatrem, podejmuje próby literackie. W swojej pracowni urządza wystawę blisko 30 pastelowych portretów. W grudniu jedzie do Lwowa z projektami dla katedry.
1894	●	Ostatnia podróż do Paryża.
1895	●	Wykonuje polichromie dla krakowskiego kościoła Franciszkanów. Przychodzi na świat córka artysty i Teodory Teofilii Pytko - Helenka. Rekonstruuje witraże w kościele Dominikanów w Krakowie.
1897	●	Rozpoczyna współpracę w krakowskim czasopiśmie „Życie”.
1898	●	Zapada na zdrowiu. Powstają ważne dramaty Wyspiańskiego: „Meleager”, „Protesilas”, „Laodamia”, „Klątwa”, „Warszawianka”.
1899	●	Ze względów obyczajowych dramat „Klątwa” zostaje objęty zakazem wystawiania. Na świat przychodzi syn artysty Mieczysław Bolesław.
1900	●	Tworzy poematy-rapsody „Bolesław Śmiały”, „Kazimierz Wielki” i inne. Projekt witraża dla Wawelu „Kazimierz Wielki” wywołuje skandal. Poślubił Teodorę Pytkównę, matkę swoich dzieci.
1901	●	Odbywa się prapremiera „Wesela”, co przewartościowuje społeczny odbiór jego postaci jako artysty. Dramat wywołuje poruszenie wśród publiczności. Na świat przychodzi ostatnie dziecko Wyspiańskich, Stanisław.
1903	●	Ukazuje się dramat „Wyzwolenie”.
1904	●	Ukazuje się dramat „Akropolis”. Zaczynają powstawać „Raptularze”, w których Wyspiański notuje swoje codzienne zajęcia. Muzeum Narodowe w Krakowie nabywa karton „Kazimierz Wielki”. Otrzymuje zlecenie na dekorację Domu Towarzystwa Lekarskiego ze znanych witrażem „Apollo w okowach”. Tworzy wyposażenie do mieszkania Żeleńskich. W grudniu powstają pierwsze widoki na Kopiec Kościuszki. Projekt przebudowy Wzgórza Wawelskiego.
1905-1906	●	Liczne aktywności związane z twórczością dramatyczną. Stara się o objęcie funkcji dyrektora Teatru Miejskiego – bezskutecznie.
1907	●	28 listopada umiera Stanisław Wyspiański.

Portret Stanisława Wyspiańskiego, około 1897, fot. Józef Kuczyński



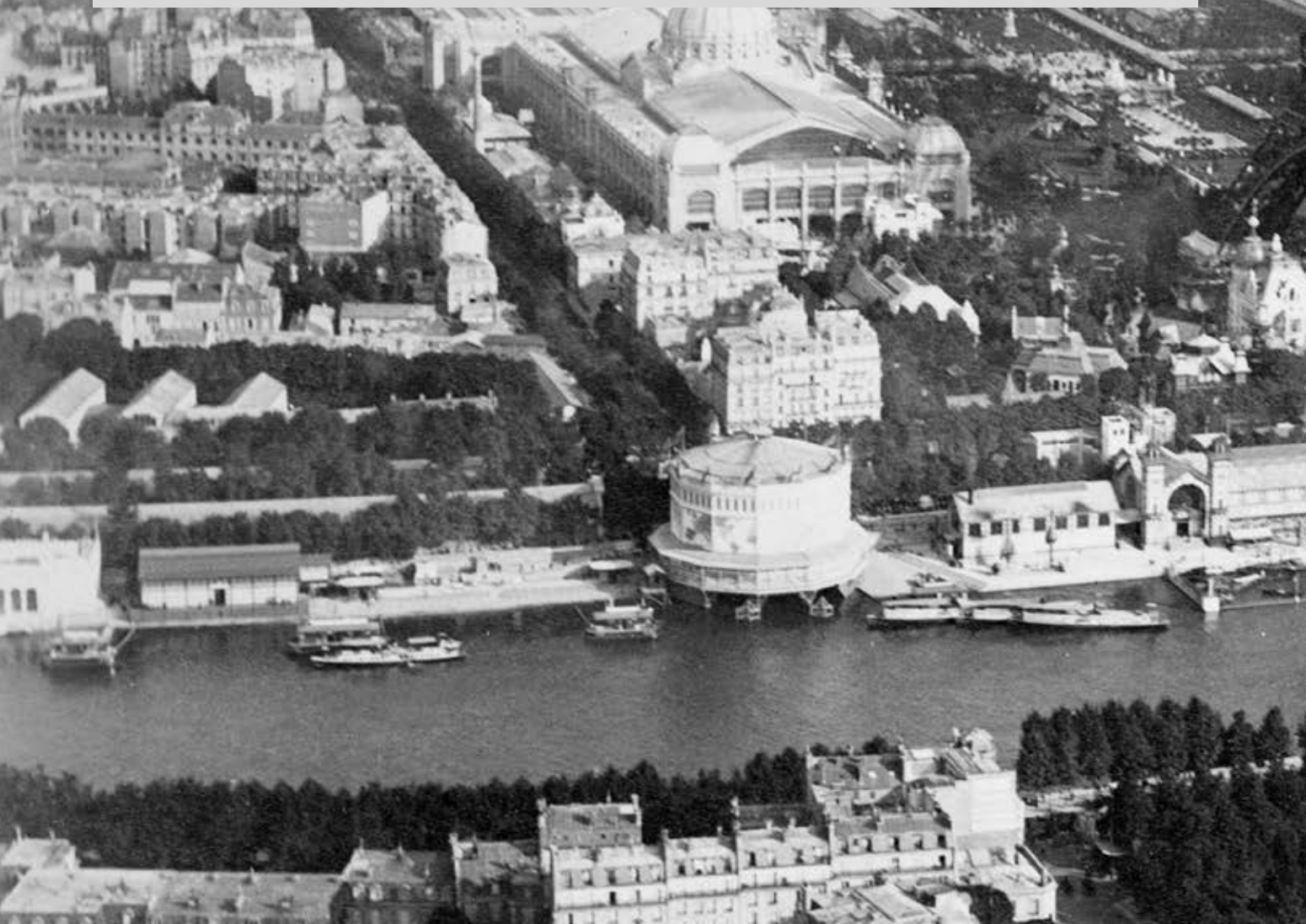
WYSPIAŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Stanisław Wyspiański, syn rzeźbiarza Franciszka, po zdanej w krakowskim gimnazjum św. Anny maturze, zapisał się do Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie pod kierunkiem Jana Matejki studiował malarstwo. Wyspiański równolegle uczył się na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego, stając się adeptem „raczkującej” wówczas historii sztuki. W swoich młodszych latach Wyspiański pracował nad renowacją Kościoła Mariackiego w Krakowie. Od 1887 trwała odnowa świątyni, nad czym opiekę pełnił Tadeusz Stryjeński w zakresie architektury oraz Jan Matejko z dziedziny malarstwa naściennego. Profesor Szkoły Sztuk Pięknych prowadził prace z pomocą Wyspiańskiego i Józefa Mehoffera nad polichromią Mariacką oraz witrażami kościoła. Tak zadzierzgnięta znajomość była kontynuowana dalej na gruncie paryskim.

Śladem rzeszy twórców epoki nowoczesnej Wyspiański wyjechał do Francji po raz pierwszy w 1890. Dotarł tam, odwiedzając po drodze Wiedeń, Wenecję, Padwę, Weronę, Mantuę, Mediolan, Como, Lucernę i Bazyleę. W drodze powrotnej jechał szlakiem gotyckich katedr francuskich. Powstał wówczas „Notatnik z podróży po Francji” i miał przerodzić się w historyczno-artystyczną rozprawę o gotyckich katedrach. Takiej jednak nigdy nie ukończył. Otrzymał stypendium z krakowskiej Szkoły, wyjechał ponownie do Paryża w 1891, gdzie dołączył do Mehoffera, który przybył tam niewiele wcześniej. Zamieszkiwane przez artystów atelier, sytuowane w dzielnicy Saint-Germain-des-Prés, leżało w pobliżu wolnych akademii artystycznych lewobrzeżnego Paryża, modnych kawiarni czy, po drugiej stronie rzeki, Luwru, w którym studiowali dzieła dawnych mistrzów. Z listów artystów do rodziny wiadomo, że chętnie przechadzali się po Polach Elizejskich, jak też oglądali sztuki w Comédie-Française i bywali w Operze. Chłonili aurę Paryża końca wieku.

Ambicją obydwu było dostanie się do École des Beaux-Arts. Konkursowe rysunki okazały się jednak dla profesorów niezadowolające. Wyspiański zrezygnował z oficjalnej drogi edukacji i podjął lekcje w Académie Colarossi, liberalnej szkole artystycznej prowadzonej przez włoskiego rzeźbiarza Filippo Colarossiego. W mieszczącym się przy rue de la Grande-Chaumière studiu za niewielką opłatą można było rysować z żywego modelu i otrzymać od nauczyciela korektę. Dokładnie naprzeciw Akademii znajdowała się crèmerie „Chez Madame Charlotte”, której bywalcami byli Paul Gauguin, August Strindberg, Alfons Mucha czy Władysław Słewiński. Artyści w pracowni przy rue de l'Échaudé pracowali nad trzema artystycznymi realizacjami: projektem witraża opowiadającego historię życia Marii Panny (witraż zrealizowano i umieszczono w zachodniej kruchcie kościoła Mariackiego), polichromią nowo pobudowanego Rudolfinum w Pradze, projektem kurtyny dla Teatru Miejskiego w Krakowie oraz pracą na konkurs na witraż dla Katedry Łacińskiej we Lwowie. Równolegle powstały studia rysunkowe i malarskie przedstawiające wnętrza pracowni, widoki miejskie oraz portrety ich samych.

W Paryżu Wyspiański spędził, z przerwami, trzy lata. Do Krakowa powrócił na stałe we wrześniu 1893 roku. Paryskie życie komentował w jednym z listów: „piję sztukę (...) – czuję się że się żyje w XIX wieku – że się dotknęło – do samych znamion tego nowoczesnego życia – że trzeba niemu oddychać – a takie to życie ponętne – że chciałoby się dla tego rozumu dzisiejszego – dla tego pełnego i świeżego życia oddać całego siebie, całą myśl, uwagę – siłę i zdolności do jakiegokolwiek pracy, a dla swojej ojczyzny zostawić tylko serce”. Francuska kultura i sztuka oferowała mu wejście w nowoczesną twórczość spod znaku postimpresjonistów i nabistów, co znalazło rezonans już w jego wczesnej twórczości. Kraków i Paryż to miasta, które stanowiły główne natchnienie malarza. „Śniąc, śnię tak wyraźnie i tak wrażliwie – pisał Wyspiański – że kiedy porównuję dzień, jakim żyję – ze snem – nie wiem właściwie gdzie jestem – i co jest snem – czy Francja czy Kraków i Wawel”.





Widok wystawy światowej 1889 roku, zdjęcie z balonu, fot. Alphonse Liébert



Stanisław Wyspiański, Chłopiec z kwiatem, 1893,
Muzeum Narodowe w Warszawie

Malarstwo portretowe to sztandarowy dział twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Portrety żony, dzieci, krakowskich luminarzy powstałe około 1900 stanowią powszechnie rozpoznawalne ikony polskiego modernizmu. Swoją działalność portretową Wyspiański rozpoczął jednak dekadę wcześniej, po przybyciu do Paryża. Z tego okresu pochodzą pierwsze portrety artysty zdradzające jego artystyczne inklinacje. „Dama w kapeluszu” (1890, kolekcja prywatna) przedstawia dziewczynę z kuflem piwa w ręce, „Paryżanka” na przykład (1891-1892, Muzeum Narodowe w Krakowie) to profil kobiety, której głowa szczególnie i w dekoracyjny sposób wypełnia całe podobrazie. W jego wczesnych pracach objawia się zachwyt nad życiem nowoczesnego miasta. Pisząc do przyjaciela Lucjana Rydla, oznajmiał, że może w „każdej chwili wyjść na miasto i nie bardzo się oddalając (...) - znaleźć się pod Notre Dame - nad Seqwaną - gapić się na ludzi, na piękne główki dziewczęce...”.

Portrety malarza z tego czasu stanowią zapis odejścia od akademickich studiów (akty i główki wykonywane w Académie Colarossi) ku własnej formule malarstwa syntetycznego. Pracując równocześnie nad dużymi projektami z zakresu malarstwa monumentalnego, wykonywał portrety, z własnej inwencji, ale też pewnie na zamówienie. Był to nawet jego rodzaj rozrywki: „(...) jestem ciągle w trakcie malowania pastelami portaitów - - to mnie rozrywa i zajmuje i nie każe mi wciąż myśleć o moim oknie łwowskim, które zwinąłem i zarzuciłem, nie mając absolutnie żadnych środków do kontynuowania” - pisał w czerwcu 1893 roku do Karola Maszkowskiego. Zapewne duża część z nich pozostaje dzisiaj w rozproszeniu, toteż prezentowany „Portret szyjącej” stanowi jedno z najważniejszych dzieł w jego wczesnym dorobku. Poprzez krąg towarzyski młody Wyspiański zetknął się



Paul Gauguin, Nocna kawiarnia, 1888,
Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie,
detal

z twórczością Władysława Ślewińskiego, Paula Gauguina, grupy syntetystów czy Henri de Toulouse-Lautreca, a ich wpływy łatwo dostrzegalne są czy to w temacie, czy to formule malarskiej wczesnych prac.

Prezentowany „Portret szyjącej” przedstawia młodą dziewczynę w różowej bluzce i ciemnej spódnicy. Melancholijny wyraz postaci bierze się z jej pozy: dłonią podpira głowę, a ręką opiera się o stół w dolnej lewej części podobrazia. Tego rodzaju układ ciała ma swoją długą tradycję w historii sztuki. Swoją początek bierze w „Melancholii” Albrechta Dürera, a współczesną Wyspiańskiemu kontynuację znajduje w wizerunkach nowoczesnej, „miejskiej” melancholii (Édouard Manet, Śliwka, 1878, National Gallery of Art, Waszyngton czy Paul Gauguin, Nocna kawiarnia, 1888, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie). Na stoliku znajdują się przybory do szycia. Tego rodzaju domestykalne ujęcie postaci wiąże się z chęcią wydobycia intymnego charakteru wizerunku portretowanej z jednej strony. Z drugiej, znowu, z dawnymi mistrzami: paryską analogię tego rodzaju przynosi „Koronczarka” Jana Vermeera (około 1669-1671, Luwr, Paryż).

Prezentowany portret to jedna z wcześniejszych pastelowych prac Wyspiańskiego. W specyficzny sobie sposób malarz rozbudował jego kompozycję, a różnorodne przedmioty i materiały okazały się być pierwszorzędym tematem do studiów świetlnych i kolorystycznych. Wrażenie pełni i bogactwa formalnego, obecne w „Portrecie szyjącej”, z czasem ustąpi w jego pracach na rzecz oszczędności, ale i większej drapieżności psychicznej. Delikatna w wyrazie dziewczyna znajdzie swoją analogię w dojrzałym dziele malarza, „Portrecie Ireny Solskiej” (1904), rozwiązany już zupełnie inaczej.



12

KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

"Pokłon Trzech Króli" ("Szopka"), 1925

olej/plótno, 97 x 163,5 cm

sygnowany p.d.: 'SICHVLSKI' oraz datowany l.d.: '1925'

estymacja:

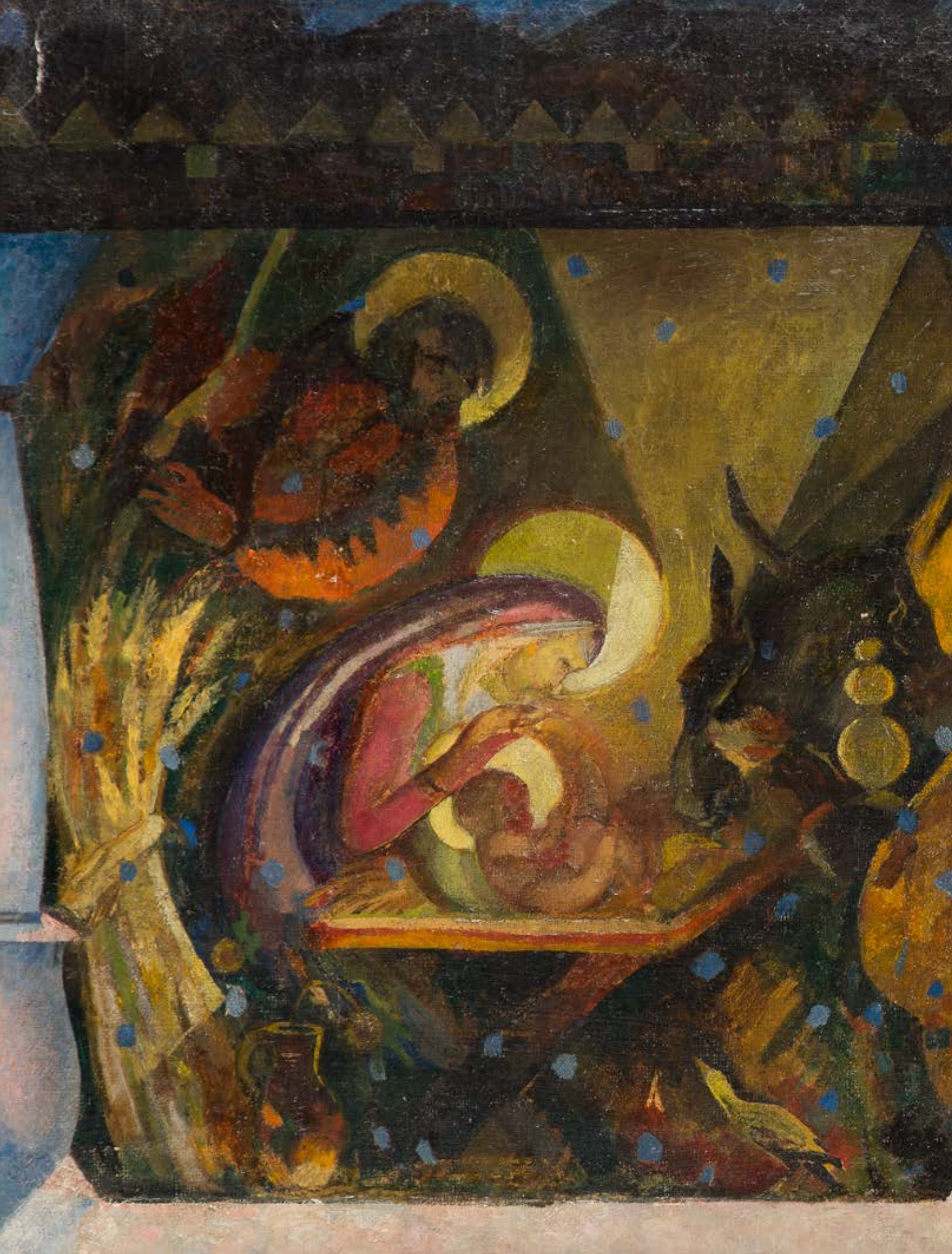
160 000 - 240 000 PLN

36 000 - 53 000 EUR

„(...) jedno z najmiłszych dzieł Sichulskiego: Pokłon trzech króli, przetransponowany na polską szopkę, ze wzruszającą w swej modlitewnej pokorze Madonną i z prawdziwie czarującym aniołem w chłopskiej koszulinie grającym na skrzypcach, z dużymi oczami, modremi jak bławaty. To prawdziwy polski Fra Angelico”.

Władysław Kozicki, Kazimierz Sichulski, Warszawa 1928, s. 20-21





POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wrocław
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
w Krakowie, grudzień 1934
Wystawa sztuki religijnej, Gmach Sejmu Śląskiego, Katowice, maj-lipiec 1931
Wystawa zbiorowa prac Sichulskiego Kazimierza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych
w Warszawie, październik 1926
Wystawa zbiorowa prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
we Lwowie, sierpień-wrzesień 1926

LITERATURA:

Ewa Houszka, Kazimierz Sichulski, katalog wystawy, Muzeum Narodowe we Wrocławiu,
Wrocław 1994, s. 62, nr kat. 63 (il.)
Katalog wystawy prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych
w Krakowie, Kraków 1934, nr kat. 4
O polskiej sztuce religijnej, pod red. Jerzego Langmana, Katowice 1932, s. 210, il. 128
Władysław Kozicki, Kazimierz Sichulski, Warszawa 1928, s. 20-21, il. nlb.
„Sztuki Piękne” 1926/1927, t. III, s. 63, 68 (il.)
„Słowo Polskie” 1926, nr 242, s. 5 oraz nr 244, s. 6
Przewodnik XVI. Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Wystawa zbiorowa
prac Sichulskiego Kazimierza (...), Warszawa 1926, nr kat. 44
Katalog wystawy zbiorowej prac Kazimierza Sichulskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk
Pięknych we Lwowie, Lwów 1926, nr kat. 40

„W trzecim okresie dekoracyjnym wyobrażenia Sichulskiego zaczyna pracować integralnie. Komponując witraże, freski i mozaiki, wyobraża sobie równocześnie architekturę, która by nimi miała być ozdobiona. Stąd geneza projektowanych przez niego pawilonów wystawowych, utrzymanych w charakterze drewnianej architektury ludowej, gdzie słupy podcieniowe z zastrzałami wystylizowane są malowniczo na kształt skrzydlatych aniołów, fantastycznych kaplic w kopalniach soli w Wieliczce, gdzie kryształowe solne nadają kształt charakterystyczny głowicom kolumn, wreszcie kościołów wiejskich z kamienia, wśród których projekt kaplicy w Koszyłowcach zachowuje doskonale formy prymitywu gotyckiego. W tej to kaplicy marzenie Sichulskiego umiejscowiło zdumiewające swem bogactwem plastycznym i duchowym skarby projektów dekoracyjnych. Niektóre z nich są skrajnie prymitywizowane. (...) Prymitywem w stylu ludowym jest świetny w stylizacji i w niepohamowanym ruchu św. Jerzy (mozaika lub fresk) i jedno z najmilszych dzieł Sichulskiego Pokłon trzech króli, przetransponowany na polską szopkę, ze wzruszającą w swej modlitewnej pokorze Madonną i z prawdziwie czarującym aniołkiem w chłopskiej koszulinie grającym na skrzypcach, z dużymi oczami, modremi jak bławaty. To prawdziwy polski Fra Angelico”.

Władysław Kozicki, Kazimierz Sichulski, Warszawa 1928, s. 20-21

POKŁON TRZECH KRÓLI, CZYLI MALARSKI NEPOTYZM

W przywołanym fragmencie monografista artysty Władysław Kozicki nakreślił dynamikę zmian w twórczości artysty – jest to okres syntezy, w którym różne impulsy zostają połączone w spójną całość. Chrześcijański, tradycyjny temat w połączeniu z elementami ludowymi i nasyconymi, ekspresyjnymi barwami tworzą kompozycję zarówno dynamiczną, jak i ujmującą swoim ciepłem. Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na „prawdziwie czarującego aniołka w chłopskiej koszulinie, z dużymi oczami modremi jak bławaty”. Na tym „stanowisku” została obsadzona czteroletnia córeczka artysty. Jako że dzieci nazywa się „aniołkami”, niedaleko stąd w malarskiej rodzinie do obsady w obrazie z Pokłonem Trzech Królów. Kazimierz Sichulski miał troje dzieci: córkę Krystynę (ur. 1917), syna Jerzego (ur. 1919), zaś w 1921 na świat przyszła córka Kamila. Umieszczenie Kamili w roli aniołka było niejedynym hołdem, jaki złożył swoim pociechom. Sprezentował im zbiór wierszyków (Józefa Ignacego Kraszewskiego, Aleksandra Fredry oraz Stanisława Jachowicza) opatrzonych ilustracjami w postaci 108 autolitografii. Książka nosiła tytuł „Moim dzieciom wybrane wierszyki” i została wydana przez lwowski zakład Piller-Neumanna.

Kazimierz Sichulski urodził się i zmarł we Lwowie, i to z tym miastem był związany przez większość życia. Uczył się w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, kontynuował ją w Wiedniu i Paryżu. Był artystą wszechstronnym zajmującym się malarstwem, rysunkiem i grafiką. Ważną częścią jego działalności było tworzenie wspianych karykatur (publikował w pismach

satyrycznych, m.in. w *Liberum Veto*). Ponadto Sichulski był utalentowanym artystą dekoratorem – tej dziedzinie poświęcił swoją dojrzałą twórczość. Projektował wnętrza, freski, witraże, hafty, gobeliny, ale też mniejsze formy, takie jak plakaty. Podobnie jak wielu mu współczesnych artystów miłopolskich, Kazimierz Sichulski był wielkim miłośnikiem kultury huculskiej. Miłością do sztuki ludowej i do tego, „pierwotne” zapalał pod koniec 1904, kiedy pierwszy raz odwiedził Huculszczyznę. Od tego momentu jego płótna zaczynają wypełniać sceny rodzajowe, pejzaże i charakterystyczne, barwne postaci. W tym czasie Sichulski posługuje się giętą, swobodną linią. Później, około 1910 następuje zmiana na rzecz obrazów malowanych fakturalnie i impastowo. Prezentowana praca pochodzi z tzw. dojrzałego okresu. W tym czasie dokonuje się ciekawa zmiana, zarówno z artystycznego, jak i psychologicznego punktu widzenia. Malarz skupił się teraz przede wszystkim na malarstwie i na sztuce monumentalnej. Powodem takiej zmiany była zaśluzona opinia znakomitego karykaturzysty. Choć mógł czuć się doceniony, nie chciał jednak przejść do historii polskiej sztuki jako twórcy sztuki ulotnej i frywolnej. Postanowił więc „schronić” się w sztuce monumentalnej, „czystszej” i traktowanej przez widzów z pełną powagą. Stworzył wówczas znakomite obrazy, często w postaci kartonów, malowane również niezależnie od szans na realizację. Malarz zaczął się w tym czasie posługiwać rytmicznie kładzionymi, ukośnymi pociągnięciami nadającymi płótnom niezwyklej dynamiki.



Kamila Sichulska, córeczka artysty, z oczami „modreimi jak bławaty”, w roli anioła

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret mężczyzny - Stanisław Burtan, po 1920

olej/tektura, 90 x 69 cm

sygnowany l.g.: 'Olga Boznańska'

estymacja:

200 000 - 280 000 PLN

45 000 - 62 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Wojciecha Fibaka

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, marzec 2019

kolekcja instytucjonalna, Polska

WYSTAWIANY:

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 23.05-9.08.1992

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 22.08-25.10.1992

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1992

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne, Stary Ratusz, Wrocław 30.10-31.12.1998

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Łodzi, Łódź 1999

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 12.1999-03.2000

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, Kraków [1998 – 2000]

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot [1998 – 2000]

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki „Zamek” w Poznaniu, Poznań [1998 – 2000]

Polski Paryż. Od Michałowskiego do Lebensteina, malarstwo polskie w kolekcji Wojciecha Fibaka, Państwowa Galeria Sztuki w Olsztynie, Olsztyn [1998 – 2000]

LITERATURA:

Polski Paryż. École de Paris. Kolekcja Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, [red.] M. Poszum-ska, D. Jaworska, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 52

Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Warszawa 1992, s. 273



MALARKA WYEMANCYPOWANA OLGA BOZNAŃSKA

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

Boznańska to wyjątkowe dziecko swoich czasów. Urodziła się, gdy edukacja artystyczna stopniowo się liberalizowała, lecz kobiety nadal nie miały wstępu na akademie. Należała jednak do pierwszego pokolenia artystek-profesjonalistek. Twórczość kobiet uważano za rzecz hobbystyczną, domową i osobistą; w krytyce artystycznej epoki,

a także późniejszej naukowej historii sztuki utarło się twierdzić, że malarkom przynależały „delikatne” techniki - na przykład pastel - jak też „subtelna” tematyka, choćby portret kobiety czy kwiatowa martwa natura.

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

ŻOŁNIERZ, POSEŁ I PRZEDSIĘBIORCA STANISŁAW BURTAN

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

Stanisław Burtan (1885-1940) ukończył gimnazjum w Krakowie i Studium Rolnicze Uniwersytetu Jagiellońskiego tamże (1908). Po studiach rozpoczął działalność handlową. Prowadził spółkę produkcji nasion i administrował majątkami w Górcie Narodowej i Witkowicach. Od 1914 był członkiem Polskich Drużyn Strzeleckich oraz żołnierzem Legionów Piłsudskiego. W 1915, z powodu złego

stanu zdrowia, zwolniony, od 1917 został kurierem politycznym między krajem a Komitetem Narodowym Polskim w Paryżu. W niepodległej Rzeczypospolitej, w latach 1928-30 był posłem na Sejm. W 1935 został odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

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

„Ogólna tonacja szara będzie zawsze dominującą w obrazach panny Boznańskiej. Jest to zresztą bardzo malarska koncepcja, z którą tylko wielki wirtuoz umie sobie radzić. W szarudze mglistej, splukanej jakby deszczem, freskowe maski Boznańskiej rozpierają ramy swym uczuciem, przestrzeń życiem wypełniają, tworząc atmosferę niezwykle zadomowioną”.

Adolf Basler, „Sztuka” 1904, nr 8/9



14

WITOLD PRUSZKOWSKI

1846-1896

"**Zadumana**", około 1879

olej/ płótno, 62,5 x 53 cm

opisany na krośnię malarskim, na ramie papierowa nalepka z opisem

estymacja:

200 000 - 280 000 PLN

45 000 - 62 000 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Lwów, 1897

Salon Aleksandra Krywulta, Warszawa, 1897

LITERATURA:

Witold Pruszkowski 1846-1896, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Warszawie, s. 72-73, il. 23

Magdalena Płażewska, Warszawski Salon Aleksandra Krywulta 1880 - 1906,

„Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1966, r. 10, s. 401

„Bluszcz” 1897, nr 30, s. 240





ZADUMANA MUZA PRUSZKOWSKIEGO

W twórczości Witolda Pruszkowskiego dochodzi do osobliwego mariażu dwóch światów. W kreowanych przez malarza kompozycjach sfera sacrum przenika w beceremonialny sposób do realnej rzeczywistości pod postacią zjaw i sennych widziadeł. Przy tym wszystkim nie brakuje w jego złożonym oeuvre dużej dozy rodzajowości, elementów zwyczajnych, wręcz prozaicznych, które objawiają się poprzez zainteresowanie ludowością i przestrzenią polskiej wsi.

Pruszkowski przyszedł na świat na terenach dzisiejszej Ukrainy, w Berszadzie. Jeszcze w wieku dziecięcym przeniósł się z rodziną do Francji, by ostatecznie na przełomie lat 1866-67 osiąść w Paryżu. Wówczas rozpoczął trwającą 3 lata naukę malarstwa i rysunku u wziętego portrecisty Tadeusza Goreckiego. Najprawdopodobniej pod jego wpływem zafascynował się tym gatunkiem malarskim i widzieć miał siebie właśnie jako portrecistę. Studiując jeszcze później w Monachium, nadal obracał się w kręgu sztuki akademickiej i oficjalnych instytucji artystycznych. Nic jeszcze nie wskazywało wtedy na zmiany, jakie zaistniały w jego postrzeganiu rzeczywistości. W 1872 znajdował się już Pruszkowski w Krakowie. Wedle swojego życzenia trafił pod skrzydła osławionego w Europie Jana Matejki, dzięki któremu uzupełniał pieczołowicie swoją edukację. W tym czasie zaczął się fascynować także wsią podkrakowską. Podczas wyjazdu do Mogiły stworzył dekorację kaplicy Matki Boskiej w tamtejszym klasztorze i jedno z pierwszych rozbudowanych scen o tematyce ludowej. W 1876 sportretował grupę małych pastuszków na zielonej łące („Kiedy ranne wstają zorze” [„Modlitwa”), 1876, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Około 1879 Pruszkowski był artystą dojrzałym, acz nadal poszukującym i skłonny do eksperymentów, zarówno formalnych, jak i tematycznych. Portret „Zadumanej” powstał najprawdopodobniej w tym właśnie czasie i świadczy o wciąż żywych w świadomości malarza predylekcji do malarstwa portretowego. Nastrojowy wizerunek wiejskiej kobiety w wielobarwnej chustce, ze sznurami koralów, ukazuje nie tylko szczegóły anatomiczne, ale też bogatą warstwę duchową. Zamyślona dziewczyna podpira twarz lewą dłonią i błędzi wzrokiem gdzieś daleko poza obrębem kompozycji. Pruszkowski jawi się tutaj jako wybitny psycholog i eksplorator ludzkiej duszy. Pewnych analogii formalnych w omawianym kontekście dostarczają chociażby inne dzieła artysty z przełomu lat 70. i 80. Wówczas Pruszkowski maluje szereg portretów w podobnych ujęciach. W kolejnych dekadach samodzielny wizerunek ludzki nie będzie już wzbudzał tak dużego zainteresowania malarza. Nie bez znaczenia pozostaje tu również fakt, że pierwszym zachowanym obrazem olejnym Pruszkowskiego jest właśnie portret, a mianowicie podobizna Włodzimierza Różyckiego z 1865. „W dziejach malarstwa polskiego czwartej ćwierci XIX wieku twórczość Witolda Pruszkowskiego zajmuje wybitną pozycję. Pruszkowski pierwszy z polskich malarzy zetknął się z twórczością Manet’a i impresjonistów. Wpływy tego kierunku pojawiły się już w 1878 roku w ‘Portrecie Bartoszewicza’. Przede wszystkim jednak był on pierwszym polskim symbolistą, który od 1879 aż do śmierci kształtował nowy kierunek malarstwa. W latach osiemdziesiątych krytyka określała go (a wraz z nim i Jacka Malczewskiego) jako nowatora, który odszedł od konwencji poetyckiego realizmu polskich monarchistów i naturalizmu grupy ‘Wędrowca’” (Witold Pruszkowski 1846-1896, katalog wystawy, red. Dorota Suchocka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1992, s. 13). Autorka cytowanego katalogu duży nacisk położyła też na niejednorodność sztuki malarza, która była dalece zróżnicowana, a w jej strukturze spletały się wpływy akademizmu, realizmu i symbolizmu.

„Zadumana” na tle pozostałych obrazów Pruszkowskiego jawi się jako wybitne wręcz dzieło realizmu. Oddziaływanie zjawiska chłopomanii na twórców 2. połowy XIX stulecia jest tutaj nad wyraz widoczne. Młodopolskich ludomanów przede wszystkim fascynowała barwność i folklor wsi. Pojmowali ją przez pryzmat sielskiej zabawy i nieprzerwanej radości. „Pozytywistyczna interpretacja świata wykluczyła fantastykę. Znikły więc z polskiej sztuki przedstawienia rusalek i postaci fantastycznych, które pod wpływem literatury romantycznej malarstwo wielu artystów, np. Ignacy Gierdziewicz w latach 50. Nową interpretację fantastyki w Polsce zawarł Piotr Chmielowski w rozprawie ‘Geneza fantazji’ (1872), traktując ją jako jeden z przejawów ludzkiej duchowości, którą wyjaśnić można, stosując prawa psychologii (...) Chodziło tu jednak nie o zróżnicowanie konwencji przedstawienia, lecz o wprowadzenie do malarstwa fantastycznych postaci z zachowaniem iluzjonizmu i reguł realistycznego ujęcia” (Witold Pruszkowski..., dz. cyt., s. 8). Takie potraktowanie tej kwestii zdecydowanie tłumaczy wzmożone zainteresowanie tematyką ludową, a także łączenie z nią elementów świata nadrealnego. W „Zadumanej” nie ma wprawdzie tego typu wątków, ale w obrazie tym chodzi też o coś zupełnie innego – o emocje, wewnętrzne uczucia i rozterki egzystencjalne. U Pruszkowskiego fantasmagoria wkracza do realnego świata chociażby w ikonicznym jego dziele – „Rusalki” (1877, Muzeum Narodowe w Krakowie). Oto trzy podstępne boginki wylaniają się z gęstwiny szuwarów, wabiąc i doprowadzając do zguby nieopatrnych śmialków, którzy to zapuścili się na moczary o zmierzchu. Szukając dalej, natrafić można tylko na kolejne postacie efemerycznych nimf i półprzeźroczystą sylwetkę Eloie, bohaterkę poematu „Anielli” Juliusza Słowackiego, przemierzającą bezkresne pustkowia Syberii.

W malarstwie Pruszkowskiego dzieła o charakterze fantastycznym i realistycznym powstają w latach 70. i 80. XIX wieku praktycznie równolegle. W niektórych kompozycjach te dwie na pozór nie do pogodzenia sfery współlistnieją ze sobą, tworząc harmonijną całość. Zdaje się, że artysta sam nie może się zdecydować, w którym kierunku ma iść jego sztuka. Wciąż zawieszony pomiędzy dwiema rzeczywistościami miota się i poszukuje właściwej dla siebie drogi. Przemyślany dobór tematów i środków artystycznych pozwala jednak na określenie Pruszkowskiego w tych rozważaniach jako twórcę w pełni świadomego. Ukazana w półpostaci, pogrążona w zadumie wiejska dziewczyna jest przykładem realistycznych pobudek i bezpośredniego zainteresowania ludowością. Niemniej jednak jej portret niesie ze sobą znacznie głębsze przesłanie niż chociażby typowo rodzajowa „Sielanka” (1880, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy frywolna scena „Przy studni” (1882, Muzeum Narodowe w Poznaniu). Sam twórca bezwzględnie zalicza się natomiast do grona malarzy owładniętych apoteozą wsi, o czym świadczą znane nam dzisiaj przekazy. „Wiejskie życie ustala zapamiętane przez znajomych zwyczaje Pruszkowskiego. Kolekcjonuje broń i motyle. Nocami odbywa konne jazdy po polach. Chętnie przestaje z chłopami, zajeżdża z nimi na furze do Krakowa, popija w szynku Ungera. Słynie z hojności wobec wieśniaków: obdaruje, pomaga w kupnie ziemi, pożyczka pieniądze – nie zawsze zwracane. Nosi się ‘z kozacka’; tylko na pierwszą wizytę wdziewa czarną czamare, spiętą u szyi koralowym guzem. Zwykle ubiera się w buty z cholewami, kozacką burkę, barankową czapkę, skórzany pas; za cholewą nahaj, w kieszeniach pistolety” (Witold Pruszkowski..., dz. cyt., s. 39).

„Sztuka Pruszkowskiego była, jak większość zjawisk artystycznego przełomu, niejednorodna. Pojawiały się w niej różne konwencje obrazowania. Po obrazach symbolistycznych następowały realistyczne, a nawet akademickie. Trzeba to jednak traktować jako wynik trudnego procesu kształtowania się nowej sztuki. Pruszkowskiego należy niewątpliwie uznać za najważniejszą postać w malarstwie polskim lat osiemdziesiątych XIX wieku. To on formułował w Polsce nową sztukę, zanim po przedwczesnej śmierci (w 1896 roku) nie przesłoniły jej osiągnięcia Jacka Malczewskiego (począwszy od 'Melancholii'), Władysława Podkowińskiego, Jana Stanisławskiego, Stanisława Wyspiańskiego i Konstantego Mikołaja Czurlanisa”.

Witold Pruszkowski 1846-1896, katalog wystawy, red. Dorota Suchocka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1992, s. 28



Witold Pruszkowski, Rusalki, 1877,
Muzeum Narodowe w Krakowie



Witold Pruszkowski, Sielanka, 1880,
Muzeum Narodowe w Krakowie

„Odrębne miejsce w dorobku Pruszkowskiego zajmuje malarstwo portretowe. Jego początki wiążą się z młodzieńczymi próbami uchwycenia fizycznego podobieństwa osób z najbliższego otoczenia. Także w późniejszej twórczości ograniczał się Pruszkowski do portretowania członków rodziny i przyjaciół: aktorów, literatów, malarzy, wreszcie mnichowskich chłopów. Dlatego też malowane przez niego wizerunki nie mają w sobie nic z portretowej pozy, pozostając 'raczej studiami o wielce interesującym podkładzie psychicznym i wielce artystycznym charakterze'. Poza tym, podobnie jak inne nurty twórczości, portrety Pruszkowskiego charakteryzuje różnorodność poszukiwań, przejawiająca się zarówno w wielości malarskich technik, jak sposobów ujmowania portretowanych osób, owa, jak to określano 'metoda eksperymentowania' ”.

Witold Pruszkowski 1846-1896, katalog wystawy, red. Dorota Suchocka, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 1992, s. 28



15

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

Pejzaż z Podola, 1908-1910

olej/plótno naklejone na tekturę, 20 x 37 cm

sygnowany l.d.: 'JÓZEF CHEŁMOŃSKI'

na odwrociu piórem potwierdzenie autentyczności przez Stefana Kulikowskiego (1871-1943), wydawcę, kolekcjonera i marszanda: 'Stwierdzam niniejszem, że obraz | ten jest oryginałem Józefa | Chełmońskiego', podpis oraz data: 'Warszawa | 30 VII 1939 r.' oraz pieczęć salonu sztuki, na odwrociu ramy pieczęć zakładu ramiarskiego

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

OPINIE:

autentyczność potwierdzona przez Tadeusza Matuszczaka, znawcę twórczości Józefa Chełmońskiego

POCHODZENIE:

Salon Stefana Kulikowskiego, Warszawa (1939)

kolekcja prywatna, Polska



CHEŁMOŃSKI: OKRES KUKLÓWIECKI

„(...) Chełmoński wrócił do kraju, i w szeregu obrazów (...) pokazał, że może jeszcze odbierać szczerze wrażenia od natury i odtwarzać je z prostotą i świeżością talentu (...)” – pisał Stanisław Witkiewicz (Stanisław Witkiewicz, Józef Chełmoński, „Tygodnik Ilustrowany” 1889, nr 316, s. 35). Po dwunastoletnim pobycie w Paryżu Chełmoński zdecydował się na powrót do kraju. Mimo że w swoim malarstwie ciągle podejmował tematy polskie, to bliskość rodzimego pejzażu okazała się remedium na powtarzalność jego kompozycji w okresie paryskim. Początkowo wraz z żoną i czwórką dzieci zamieszkał w domostwie matki w Szymanowie, później w domach innych krewnych. Przebywał w Warszawie u brata Adama oraz u Józefa i Wandy Umińskich. Był także gościem Łoskowskich w Janowicach koło Nieborowa. Ten wczesny okres – lata 1887-89 – był czasem koczowniczego pomieszkiwania u rodziny i znajomych. Artysta nie był pewien, czy pozostanie w Polsce, lecz ostatecznie, w 1889, osiadł w majątku w Kuklówce nieopodal Grodziska Mazowieckiego.

Malarz po powrocie do Polski dokonał twórczego przełomu powiązanego z odkryciem niemal mistycznej religijności. Jego panteistyczne pojmowanie przyrody – przekonanie o istnieniu Boga w naturze – brało się z osobistego doświadczenia i wyprzedzało tego rodzaju tendencję na gruncie malarskiego symbolizmu. Artystyczna innowacja miała jednak swoją ciemną stronę. W tym czasie borykał się z problemami osobistymi: zmarli jego synowie Józef i Tadeusz oraz córka Hanna i, po rozstaniu z żoną Marią, sam opiekował się trzema dorastającymi córkami. Dom w Kuklówce stał się samotnią Chełmońskiego – artysta uciekał w świat natury i malarstwa.

Należy odnotować, że szczególnie od 1893 (śmierć Jana Matejki) Chełmoński był przez krąg krytyki artystycznej i koneserów sztuki kreowany na największego żyjącego malarza polskiego. Chełmońskiemu towarzyszy w polskiej historii sztuki legenda syna mazowieckiej ziemi i piewcy jej pejzażu, który, tęskniąc na obczyźnie, maluje imaginacyjne,

rodzime widoki. Urodzony w Boczkach koło Łowicza istotnie uczynił z mazowieckiej natury i obyczaju główny składnik swojego malarstwa. Współcześni Chełmońskiemu dostrzegali ten intymny związek. Malarka-amatorka, uczennica artysty, Pia Górską z Woli Pękoszewskiej wspominała: „Swojej wsi, z jej prostą urodą i szczerością uczuć, pozostał wierny na zawsze” (Józef Chełmoński w oczach współczesnych, Pia Górską, dostęp: <http://www.jozefchelmonski.piotrchelmonski.pl/index9.html>). Drugi ważny obszar jego twórczości to Ukraina, przeżywająca swój renesans wśród polskich malarzy, od realizmu do Młodej Polski. Pierwszy wyjazd na Ukrainę Chełmońskiego datuje się na 1874 roku i pozwolił artyście odnaleźć własną formułę twórczą. Powstają takie arcydzieła jak „Babie lato” (1874, Muzeum Narodowe w Warszawie), a Chełmoński kieruje się ku realizmowi. W kolejnych latach malarz będzie powracać na ten teren, m.in. w późnym okresie twórczości, właśnie na Podole.

Prezentowana „Łąka wiosną” należy do typowych późnych obrazów artysty. Ich niewielki rozmiar może sugerować, że są to szkicowe studia. Ich forma artystyczna czyni z nich jednak pełnoprawne, dojrzałe dzieła malarskie. W tych krajobrazach z Polesia, Ukrainy czy przede wszystkim Mazowsza malarz syntetyzuje naturę: posługuje się szeroką plamą barwną, odziera przedstawienie z detali, bada najwięcej światło i kolor. W „Łące wiosną” malarz posłużył się paletą żółcień, ugrów, złamanych zieleni oraz rozbiełonego fioleto, aplikując je na płótno końcówką szczecinowego pędzla, co widoczne jest w rozbiciu plamy na drobne „uderzenia”. Wiosenny pejzaż z Podola bliski jest w tematyce i kolorystyce znanej pracy artysty, „Wiośnie” (znanej też jako „Kaczeńce”, 1908, Muzeum Narodowe w Warszawie). Szeroki i przestrzenny, nizinny krajobraz łąki czy pola odtworzony w konwencji „pejzażu czystego” to znak rozpoznawczy późnej twórczości Chełmońskiego. W krajobrazach takich jak „Łąka wiosną” malarz umieszcza zwierzęta takie jak lecący wysoko na niebie ptak. To widomy symbol duchowego życia natury, które w ostatnich latach życia artysta szczególnie silnie odczuwał.



The background of the page is a painting. It depicts a vast, flat landscape under a pale, hazy sky. In the center of the horizon, a dark bird is captured in flight, its wings spread. The foreground is filled with a dense field of yellow wildflowers, possibly dandelions, with some green foliage visible. The overall style is impressionistic, with visible brushstrokes and a soft, atmospheric quality. The text is overlaid on the lower half of the image.

„Gdyby szukać zasadniczych cech twórczości Chełmońskiego, to upatrywać by ich przede wszystkim należało w znakomitym chwytaniu ruchu, w doskonałym wywoływaniu w krajobrazach zamierzonego nastroju, wreszcie w szczerości, z jaką dany temat zawsze traktuje w zupełnym braku wszelkiej maniery. (...) Bądźmy również szczerymi, jak szczerym jest sam artysta. Pomimo jednogłośnych zachwytów krytyki fachowej obrazy Chełmońskiego nie wywierają na publiczność naszą stosownego do ich wysokiej wartości wrażenia. Nie działają wcale prawie na wyobraźnię (...), sprawiają one przede wszystkim rozkosz smakowi artystycznemu, a tego właśnie odczucia artyzmu ze świecą u nas szukać”.

Czesław Jankowski, Przegląd artystyczny, „Tygodnik Ilustrowany” 1890, nr 25



Portret Józefa Chelmońskiego, po 1887, Zakład Fotograficzny „Orion”, Warszawa

16

ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI

1839-1895

Pejzaż śródziemnomorski, 1884

olej/ płótno, 75 x 126 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. v. Swieszewski 1884 Monachium'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Sotheby's, Paryż, czerwiec 2017

kolekcja instytucjonalna, Polska





Od połowy XVIII wieku rzesze artystów niemieckich pielgrzymowały do Włoch, aby w dziełach starożytności i odrodzenia odkrywać antyczny smak oraz napawać się pastoralnym pejzażem Półwyspu Apenińskiego. Ten fenomen kulturowy zyskał miano „italienische Sehnsucht” – tęsknoty za Italią, a u jego genezy legło poszukiwanie źródeł odnowy sztuki w kulturze klasycznej. Artysta był związany z Monachium od czasu studiów w tamtejszej Akademii, które podjął w 1864. Stolicę Bawarii w epoce nazywano „Atenami nad Izarą”, a znajdująca się tam uczelnia słynęła z nauczania solidnego rzemiosła malarskiego. Dawała też adeptom dużą dowolność w doborze tematów, dzięki czemu pejzaż stał się jednym z popularniejszych gatunków środowiska monachijskiego. Prezentowany obraz łączy w sobie realistyczną tradycję pejzażową Północy z zachwytem kolorami Południa. Świeszewski wielokrotnie odbywał wyprawy w Alpy oraz do Italii, podczas których wykonywał szkice służące później do stworzenia dużych kompozycji. W pracowni artysta mógł z precyzją oddać bogactwo włoskiego krajobrazu bez rezygnacji z uprzednich wrażeń, doświadczonych dzięki światłu Śródziemnomorza. Precyzyjny warsztat i artystyczna wrażliwość pozwoliły stworzyć „Ideallandschaft”, pejzaż idealny, sytuujący widza w panoramicznej perspektywie arkadyjskiej scenarii Południa.



17

WŁADYSŁAW WANKIE

1860-1925

Scena orientalna, około 1893

olej/plótno, 45 x 28 cm

sygnowany p.d. 'Wankie'

na odwroci stempel monachijskiego składu materiałów malarskich

na krośnie malarskim numer odwołujący się do jego rozmiaru: '30'

oraz nalepka z numerem: '84.', na odwrociu ramy ślad nalepki ramiarskiej

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

9 000 - 13 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

porównaj: Władysław Wankie 1860-1925, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989, s. 155, nr kat. IV/5 (il. szkic motywu do prezentowanego obrazu)



18

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Zaduma, 1892

olej/ płótno (dublowane), 108 x 143,5 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1892 r. | WARSZAWA | 1892 r'

estymacja:

90 000 - 120 000 PLN

20 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Art-B

dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2001

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

Rapacki ucieleśniony. Wystawa prac Józefa Rapackiego. Obrazy, litografie, rysunki, fotografie, katalog wystawy, Dom Pracy Twórczej w Radziejowicach, lipiec-grudzień 2010, s. 6



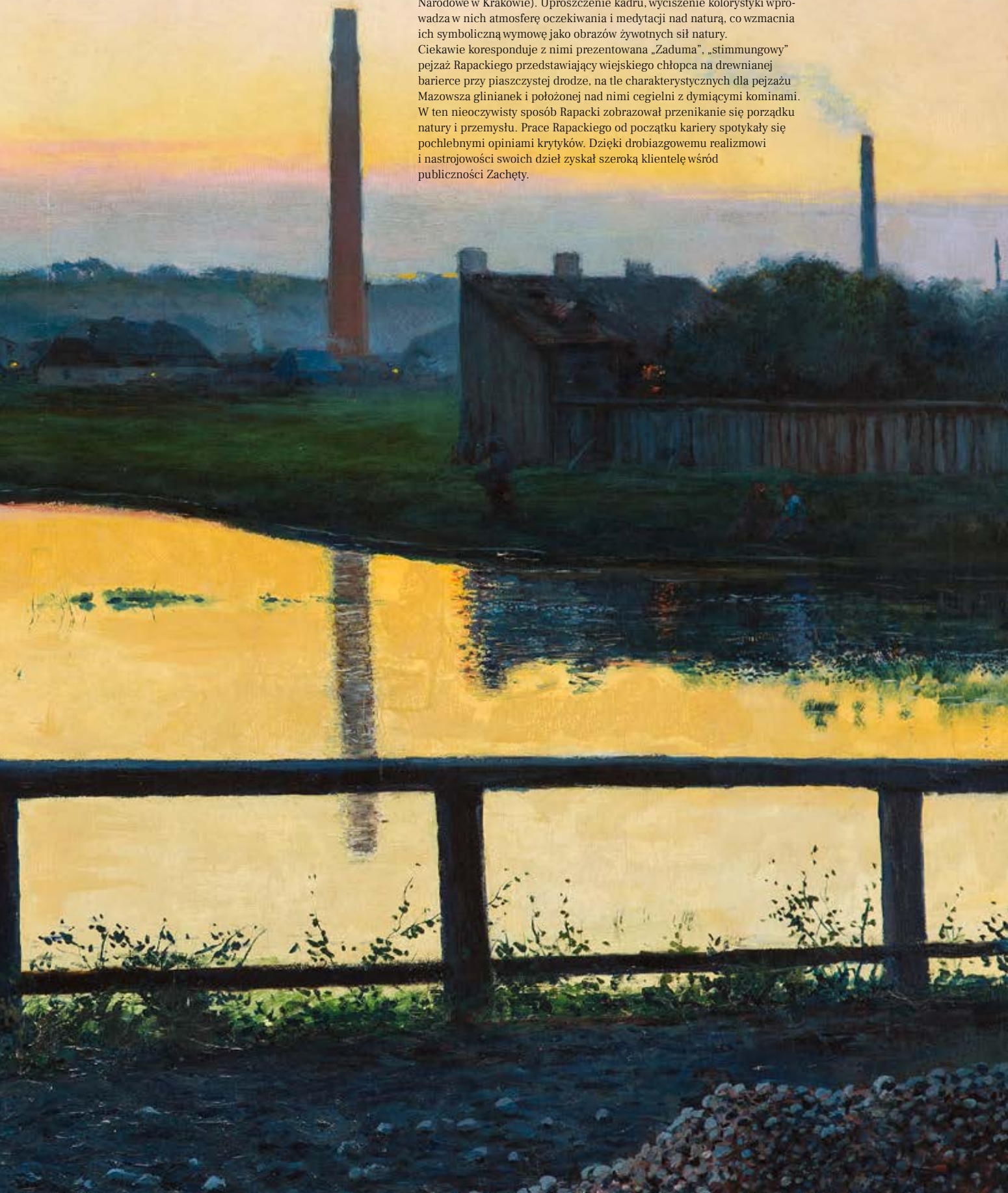
W 1891 Józef Rapacki powrócił do Warszawy ze studiów w Monachium. W tym okresie nawiązywał do twórczości malarzy innowatorów na gruncie mazowieckiego pejzażu – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Mieszkając w Warszawie, podjął próby z zakresu pejzażu czystego. Przez historię sztuki Rapacki został niesprawiedliwie osądzony jako „epigon realizmu”. Wielokrotnie powtarzano zapisane przez Pię Górską sformułowanie o „malarzu brzoź i liliowych wrzosów” (Pia Górska, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39). Mimo powtarzalności motywów i nadmiernej szczegółowości jego dzieł w ostatnich latach twórczości wczesne dzieło Rapackiego stanowi ciekawy eksperyment malarski wyrosły na gruncie monachijskiego Stimmungu. Rapacki posługiwał się drobiazgowym realizmem, eksponując nastrojowe motywy i pory dnia. Był zapalonym plenerystą, czego wyraz odnaleźć można w śmiałym

sposobie kadrowania wczesnych prac. Rapacki używał panoramicznych ujęć, otwierał płaszczyznę obrazu na sferę łąki czy pola, zabierał widza w trudno dostępne przestrzenie mazowieckich mokradeł, stawów, parowów i zagajników, zalanych łąk i pól. Artysta w sposób mistrzowski stosował perspektywę powietrzną, osiągając w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury.

Zaznajomiwszy się na gruncie warszawskim z impresjonizmem (luminizmem) Pankiewicza i Podkowińskiego, Rapacki podjął próby w tym zakresie. W 1891 po powrocie ze studiów w Monachium do Warszawy tworzył kolejne pejzaże olejne. W rok później letnie miesiące spędził w Woli Pękoszewskiej u Górskich, gdzie uczył się malarstwa.



Wtedy powstają jego najlepsze wczesne mazowieckie pejzaże: „Krajobraz równinny” (Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz „Staw w lesie” (Muzeum Narodowe w Krakowie). Uproszczenie kadru, wyciszenie kolorystyki wprowadza w nich atmosferę oczekiwania i medytacji nad naturą, co wzmacnia ich symboliczną wymowę jako obrazów żywotnych sił natury. Ciekawie koresponduje z nimi prezentowana „Zaduma”, „stimmungowy” pejzaż Rapackiego przedstawiający wiejskiego chłopca na drewnianej barierce przy piaszczystej drodze, na tle charakterystycznych dla pejzażu Mazowsza glinianek i położonej nad nimi cegielni z dymiącymi kominami. W ten nieoczywisty sposób Rapacki zobrazował przenikanie się porządku natury i przemysłu. Prace Rapackiego od początku kariery spotykały się pochlebnymi opiniami krytyków. Dzięki drobiazgowemu realizmowi i nastrojowości swoich dzieł zyskał szeroką klientelę wśród publiczności Zachęty.



MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

"W ogrodzie", 1906-1914

olej/plótno naklejone na tekturę, 20,5 x 28 cm

sygnowany l.d.: 'M. G. Wywiórski'

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

6 000 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2005

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Maria Gołąb, Michał Gorstkin Wywiórski – pejzaże. Między niebem a ziemią,

Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, 26 lutego – 21 marca 2004

LITERATURA:

Maria Gołąb, Michał Gorstkin Wywiórski – pejzaże. Między niebem a ziemią,

Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań 2004, s. 122, nr kat. 118, s. 98 (il.)

W początkach XX stulecia Michał Gorstkin Wywiórski skoncentrował się w swojej sztuce przede wszystkim na tematyce pejzażowej i to w tym gatunku objawił swój największy malarski kunszt. W początkowym okresie twórczości malarz pozostawał w kręgu wpływów obrazów Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego, sam chętnie malując sceny rodzajowe, zwłaszcza orientalne. Malowane z wielką maestrią tła pejzażowe w kompozycjach rodzajowych oraz odbyte liczne podróże – Wywiórski zwiedził Hiszpanię i Egipt, wyjeżdżał także na Litwę, wyspę Sylt, do Norwegii, Szwecji, nad Morze Północne i Bałtyk, malował w Amsterdamie, na Krymie i Kaukazie – skłoniły najpewniej artystę do realizowania się w sztuce malowanego krajobrazu. Twórca, choć nie pracował bezpośrednio w plenerze,

umiejętnie rejestrował zmienność i urodę żywiołów. Doskonale realizował się zarówno w technice olejnej, jak i pastelowej. Już za życia artysty pisano, iż jego pejzaże odznaczały się prawdą, odczuciem nastroju, swojskością (Ku morzu z biegiem rzek. Michał Gortskin-Wywiórski, oprac. Liliana Giełdon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, katalog wystawy, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 12-13). Niebagatelny wpływ na zwrócenie znaczącej uwagi przez Wywiórskiego na zagadnienie pejzażu miało doświadczenie młodopolskiego panteizmu, filozoficznego nurtu utożsamiającego żywy świat z Bogiem, nadając przyrodzie wartości religijnych przekształcających pejzaż w przestrzeń modlitwy.



20

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

Pastuszek, po 1884

olej/deska, 38,5 x 23,7 cm
sygnowany p.d.: 'M.G.Wywiórski'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 600 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, październik 2016

kolekcja prywatna, Warszawa

Twórczość Michała Gorstkina Wywiórskiego dzieli się na dwa wyraźne okresy. W pierwszym malownicze i egzotyczne postaci (najczęściej Kozacy, Czerkiesi bądź Tatarzy) przedstawiał malarz na tle krajobrazu. W drugim skupił się już na samym, niezaludnionym pejzażu. Oferowany obraz, przynależąc do pierwszego okresu, zalicza się do niewielkiej grupy dzieł, w których Wywiórski przedstawia życie wsi. Temat fascynował artystów przełomu wieków – przeważnie już zamieszkujących miasta – ze względu na swoją autentyczność i malowniczość. To właśnie tutaj ludzie, dzięki kontaktowi z naturą i życiu w wyznaczanym przez nią rytmie, mieli zachować pierwotną i pozytywną stronę człowieczeństwa. Zainteresowanie wsią miało jednak również wymiar społeczny. Od połowy wieku XIX wieku malarstwo realistyczne przedstawiało chłopów w ich codziennym życiu. Do grona wybitnych artystów obrazujących wiejskie życie należą Gustave Courbet i Jean-François Millet. W ich sztuce – zdawałoby się, że będącej prostym i chłodnym zapisem rzeczywistości, daje się wyczuć współczucie. W Polsce znakomitym przykładem takich scen są choćby wczesne dzieła Józefa Chełmońskiego. Prezentowana praca technicznie spokojem – jest zkomponowana w interesujący i rzadki dla artysty sposób. Chłopiec patrzy tam, gdzie widz nie może spojrzeć. Ten zabieg oraz kadr z „uciętą” w połowie krową otwiera obraz na prawo, zmuszając do zastanowienia nad tym, co ściągnęło wzrok chłopca. Być może jest to zwyczajna chwila zadumy? Taki sposób budowania obrazu, znany przynajmniej od czasu pasteli Edgara Degas, wiąże się z wynalezieniem fotografii. Nowe medium wpłynęło na praktykę malarską, nadając pracom dynamiki i pozory przypadkowości. Obraz jest świadectwem solidnego malarskiego warsztatu, który ukształtował Wywiórski w okresie monachijskim, pobierając nauki u Józefa Brandta i Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Gładka i cienka partia trawy jest usiana lekkimi plamami roślinności i kontrastuje z grubo malowanym niebem.





21†

JAN ERAZM KOTOWSKI

1885-1960

Orka, 1922

olej/plótno, 75,5 x 153 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Kotowski | 1922'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR



Głównym motywem w twórczości Jana Erazma Kotowskiego jest niezaprzeczalnie sylwetka konia. Pojawia się ona w zdecydowanej większości prac tego artysty. 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.

W formie owego tematu nie sposób nie zauważyć u Kotowskiego echa tradycji malarstwa szkoły monachijskiej. Tendencje historyzujące łączą się u Kotowskiego, wykształconego skądinąd w przywiązaniu do przeszłości środowisku krakowskim, z nurtem neoromantyzmu i narodową dumą. Niebagatelny wpływ na dobór tematu i jego plastycznej oprawy miał nauczyciel malarza z okresu studiów w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Leon Wyczółkowski. Liczne pobyty Wyczółkowskiego na Ukrainie uwrażliwiły jego wyobraźnię na założenia malarstwa realistycznego, nasyconego widokami stepów, pól, prac polowych, wschodów i zachodów słońca. Doświadczenia nauczyciela miały z pewnością znaczący wpływ na uczniów, w tym Kotowskiego.

FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

"Targ", 1930

olej/plótno naklejone na tekturę, 64,3 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Pautsch | 30'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1932

LITERATURA:

Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1932,

Warszawa 1933, s. 25

„Pautsch jest synem karpackich gór; urodzony w Delatynie, tam, a następnie w Suchodole koło Doliny, przeżył pierwszą młodość (...) Wkrótce, bo w dziesiątym roku życia, porzucił Pautsch ukochane swe strony, rozstał się ze znanym mu pejzażem górskim i z ludem zamieszkującym te strony, na którego barwnych szatach oczy swe od dzieciństwa kształcił. (...) Artysta patrzył swym własnym okiem na świat skąpany w blaskach słonecznego światła, a nie przez pryzmat obcych płócien i modernistycznych teoryjek, z wielkim opóźnieniem importowanych do Polski z Paryża. Nie na zachodzie Europy, w galeriach i muzeach paryskich, lecz w swej własnej ojczyźnie, we wschodniej dzielnicy Polski, na Hucułach (...)”.

Mieczysław Treter, Katalog wystawy obrazów Fryderyka Pautscha, Lwów 1911







23 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Chaty góralskie, 1914

olej/tektura, 60,5 x 78 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Wł. Jarocki 1914'

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 1998

kolekcja prywatna, Warszawa

Władysław Jarocki, reprezentowany w ofercie aukcyjnej przez pejzaż z chatami góralskim, był wybitnym polskim plastykiem, który opierając się na doświadczeniach sztuki Młodej Polski, stworzył indywidualny język wyrazu. Po początkowych studiach na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej, od 1902 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie poznał stylistykę symbolizmu Młodej Polski, barwy i linii Wyspiańskiego, dekoracyjnej fantastyki Mehoffera, postulatów Stanisława Witkiewicza i Jana Stanisławskiego o konieczności obcowania z naturą. Przedstawienia portretowe lub pejzaże pędzla Władysława Jarockiego dzięki temu dziedzictwu stały się nie tylko przystępnym reportażem z otaczającej rzeczywistości, ale także niezwykle dekoracyjnym popisem kolorystycznym i kompozycyjnym, zapisem piękna i niepowtarzalności przyrody i monumentalnej wartości etnograficznej.

Władysław Kozicki w 1914 tak pisał o dziełach Jarockiego: „(...) natura nie przeżywa u niego żadnych skrajnych stanów podniecenia. Nie wyją wichry, ani nie szaleją burze. Słońce nie zalewa ziemi palącym żarem, ani nie przesycą atmosfery dusznymi oparami drażniących tęsknot i pragnień.

W naturze jego panuje spokój, drzewa proste i ciche, nieszarpane wiatrem, rysują się w jednolitem i równym świetle godzin popołudniowych, jak symbole nieskończonego trwania. (...) Wszystko trwa, nic się nie zmienia, nic nie jest przejściowe i chwilowe” (Władysław Kozicki, Władysław Jarocki, „Kłosa”, R. I, 1914, nr 7).

Spuścizna malarska Jarockiego kojarzona jest w historii polskiej sztuki przede wszystkim z obrazami wsi, barwnych chłopskich obyczajów i rytuałów z terenu Huculszczyzny i Podhala. Znacząca dla tych zainteresowań była odbyta w 1904 wyprawa w towarzystwie Fryderyka Pautscha i Kazimierza Sichulskiego w rejon Tatarowa nad Prutem. Tam Jarocki poświęcił się poznawaniu i odtwarzaniu wizerunków Hucułów i ich lokalnych obrzędów. W 1911 Jarocki poszerzył zakres interesujących go motywów o mieszkańców i krajobraz Podhala. Początkowo malował we wsi Witów, następnie w Chochołowie, Poroninie i na Harendzie. Zapisem tych malarskich doświadczeń jest prezentowany w katalogu pejzaż malowany w zupełnej swobodzie i z zaakcentowaniem pierwotnego oblicza przyrody.



ALICJA HOHERMANN

1902-1943

Portret dziewczynki o zielonych oczach, 1938

olej/plótno, 33 x 24 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Alice Hohermann 38'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 300 - 3 400 EUR

POCHODZENIE:

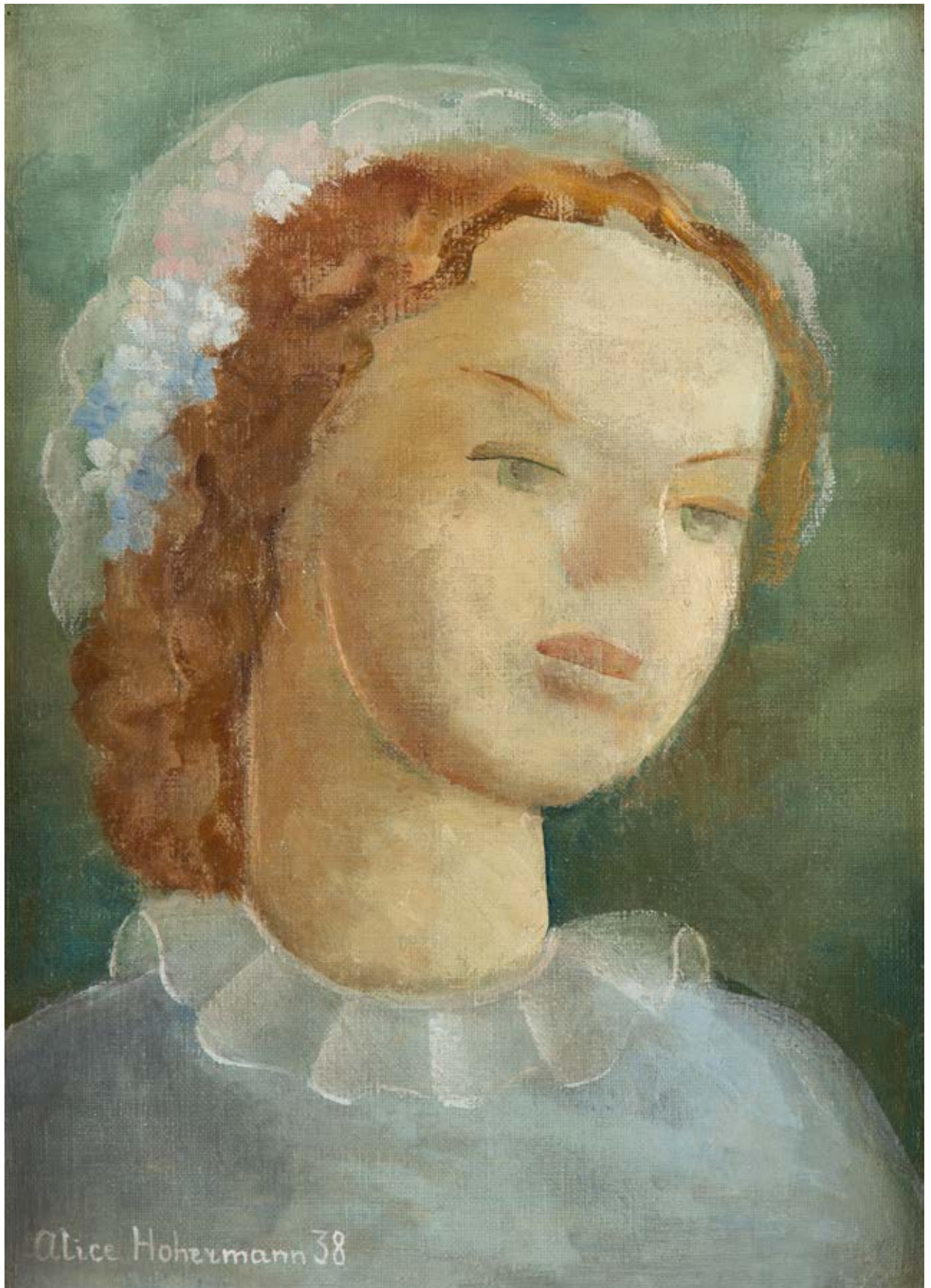
dom aukcyjny Millon et Associés, Paryż, maj 2020

kolekcja prywatna, Polska

Alicja Hohermann była malarką, której twórczość miała osobisty charakter na tle ekspresyjno-kolorystycznego „stylu” Szkoły Paryskiej. Malowała najczęściej postaci kobiece ubrane w nowoczesne stroje z epoki, a także kompozycje rodzajowe o tematyce religijnej. Forma artystyczna jej obrazów zdradzała wpływy nowej figuracji, która pojawiła się w Europie po I wojnie światowej, lecz także kierunków awangardowych. Jej pełne wdzięku formy malarskie zdradzają inspirację płynnością kształtów syntetycznego kubizmu drugiej dekady XX stulecia, a stylizacja jej prac bliska jest płótnom Eugeniusza Zaka. Malarka w swojej sztuce nie cofała się przed kooperacją najlepszych tendencji artystycznych. W „Portrecie dziewczynki o zielonych oczach” można dostrzec, iż jego miękka plastyka nawiązuje do konwencji malarstwa portretowego włoskiego quattrocenta, kostiumu francuskiego klasycyzmu, niedosłowności sztuki Picassa, myślenia bryłą w redakcji Paula Cézanne’a.

Krytyk Waldemar George pisał o obrazach Hohermann przedstawiających młode kobiety: „Alicja Hohermann z Warszawy (...) malowała subtelne sceny ukazujące życie rodzinne. Jej portrety młodych dziewczyn świadczą o wybitnie kobiecym temperamencie artystki jako kolorystki, artystki obdarzonej wyczuciem stylu i umiejętnością wykonania eleganckiego projektu” (Anna Wierzbicka, Artyści polscy w Paryżu. Antologia tekstów 1900-1939, Warszawa 2008, s. 169).

Biografia artystki zawiera wiele niewyjaśnionych kwestii. Badacze przypuszczają, iż Hohermann kształciła się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz Paryżu. W 1921 w stolicy Francji malarka miała indywidualną wystawę, a także uczestniczyła w Salon des Tuilleries oraz w Salonach Jesiennym i Niezależnych. Jej prace pojawiały się również na ekspozycjach w Londynie i Nowym Jorku. Alicja Hohermann podczas II wojny światowej została aresztowana w Marsylii i przewieziona do obozu w Treblince.



25

TADEUSZ MAKOWSKI

1882-1932

"Village de Gadencourt", około 1926

olej/plótno, 33 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'T. Makowski'

sygnowany i opisany na odwrocie: 'Tadé Makowski | Village de Gadencourt | Paris'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2017

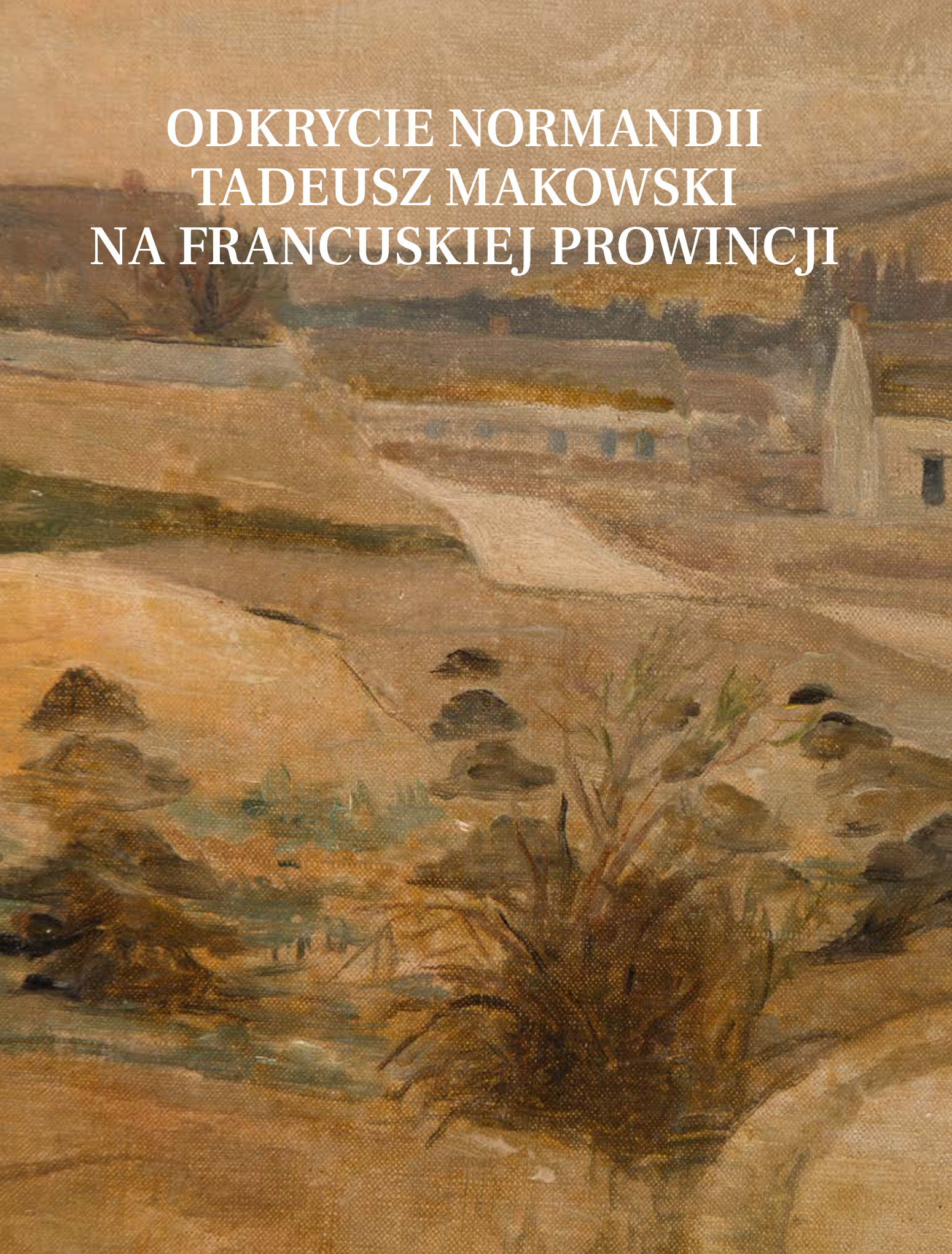
kolekcja instytucjonalna, Polska

LITERATURA:

porównaj: W. Jaworska, Tadeusz Makowski. Życie i twórczość, Wrocław-Warszawa-Kraków 1964, podrozdział Pejzaże z Breuilpont – „Powrót ze szkoły”, s. 180-195



ODKRYCIE NORMANDII
TADEUSZ MAKOWSKI
NA FRANCUSKIEJ PROWINCJI





Doświadczenie prymitywu było formatywnym pierwiastkiem malarstwa Makowskiego. Podczas studiów w pracowni Jana Stanisławskiego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych zetknął się z folklorem małopolskim i podhalańskim. Artysta wyjechał do Paryża w 1908, co przesądziło o „archaizowanym” stylu jego twórczości. Nowe impulsy niosła sztuka Pierre’a Puvis de Chavannesa, następnie Paula Cézanne’a i kubistów. Odrzucając rygory kubistycznego obrazowania, wyjechał po raz pierwszy do bretońskiej miejscowości Ploumanach, ażeby podczas Wielkiej Wojny osiąść w Doëlan, w domu mistrza polskiego modernizmu – Władysława Ślewińskiego. W 1915 zamieszkał u bretońskich chłopów na fermie Keranquernat koło Le Pouldu. W następnych latach wypracowany wówczas sposób twórczości realizował dalej: posiadając atelier w Paryżu, odbywał studyjne pobyty na prowincji, podczas których studiował surowy pejzaż i tradycyjny wiejski obyczaj. Artysta wielokrotnie odwiedzał Bretanię, Normandię, a także Owernię.

W drugiej dekadzie XX stulecia „bretonizm” pozwolił przeobrazić się jego twórczości ku bardziej osobistej formule. Artysta począł akcentować dwuwymiarowość obrazu i zwrócił się ku sztuce prymitywnych mistrzów, zarówno nowych – Henriego Rousseau – jak i dawnych – Pietera Bruegla. Płaszczyzna malarska budowana była z prostych, niejako archaicznych form. Makowski eksponował linearność kompozycji, nieugładzoną fakturę malarską i ślady pracy pędzla. Powierzchnia obrazu zaczęła być chropawa i szorstka. Paleta barwna została zawężona do brązów, ugrów, szarości, początkowo świetlista, z czasem zaczęła ciemnieć.

W 1926 i 1927 artysta spędzał lato w normandzkiej miejscowości Breuilpont. Z tego czasu pochodzi mistrzowska seria pejzaży, w których Makowski portretował okoliczną okolicę. Monografistka artysty Władysława Jaworska krajobrazowy dorobek z tego czasu dzieliła na trzy grupy. Pierwszą z nich tworzą pejzaże nazywane przez badaczkę „przysiółkami w Breuilpont”. Prezentowana praca należy do drugiego zespołu, w ramach którego powstały „widoki wsi czy małego miasteczka (...) o podstawowym motywie zakrętu drogi w lewą lub prawą, z widocznością obu ramion zakrętu. Przy drodze stoją domy, drzewa, w oddali widoczna jakaś nierówność lub zamaskowana ściana lasu” (Władysława Jaworska, Tadeusz Makowski, Wrocław [i in.] 1964, s. 185-188). Napis na odwrocie dzieła świadczy, że obraz przedstawia niewielką miejscowość Gadencourt położoną w odległości kilku kilometrów od Breuilpont. Makowski posłużył się formatem płótna 33 × 50 cm, wówczas wielokrotnie przezeń wykorzystywanym.

W obrazie „Village de Gadencourt” dominantę kompozycyjną stanowi wijąca się pomiędzy wzniesieniami terenu droga, która wiedzie do tytułowego miasteczka. Płaski pejzaż wieńczy horyzont, na którym po lewej stronie kompozycji majaczy wieża miejscowego kościoła, a w partii lewej wzgórza. Makowski posłużył się cienkimi laserunkami farby, chcąc wyeksponować płaszczyznę malarską i fakturę podobrazia. Stosunkowo jasna, szaro-brunatna kolorystyka zyskała akcenty w postaci nieznacznie tylko nasyconych zieleni i ugrów w połąci ziemi i nieba. Prezentowany obraz jest przede wszystkim doskonałą realizacją barwną. Zestrojenia koloru, wyrafinowane, popielate pozostają w służbie swoistego realizmu malarstwa Makowskiego, który pragnie być blisko „rzeczy”, ascetycznego pejzażu Normandii. Ów realizm jednak przekracza, osiągając poetyckie odrealnienie za sprawą tłumionego blasku malarskiej materii.

26 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Widok na port w Tamaris ("Port de Tamaris"), 1936

olej/plótno, 38 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

na krośnie malarskim stempel producenta materiałów malarskich Guichardaz w Paryżu

na odwrociu nieczytelnie opisany

estymacja:

340 000 - 450 000 PLN

76 000 - 100 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wielka Brytania

dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, czerwiec 2002

kolekcja prywatna, Europa

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jean Kisling, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. III, Paris 1995, nr kat. 105, s. 331 (il.)



JAKI KOLOR MA POŁUDNIE?





Mojsesz Kisling był jednym z czołowych reprezentantów École de Paris skupiającej przybyłych z Europy Środkowo-Wschodniej i Rosji artystów żydowskiego pochodzenia. Dzięki swym towarzyskim koligacjom i finansowym sukcesom zdobył miano „księcia Montparnasse'u”. Stał się także jednym z najważniejszych malarzy „kolonizatorów” południa Francji, które gościło plastyczną awangardę już XIX wieku. „Widok na port w Tamaris” (nieopodal Marsylii i Martigues) opowiada nie tylko o losach Kislinga jako malarza, ale także jest ważnym dokumentem w historii kolonii artystycznych południa Francji.

Mojsesz Kisling wyjechał do Francji wzorem swojego profesora na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych – Józefa Pankiewicza. Pankiewicz miał powiedzieć młodemu artyście: „Nie ma niczego poza Paryżem. Wszystko – idee, ludzie, wzjęcie malarstwa dla nadciągającego wieku – wszystko można znaleźć tylko w Paryżu”. Istotnie, Kisling celem swojej artystycznej i życiowej migracji uczynił stolicę Francji, lecz, jak wielu twórców École de Paris, nie pozostawał obojętny na uroki innych regionów tego kraju, szczególnie południa. Obecność awangardy artystycznej na południu Francji obserwowana była już od końca XIX wieku, a zapoczątkowana została m.in. przez podróże artystyczne Vincenta van Gogha, Paula Gauguina i Paula Cézanne’a – artystów, którzy widziani są w roli reformatorów i pionierów rozwoju sztuki XX stulecia.

Wpływy malarstwa Paula Cézanne’a oraz szerokie oddziaływanie jego „wyznawcy” w osobie Józefa Pankiewicza stały się czynnikiem decydującym przy wyborze kierunku podróży przez artystów francuskich i polskich. Nurty takie jak fowizm czy kubizm otwierały nowe horyzonty, dostarczały nowych środków wyrazu, łącząc się w pewnym momencie na stałe z nazwami miejscowości takich jak Cassis, L’Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint-Tropez lub Céret. Owe „mekki malarstwa”, przede wszystkim w gatunku pejzażu, poprzez swoje położenie geograficzne znacząco wpływały na ekspansję francuskiej sztuki i uprawiania jej wzorem francuskich artystów. W sposób zauważalny na malarskich płótnach dokonywała się wymiana artystyczna między polskimi i francuskimi twórcami dotycząca poszukiwań plastycznych.

Drogę na południe Francji polskim artystom otworzył wspomniany już Józef Pankiewicz, który od 1889 podróżował do Francji, odkrywał impresjonizm, sztukę Cézanne’a. Wracając do kraju, pragnął obudzić nową myśl twórczą również na polskiej ziemi, tworząc tym samym silne więzy między kulturą francuską i polską. Przyjaźń Józefa Pankiewicza z ikonycznym Bonnardem, plenery malarskie w Saint Tropez były istotnymi etapami do dalszego odkrywania południa, a formułowane po powrocie do Krakowa wypowiedzi Pankiewicza o sztuce francuskiej stwarzały podwaliny pod nową więź między Krakowem a Paryżem.

Mojsesz Kisling pierwszy raz zetknął się z południem Francji w 1917, gdy jako ranny żołnierz wojsk francuskich udał się do Saint Tropez w celu rekonwalescencji. Otaczająca go atmosfera śródziemnomorskiego krajobrazu zaintrygowała malarza na tyle, że powziął dialog z kolorystem tych regionów na długo w swojej twórczości. Choć „Widok na port w Tamaris” jest dziełem z kolejnych dekad, to dostrzegalne jest, że to, co inspirowało i Kislinga, i innych twórców z kolonii artystycznej, to przede wszystkim niepowtarzalność pejzażu i towarzyszące mu ferie barw. Bowiem to gra kolorów i światła tych widoków stanowiła największą przyjemność i wyzwanie w malarskim zadaniu. W niemalże monochromatycznej, błękitnej kompozycji Kislinga dostrzegalne jest, iż to kolor pozostaje najważniejszym elementem konstrukcji obrazu i nośnikiem dynamiki kompozycji. W latach 20. i 30. XX wieku Mojsesz Kisling wiązał się z południowym regionem coraz silniej: w 1937 wybrał Prowansję na stałe miejsce pracy twórczej, wznosząc własną willę z pracownią w Sanary, jeżdżąc na plenery w okolice Marsylii. Rosnąca popularność regionu wpływała niekiedy na trudność harmonijnej pracy – eskapady na południe stały się modne a „Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego tłumu” – wspominała Alicja Halicka w 1924 (Alicja Halicka, Hier (souvenirs), tłum. M. Ch.-F. Paris 1946, s. 96, wyd. pol.: Wczoraj. Wspomnienia, przeł. Wanda Błońska, Kraków 1971).

Charakter kolonii artystycznej na południu Francji odmienił wybuch II wojny światowej; miejsca te stały się schronem dla uciekających, m.in. z Paryża, artystów. Lazurowe Wybrzeże masowo przyjmowało uchodźców, intelektualistów różnego pochodzenia. To tam wojenne czasy przetrwali niektórzy polscy malarze, np. Jean Peské spędził czas wojny w Collioure, Pankiewicz schronił się do La Ciotat, Mela Muter wyjechała do Awinionu. Tamtejszy pejzaż monumentalnie i niewzruszenie pełnił wciąż swoją funkcję, gdy feerią różnaitości inspirował malarzy, którzy jednocześnie pracowali, walczyli o własne przetrwanie i dyskutowali z okrutną rzeczywistością za pomocą swoich krajobrazowych kompozycji.

27 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret mężczyzny, lata 20. XX w.

olej/plótno, 100 x 90 cm
sygnowany l.d.: 'Muter'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

89 000 - 133 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolona
kolekcja prywatna, Europa

„Mela Muter należy do wybitnych indywidualności artystycznych doby współczesnej. (...) Mocna, wielostronna, pełna rewolucyjnego entuzjazmu jest jej sztuka, bezpośrednio i wiernie odzwierciedlająca wszystkie duchowe wartości tej bardzo oryginalnej malarki”.

Zygmunt Lubicz Zaleski, *U plastyków (Wystawcy polscy w Salonie [w Grand Palais])*, „Kurier Warszawski” 1927, nr 221, s. 2







Obok Olgi Boznańskiej, na scenie artystycznej Paryża Mela Muter stanowiła najpoważniejszy talent polskiej sztuki doby modernizmu. Jej wczesne prace silnie czerpały ze sztuki, najpierw Jamesa Whistlera, a następnie Vincenta van Gogha. Nazywana „polskim van Goghiem” malarka nigdy nie porzuciła swojego impastowego stylu, co więcej – uczyniła z niego markę na rynku sztuki. Rysy jej modeli, z gracją wyłobione z materii malarskiej, zdradzają przez specyficzny sposób opracowania faktury silną ekspresję gestu malarskiego Muter. Artystka wystawiała na publicznych wystawach sztuki od samego początku pobytu nad Sekwaną, chcąc włączyć się w paryski, a tym samym międzynarodowy obieg sztuki. Jej prace portretowe zyskiwały niemały poklask na paryskich salonach, jak również cieszyła się, szczególnie po Wielkiej Wojnie, wzięciem jako portrecistka socjety. Malowała krytyków, pisarzy, polityków, malarzy i rzeźbiarzy oraz laureatów nagrody Nobla.

Proces jej wchodzenia „na szczyt” opisała w swoich tekstach historyczno-artystycznych Ewa Bobrowska. Tak podsumowała starania, które spowodowały, że Muter stała się jedną z najpopularniejszych portrecistek Paryża lat 20.: „Spuścizna artystyczna, jaką pozostawiła po sobie artystka, wzbudza naturalny podziw ze względu na swe rozmiary, jakość i różnorodność. Dokładna analiza jej życia i przebiegu kariery prowadzi nas do nieuchronnego wniosku, że w czasach, kiedy kariera artysty była dla kobiet trudna do realizacji, Mela Muter osiągnęła na tym polu najwyższe sukcesy. Będąc samoukiem, jak to wielokrotnie podkreślała, własną pracą i siłą woli potrafiła zdobyć dla siebie miejsce w obcym kraju, który choć przyjazny twórcom, stawiał jednak przed nimi określone trudności. Z pewnością pewien komfort finansowy, który gwarantowała jej do pewnego czasu rodzina, ułatwił jej start w tej trudnej dziedzinie. W okresie późniejszym jednak zawdzięczała wszystko sobie samej, swojemu talentowi nie tylko plastycznemu, ale również towarzyskiemu, który pozwolił jej osiągnąć wysoką pozycję w kręgach międzynarodowej elity Paryża” (Ewa Bobrowska, Portret „szalonych lat”: Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża, w: Mela Muter. Malarstwo. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 31).

Szczegółne upodobanie publiczności do jej prac zostało naświetlone przez krytykę epoki. Melancholijne oblicza zarówno dzieci, jak i dorosłych był dosłowne w swojej plastycznej formie. Ich „pełnokrwistość” brała się z dosadnego obrazowania charakteru modela. Mieczysław Sterling zauważał: „Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozołnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej. Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odsłonięciem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzałej przez malarzkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest ‘zbrzydzone’. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy” (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3).

28 †

MELA MUTER

1876-1967

Pejzaż z Villeneuve-lès-Avignon, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 61,5 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'MUTER'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

33 000 - 45 000 EUR

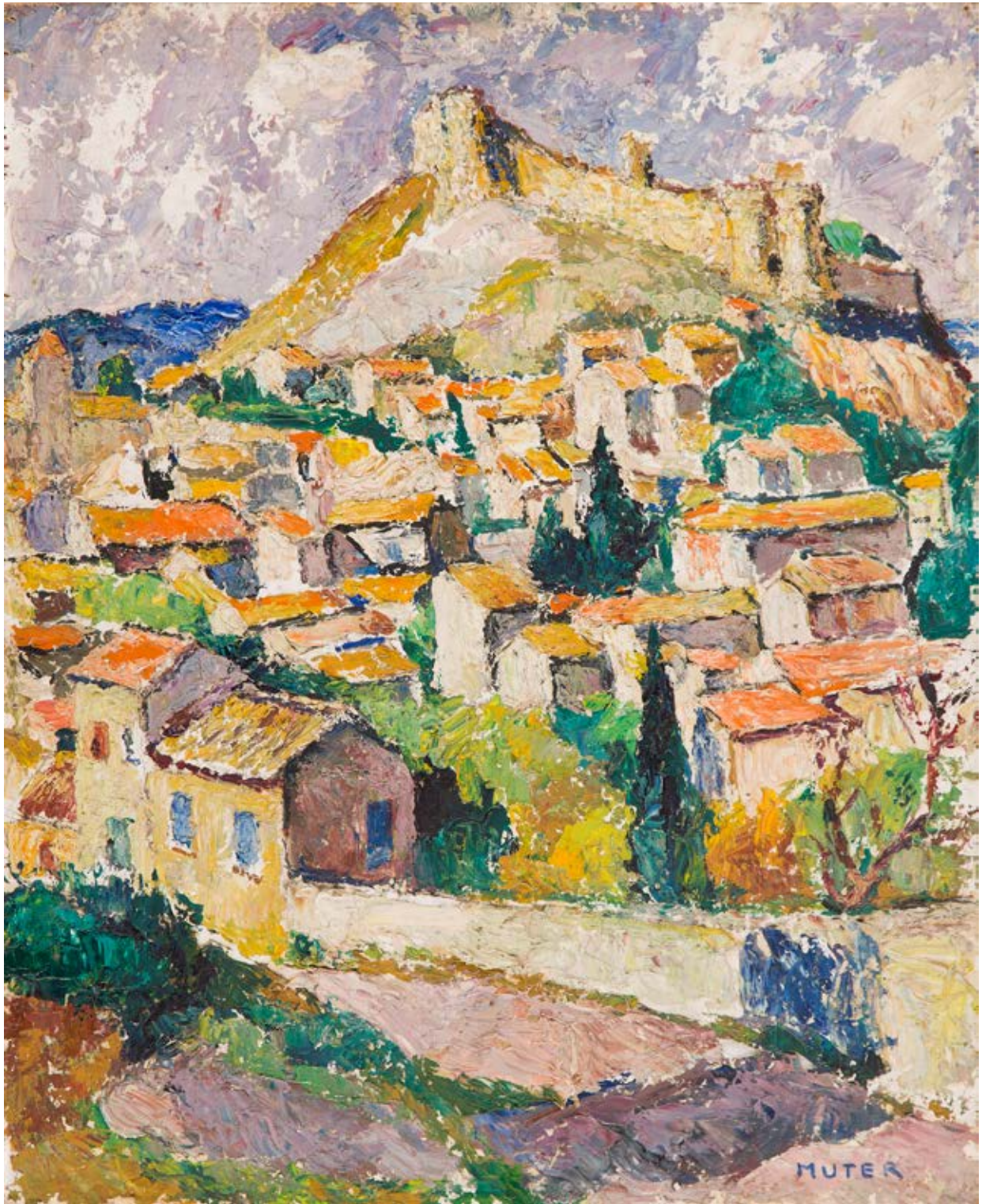
POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

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



JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

Port w Concarneau, 1908

olej/plótno, 47,5 x 41 cm
sygnowany śr.d.: 'Pankiewicz'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

OPINIE:

opinia Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj: Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 48, poz. 103 i nast.

Począwszy od pierwszego wyjazdu do Paryża w 1889 roku, spotkania Pankiewicza ze sztuką francuską miały kluczowe znaczenie dla jego rozwoju jako artysty. Francuski modernizm niejako w centrum swoich zainteresowań stawiał zagadnienie autonomii dzieła sztuki. Istotną cezurą w biografii Pankiewicza jest rok 1908. Wówczas artysta poznał Pierre'a Bonnard, co zapoczątkowało stymulującą ideowo-artystyczną wymianę między twórcami. Rodziny Bonnardów i Pankiewiczów spędzały wspólnie wakacje i odwiedzały się. W 1908 roku, podczas wizyty w Paryżu, Pankiewicz poznał malarstwo fowistów, grupy artystycznej, która nieformalnie zawiązała się w 1905 roku, w trakcie wakacji w Collioure. Malarze Henri Matisse, Maurice de Vlaminck i André Derain podczas plenerów 1905 roku zastosowali śmiałą, jaskrawą paletę barwną i dywizjonistyczny sposób kładzenia farby oraz odrzucili światłości i iluzję przestrzenną w obrazie. Ich dzieła, wystawione na Salonie Jesiennym 1905 roku, zyskały przydomek „dzikich bestii” („les fauves”). We francuskich pracach Pankiewicza z przełomu pierwszej i drugiej dekady XX wieku widać jasny wpływ fowistycznych pejzaży. Prezentowane dzieło należy do przełomowych w dorobku artysty pejzaży, w których uwidocznia się „nawrót Pankiewicza do czystego koloru” – jak twierdzi Elżbieta Charazińska (też: Józefa Pankiewicza batalia o czyste malarstwo, w: Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. XVI). Plenerowe, spontaniczne studium z Concarneau nosi znamiona artystycznej dezynwoltury w swobodnej dyspozycji tkanki malarskiej. Planowe rozwiązanie – bliski plan z łodziami, dalszy aż w końcu partia horyzontu i nieba – związane jest z obserwacją zmiennego oświetlenia kolejnych przestrzeni krajobrazu. Silne prześwietlenie kadru – użycie rozbielonych błękitów – powoduje istnienie soczystych i kontrastowych partii łodzi, w których z mocą wybrzmiewają czerwienie, zielenie, oranże i błękity.



30 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

"Kobieta w błękie", lata 40. XX w.

olej/plótno, 102 x 81,5 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa z Hirshhorn Museum and Sculpture Garden w Waszyngtonie

estymacja:

200 000 - 280 000 PLN

45 000 - 62 000 EUR

POCHODZENIE:

Fundacja Arthura H. Hearn'a (przy Metropolitan Museum of Art)

kolekcja Josepha H. Hirshorna

kolekcja prywatna, USA

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2018

kolekcja prywatna, Polska

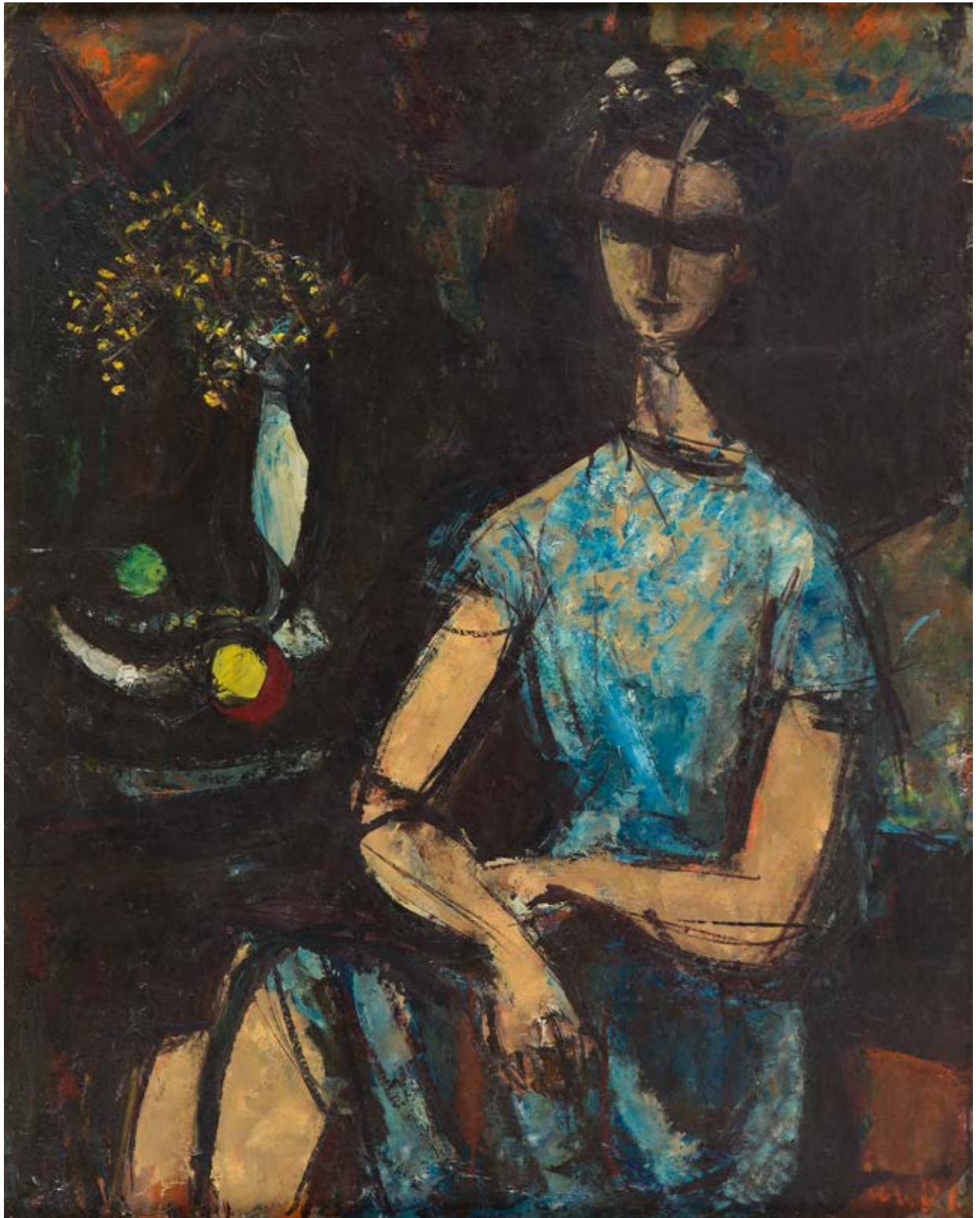
WYSTAWIANY:

Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Waszyngton

LITERATURA:

Czesław Czapliński, Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce, Warszawa-New York 2005, s. 40 (il.)

Sigmund Menkes, red. Michael Legutko, New York 1993, il. 108



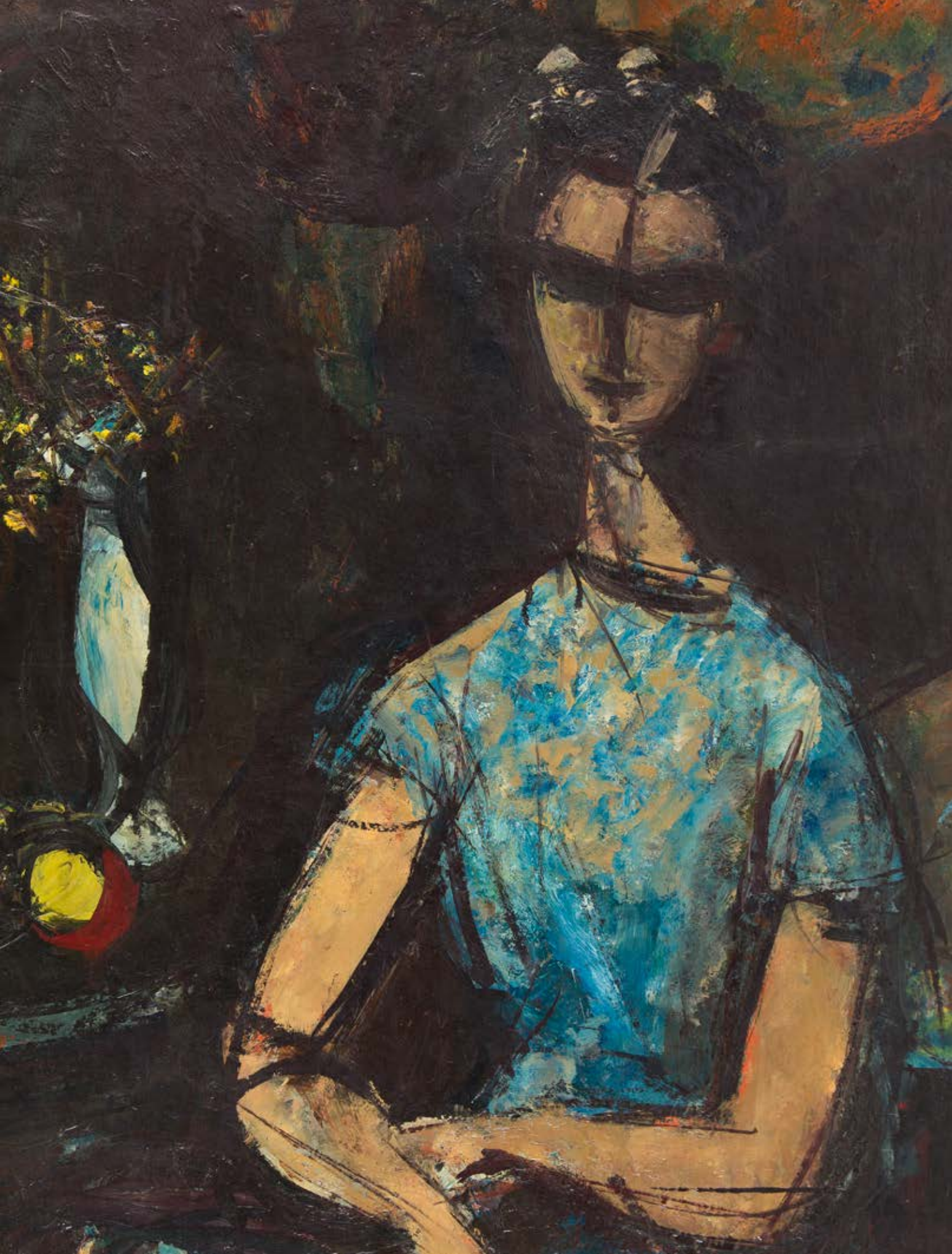
MENKES I SCENA ARTYSTYCZNA NOWEGO JORKU

Krótko przed wybuchem II wojny światowej oraz na jej początku do Stanów Zjednoczonych dotarło kilkudziesięciu uznanych malarzy z Europy. Ukształtowani w Paryżu i innych kuźniach awangardy na Starym Kontynencie stanowili inspirację dla pokolenia amerykańskich modernistów. Spośród przybyszów Menkes cieszył się, warto zaryzykować takie stwierdzenie, sławą. Artysta wyjechał do Ameryki w 1935, a przez kolejne cztery lata kursował między Stanami Zjednoczonymi a Francją. Szybko po przyjeździe zaadoptował się na lokalnej scenie artystycznej: wystawiał we French Art Galleries (1939), Durand-Ruel Galleries (1941), a wkrótce związał się także z Associated American Artists Galleries (1944), dzięki czemu mógł stale eksponować swoje prace w nowojorskich galeriach. Otrzymywał liczne nagrody: od Corcoran Gallery of Art (1941, 1945), Pennsylvania Academy of the Fine Arts (1945) oraz piastował ważne stanowiska - w latach 1942-43 został prezesem Amerykańskiej Federacji Malarzy i Rzeźbiarzy Nowoczesnych. W kolejnych dekadach obrazy artysty szybko znajdowały nabywców na rynku sztuki, jak też trafiały do najważniejszych kolekcji sztuki nowoczesnej w Stanach i na świecie (dość wymienić Metropolitan Museum of Art, Whitney Museum czy Centre Pompidou).

W połowie lat 30. XX wieku sytuacja zmusiła Menkesa do wyjazdu z Francji. W tamtym czasie nasilała się nagonka na cudzoziemców, nad Europą krążyło widmo nazizmu, a echo kryzysu finansowego nie pozwalało artystom intratnie sprzedawać swoich prac. Ameryka z rozwijającym się życiem artystycznym i bogatymi kolekcjonerami stawiała się naturalnym celem emigracji twórców. Menkes z żoną Stanisławą znaleźli w Ameryce schronienie w kilku miejscach. Początkowo mieszkali w studiu przy 69 ulicy w Nowym Jorku, latem wynajmowali wiejski dom w Connecticut. Na przełomie lat 30. i 40. przyjaźnili się z przebywającymi wówczas w Nowym Jorku Julianem Tuwimem, Janem Lechoniem, Kazimierzem Wierzyńskim czy Zdzisławem Czermańskim. W kolejnych latach mieszkali w pracowni w Gramercy Park, aż w końcu osiedli w domu w Riverdale, gdzie Menkes miał duże malarskie atelier oraz letnią rezydencję w Woodstock w stanie Nowy Jork. Stanisława pracowała jako modelka, a później projektantka mody, podczas gdy jej mąż wkraczał w Ameryce na tory sztuki.

Sztuka Menkesa współformowała oblicze nowoczesnej figuracji amerykańskiej po 1945, razem ze szkołą nowojorską, ekspresjonizmem abstrakcyjnym w jego przedstawieniowej odmianie. Arthur Miller, znany dramaturg i krytyk, pisał w 1949 w artykule: „Menkes swoją wystawą zdobywa owacyjne przyjęcie”: „Z pochodzenia Polak, z wykształcenia Paryżanin, z natchnienia Amerykanin - Menkes wydaje się jednym z nielicznych artystów, którzy potrafią być w pełni 'modern' bez odrzucania piękności światła, koloru, faktury oraz tego, co rozumiemy przez malarstwo już od czasów Tycjana i Rembrandta. Jest wspaniałym malarzem” (Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki” 1996, nr 1-2, s. 28).

Nazywany „cudownym kolorystą” stworzył w dojrzałych latach „kaligraficzny” styl - wprowadził do swojej palety zdecydowaną kolorystykę, bazując na czerniach, czerwieniach i błękicie, a do obserwowanej wrokowo rzeczywistości podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny. Menkes próbował zamknąć esencję i przeżyte odczucie przedmiotów w ciemnych plamach i wyrazistym rysunku stosowanym trochę jak pismo, trochę jak hieroglif - który nie zapewnia dokładnego poznania rzeczy, lecz dostęp do ich natury. „Kobieta w błękicie” to znakomity przykład takiej realizacji twórcy. Brawurowo poprowadzony dukt pędzla, niczym pismo automatyczne, odnosi do ekspresji malarstwa Adolpha Gottlieba, Clyfforda Stilla czy Willema de Kooninga i innych twórców szkoły nowojorskiej, którzy w ugruntowali swoje kariery w latach 40. XX wieku. W 1947 artysta o swojej twórczości mówił tymi słowami: „(...) Zawsze wierzyłem w to, że jedynie harmonia między abstrakcyjnymi wartościami języka plastycznego oraz wewnętrzny i bezpośredni kontakt z życiem i naturą (jak też osobisty stosunek do życia) mogą tylko prowadzić artystę do stworzenia dzieła sztuki. Bez tej harmonii jedynie laboratoryjne eksperymenty lub sentymentalna ilustracja jest rezultatem. To zawsze było prawdą, a w naszych czasach jest jeszcze bardziej oczywiste. Dokładnie ten przekład życia i natury na język sztuki, który on uważa za najbardziej istotny, wyznacza osobisty styl artysty. Czystość i bezpośredniość tego języka jest miarą, według której można dopiero ocenić dzieło sztuki (...).”.



31 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

"**Gładiole i maska**", lata 30. XX w.

olej/plótno, 115 x 73 cm

sygnowany l.d.: 'Menkes'

na odwrociu opisany: 'Menkes | Paris | 9 Campagne Premiere', nalepka Raydon Gallery

oraz inna nalepka wystawowa

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Irene Stern, Riverdale

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Raydon Gallery, Nowy Jork, Stany Zjednoczone

LITERATURA:

Czesław Czapliński, *Kolekcje sztuki polskiej w Ameryce, Warszawa-New York 2005*, s. 37 (il.)

Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, poz. 61 (il.)

Maska stała się od końca XIX stulecia ikonicznym wręcz motywem wykorzystywanym przez artystów awangardy. Mówiąc o tym złowieszcym poniekąd atrybucie, przytoczyć należy w pierwszej kolejności rozpowszechnione szeroko w kulturze masowej dzieła Jamesa Ensora.

Artysta z zapalem bowiem odtwarzał barwne korowody postaci z zasłoniętymi twarzami, mało tego, sam sportretował się pośród nich, co widoczne jest na słynnym dziś „Autoportrecie z maskami” (Menard Art Museum w Komaki, 1899). Maską jako przedmiot rytualny przetransportowany z kultur pierwotnych fascynowała kolejne pokolenia twórców. Kto inny, jak nie sam Pablo Picasso, „ubrał” sportretowane przez siebie prostytutki z ulicy d’Avinyo w prymitywne, afrykańskie maski. Tym tropem podążali także inni kubiści, a także twórcy związani z ekspresjonizmem, chociażby Emil Nolde. Maską jest w ich artystycznych rozważaniach silnie nasycona symbolicznymi treściami. Staje się wyrazem fałszu, ukrytych emocji, wciąga widza w niebezpieczną grę pozorów i kreuje własne mistyfikacje.

Na lata 20. i 30. XX wieku przypada okres dynamicznego rozwoju tendencji ekspresjonistycznych. Zygmunt Józef Menkes kreował wówczas swój indywidualny sposób wypowiedzi, w którym operował dynamiczną plamą barwną i intensywnym kolorem. Liczne podróże dały mu ponadto możliwość do zapoznania się z najnowszymi prądami w sztuce europejskiej. Prezentowana w katalogu praca stanowi na tle innych kompozycji wykorzystujących motyw maski swego rodzaju ewenement. Maską ukazaną przez Menkesa potraktowana została jako indywidualny i samodzielny element martwej natury. Artysta oderwał ów atrybut od jego humanistycznych konotacji i nadał mu tym samym nowego znaczenia. Komiczna „twarz” zestawiona z wazonem czerwonych gładiole niesie za sobą zdecydowanie pozytywny wydźwięk i afirmację życia, którą to wielokrotnie podkreślali krytycy zajmujący się twórczością malarza. Dodatkowo wysoko u góry umieścił Menkes paletę, przedmiot wprost kojarzący się z jego profesją i często występujący na jego płótnach. Zastanawiać się można dziś, czy aby skonfrontowanie owych rekwizytów nie było tutaj celowym zabiegiem. Być może artysta zasugerował w ten sposób rolę, jaką odgrywa na polu plastyki twórca – kreator pewnego rodzaju złudzeń i świata enigmy.



32 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Portret podróżującego autostopem chłopca, około 1960

olej/ płótno, 58 x 45 cm

sygnowany l.d.: 'J. Zucker'

na odwrociu stempel Lilac Gallery, na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa

estymacja:

9 000 - 14 000 PLN

2 000 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:

Lilac Gallery, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jacques Zucker. Rediscovered, Lilac Gallery, Nowy Jork, 2 grudnia 2015 – 3 lutego 2016

Portrety dzieci, a w szczególności wizerunki chłopców, zajmują szczególne miejsce w twórczości Zuckera. Bezspornie upatrywać można w nich alter ego samego malarza, który powracał w ten metaforyczny sposób do krainy dzieciństwa. Niewiele dziś wiemy o wczesnych latach młodego Jakuba. Ze strzępów wspomnień przytaczanych z rzadka przez artystę wyłania się obraz zupełnie zwyczajnego życia, z którego prędko jednak zniknęła najważniejsza dla niego osoba, a mianowicie matka. Ta niepowetowana strata odcisnęła piętno na losach twórcy, a jej echa dostrzegalne były jeszcze wiele lat później. Zdecydowaną większość tworzonych przez niego portretów charakteryzuje atmosfera smutku i melancholii.

Postacie chłopców i dziewcząt patrzą z nostalgią na widza dużymi, ciemnymi oczyma. Wizerunek młodego autostopowicza ukazanego na tle silnie syntetyzowanego pejzażu o mocno obniżonej linii horyzontu znakomicie oddaje ducha samego autora, który około 12 roku życia porzucił rodzinny Radom i udał się w daleką i pełną niebezpieczeństw podróż do Palestyny. Zucker już od najmłodszych lat wykazywał się wewnętrznym niepokojem. Zawsze był obłączyłkiem wciąż gnającym gdzieś z dala od domu.

Nie sposób dziś chyba wymienić wszystkich miejsc, do których dotarł podczas swojego długiego życia. Na jego trasie znalazło się wiele krajów rozmieszczonych na różnych kontynentach. Patrząc na prezentowaną w katalogu pracę, bez wątpienia rzecz można zatem, iż jest ona ucieleśnieniem wewnętrznego ja jej twórcy.



JAKUB ZUCKER

1900-1981

Portret zamyślonej, około 1960

olej/plótno, 64 x 52,5 cm

sygnowany p.d.: 'J. Zucker'

na odwrocie stempel Lilac Gallery, na krośnię malarskim papierowe nalepki wystawowe

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

Lilac Gallery, Nowy Jork

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jacques Zucker. Rediscovered, Lilac Gallery, Nowy Jork, 2 grudnia 2015 – 3 lutego 2016

Ten enigmatyczny i przepełniony egzystencjalną nostalgią portret kobiety należy do grupy stosunkowo późnych dzieł Jakuba Zuckera, których powstanie sytuować można około 1960. Przytaczając wypowiedź monografistki artysty, Joanny Tarnawskiej, uznać należy, że praca ta pochodzi z czasu, kiedy malarz konsekwentnie „podąża za światłem i kolorem” (Jakub Zucker, tekst Joanna Tarnawska, Warszawa 2011). Kolejne, licznie odbywane w powojennym okresie podróże wzbogacały i tak szeroki już repertuar form plastycznych Zuckera, pogłębiając tym samym jego artystyczną wrażliwość. Artysta przemieszczał się z północy na południe Europy, ale nie tylko ten kontynent stanowił centrum jego zainteresowań. Odwiedzał obie Ameryki, jeździł na Bliski Wschód. Zaraz obok pejzaży, które konstytuują dziś Zuckera jako genialnego obserwatora otaczającej go rzeczywistości, pojawiają się także nastrojowe wizerunki ludzi. Kwestią charakterystyczną dla malarstwa portretowego twórcy jest anonimowość owych przedstawień. Trudno jednoznacznie zweryfikować, czy fizjonomie zerkające z kompozycji Zuckera to jedynie schematyczne typy odtwarzane z pamięci czy też sylwetki realnych, napotykanych ludzi. Bez względu na odpowiedź przyznać jednak należy, iż jego modeli charakteryzuje w pełni ludzka natura i rozbudowana sfera psychologiczna. Portret kobiety o smukłej szyi, ubranej w błękitną, zwiewną suknię to wizerunek zdecydowanej osoby o dużym temperamencie. Dłoń podpierająca podbródek i lekko przymknięte oczy są tutaj wyrazem skupienia i stanowczości. Daleko idący indywidualizm rysów tego, jak i innych przedstawień Jakuba Zuckera sugerują bezpośredni kontakt artysty z portretowanym. Zdaje się, że jedynie poznając swoich modeli, artysta mógł wydobyc cały emocjonalny ładunek ich duszy i zestawić go z zewnętrzną powłoką fizyczności. Sam twórca mawiał, że proces malowania stanowi dla niego ucieczkę od życiowych problemów. Ludzkie problemy i bóleczki mimo wszystko uwidaczniają się w jego sztuce, a zwłaszcza w portretach, z których promieniują egzystencjalne rozterki, doświadczenia przeszłości, smutki, ale też i radości.



HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Widok z małego miasteczka, 1937-1943

olej/plótno, 54 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

„Pod koniec lat trzydziestych Epstein odwiedza położoną ponad sześćdziesiąt kilometrów na południowy zachód od Paryża niewielką miejscowość Épernon w departamencie Eure-et-Loir. Przyjeżdża tu zachęcony przez Émila Dehelly, aktora Komedii Francuskiej (Comédie-Française), którego poznał niegdyś na Montparnassie (...). Epstein wyczuwa przyjazną atmosferę tego miejsca. Urokliwe uliczki średniowiecznego miasteczka robią na nim wrażenie. Tu odnajduje spokój od zgiełku Paryża, zwraca także uwagę na malownicze krajobrazy otaczające Épernon (Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, [red.] Artur Winiarski, Villa la Fleur, Warszawa 2015, s. 169). Ostatecznie okazało się, że siła przyciągania tego małego miasteczka była tak duża, że malarz przeprowadził się tam w 1938. Wynajął dom i stworzył w nim własną pracownię. Nie przebywał jednak za często w jej murach. Gdy tylko mógł, bez względu na warunki pogodowe wyruszał w plener, by malować naturę nie z pamięci, ale na żywo. Z tego okresu pochodzą całe serie nastrojowych pejzaży z Épernon i najbliższych

okolic ukazujące krajobraz zmieniający się wraz ze zmianą pór roku. Odtąd pewnego rodzaju cykliczność będzie leżeć w głównym obszarze zainteresowań Epsteina, który na swoich płótnach opowiada następujące po sobie historie. Podobnie dzieje się na prezentowanym podczas aukcji płótnie. Wiosenny widok z ulokowanego wśród wzgórz prowincjonalnego miasta zachwyca intensywnością barw oraz ekspresyjnym opracowaniem powierzchni. Nasycona zieleń przyrody budzącej się do życia z zimowego letargu współgra tu z bielą kwitnącego drzewa oraz zasnutego obłokami nieba. Zastosowana kolorystyka wydaje się czymś diametralnie różnym od dokonań artysty z „błękitnego okresu”, który trwał od początku lat 30. Trudno jednoznacznie zlokalizować odtworzoną przez Epsteina przestrzeń. Brak tutaj bowiem charakterystycznych szczegółów topograficznych, które w jednoznaczny sposób pozwalałyby na weryfikację miejsca. Założyć zatem należy, iż pejzaż ten jest zapisem wrażeń z wypraw odbywanych gdzieś w okolicach Épernon.



35

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Widok z Saint-Cloud, około 1917

olej/ płótno, 48,8 x 64,8 cm

sygnowany i datowany trudnoczYTELnie p.d.: 'H. Epstein | 1917'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 400 - 17 800 EUR

„(...) jeszcze bardziej osobliwe, skąpane w metalicznych błękitach, zgaszonych zieleniach i łososiowych różach. Tak przedstawione przedmieścia paryskie z opuszczonymi domami w ogrodach porośniętych mchem podobały by się zapewne Lorrainowi”.

Gustave Coquiot, *Les Indépendants - 1884-1920*, za: Henryk Epstein. *Mistrzowie École de Paris*, katalog wystawy, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 37







Henryk Epstein w 1910 roku wyjechał po raz pierwszy do Monachium. Już na wstępie zetknął się tam z twórczością rewolucyjnych malarzy ekspresjonistów z działającej w Niemczech od 1905 grupy „Die Brücke”. Najprawdopodobniej obserwował w stolicy Bawarii także narodziny kolejnego stowarzyszenia – „Der Blaue Reiter”. Pomimo, że obecność Epsteina w Monachium nie była długa, to bez wątpienia odcisnęła wyraźne piętno na jego dalszej karierze. Docelowym punktem artystycznych wędrówek stał się, nie bez małych perturbacji, Paryż. To tam twórca rozwijał swoje umiejętności i zapoznał się bezpośrednio u źródła z europejską awangardą. Jeszcze przed pierwszą wojną światową, jak także w czasie jej trwania zajmował pracownię w osławionej La Ruche, nie w pełni zgadzając się jednak z artystycznymi wizjami swoich „domowników”.

„W latach 1917-1919 Epstein rozwija swoje zdolności malarskie w plenerze. Kontynuuje przy tym oryginalną umiejętność geometryzowania form oraz pogłębia zdolności sprawnego operowania kolorem. Struktura pejzażu Epsteina i sposób malowania noszą w sobie znamiona fascynacji malarstwem Cézanne’a. Artysta odbywa niedalekie podróże, początkowo głównie na południe od Paryża. Powstają wówczas pejzaże między innymi z Saint-Cloud, Clamart, Issy-les-Moulineaux, Meudon” (Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Warszawa 2015, s. 37). Odtąd kolor i sposób prowadzenia pędzla będzie czymś, co znacznie identyfikować sztukę malarza. Te formalne zabiegi wpływające na fakturalność i pogłębianą dynamikę jego kompozycji zbliżały Epsteina do malarstwa ekspresjonistów, które jak widać pozostawiło w jego umyśle trwałe ślady. Rosta też w jego działalności plastycznej rola plenerów, a obserwacja natury stała się czymś zupełnie koniecznym. Artysta wykorzystywał w swoich kompozycjach dokonania fowistów i kubistów, których wpływ uwidacznia się w kreowanych przez twórcę strukturach oderwanych od rzeczywistości.

W prezentowanym pejzażu z Saint-Cloud powstałym około 1917 roku widzimy jeszcze stosunkowo uporządkowaną przestrzeń nieprzefiltrowaną przez radykalne doświadczenia awangardy. Owszem, widok na niewielki pałacyk sugeruje już widzowi syntezę obserwowanych kształtów, ale jest jednocześnie widokiem tektonicznym i w pełni spójnym z rzeczywistością. Podobnie kolorystyka nie jest jeszcze tak agresywna jak ta w pracach pochodzących z początku lat 20. XX wieku. Barwy są tutaj „jeszcze bardziej osobliwe, skąpane w metalicznych błękitach, zgaszonych zieleniach i łososiowych różach” (Henri Epstein..., dz. cyt., s. 37). Rzeczywiście dominują w tej kompozycji odcienie chłodne, wśród których przeważają jasne błękity i srebrzyste szarości. Delikatne różę stanowią tu tylko nieznaczne akcenty. Ten konkretny pejzaż Epsteina jest zatem zdecydowanie bliższy nastrojowym krajobrazom Alfreda Sisleya, częstego gościa i „portrecisty” okolic Saint-Cloud, który wykorzystywał w swoich dziełach analogiczną paletę barwną. Nie sposób oczywiście odmówić tu Epstein’owi miana malarza – reformatora. O jego innowacyjności świadczą syntetyzm i ekspresja ujęcia. Charakterystyczną cechą dla prezentowanego dzieła, jak także i innych obrazów z tego czasu, jest wykorzystanie płaskich, względnie jednolitych przestrzeni budujących partię ziemi i nieba.

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Martwa natura z rybami, około 1925

olej/ płótno, 61 x 73,5 cm

sygnowany l.d.: 'Leopold Gottlieb'

na odwrociu nalepki z galerii i muzeów kanadyjskich

oraz nalepka z paryskiego sklepu z artykułami dla malarzy - Lucien Lefebvre-Foinet

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 600 - 20 000 EUR

POCHODZENIE:

Lucien Lefebvre-Foinet, Paryż

kolekcja Sama i Ayali Zacks, Toronto

kolekcja Ayali Zacks Abramow, Tel Awiw-Jerozolima

kolekcja prywatna, Izrael

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

The Vancouver Art Gallery, kwiecień-maj 1957

The Walker Art Center, luty-marzec 1957

The Winnipeg Art Gallery, grudzień 1956-styczeń 1957

The National Gallery of Canada, Ottawa, listopad-grudzień 1956

The Art Gallery of Toronto, 1956-57

LITERATURA:

Ayala and Sam Zacks Collection, katalog wystawy, The Art Gallery of Toronto, 1956-57, nr 37, s. 68





Nalepka kolekcji Luciena Lefebvre-Foinet na odwrociu „Martwej natury z rybami”



Leopold Gottlieb, Wieczera rybaków, 1926, kolekcja prywatna

Prezentowana praca należy do przedstawień martwych natur śródziemnomorskich, rzadkich w dorobku Leopolda Gottlieba. Krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny, w 1913-14, artysta wraz z meksykańskim malarzem kręgu École de Paris, Diegiem Riverą, odbył podróż do Hiszpanii, gdzie pracował w Toledo. W czerwcu 1914 stoczył z Mojżeszem Kislingiem słynny pojedynek na pistolety i szable. W dwa miesiące później twórca zaciągnął się do Legionów Polskich. Po wojnie, aż do 1924, pozostawał w Polsce, potem powrócił do Francji, a w kolejnych dwóch latach wyjeżdżał do Collioure we wschodnich Pirenejach, Nicei i Cagnes na Lazurowym Wybrzeżu. W tym okresie, gdy artysta poświęcił się obrazom z cyklu rybaków, powstała „Martwa natura z rybami”. Autor zerwał z konwencją malarstwa powściągliwego i monochromatycznego: zastosował intensywną paletę barwną i śmiałą syntetyczną manierę, aby oddać koloryt przyrody Południa. Ryby umieścił w glinianej misce na tle szmaragdowej draperii. W „Martwej naturze z rybami” wyczuwalne są pogłosy prac ulubieńca przedstawicieli „nowej sztuki” początku stulecia, Paula Cézanne’a. Gottlieb zrezygnował z renesansowego naśladowania trójwymiarowości, a przedmioty uprościł i ukazał z różnych perspektyw. Przykładowo: na szary dzbanek na pierwszym planie patrzy frontalnie, a na miskę z rybami – jakby z góry. Tkwi tutaj pewna nielogiczność, która stanowiła unikalną jakość martwych natur francuskiego mistrza.

„Martwa natura z rybami” należała do kolekcji Luciena Lefebvre-Foineta, jednego z członków dynastii o tym nazwisku. Artystyczna historia tej rodziny zaczęła się w 1880, kiedy to Paul Foinet założył fabryczkę produkującą farby i przybory malarskie. W 1902 firma przeszła w ręce zięcia Paula, Luciena Lefebvre, który prowadził sklep przy skrzyżowaniu rue Vavin i rue Brea na Montparnassie. W pierwszych dekadach XX stulecia zaopatrywał najslawniejszych przedstawicieli swojej epoki: Amedea Modiglianego, Pabla Picassa czy Wassilego Kandinsky’ego. Przedsiębiorca wspomagał artystów i często darowywał im materiały, gdy ci nie mieli środków, aby tworzyć. Dzięki przyjaźni Lefebvre-Foineta z malarzami zrodziła się znakomita kolekcja sztuki nowoczesnej. Brat Luciena, René, był kochankiem Peggy Guggenheim, co po wybuchu II wojny światowej pomogło zabezpieczyć kolekcję w Stanach Zjednoczonych. Syn Luciena, Maurice, od lat 50. XX wieku wnikliwie opisywał prace zbierane przez ojca i nadawał im numery inwentarzowe. Prawdopodobnie w tym czasie pracę Gottlieba nabyło małżeństwo Samuel i Ayala Zacks-Abramowie, którzy w Toronto zebrali wybitną kolekcję sztuki nowoczesnej pokazywaną w Kanadzie i Północnej Ameryce od lat 50. XX wieku.



JANKIEL ADLER

1895-1949

Kwiaty, około 1930olej/ płótno, 63 x 48 cm
sygnowany l.d.: 'Adler'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Kwiaty” zostały namalowane w specyficznej, stosowanej przez artystę na przełomie lat 20. i 30., technice mieszanej, w której kontur jest wydrapywany w miękkiej, przypominającej formę gipsową farbie. Oprócz prezentowanej kompozycji w twórczości Jankiela Adlera podobnie wykonane są inne martwe natury. Wymienić należy tutaj przede wszystkim obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie: „Martwa natura z butelką, lustrem i jabłkami w koszyku” (ok. 1930) oraz „Kwiaty na stoliku” (1930) z kolekcji Wojciecha Fibaka. Na wszystkich trzech obrazach Adler posługuje się wygaszoną kolorystyką i rozmytym konturem. Na tle kubistycznej twórczości artysty z okresu międzywojennego wspomniane martwe natury uderzają niezwykłą wrażliwością na barwę i fakturę, zwiastującą w pewien sposób tendencję do abstrakcji, jaką można odnaleźć w jego nieco późniejszych dziełach.

Artystyczna kariera pochodzącego z rodziny chasydzkiej Jankiela Adlera rozwinęła się przede wszystkim w Niemczech. W Polsce malarz był związany z grupą artystów żydowskich Jung Idysz. Początkowo tworzył wielofiguralne, ekspresjonistyczno-symboliczne obrazy inspirowane sztuką El Greca i tradycją żydowską. W latach 20. zwrócił się ku kubizmowi, potem ku abstrakcji. Od 1931 miał pracownię na Akademii Sztuk Pięknych w Düsseldorfie i w tym czasie nawiązał kontakty z Paulem Klee. W 1933 ze względów politycznych, jako „artysta zdegenerowany”, opuścił Niemcy i przeniósł się do Paryża. W 1929, w trakcie swojej wizyty w Polsce, Adler udzielił wywiadu dla „Literarisze Bleter”. W czasopiśmie czytamy: „Już sam dźwięk jego nazwiska – Jankiel Adler – jest programem, podkreśleniem jego narodowości. Dokładnie w taki sam sposób, jak Chagall od Szolem Alejchem, Jankiel Adler pochodzi od Pereca; ludowa prostota i chasydzki rozmach – oto jego droga. Jestem przekonany, mówi Adler dalej, że nadejdzie wkrótce taki czas, kiedy stanie się oczywiste, że zdobycze polityczne nie są w stanie nas uszczęśliwić i stać się trwałymi wartościami. Liczy się duchowy i umysłowy postęp danego narodu. Ludzie bezmyślni i płascy trwają w błędnym przekonaniu, że to ich czas, i rozpychają się łokciami. Wykrzykują, że żyjemy w wieku techniki. Zapominają, że postęp techniczny jest tylko środkiem, a nie celem. Celem jest siła umysłu i szerokie horyzonty” („Literarisze Bleter”, 1929, nr 30, s. 582).



LEON WEISSBERG

1893-1943

"Martwa natura z kwiatami, książkami i owocami"

("Nature morte aux fleurs, livres et fruits"), 1934

olej/plótno, 50 x 64,5 cm

sygnowany l.d: 'L. Weissberg'

na krośnie malarskim dedykacja autora: 'A bébé Michel Fontaine, amicalement | 1934'

na odwrociu ramy notatka dotycząca autora, czasu i miejsca powstania

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Michela Fontaine'a, Paryż (1934)

dom aukcyjny Artcurial, Paryż, czerwiec 2005

kolekcja Lydie Lachenal, wnuczki artysty, Paryż (od 2005)

dom aukcyjny Millon et Associés, Paryż, czerwiec 2019

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Ladia Harambourg, Lydie Lachenal, Leon Weissberg, katalog raisonné, Paris 2009, s. 131, nr 131 (il.)

Jeden ze wstępnych rozdziałów katalogu paryskiej wystawy z 2019 prezentującej dorobek artystyczny Léona Weissberga nosi intrygujący dla każdego czytelnika tytuł – „Dostrzec ciszę”. Wydaje się, że określenie to znakomicie charakteryzuje ogół twórczości malarza, który nawet jeśli poprzez formalną ekspresję nieco dynamizował swe kompozycje, to jednak skupiał się głównie na odtworzeniu lirycznej atmosfery i nastroju. „Przeglądając strona po stronie katalog raisonné dzieł Léona Weissberga utwierdzamy się w przekonaniu jak dobre i pełne wrażliwości jest jego malarstwo, są tu delikatne dotknięcia pędzla na płótnie, jest cisza” (Léon Weissberg. Peintre de Montparnasse, tekst Mathieu le Bal, katalog wystawy, Galerie les Montparnos, Paryż 2019, s. 14). Komponując swoje martwe natury, autor szczególnie wyraźnie sięgał do głębin swojej wrażliwości. Specyficzny klimat jego prac potęguje stonowana paleta barwna, w której główną rolę przejmują ciepłe brązy, ugry i subtelne odcienie czerwieni. Prezentowane w katalogu płótno odróżnia się ponadto od innych kompozycji Weissberga dzięki specyficznemu modelunkowi powierzchni. Całość przesłonięta została delikatną mgiełką, która niczym zasłona otula poszczególne elementy przedstawienia. Ułożone zupełnie przypadkowo przedmioty zdają się nieznacznie drgać i pulsować. Zataite kontury i wyczulenienie na zjawiska świetlne wyraźnie zdradzają tu inspiracje impresjonizmem oraz jego zdobyciami. Sam temat i sposób jego ujęcia odwołują natomiast widza do jeszcze odleglejszych epok w historii sztuki. Martwa natura jako gatunek malarski przeżywała w dwudziestolecu międzywojennym swój prawdziwy renesans. W międzynarodowym kręgu École de Paris stanowiła odwołanie do tradycyjnych wartości sztuki, które zapomniane przez awangardę na nowo odżyły w owym czasie. Artyści powtórnie zweryfikowali dawne motywy, przetwarzając je na wzór własnej wizji plastycznej. Balansowali pomiędzy tym, co konwencjonalne a tym, co twórcze.



JEAN PESKÉ / JAN MIROSŁAW PESZKE

1870-1949

Pejzaż z rzeką

olej/plótno, 46 x 55,2 cm

sygnowany p.d.: 'Peské'

na krośnię malarskim numery inwentarzowe, na odwrociu numer inwentarzowy kredą

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

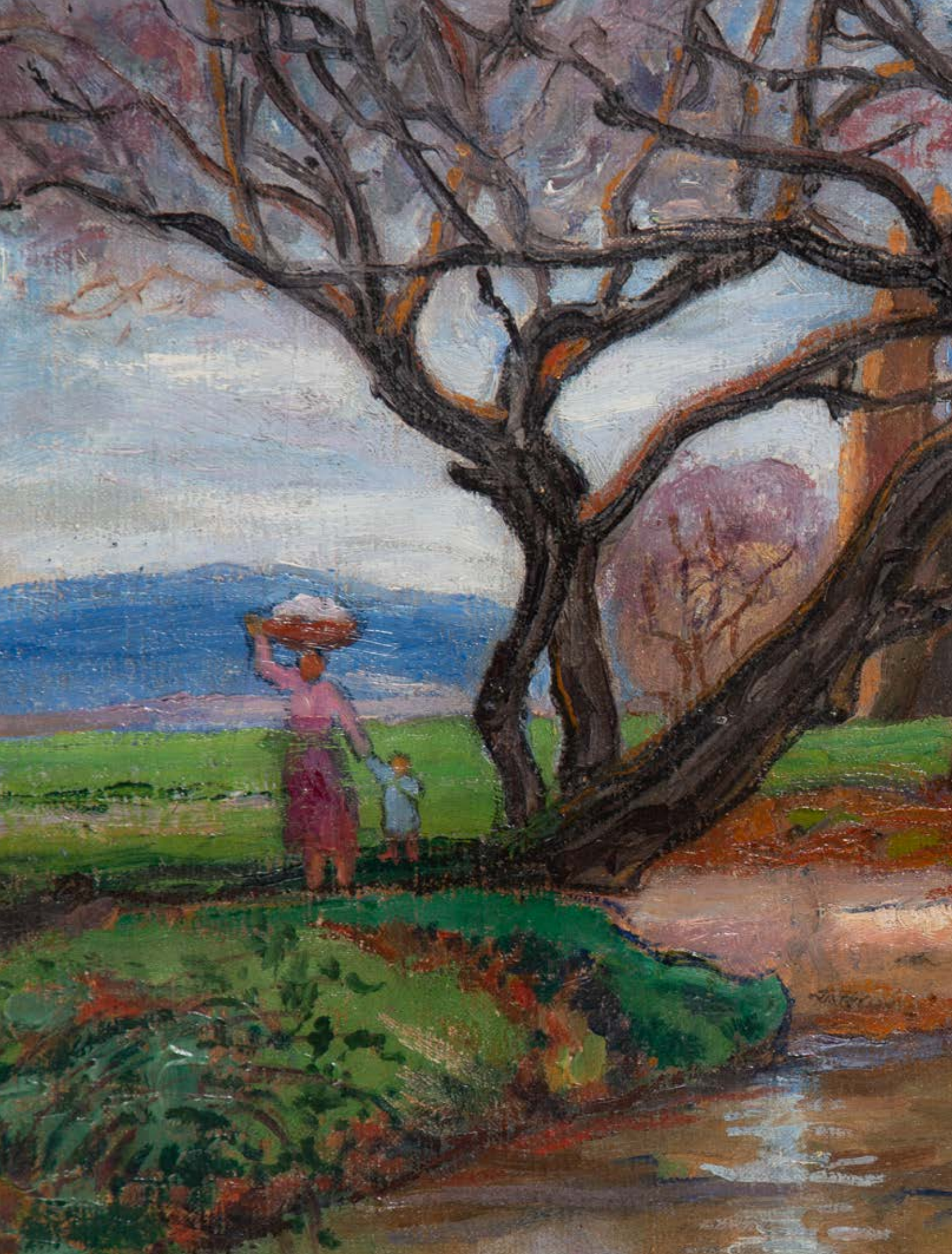
dom aukcyjny Polswiss Art, październik 1999

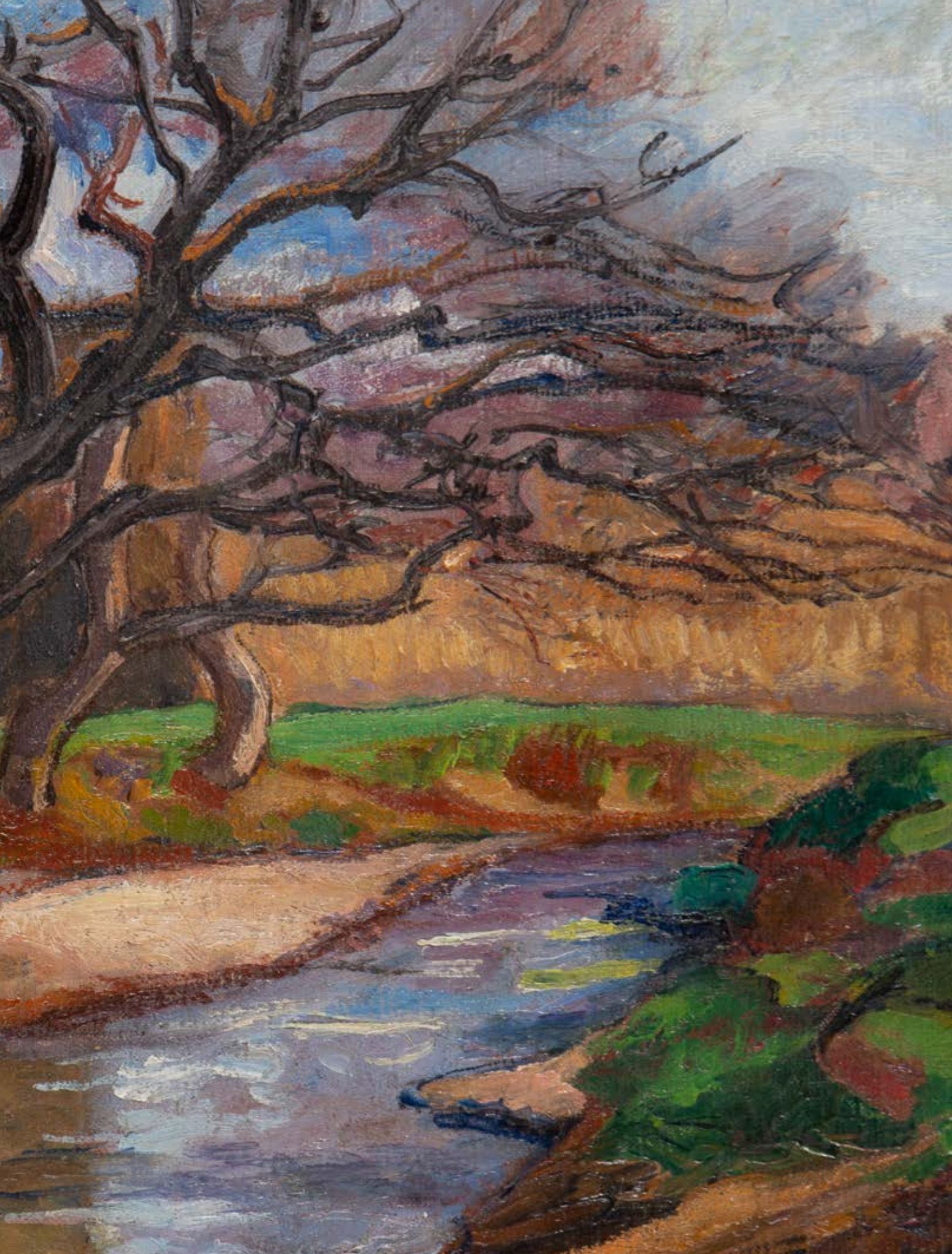
kolekcja prywatna, Warszawa

Wybitny kolorysta Jean Peske jest niewątpliwie jednym z najciekawszych, choć nieco zapomnianych w powszechnej historii sztuki, spadkobierców idei postimpresjonistów. W Paryżu pojawił się już na początku lat 90. XIX stulecia i prędko stał się personą znaną w owym środowisku. Obracał się w kręgach artystycznej bohemy miasta, utrzymując ścisłe kontakty z Paulem Sérusierem, Maurice Denisem czy Pierrem Bonnardem. Jakby tego było mało, wystawiał swe prace z grupą Nabistów. Zarówno znajomości, jak i odbywane regularnie podróże wpłynęły na ukształtowanie się indywidualnego stylu twórcy. Częste wyjazdy na południe Francji, szczególnie w okolice Collioure, gdzie artysta stworzył muzeum sztuki, zaowocowały otwarciem się na lokalny pejzaż i wykreowaniem jego osobliwej, spójnej z wewnętrzną wrażliwością redakcji. Peske przemierzając Langwedocję i Prowansję, znajdował się zapewne pod silnym wpływem tamtejszych krajobrazów. Regiony te zachwyciły artystę uwarunkowanego na piękno natury. Malarz, obserwując zmienne warunki

atmosferyczne, wibrujące od upału powietrze i nasycone barwy tworzył nastrojowe widoki, w których świat przyrody zlewa się harmonijnie ze światem ludzi. Charakterystyczna kolorystyka twórcy łączy głębokie błękity dalszych planów kompozycji oraz subtelne różę, fiolety i zielenie bliższych kadrów. W jego wysublimowanych strukturach kluczową rolę odgrywa też światło. Peske pojmował jego zjawiska w sposób dość wrażliwy, daleki od rzeczywistości. Barwne cienie i nieoczekiwane refleksy stają się w jego wizji głównymi nośnikami artystycznego wyrazu. Ekspresyjne oeuvre malarza obfituje w zróżnicowane pod względem geograficznym pejzaże. Z maestrią odtwarzał on widoki górskie, nadmorskie wybrzeża oraz pasterskie niziny. Szczególną uwagę zwracał w nich zawsze na drzewa. Ich majestatyczne sylwety z rozłożystymi, potężnymi koronami stanowią istotny element jego krajobrazów. W przedstawieniach tych uderza drobnozgwość i jednocześnie precyzja, z jaką potraktowane zostały delikatne gałązki drzew.







40 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Martwa natura z karafką, 1920

olej/plótno, 61 x 73 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 1920'

na krośnie malarskim nalepka aukcyjna oraz numer 'KMIS6'

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

111 000 - 156 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard, grudzień 1987

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Christie's, Londyn, kwiecień 1990

kolekcja prywatna, Holandia

LITERATURA:

dzieło figuruje w materiałach zebranych przez Pierre'a Bachelarda, mających posłużyć do wydania kompletnego katalogu raisonné Henryka Haydena, obecnie przechowywanych w archiwum prywatnym w Paryżu

porównaj: Hayden. Soixante ans de peinture 1908-1968, katalog wystawy,

Musée national d'art moderne, Paryż, Paris 1968, il. 47 (wariant kompozycyjny)



HAYDEN

W KRĘGU KUBIZMU

Kontynuując rozpoczętą w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych edukację, w 1907 roku Henryk Hayden wyjechał do Francji. Przez pierwsze lata pobytu nad Sekwaną jego twórczość rozwijała się w zaciszu pracowni. „Za prawdziwy początek paryskiej kariery Haydena należy jednak uznać rok 1913 – stwierdza Krzysztof Zagrodzki, znawca twórczości malarza – gdy przeprowadza się do mieszkania przy 40 rue (obecnie avenue) Denfert-Rochereau, naprzeciwko modnego już wówczas malarza van Dongena, ulubieńca eleganckiego Paryża. Na urządzanych przez niego cotygodniowych przyjęciach ma okazję poznać wiele ówczesnych i późniejszych sław świata artystycznego” (Christophe Zagrodzki, Henry Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliothèque Polonaise à Paris, Paris-Przemyśl 2013, s. 19).

Dojrzewający artystycznie Hayden uległ wpływowi malarstwa syntetyzmu i Władysława Słowińskiego, którego odwiedzał w Bretanii, jak również dzieła Paula Cézanne’a, spopularyzowanego przez wystawę pośmiertną artysty na Salonie Jesiennym 1907 roku. Hayden od 1912 roku silnie inspirował się twórczością Mistrza z Aix, odrzucając klasyczną perspektywę, na rzecz analizowania natury przez pryzmat kategorii czysto plastycznych. W znany liście do malarza Émile’a Bernarda Cézanne stwierdzał: „Trzeba przedstawiać naturę podług walca, kuli, stożka (...)”. Słowa te komentowano wielokrotnie w XX wieku jako kluczowa inspiracja dla kubizmu.

Mogłyby jednak posłużyć jako ogólna forpocztka przemian w sztuce nowoczesnej pierwszych dekad początku wieku, które podważały ugruntowaną tradycję optykę malarską.

W 1912 roku Pablo Picasso przeniósł swoją pracownię z Montmartre’u na teren 14. dzielnicy Paryża. Ten symboliczny gest sygnalizował zmianę w geografii artystycznej Paryża: centrum nowatorskich eksperymentów znalazło się na prawym brzegu Sekwany. Bateau-Lavoir, budynek na Montmartrze z pracowniami awangardowych artystów, utracił swoją pozycję na rzecz La Ruche, skupiska biednych artystów-przybyszów po drugiej stronie rzeki. Jeszcze w 1910 Ludwik Markus jako pierwszy polski artysta wkroczył w orbitę Pabla Picassa dzięki towarzyskim związkom z kręgiem artystów odwiedzających cyrk Medrano przy Boulevard de Rochechouart na Montmartrze. Na Salonie Niezależnych 1911 pokazano kubistyczne obrazy artystów związanych z grupą Section d’Or (nazywaną na wczesnym etapie Grupą z Puteaux). Rok później, na Salonie Jesiennym 1912 w Sali XI grupa artystów (coraz częściej nazywanych przez prasę kubistami) wystawiła nowe dzieła w duchu awangardowej, geometrycznej poetyki. Hayden zainteresował się kubizmem, gdy ten wkraczał w fazę syntetyczną. Artyści zaczęli posługiwać się kolażem, stosować żywą paletę, ich prace zyskały nieco bardziej dekoracyjny wyraz. Hayden okres pierwszej wojny światowej spędził na Montparnassie.



Henryk Hayden, Martwa natura z butelką i fajką, około 1920, kolekcja prywatna



Henryk Hayden, Martwa natura kubistyczna, 1921, kolekcja prywatna



Paul Cézanne, Stół, serweta i owoce, około 1900, Barnes Foundation, Lower Merion, Pensylwania, Stany Zjednoczone



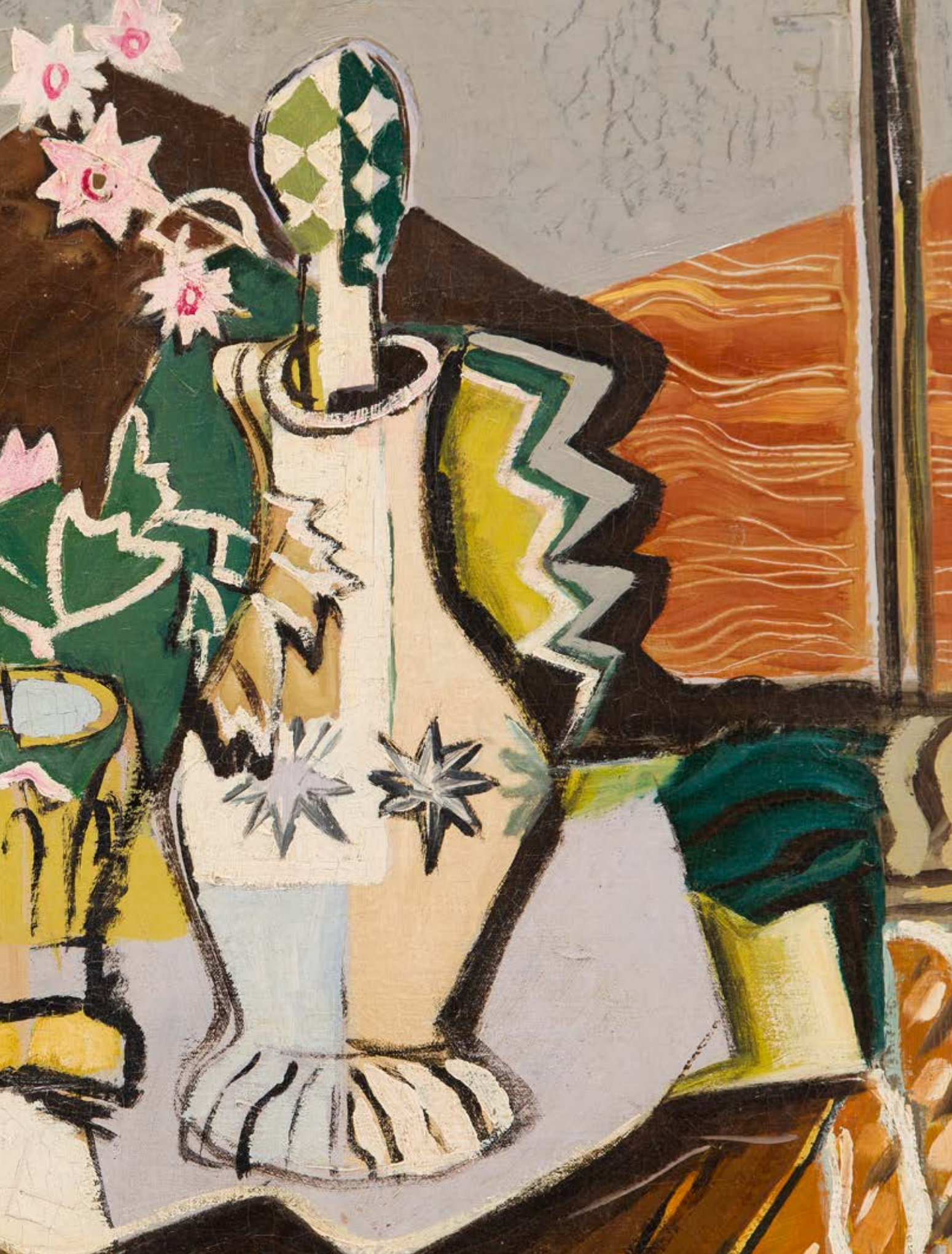
Juan Gris, Karafka i książka, 1920, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt

Dzięki rzeźbiarzowi Jacquesowi Lipchitzowi poznaje Juana Grisa, towarzysza Picassa w jego laboratorium kubizmu. W 1915 roku zyskuje opiekę Léonce'a Rosenberga – marszanda kubistów, założyciela paryskiej Galerie de L'Effort moderne. Dostaje się tym samym do prestiżowego kręgu, do którego należą m.in. Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Henri Laurens, Jean Metzinger czy Auguste Herbin. Hayden, co punktuje Krzysztof Zagrodzki, był doskonale przez Rosenberga opłacany (dz. cyt., s. 23-25). Kontrakt na wyłączność z marszandem powodował, że całą swoją twórczość musiał przekazywać galerii Rosenberga. Przez to pozostawał mało znany w rodzimym kraju. W otoczeniu Galerie de L'Effort moderne (gdzie Hayden miał w 1919 roku wystawę indywidualną) powstały obrazy sumujące kubistyczny dorobek artysty, „Trzech muzyków” (1919, Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou).

Prezentowana „Martwa natura z karafką” została stworzona w okresie, gdy drogi jego sztuki i galerii Rosenberga rozchodziły się. Hayden, odchodząc od ulubionego malarstwa pejzażowego, szczególnie silnie eksplorował w tym okresie temat martwej natury ze standardowym dla kubizmu zestawem akcesoriów: w jego obrazach pojawiają się gitary, gazety, butelki, fajki czy szachownice. Zawężona paleta barwna charakterystyczna dla wcześniejszych poszukiwań malarza zyskała teraz na nasyceniu, liryczności, nawet pewnej frywolności. Barwna mozaika

„Martwej natury z karafką” tkana jest z brązu, ugru, szarości, oranżu, żółci, zieleni i różu, który radośnie wybrzmiewa w centralnej partii z kwiatami. Przedmioty: karafka, kieliszek, biała tkanina, stolik, ujęte z różnych perspektyw, rozpluwają się w wieloelementowej kompozycji. Rozluźniona dyscyplina kubizmu została zachowana w warsztacie środków wyrazowych. Hayden konstruuje przestrzeń z geometrycznych kształtów, jedynie sugerując kształt przedmiotów. Malarz użył drobnych plamek (rozek w centralnej części), charakterystycznych dla opracowania partii cienia w obrazach niektórych kubistów. Kubistyczne par excellence jest jednak naśladowanie w malarstwie usłojenia drewna. Wyobrażone w „Martwej naturze z karafką” przedmioty odnajdziemy w obrazie Haydena „Martwa natura z karafką i ciastem różanym” („Nature morte à la Carafe au Gâteau rose”, 1921, reprodukowany w: Hayden. Soixante ans de peinture 1908-1968, katalog wystawy, Musée National d'Art Moderne, Paris 1968, il. 47).





41 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Róże w wazonie, lata 20.-30. XX w.

olej/piótno naklejone na tekturę, 33 x 33 cm

sygnowany p.d.: 'Hayden'

na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa oraz numer: '1103'

estymacja:

16 000 - 20 000 PLN

3 600 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, listopad 2006

kolekcja prywatna, Polska

„(...) Do artystów, na których studia w Paryżu wywarły rozstrzygający wpływ, zaliczyć należy i Haydena; przeeksperymentował on różne 'izmy' formy i techniki, by wrócić w końcu – i zupełnie słusznie – do swojego osobistego poglądu na plastyczny sens Natury. Eklektyk tematowy, staje się on wierny pięknu życia realnego, które odtwarza z nieprzeciętną znajomością rzemiosła malarskiego (...)”.

Zygmunt Klingsland, *Malarze polscy w Paryżu*, „Sztuki Piękne” 1933, t. IX, s. 307



42 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Widok na Pont des Arts w Paryżu, około 1935

olej/płótno naklejone na tekturę, 27 x 35 cm
sygnowany l.d.: 'Hayden'
opisany na odwrociu ołówkiem: 'Le Pont des Arts'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Oger-Blanchet, Paryż, październik 2019

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliothèque Polonais de Paris, Paris 2013, nr kat. 48, s. 82 (il.)

Po trwającej kilka lat przygodzie z kubizmem, około 1922 Henryk Hayden porzuca go na rzecz malarstwa bardziej stonowanego i realistycznego, będącego autorską propozycją z zakresu nowoczesnego koloryzmu. Coraz częściej w tym czasie podejmował temat pejzażu. Szukając tematów dla swoich płócien, wyjechał na południe: do Cassis, departamentu Var, Lot i Dordogne, zaś w latach 30. przeniósł się na północ do Normandii. Interesują go nie tylko kameralne przestrzenie nadmorskich miast, lecz również porty i nabrzeża. Nawet z Paryża umie w tym czasie wyluskać spokojne i nastrojowe miejsce, a raczej uczynić takim miejsce znajdujące

się w centrum miasta (Pont des Arts). Wrażenie świetlistej statyczności wzmocnione jest przez fakt, że w obrazie braknie ludzkiego sztafażu. 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, Bibliothèque Polonais de Paris, Paris 2013, s. 37).



43 ↑

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Lampka peruwiańska, 1963

olej/plótno, 53,5 x 72 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 63'

na odwrociu nalepka inwentarzowa oraz nieczytelna pieczęć

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, marzec 1999

dom aukcyjny Cornette de Saint-Cyr, Paryż, marzec 2005

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Henri Hayden, 20 września – 31 grudnia 2013, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, tekst Artur Winiarski,

Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 123, s. 189 (il.)

Powojenny okres w twórczości Henryka Haydena definitywnie odróżnia się od jego wcześniejszych dokonań na polu malarstwa. Daleko idąca synteza form nigdy jednak nie przekroczyła w jego artystycznym oeuvre granicy figuracji. Malarz na zawsze pozostał wierny strukturalizmowi przedmiotów, które z czasem podporządkował tylko barwie. Genezy owych stylistycznych uproszczeń doszukiwać należałoby się zapewne gdzieś na początku drogi twórczej Haydena, kiedy to jako zdeterminowany do zmian buntownik wkroczył na drogę kubizmu. Martwe natury powstające od lat 50. XX wieku są z jednej strony kontynuacją zdobytych przed wojną doświadczeń, a z drugiej wpisują się w odrębny i zupełnie innowacyjny etap jego działalności.

Przedmioty stają się w tych kompozycjach symbolami. Artysta sprowadza kształty do prostych, jednoznacznych form. Rysunek zdaje się tutaj wręcz nieporadny, niedbały, nawet prymitywizujący.

Główną rolę odgrywa barwa – to ona staje się nośnikiem emocji. Pomimo dalece awangardowego charakteru tych późnych pracach Haydena doszukiwać można się w nich pewnych analogii ze sztuką dawnych mistrzów. Pomimo że porównanie to może wydawać się wręcz obrazoburczym,

to przyznać należy, iż szczególnie martwe natury malarza implikują w sobie intymność ujęcia, symbolikę i nastrój właściwe przedstawieniom XVII-wiecznych Holendrów. Następuje tu zatem fascynująca fuzja tradycji i innowacji, które przenikają się, wzajemnie, uzupełniając i dopowiadając treść. „Cała kariera artystyczna Haydena to wzór uczciwości, prostoty i wierności idei sztuki. Jest odzwierciedleniem osobowości malarza jako człowieka, którą tak pięknie scharakteryzował Pierre Célise: 'Kiedy spotkałem Henryka Haydena w roku 1953, miałem zaledwie dwadzieścia jeden lat, podczas gdy on zbliżał się do siedemdziesiątki. Początki były niełatwe, gdyż był dla mnie kimś imponującym czy wręcz autorytatywnym.

To prawda, że mógł przy pierwszym zbliżeniu wydać się kimś chłodnym, ale bardzo szybko zrozumiałem, że za odwiecznym garniturem tweedowym, nieodłączną cygarniczką i tym rodzajem mówienia bez podnoszenia głosu, krył się człowiek wielkiej dobroci, lecz także olbrzymiej skromności. Człowiek wiary i słowa, wrogi wszelkiej ekstrawagancji. Człowiek o biblijnej prostocie” (Christophe Zagrodzki, Henri Hayden, katalog wystawy, Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż-Przemyśl 2012, s. 57). Ta prostota właśnie stała się po latach poszukiwań dla Haydena sensem jego artystycznych i ideowych przekonań.



44 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Scena z Meksyku, 1959

olej/plótno, 63,5 x 76 cm

sygnowany u dołu: 'Kanelba'

na odwrociu nalepka inwentarzowa i numer: '18', opisany autorsko: 'MEXICO | 1959'

na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 000 - 5 400 EUR

STAN ZACHOWANIA:

widoczne ubytki w górnej partii pracy

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Tajan, Paryż, grudzień 2014

kolekcja prywatna, Polska

W okresie powojennym Kanelba cieszył się zasłużoną, międzynarodową sławą. W 1955 roku malarz sportretował królową Elżbietę II. Jego życie było rozpięte między Paryżem, Londynem, a Nowym Jorkiem. Kanelba dużo podróżował, a jego obrazy z ostatniej dekady życia stanowią sugestywny tego zapis. W jego twórczości z tego czasu powraca temat połowu i rybaków, a prace z ostatnich lat życia uzyskują niemal abstrakcyjny charakter. Meksykańska scena z końca lat 50. składa się geometrycznych, barwnych kształtów i przedstawia dwie siedzące postaci. Jedną z nich waży na szali, najprawdopodobniej owoce, które Kanelba w urokliwy, syntetyczny sposób namalował na pierwszym planie kompozycji. Jego prace z tego czasu sytuują się blisko balansującego na granicy abstrakcji i figuracji malarstwa amerykańskiego ekspresjonizmu abstrakcyjnego, z którym malarz zetknął się poprzez nowojorską scenę artystyczną. Ukształtowany jako ekspresjonista nigdy nie porzucił jednak figuracji.



45 †

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Martwa natura z wiśniami, 1948

olej/plótno, 48 x 57 cm

sygnowany p. d.: 'H. BERLEWI' oraz datowany wzdłuż krawędzi po prawej: '1948'
na odwrociu dwa nieczytelne stemple

estymacja:

200 000 - 280 000 PLN

45 000 - 62 000 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Mandelmana (1916-1975), Paryż
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Galerie Schumacher, Lozanna

LITERATURA:

fotografia pamiątkowa z 1951 roku (widoczny artysta z kolekcjonerem i prezentowanym dziełem)



DESIGN DAWNYCH MISTRZÓW





„Martwa natura z wiśniami” Henryka Berlewskiego pochodzi z kolekcji Mandelmana (1916-1975), dzieło było również wystawiane w Galerie Schumacher w Lozannie i widnieje na pamiątkowej fotografii z 1951 przedstawiającej artystę z kolekcjonerem. Był to czas, gdy Berlewski z nieco zapomnianego i niezrozumianego artysty awangardowego przeistoczył się w idola tłumów, wskrzesiciela dawnych mistrzów, prekursora sztuki optycznej op-art.

Henryk Berlewski był artystą, który nim zdefiniował swoją postawę jako twórcę, odebrał gruntowne wykształcenie. Studia artystyczne odbył początkiem XX wieku w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, w Akademii Sztuk Pięknych w Antwerpii oraz w paryskiej École des Beaux-Arts i École des Arts Décoratifs. Po powrocie do kraju w 1913 rozpoczął trzyletnie studia w warszawskiej Szkole Rysunkowej pod kierunkiem Jana Kauzika. Na Berlewskiego w równym stopniu co instytucjonalne wykształcenie miała również wpływ zażyłość z matką, Heleną. To ona pierwsza dostrzegła, doceniła i pielęgnowała talent swojego syna. Zarówno w początkach działalności, jak i w szczytowym okresie kariery malarzowi często towarzyszyła matka, tak fizycznie, jak intelektualnie. Fundamentem tożsamości artysty było także jego żydowskie pochodzenie. Pomimo zasymilowania rodziny Berlewski, Henryk był silnie związany ze swoim środowiskiem: w jego twórczości malarskiej i graficznej z lat 1918-22 dominują motywy wywodzące się z kultury żydowskiej, był znaną postacią w żydowskich kręgach artystycznych, literackich i teatralnych, związany był grupą artystyczną Chaliastre, wykonywał projekty i prace graficzne do wydawanego w Warszawie i Berlinie żydowskiego czasopisma „Albatros”, zaś celem, jaki przyświecał ówczesnie Berlewskiemu, była próba wykreowania nowoczesnej ikonografii narodowej.

Przełom w sztuce Berlewskiego rozpoczął się w latach 20. XX wieku. Wtedy artysta skłonił się w stronę tzw. sztuki czystej, wolnej od pozaartystycznych ideologii. O zmianie artystycznej orientacji zdecydowało przede wszystkim spotkanie z Elem Lissitzky'm, który ukierunkował jego zainteresowania w stronę konstrukttywizmu i suprematyzmu, a roczny pobyt w Berlinie umocnił w nim żywioł tych teorii. „Działanie zróżnicowanych jakości fakturowych w obrazie artysta zastąpił wizualnymi ekwiwalentami: zrytmizowaniem linii i płaszczyzn oraz schematycznym zestawianiem prostych form geometrycznych. Gamę barwną ograniczył radykalnie, stosując jedynie czerń, biel i czerwień. Stworzył w ten sposób nową, samodzielną fakturę niezależną od jakości materiałów i w pełni odpowiadającą naturze malarstwa. Dla uzyskania efektu aluzyjności postęgiwał się perforowanymi szablonami. Zmechanizowanie środków wyrazu i nowy język abstrakcyjnych form miały w jego koncepcji współgrać z przyspieszonym rytmem zmieniającej się współczesności, dawać wyraz postulowanemu przez konstruktivistów zjednoczeniu sztuki ze sferą życia społecznego” (Irena Kossowska, Henryk Berlewski, źródło: culture.pl)

W marcu 1924 w automobilowym salonie Austro-Daimler przy ulicy Wierzbowej 6 w Warszawie Henryk Berlewski pokazywał obrazy w modnej konwencji konstrukttywizmu. Nazwał je „Mechano-Fakturą”. Wybór miejsca na prezentację nie był przypadkowy, a akcentować miał związki sztuki z techniką. Działanie Berlewskiego stanowiło część akcji organizowanej przez postępową grupę „Blok”, którą tworzyli m.in. Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. Ten artystyczny eksperyment nie spotkał się jednak z uznaniem krytyków – Antoni Słonimski nazywał koncepcję Berlewskiego „Mechano-Bzdurą”. Dopiero aktywna działalność w kręgach niemieckich pozwoliła Berlewskiemu na praktyczny rozwój swoich plastycznych założeń, gdy otworzył m.in. agencję reklamową. Spółkę „Reklama-Mechano” założył z poetami Stanisławem Bruczem i Aleksandrem Watem. Ich pierwszy projektem był prospekt reklamowy czekolady Plutos i do dziś projekt uznawany jest za klasykę reklamy, designu i typografii. Berlewski współtworzył kioski reklamowe dla Plutosa, opracował plakaty dla pisma „Droga” i wytwórcy sprzętu radiowego ZRN. Pozostały też po nim projekty reklam zrobionych prawdopodobnie dla marki Telefunken. Gdy rynek i działania spółki wyczerpały się, malarz wyjechał do Paryża, by rozpocząć zupełnie nowy rozdział w swojej twórczości.

W Paryżu biedny i zapomniany Henryk Berlewski poświęcił się sztuce portretowej, odchodząc od awangardowej estetyki, malował realistyczne i wyraziste akty, które okraszał wspomnieniami dawnej estetyki – plamami czystych barw. Prezentowana w katalogu martwa natura należy do cyklu dzieł, które artysta tworzył w latach 40. i 50. XX wieku. W tym krótkim okresie przypadł w jego twórczości czas pracy nad przedstawieniami figuratywnymi. W serii obrazów z tamtego czasu wyczuwalna jest pamięć o martwych naturach mistrzów holenderskich, lecz z zawartym wciąż mocnym akcentem współczesnych nurtów awangardy. Intensywność koloru i płaskość plany barwnej zdradzają z jednej strony awangardowe myślenie malarskie o barwie, a z drugiej, subtelna skłonność do redukcji kształtu przedmiotu. Triada dominujących kolorów – czerni, bieli i czerwieni – jest dalekim echem estetycznych założeń mechanofaktury. Niemniej, sam temat dzieła zdaje się wyborem bardzo tradycyjnym, z ukłonem w stronę XVII-wiecznych mistrzów.

Do zasad mechanofaktury Henryk Berlewski powrócił w 1957, działając ponownie w nurcie sztuki abstrakcyjnej. Artysta uznany został za prekursora op-artu, wystawiał swoje dzieła na całym świecie, a jego obrazy kupowali prywatni kolekcjonerzy oraz muzea. Światową prasę obiegły zdjęcia z pokazu mody w Warszawie, do którego Berlewski użył swoich prac.

46 †

JERZY KOSSAK

1886-1955

Spotkanie ułanów z dziewczyną w lesie, 1928

olej/tektura, 48 x 74 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak 1928'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 000 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Niemcy

W latach 20. XX stulecia „Jerzy malował coraz sprawniej i coraz więcej własnych kompozycji. Było to ważne zarówno dla rozwoju osobowości artystycznej malarza, jak i podnoszenia na wyższy poziom jego twórczości (Jerzy Kossak, Kazimierz Olszański, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 20). Równolegle w krakowskiej „Kossakówce” prężnie działać zaczęła grupa wykwalifikowanych malarzy, którzy pod wodzą Wojciecha i Jerzego warsztatowo tworzyli podmalówki dla wykańczanych przez nich prac. Równie intensywnie wyglądała wówczas działalność samych artystów, którzy jeżdżąc po dworach malowali portrety arystokracji oraz odtwarzali historyczne bitwy gloryfikując tym samym m. in. wielkość polskiego oręża. Jerzy Kossak nie stronił od samego początku swojej artystycznej działalności od tematów znacznie mniej pompatycznych. Rozmiałowany był, na wzór ojca, w ludowości. Prowincjonalna przestrzeń wsi zaczęła coraz

częściej stanowić scenę dla jego rozbudowanych kompozycji. Malarz z pasją ukazywał barwne stroje regionu podkrakowskiego, brawurowe korowody weselne i ułańskie umizgi. Jego ulubionym motywem stały się frywolne zaloty żołnierzy i wiejskich dziewczyn. Wielokrotnie portretował chłopki odpoczywające czy piorące nad brzegiem rzeki, do których na koniach podjeżdżają ułani. Te sceny u wodopoju, na wiejskiej drodze czy w leśnej gęstwinie oprócz rozległego studium pejzażowego posiadają rozbudowany wątek o charakterze rodzajowym. Ich struktura opiera się zazwyczaj na utartej konwencji, którą raz opracowawszy powtarzał Jerzy w wielu autorskich replikach i wariantach. Spotkania te stanowią zawsze moment radosny, co kontrastować może chociażby z zatrważającymi widza nie raz scenami bitewnymi malarza.







47 †

JERZY KOSSAK

1886-1955

Przejście Napoleona przez Niemen, 1935

olej/tektura, 68 x 97 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak | 1935'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

„W odległości trzystu kroków od rzeki, na najwyższym pagórku, bielił się namiot cesarza. Dookoła zaś wszystkie wzgórza, stoki pagórków, jary i wąwozy roiły się od ludzi i koni. Gdy pierwsze promienie słoneczne padły na te ruchome masy, połyskujące bronią, ozwały się trąbki i trzy olbrzymie kolumny ruszyły ku trzem mostom. Jak potworne cielska ogromnych węzów wiły się i pełzały pośród niewielkiej piaszczystej równiny, dzielącej je od Niemna, wydłużały się i zacieśniały coraz bliżej rzeki i mostów, a po chwili pierwsze szeregi rozwijały się już na tej obcej ziemi, którą miały spustoszyć, a następnie zasłać własnymi krwawymi szczątkami. (...) Napoleon również pośpieszył postawić stopę na ziemi rosyjskiej. Bez lęku i wahania czynił ten pierwszy krok na drodze prowadzącej do zguby. Początkowo [Napoleon] nawet osobiście doglądał przeprawy, obecnością swoją zagrzewając żołnierzy, którzy witali go zwykłym okrzykiem”.

Philippe Paul de Ségur, za: Pamiętniki F. P. de Ségura, adiutanta Napoleona, Warszawa 1981, rozdział 1



48

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Husaria w natarciu, 1918

olej/tektura, 61,3 x 90 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. PIOTROWSKI. 1918.'

estymacja:

14 000 - 20 000 PLN

3 200 - 4 500 EUR

W 1918 roku Antoni Piotrowski doczekał się wreszcie niepodległej Polski. Uczcił ten długo wyczekiwany fakt, składając hołd husarii – formacji wojskowej, która również dzisiaj budzi niemałe emocje. Ten niezwykle atrakcyjny, dynamiczny obraz zadziwia niemal surreálną atmosferą, gdzie w dolnej strefie obrazu pokonani padają nim zostaną na dobre pokonani.

Twórczość Piotrowskiego, poza burzliwym bułgarskim epizodem (artysta był korespondentem wojennym z Bułgarii, pracującym między innymi dla paryskiego „Le Monde illustré”), opiewa życie wsi. Po studiach w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona Piotrowski wziął udział w ważnym epizo-

dzie dla polskiego malarstwa XIX wieku – kilkuletnim okresie spędzonym z przyjaciółmi, Józefem Chełmońskim oraz Stanisławem Witkiewiczem, w pracowni urządzonej w Hotelu Europejskim. Już w tym czasie wyprawiał się wielokrotnie na wieś (m.in. wyjazd z Józefem Chełmońskim na Podole), by malować pejzaż i życie mieszkających tam ludzi. Były to przede wszystkim sceny z końmi – narowistymi i odmalowywanymi z maestrią. Przełom wieków to w twórczości Piotrowskiego porzucenie tematyki wiejskiej – powstawały wtedy interesujące płótna fantastyczno-modernistyczne. W ostatnich latach życia powrócił do tematyki rodzajowej swej młodości.



WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI

1866-1895

Ułan na koniu, 1884

gwasz, olej/papier, 44,3 x 31,8 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'W. Podkowiński | 1884'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

13 400 - 17 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, listopad 2002

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj: Władysław Podkowiński. Katalog wystawy monograficznej, opracowała Elżbieta Charazińska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1990, s. 82, nr kat. 1-4

Prezentowane dzieło to jedna z najwcześniejszych znanych prac Władysława Podkowińskiego. Ten herold polskiego modernizmu wykształcił się warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona i dzięki jego poleceniu, jako utalentowany rysownik, otrzymał pierwsze zlecenie od „Tygodnika Ilustrowanego”. Już wkrótce, jako osiemnastolatek, został zatrudniony w „Wędrowcu”, a więc progresywnym warszawskim czasopiśmie lansującym realizm. W tym czasie w krąg jego współpracowników wkroczyli Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz czy Aleksander Gierymski, który chyba najsilniej oddziałał na postawę młodego Podkowińskiego. Przebywający wówczas w Warszawie malarz tworzył mocno realistyczne widoki z zamieszkałego przez biedotę Powiśla. Rys krytyki społecznej i szczegółowy realizm uwidocznią się w postawie młodego malarza. W tym czasie Podkowiński, właśnie na wzór Gierymskiego, stał się zapalonym portrecistą życia Warszawy, a jego rysunki ukazywały się w prasie warszawskiej także i w kolejnych latach. Prezentowane studium jeźdźcy należy do niewielkie zespołu prac z lat 1885-1887, w których malarz, najprawdopodobniej zarobkowo, na zamówienie, podejmuje temat jeźdźcy na koniu. To pierwsze studia barwne malarza, tym bardziej ciekawe są w perspektywie jego rozwoju artystycznego. Podkowiński w prezentowanej pracy partię pejzażu wykonał w technice gwaszowej. Posługując się niemal monochromatyczną paletą, osiągnął tam syntetyczny efekt „migotania” krajobrazu, znany z jego późniejszych prac. Za to partię konia i jeźdźcy opracował detalicznie, posługując się olejem. Wierność oddania materiałów czy maści konia wiąże się z niecodziennym darem obserwacji Podkowińskiego, ale też inspiracją twórczością Aleksandra Gierymskiego.



50

JAN CHEŁMIŃSKI

1851-1925

Na przejażdżce, 1875

olej/plótno (dublowane), 44 x 54 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Jan Chełmiński | 1875 | Monachium'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 600 - 20 000 EUR

W kulturze i sztuce polskiej sylwetka konia wydaje się szczególnie silnie zakorzeniona i ugruntowana. Być może dzieje się tak poprzez bieg wydarzeń historii – wojny, potyczki, bitwy, w których to zawsze obecne było to zwierzę. Genezy tego typu przedstawień upatrywać należy jednak nie na terenach Polski, a w odległej Bawarii. Akademickie malarstwo XIX stulecia, szczególnie w redakcji szkoły monachijskiej, postawiło na piedestale motyw konia jako wzór i temat, które podejmowały kolejne pokolenia tradycjonalistów. „Rola konia słusznie predestynuje to zwierzę do zajmowania specjalnego miejsca w malarstwie i wyodrębnienie jego obecności w nowym gatunku tematu, któremu należałoby dać nazwę ‘koń w sztuce polskiej’”. To słuszne wyróżnienie, bo obecność konia w malarstwie jest jedynie wiernym obrazem jego działania w historii. Miarą popularności konia w Polsce pozostaje fakt, że nad ugruntowaniem w sztuce niniejszego tematu pracowała spora liczba malarzy. Jedni z nich poświęcali koniowi cały swój talent bez reszty, drudzy zaś w przypadkach koniecznej potrzeby...” (Marek Kwiatkowski, *Polscy malarze koni*,

Warszawa 1991, s. 14). Jana Chełmińskiego, jednego z naszych najwybitniejszych malarzy koni, określić należy zdecydowanie jako reprezentanta tej pierwszej grupy. Był to bowiem artysta cechujący się niezwykłą dbałością w odtwarzaniu sylwetek tych zwierząt. Ewidentnie na wybór tematu wpłynęły u niego predyspozycje, a nie jedynie kwestie zarobkowe, o czym zaświadcza dziś klasa jego kompozycji. Koń i jego otoczenie występują w wydaniu Chełmińskiego w odmiennej od innych artystów formie. Pojawiają się u niego tak popularne wówczas sceny batalistyczno-wojskowe, lecz brak mu ewidentnie znamiennej dla tego okresu fascynacji ludowością. Tę zastępują liczne sceny o charakterze rodzajowym z życia dworu i arystokracji. Najczęściej ukazywał w tym klimacie artysta wytworne towarzystwa podczas przejażdżek, polowania i sanny, w których to udział biorą wytworne damy i kawalerowie. Kolejną i bardzo istotną dla sztuki Chełmińskiego cechą staje się nastrojowość. Artysta na chłodno studiował sylwetki koni, które to zwykle zastygały w ruchu, pozwalając mu na swobodne i subtelne oddanie ich majestatycznej postury.





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 1 200 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ JÓZEFA BRANDTA,
"WESELE NA UKRAINIE"**

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROŚŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW,
NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE
15 KWIEŹNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 4 MARCA 2021
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
27 KWIEŹNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 22 MARCA 2021
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



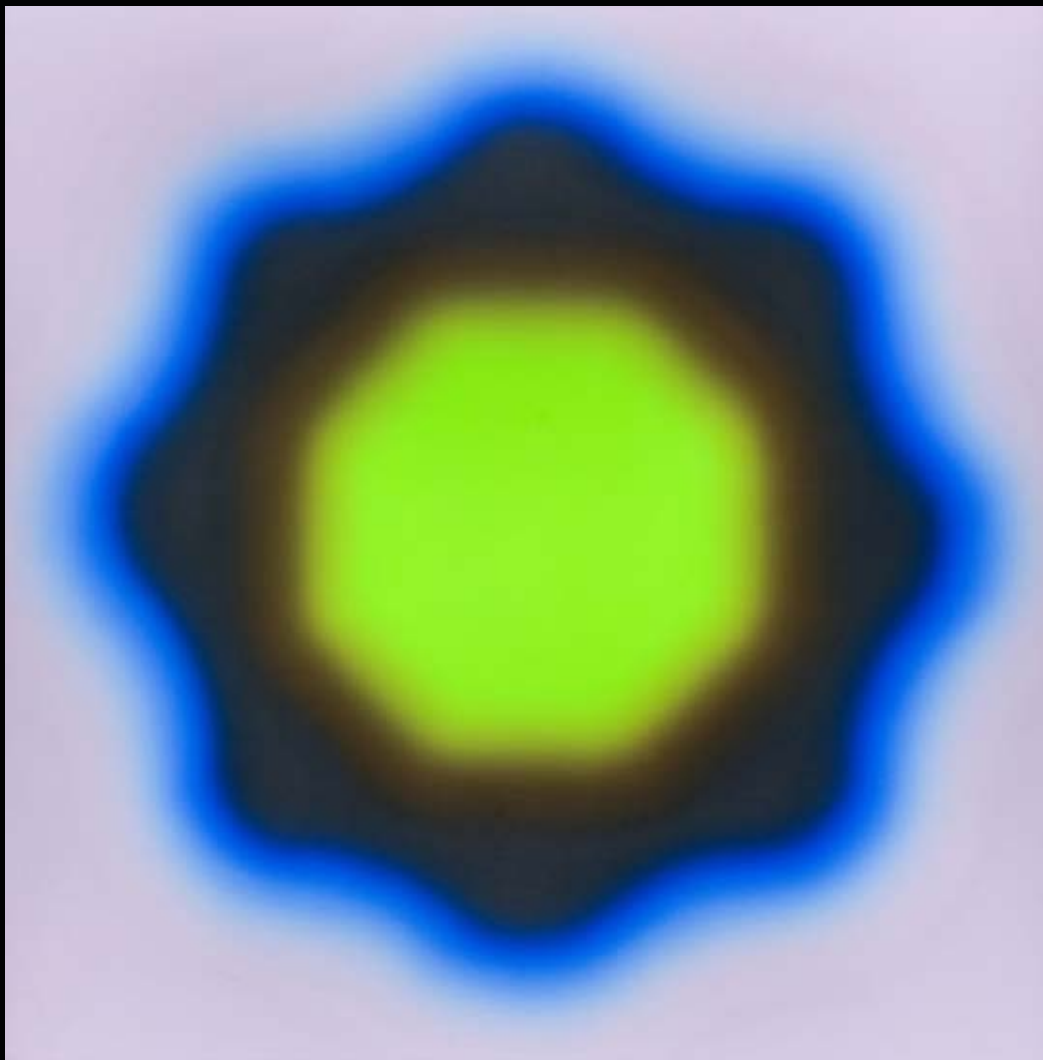
PRACE NA PAPIERZE
13 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 KWIEŹNIA 2021
kontakt: Paulina Adamczyk
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14, 532 759 980



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
10 CZERWCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 MAJA 2021
kontakt: Tomasz Dzięwicki
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 7 000 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ W GRUDNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM OBRAZ WOJCIECHA FANGORA "M22"**

W 2020 ROKU OBROTY NA RYNKU AUKCYJNYM UROŚŁY O PRAWIE 30%

ROK 2020 PRZYNIÓSŁ WIELE REKORDÓW,
NAJWIĘCEJ Z NICH – W DESA UNICUM.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
22 KWIEŹNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 MARCA 2021
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



PRACE NA PAPIERZE
13 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 8 KWIEŹNIA 2021
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
27 MAJA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 KWIEŹNIA 2021
kontakt: Anna Szynkarczuk
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



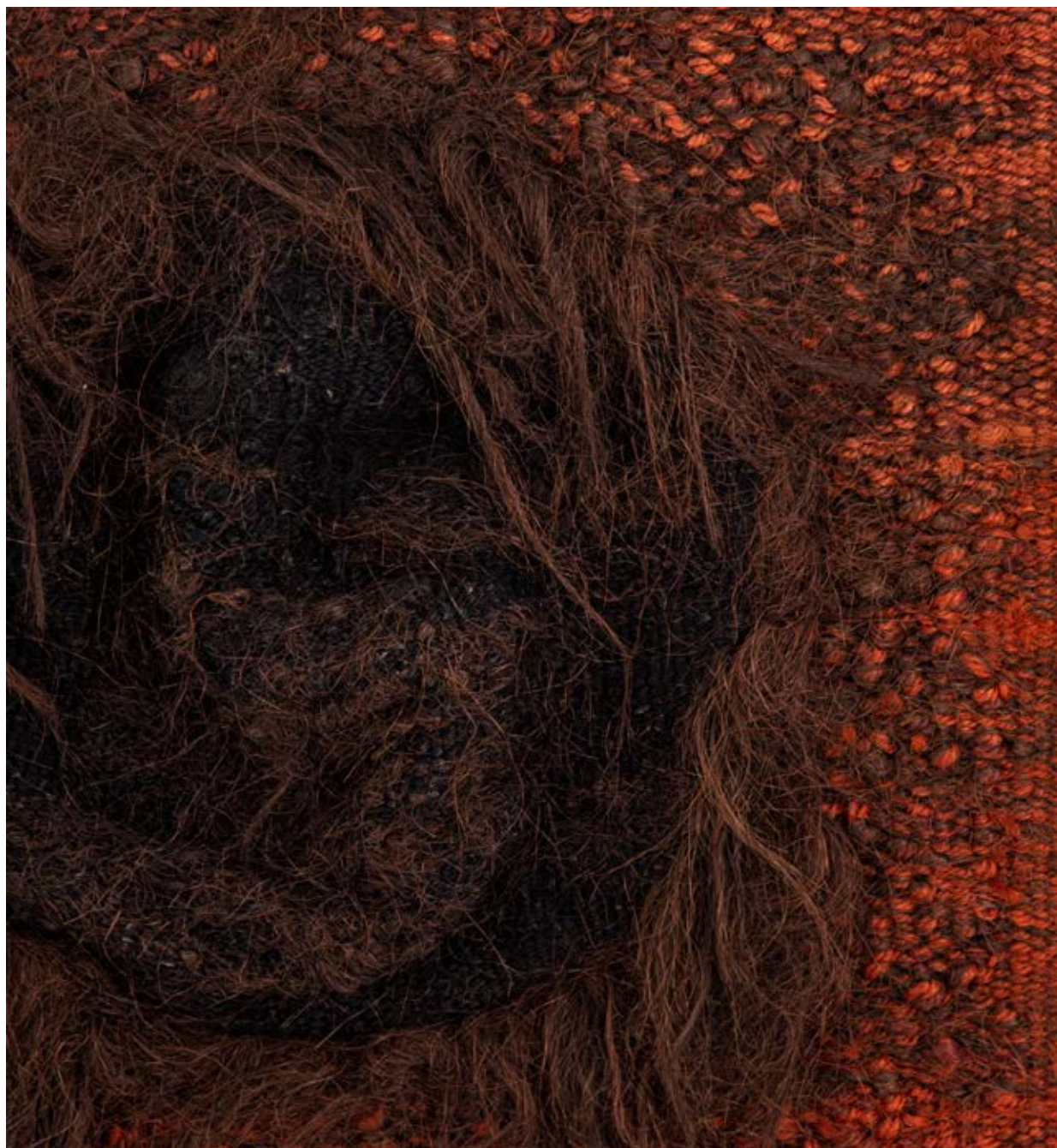
NOWE POKOLENIE PO 1989
17 CZERWCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 13 MAJA 2021
kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725

POLSKA SZKOŁA TKANINY

MAGDALENA ABAKANOWICZ
„Relief Avec Deux Collines”, 1972

AUKCJA 23 MARCA 2021, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 23 marca 2021

DESIGN

VELT MARIA VELTUZEN-NAGRABECKA, LESZEK NAGRABECKI
Forma dekoracyjna, lata 70. XX w.

AUKCJA 25 MARCA 2021, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
15 – 25 marca 2021

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

MAGDALENA GROSS
Żubr, lata 30. XX w.

AUKCJA 15 KWIETNIA 2021, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
6 – 15 kwietnia 2021

IKONY I SZTUKA ROSYJSKA

Ikona – Zmartwychwstanie Chrystusa
i 12 Świąt Cerkiewnych (Prazdnik), XIX w.

AUKCJA 29 MARCA 2021, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 – 29 marca 2021

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 13 MAJA 2021, 19:00

TEOFIL KWIATKOWSKI
„Matka z dzieckiem”



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

4 – 13 maja 2021

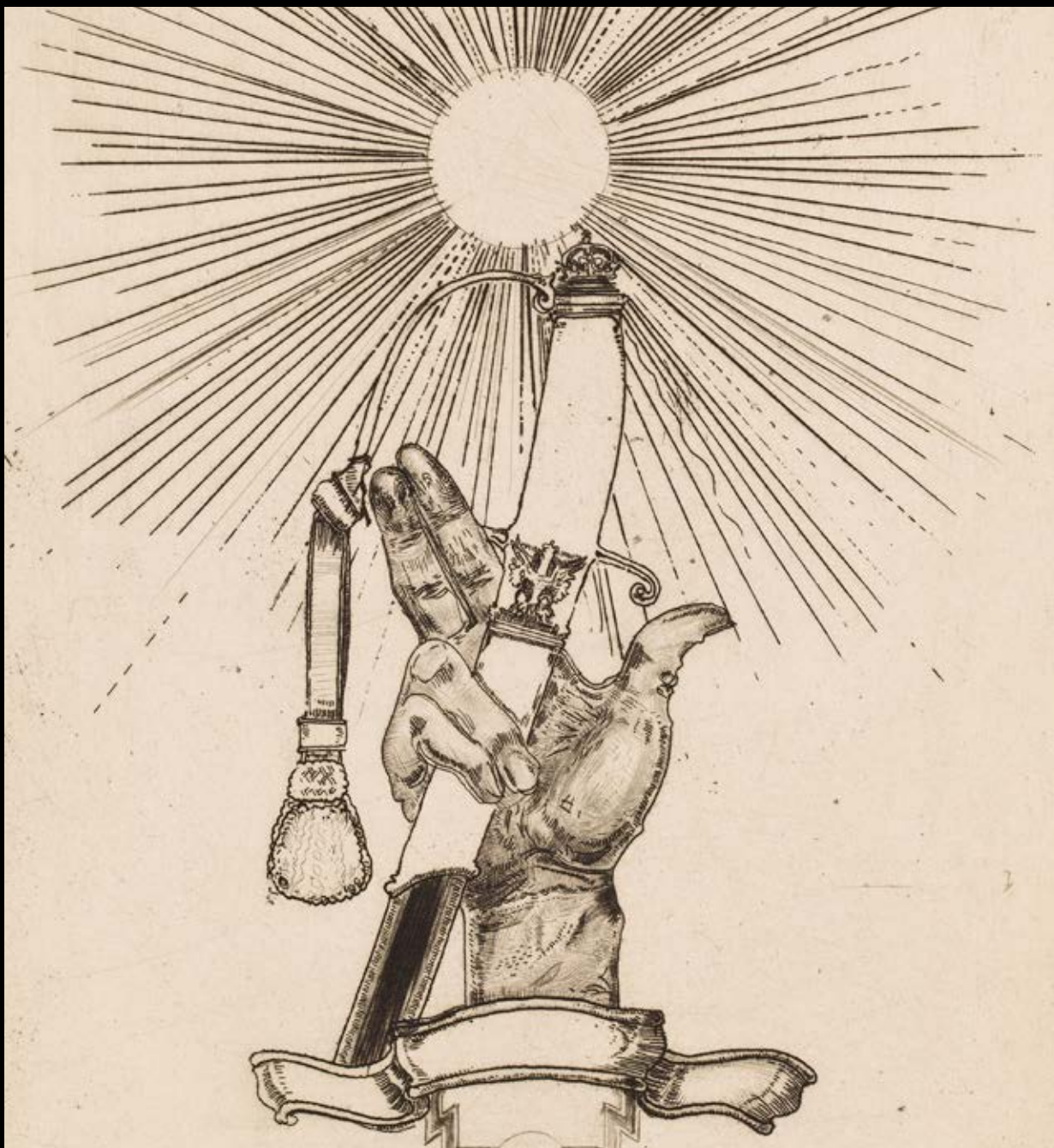
GRAFIKA ARTYSTYCZNA

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 27 KWIETNIA 2021, 19:00

GUSTAW GWOZDECKI

„Przysięga II” („Alegoria szabla w słońcu”), ok. 1928



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 – 27 kwietnia 2021

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 20% 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 zawierał 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 pro-

cesie 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 nieuwzględnione.

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 oprav.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

† - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych za wodowo 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

ð - 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 służąca do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcjoner, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazując 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 listaka 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 zgodnie z tabelą postępień przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postępień zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. 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 przebiecia) w trakcie 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 postępień

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 7 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 korzystania 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 wygodą symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

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 przysługują 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:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować 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 umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- 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

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt 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

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

wewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- a) przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
 - b) odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
 - c) odrzucić zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
 - d) naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
 - e) wszcząć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
 - f) potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

- 1) DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośredniemu nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - a) kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - b) obiektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - c) obiektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)” po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty 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”;

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 przewoźszające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- 5) Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

- 1) ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- 2) ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wylicytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

DESA
UNICUM

Data i podpis klienta składającego zlecenie



BILOU BILOU CHAIR - PHOTO PIOTR GESICKI

PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
Instagram YouTube



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW



AUTORZY TEKSTÓW

Paulina Adamczyk

poz. 3, poz. 5, poz. 19, poz. 21, poz. 23, poz. 24, poz. 26, poz. 45

Tomasz Dziewicki

poz. 6, poz. 7, poz. 10, poz. 11, poz. 13, poz. 15, poz. 16, poz. 17, poz. 18, poz. 25, poz. 27, poz. 28, poz. 29, poz. 30, poz. 36, poz. 40, poz. 41 (red.), poz. 44, poz. 49

Michał Szarek

poz. 9, poz. 14, poz. 31, poz. 32, poz. 33, poz. 34, poz. 35, poz. 38, poz. 39, poz. 43, poz. 46, poz. 50

Marek Wasilewicz

poz. 1, poz. 2, poz. 4, poz. 8, poz. 12, poz. 20, poz. 22 (red.), poz. 37, poz. 42, poz. 47 (red.), poz. 48

SZTUKA DAWNA. 18 MARCA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

negatyw ze zdjęciem obrazu „Drzewo” Aleksandra Gierymskiego, Dział Dokumentacji Wizualnej, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr neg. 67496 (fot. 1955), s. 32

Maksymilian Gierymski, Sosny, około 1868, Muzeum Śląskie w Katowicach, źródło: Wikimedia Commons, s. 33

Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze. Fotografia z końca XIX wieku, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, 1-K-4152, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe Online, s. 39

„Orfeusz i Eurydyka” na wystawie, prawdopodobnie w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, lipiec-wrzesień 1939, fotografia opisana „wystawa Malczewskiego przed 1939 rokiem” Dział Inwentarzy (Dokumentacji), Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: archiwum prywatne, s. 40-41

Jacek Malczewski i Maria Balowa w Tuligłowach, fotografia, za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 33; s. 43

Maria Balowa, fotografia, za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 33; s. 43

Relief Orfeusza i Eurydyki, rzymska kopia z greckiego oryginału, Narodowe Muzeum Archeologiczne w Neapolu, źródło: Wikimedia Commons, s. 44

Portret Jacka Malczewskiego, fotografia, Kuczyński i Gurtler, Kraków, 1910, Biblioteka Narodowa, źródło: Biblioteka POLONA, s. 49

Jacek Malczewski, Śmierć, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW, s. 54

Jacek Malczewski, Thanatos, 1898-99, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW, s. 54

Jacek Malczewski, Thanatos I, 1898, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: archiwum prywatne, s. 55

Jacek Malczewski, Thanatos II, 1898, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: archiwum prywatne, s. 55

Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa, Koncern Ilustrowany Kurier Codzienny – Archiwum Ilustracji, 1-K-1887a, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe Online, s. 67

Ferdynand Ruszczyc, Ziemia, 1898, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW, s. 68

Witold Wojtkiewicz, Orka, 1905, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW, s. 68

„Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 17, s. 329, źródło: Biblioteka Cyfrowa Uniwersytetu Łódzkiego, s. 69

Portret Stanisława Wyspiańskiego, około 1897, fot. Józef Kuczyński, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum, s. 75

Widok wystawy światowej 1889 roku, zdjęcia z balonu, fot. Alphonse Liébert, Biblioteka Kongresu, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons, s. 76–77

Stanisław Wyspiański, Chłopiec z kwiatem, 1893, Muzeum Narodowe w Warszawie, Wikimedia Commons, s. 78

Paul Gauguin, Nocna kawiarnia, 1888, Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie, detal, źródło: Wikimedia Commons, s. 78

Artystka malarka Olga Boznańska z psem na tle obrazu, 1930, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe Online, s. 88

Stanisław Burtan, poseł. Fotografia portretowa, 1928, źródło: Narodowe Archiwum Cyfrowe Online, s. 88

Witold Pruszkowski, Rusałki, 1877, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe Muzeum Narodowego w Krakowie, s. 96

Witold Pruszkowski, Sielanka, 1880, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe Muzeum Narodowego w Krakowie, s. 96

Portret Józefa Chełmońskiego, po 1887, Zakład Fotograficzny „Orion”, Warszawa, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn.. F.88459/G, źródło: Biblioteka POLONA

Nalepka kolekcji Luciena Lefebvre-Foinet na odwrociu „Martwej natury z rybami”, źródło: archiwum DESA Unicum, s. 162

Leopold Gottlieb, Wieczera rybaków, 1926, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum, s. 152

Henryk Hayden, Martwa natura z butelką i fajką, około 1920, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum, s. 174

Henryk Hayden, Martwa natura kubistyczna, 1921, kolekcja prywatna, źródło: archiwum DESA Unicum, s. 174

Paul Cézanne, Stół, serweta i owoce, około 1900, Barnes Foundation, Lower Merion, Pensylwania, Stany Zjednoczone, źródło: Wikimedia Commons, s. 175

Juan Gris, Karafka i książka, 1920, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madryt, źródło: wikiart.org, s. 175

okładka front poz. 7 Jacek Malczewski, „Orfeusz i Eurydyka”, 1914
okładka II – strona 1 poz. 26 Mojżesz Kisling, Widok na port w Tamaris („Port de Tamaris”)
strony 2–3 poz. 10 Włodzimierz Tetmajer, „Orka”, przed/lub 1910
strony 4–5 Ferdynand Ruszczyc, „Letni zachód”, 1896
strony 6–7 poz. 20 Michał Gorstkin Wywiórski, Pastuszek, po 1884
strony 8–9 Mela Muter, Pejzaż z Villeneuve-lès-Avignon, lata 40. XX w.
strona 10 poz. 27 Mela Muter, Portret mężczyzny, lata 20. XX w.
strona 12 poz. 11 Stanisław Wyspiański, „Portret szyjącej”, 1893
strony 16–17 poz. 40 Henryk Hayden, Martwa natura z karafką, 1920
strony 220–221 poz. 34 Henryk Epstein, Pejzaż z małego miasteczka, 1937–1943
strony 222–223 poz. 23 Władysław Jaroński, Chaty góralskie, 1914
strona 224 – III okładka poz. 16 Aleksander Świeszewski, Pejzaż śródlądowy, 1884
okładka tył poz. 8 Jacek Malczewski, „Thanatos”, 1913
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl













