



DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 CZERWCA 2021 WARSZAWA

















B. Kleyer 1883
München





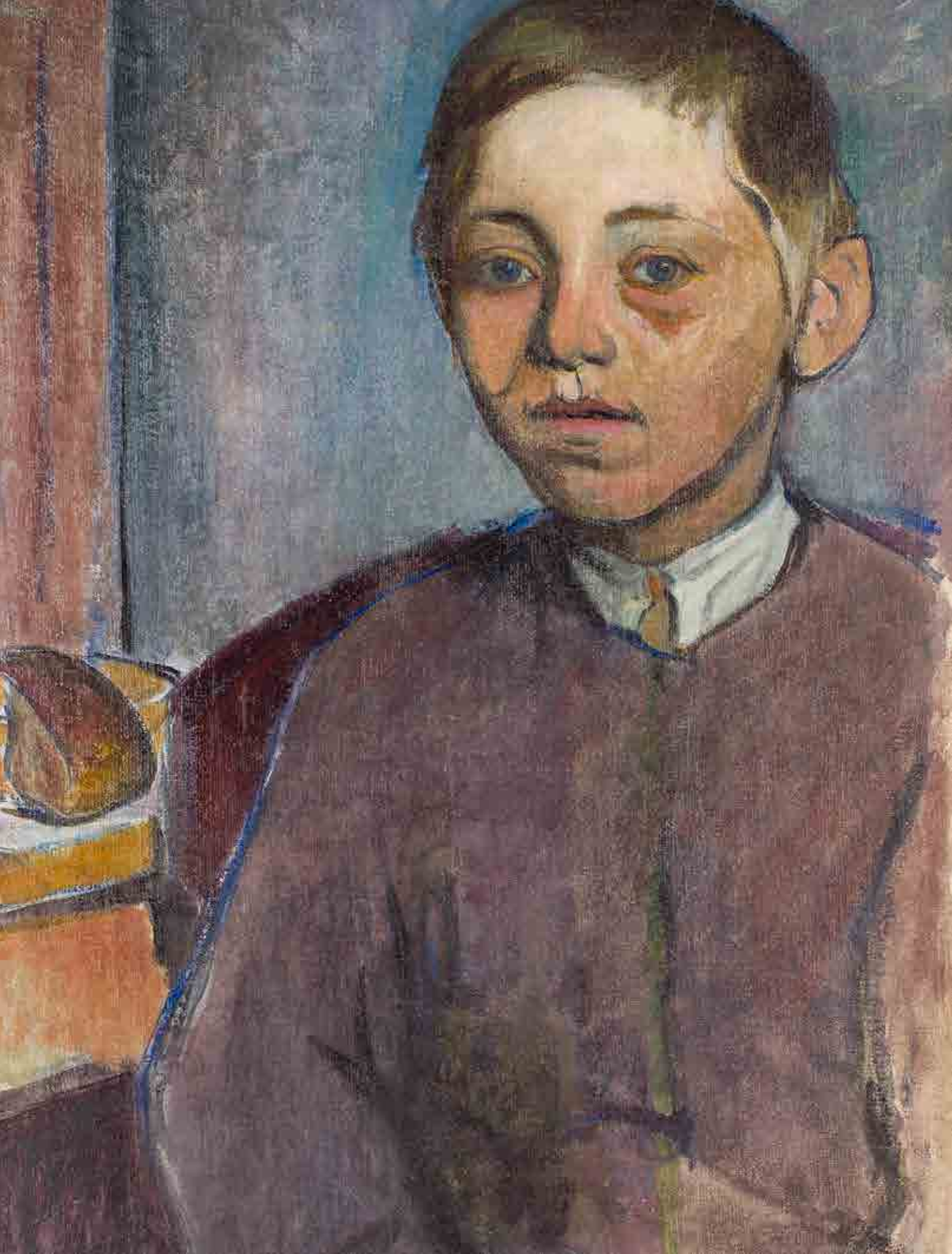


Mary Fay Zerner









SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 10 CZERWCA 2021

CZAS AUKCJI

10 czerwca 2021 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

1 – 10 czerwca

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



J. Malczewski - 1906

ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**

Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**

Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**

Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**

Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**

Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

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

PUBLIC RELATIONS

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

DZIAŁ HR

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

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

DZIAŁ FINANSOWY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl
tel. 221 636 785, 539 196 530

DZIAŁ PRAWNY

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Jakub Gołabek
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

Biuro przyjąć: 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, poniedziałek 11:00 – 15:00, 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



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



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



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



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



**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



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

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



**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, BOK
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575



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



**WERONIKA
ZARZYCKA**
Asystent, BOK
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448

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



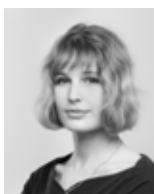
**KAROLINA
CIESIELSKA-SOPIŃSKA**
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



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



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



**NATALIA
KOWALEK**
Doradca Klienta
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



**JULIAN
KLONOWSKI**
Doradca Klienta
j.klonowski@desa.pl
880 334 402

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

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



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



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



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



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

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY





INDEKS

Boznańska Olga 26	Muter Mela 36-38
Bylina Michał 13	Nałęcz Włodzimierz 51
Centnerszwerowa Stanisława 61	Neillot Louis 46
Czachórski Władysław 16	Niesiołowski Tymon 41
Gędłek Ludwik 24	Paleczna Amelia 54
Gottlieb Maurycy 6	Pankiewicz Józef 25
Hayden Henryk 45	Peské Jean / Jan Mirosław Peszke 43
Hofman Wlastimil 10	Piotrowski Antoni 59
Kamocki Stanisław 34	Pochwański Kasper 27
Kamocki Stanisław 56	Pruszkowski Tadeusz 14
Kanelba Rajmund 63-64	Rapacki Józef 53
Karniej Edward 40, 52	Ronget Elizabeth 62
Karpiński Alfons 55	Stanisławski Jan 3
Kleczyński Bogdan 20	Sterling Marc 48
Kochanowski Roman Kazimierz 1-2	Streitt Franciszek 4
Konarski Marian 42	Suchodolski January 21-22
Kossak Jerzy 18-19, 58	Szerner Władysław 23
Kossak Wojciech 17	Ślewiński Władysław 15
Kramsztyk Roman 39	Weiss Wojciech 28-30
Malczewski Jacek 7-9	Weyssenhoff Henryk 33
Malczewski Rafał 31	Wyczółkowski Leon 11-12
Malecki Władysław 32	Wygrzywalski Feliks Michał 49-50, 60
Matejko Jan 5	Wygrzywalski Feliks Michał 50
Menkes Zygmunt Józef 35	Zawadowski Jan Wacław 44
Merkel Jerzy 47	Żukowski Stanisław Julianowicz 57

1

ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

Krajobraz z ogniskiem, 1896

olej/deska, 18 x 13 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'R. Kochanowski | 96'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, wrzesień 2004

kolekcja prywatna, Warszawa

Lata 90. XIX wieku to czas, kiedy Kazimierz Kochanowski na dobre już osiadł w Monachium. Wyrobił sobie „markę” jako malarz i nabrawszy zwyczajów, nie kwapił się z powrotem do ojczyzny. Namawiali go do tego członkowie rodziny oraz zaprzyjaźniony z nim Piotr Stachiewicz. Stabilizacja finansowa (dzięki dobrze funkcjonującemu rynkowi sztuki) oraz zaangażowanie emocjonalne (związek z Marią Kaffel i narodziny ich dziecka w 1894) odwiodły go od powrotu nad Wisłę. Co jednak znamienne, malarz, nie chcąc opuścić Bawarii, w swoim malarstwie ciągle nawiązywał do stron rodzinnych. Robił to nawet, malując pejzaż niemiecki – tytuły sugerowały, że widz ma do czynienia z polskimi widokami. „Krajobraz z ogniskiem” jest w dobrym tego słowa znaczeniu typowym obrazem Kochanowskiego. Skromny rozmiarami, ale nie malarską formą, przedstawia zwykły widok, z ludźmi niewielkich rozmiarów, zajętych prostymi czynnościami. Siła odczucia krajobrazu i tchnący z obrazu spokój świadczą o sile tej sztuki i tłumaczą jej dużą popularność.



ROMAN KAZIMIERZ KOCHANOWSKI

1857-1945

Pejzaż letni, lata 80. XIX w.olej/deska, 18,5 x 25,8 cm
sygnowany l.d.: 'R Kochanowski'

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 400 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, listopad 2005

kolekcja prywatna, Warszawa

Stanisław Przybyszewski, zafascynowany twórczością Romana Kochanowskiego, nazwał go „wielkim poetą istotnej duszy polskiej ziemi” (Stanisław Przybyszewski, [w:] „Dziennik Poznański” 1915, nr 262, s. 3). Ów poeta spędził większość życia Monachium, nie będąc wcale typowym przedstawicielem „polskiej szkoły monachijskiej”. Zajmuje w historii związków polskich artystów z tym miastem miejsce osobne. Po pierwsze bardziej zrosł się z miastem, wiążąc z nim swe losy również prywatnie. Związał się tam z Marią Kaffel, córką bawarskiego przedsiębiorcy, z którą

ożenił się 1894. Tworzył małe obrazy, a pejzaż był jego głównym żywiołem, nie zaś oprawą dla egzotycznych, stepowych wydarzeń. Nim Kochanowski doszedł do własnej, wyrazistej formuły, tworzył obrazy takie jak „Pejzaż letni”. Nie ma tu jeszcze późniejszego rozmalowania. Jest już natomiast wycucie krajobrazu i kolorystyczne zharmonizowanie kompozycji. Jest w końcu pejzaż dla niego samego, bez anegdoty i, jak to się dawniej mówiło, literatury.



JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

"Dziecko z psem"

olej/tektura, 13 x 19 cm (w świetle oprawy)
 na odwrociu wycinki prasowe dotyczące artysty
 oraz papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji pułkownika Alfonsa Thomana (ur. 1885)

WYSTAWIANY:

Wojciech Gerson i jego uczniowie, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie,
 lato 1931

LITERATURA:

Wojciech Gerson i jego uczniowie, Przewodnik nr 65, Towarzystwo Zachęty Sztuk
 Pięknych, Warszawa 1931, nr kat. 300

O Stanisławskim myślimy zazwyczaj jako o pejzażyście. Artysta kilkakrotnie podejmował jednak także tematykę rodzajową, a podczas swoich licznych podróży chętnie szkicował ludzkie postaci z obrazów dawnych mistrzów (w MNK zachował się notatnik z jego spaceru po Galerii Drezdeńskiej w 1897). Prezentowana praca w dość nieoczekiwany sposób łączy w sobie oba te problemy. Prezentuje bowiem figurę ludzką i łatwy do rozszyfrowania cytat ze sztuki dawnej – zwiniętego w kłębek pieska.

Figura śpiącego dziecka (zważywszy na mocne światło dzienne i wiek bohatera zapewne dziecka chorego) była motywem chętnie podejmowanym przez artystów z kręgu Stanisławskiego. Liczne wersje tego tematu odnajdziemy u Wyspiańskiego, u Francuzów, których obrazy Stanisławski oglądał podczas swoich pobytów w mieście świateł (np. u swojego kolegi, Puvisa de Chavannes), czy w Wiedniu, gdzie dodatkowo autorów „śpiących” prac podsycaly freudowskie fascynacje chorobą, stanami nieświadomości i podświadomością. Stanisławski nie ograniczył się jednak w swojej

kompozycji wyłącznie do ukazania prostej sceny z życia domowego, ale okraślił ją drugim bohaterem – pieskiem, który stanowi kontrapunkt dla śpiącego dziecka i nadaje kompozycji treść (piesek z jednej strony powtarza bowiem czynność dziecka i zaprasza do poszukiwania różnic między snem dziecka a snem zwierzęcia, z drugiej – stanowi empatyczny dodatek – zwierzęta wyczuwają wszak emocje ludzi). Układ jego ciała, jego fizjonomia i kolorystyka przywodzą z kolei na myśl pieska wędrującego po obrazach najważniejszych mistrzów nowożytności. Podobną figurę odnajdziemy bowiem u Rubensa w jego cyklu z Marii Medycejską dla Pałacu Luksemburskiego. Stamtąd zapożyczył to rokokowy mistrz, Antoine Watteau, który zwiniętego w kłębek czworonoga usadził na „Szyldzie Gersainta”. Na przełomie XIX i XX wieku wariacje na temat tej figury odnajdziemy u rozmaitych polskich artystów, którzy jak Stanisławski interesowali się sztuką dawną. Jednym z najbardziej znanych jest obraz Olgi Boznańskiej ze zbiorów MNW.



4

FRANCISZEK STREITT

1839-1890

"Nowy Rok - pozdrowienie poranne", 1897

olej/plótno, 78,5 x 152 cm

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

estymacja:

80 000 - 140 000 PLN

18 000 - 31 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Münchener Kunstausstellung, 1879

LITERATURA:

„Neue Illustrierte Zeitung” 1880, nr 14, s. 212 (il.)

Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung zu München, München 1879, nr kat. 1021







„Nowy Rok - pozdrowienie poranne” wg obrazu Franciszka Streitta. Wycinek z Neue Illustrirte Zeitung 1880 Nr 14, s. 212

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

Prezentowane dzieło to wyrafinowany przykład sztuki Streitta. Popisowe dzieło zostało wystawione na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Monachium w 1879. Wystawy te były jednymi z najważniejszych wydarzeń na artystycznej mapie Monachium. Były okazją do prezentacji lokalnej produkcji dzieł sztuki, ale też platformą wymiany nowych propozycji artystycznych. W „Pozdrowieniu porannym” malarz wykorzystał ulubiony motyw: muzykantów, którzy wędrują lub muzykują przed dworem albo chałupą. W tym przypadku dodał

anegdotyczny element: z domostwa wyglądają dziewczęta, które przysłuchują się radosnym dźwiękom w noworoczny poranek. Malarz z pietysmem oddał detale fizjonomii i stroju modeli, architektury i pejzażu. Wysoki ładunek realizmu połączył tutaj z nastrojowym studium krajobrazowym.

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

5

JAN MATEJKO

1838-1893

"Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego", 1877

olej/deska, 35 x 47 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jan Matejko r.p. 1877'

na odwrociu stempel składu z artykułami malarskimi:

'A. Chramosta | Zur Stadt Düsseldorf | Wien Kärntnerstrasse 20'

oraz stemple odnoszące się do rozmiaru podobrazia: '13 1/2 18' oraz '1 73'

inne tytuły: Stanisław biskup Szczepanowski napomina Bolesława Śmiałego,

Święty Stanisław i Bolesław Śmiały, Stanisław św. Gromiący Bolesława Śmiałego,

Stanisław Szczepanowski napominający Bolesława

estymacja:

5 000 000 - 7 000 000 PLN

1 100 000 - 1 500 000 EUR

„(...) wszystko tu wre i płonie! Rozkosz zaskoczona na gorącym uczynku przez śmiałego pasterza i gniew, który w postaci Bolesława wybuchać zaczyna... Wszystko tu kipi, grzmi i grozi: grzmi Św. Stanisław, grozi król zaskoczony znienacka, wre przerażoną rozkoszą kochanka królewskiego, Krystyna z Bużenina w objęciu królewskim. Nawet obszyta gronostajami szkarłatna kotara rzuca dokoła ognisto-krwawe odbłaski... W tym małym obrazku jest wielka siła”.

„Biesiada Literacka” 1878, nr 130, s. 407







POCHODZENIE:

własność artysty

zakup od artysty przez Henryka Redlicha dla nieznanej osoby w Warszawie

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Exposition d'art polonais. Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, Grand Palais, Paryż, 13 kwietnia – 30 czerwca 1921
Sala Ratuszowa, Warszawa, 1878

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1877

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1877

LITERATURA:

Jerzy Krawczyk, Jan Matejko. Mistrz Legendy Św. Stanisława, Warszawa 1998, s. 66

Ewa Micke-Broniarek, Matejce w hołdzie. W stulecie śmierci artysty, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. 138-139, nr kat. 49 (il.)

Matejko. Obrazy olejne. Katalog, pod red. i ze wstępem Krystyny Sroczyńskiej, Warszawa 1993, s. 19, 148, nr kat. 172 (il.)

Janina Wiercińska, Maria Liczbińska, Polska Bibliografia Sztuki 1801-1944, t. 1, cz. 2, Wrocław 1976, poz. 7670, 7671

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1850-1914, Wrocław 1969, s. 226

Mieczysław Porębski, Malowane dzieje, Warszawa 1961, s. 170

Janina Grabowska-Wiercińska, Bibliografia, w: Jan Matejko. Materiały z sesji naukowej poświęconej twórczości artysty, Warszawa 1957, poz. 665, 666, 1317, 1319, 1323, 1471

Stanisława Serafińska, Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne, Kraków 1955, s. 659

Mieczysław Treter, Matejko. Osobowość artystyczna, twórczość, forma i styl, Lwów 1939, s. 297, 316, 324 (il.), 526

Jan Matejko. Studia i szkice, Kraków 1938, s. 43

Ludwik Grajewski, Bibliografia ilustracji w czasopiśmie polskich XIX i pocz. XX w. (do 1918 r.), Warszawa 1972

wcześniejsze wyd.: Bibliografia ilustracji do sztuki, zabytków i pamiątek artystów polskich, t. I - do 1924 włą., Lwów 1933 (maszynopis powielany), poz. 10181

Catalogue de l'exposition d'art polonais. Au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts (Grand Palais), Paris 1921, nr kat. 97

Stanisław Witkiewicz, Matejko, wyd. 2, Lwów 1912 (i inne wydania), il. 116

„Biesiada Literacka” 1909, nr 19, s. 365 (il.)

„Biesiada Literacka” 1903, nr 41, s. 293 (il.)

Marian Gorzkowski, Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu, Kraków 1898, s. 95

Stanisław Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 192, 510

Marian Gorzkowski, O artystycznych czynnościach Jana Matejko od lat jego najmłodszych tj. od r. 1850 do końca r. 1881, Kraków 1881, s. 72

„Tygodnik Ilustrowany” 1878, t. 6, nr 152, s. 329 (il.)

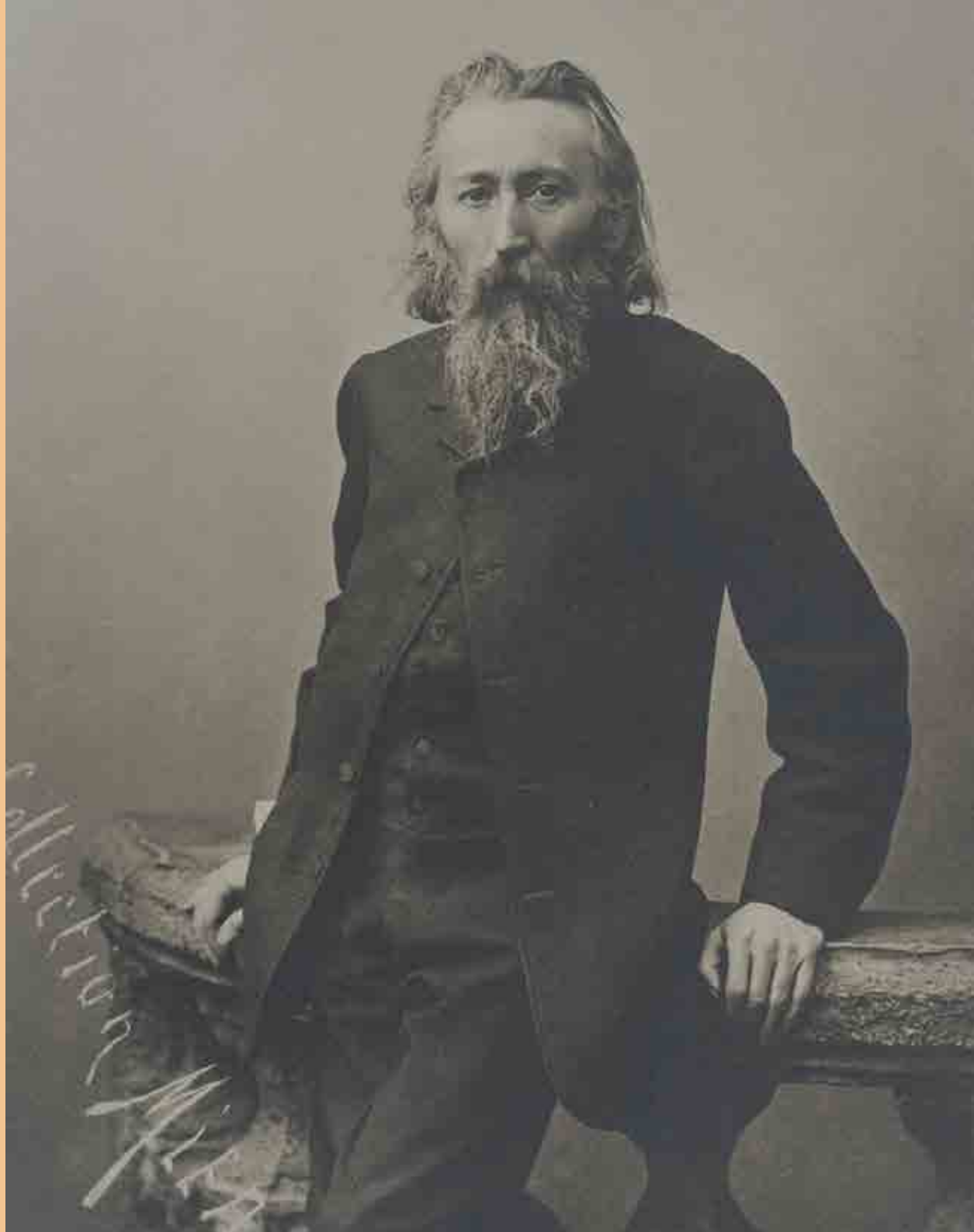
„Biesiada Literacka” 1878, nr 130, s. 407

„Kronika Rodzinna” 1877, nr 15 s. 239



1838	●	24 czerwca na świat przychodzi Jan Matejko. Jego ojciec to Franciszek Matejko, nauczyciel muzyki i emigrant z Czech, matka natomiast to Joanna z Rossbergów, która była córką niemieckiego rzemieślnika (siodlarza) osiadłego w Krakowie w XVIII stuleciu.
1849-1851	●	Młody Matejko uczęszcza do krakowskiego Liceum św. Anny i uczy się muzyki u ojca. W tym okresie powstają jego pierwsze rysunki.
1852-1858	●	Studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jego nauczycielami są Wojciech Korneli Stattler oraz Władysław Łuszczkiewicz.
1853	●	Powstaje pierwszy historyczny obraz Matejki, „Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta II w roku 1611” (Muzeum Narodowe we Wrocławiu).
1858-1859	●	Studia w Monachium dzięki stypendium Szkoły Sztuk Pięknych.
1860	●	Studia w Wiedniu. Po sporze z jednym z profesorów (dotyczył pozy króla na obrazie „Jan Kazimierz na Bielanach”, Matejko miał wypowiedzieć znamienne słowa: „królowie polscy przed nikim nie kłękali”) szybko wraca do Krakowa. Publikuje cykl litografii „Ubiory w Polsce 1200-1795”.
1863	●	Wybuch powstania styczniowego. Artysta pomaga powstańcom, przewożąc potajemnie broń. Wystawia „Stańczyka” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który zostaje dostrzeżony przez krytykę, co staje się pierwszym sukcesem Matejki.
1864	●	Ślub z Teodorą Giebułtowską.
1865	●	„Kazanie Skargi” (Zamek Królewski w Warszawie, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie) zostaje wystawione na salonie w Paryżu. Artysta otrzymuje złoty medal. Na świat przychodzi pierwsze dziecko Matejków: Tadeusz.
1866	●	„Rejtan” (Zamek Królewski w Warszawie) wywołuje skandal w Krakowie i powoduje ataki na malarza. W kolejnym roku obraz zostaje nagrodzony złotym medalem I klasy na paryskiej Wystawie Powszechnej.
1867	●	Na świat przychodzi Helena Matejko.
1869	●	Pokaz „Unii lubelskiej” (Muzeum Narodowe w Lublinie) z okazji trzechsetnej rocznicy tego wydarzenia. Na świat przychodzi Beata Matejko.
1872	●	„Batory pod Pskowem” (Zamek Królewski w Warszawie) zostaje wystawiony w Krakowie, Wiedniu i Budapeszcie. Artysta odkupuje od rodziny dom przy ulicy Floriańskiej, przebudowuje go i w kolejnym roku przenosi się na stałe (dziś mieści się tam muzeum artysty).
1873	●	Przychodzi oficjalna propozycja objęcia posady dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Artysta odmawia i krótko po tym zostaje mianowany dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Na świat przychodzi Jerzy Matejko.
1876	●	Matejko nabywa majątek Krzesławice pod Krakowem.
1877	●	Podróż artysty przez Warszawę, Toruń, Malbork i Gdańsk na Pola Grunwaldzkie.
1878	●	Na wystawie Powszechnej w Paryżu zyskuje największą nagrodę - wielki honorowy medal złoty. To jedno z wielu prestiżowych wyróżnień, które artysta otrzymywał w całej Europie. Pokaz „Bitwy pod Grunwaldem” w Ratuszu w Krakowie. Dwudziestego dziewiątego października z rąk prezydenta miasta Mikołaja Zybkiewiczza otrzymuje berło - symbol panowania w dziedzinie sztuki.
1880	●	Cesarz Franciszek Józef odwiedza artystę w domu. Otrzymuje w prezencie „Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem”.
1883	●	Ofiarowuje papieżowi Leonowi XIII obraz „Sobieski pod Wiedniem” (Muzeum Watykańskie).
1884	●	Spółceństwo Krakowa prosi artystę o stworzenie kompozycji historycznej do nowopowstałego Muzeum Narodowego. Matejko tworzy obraz „Kościuszk pod Racławicami” (przekazuje dzieło w 1888 roku, Muzeum Narodowe w Krakowie).
1886	●	Kończy ostatnie wielkie dzieło historyczne, „Dziwicę Orleańską” (Galeria Rogalińska, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1889	●	Artysta zostaje zaproszony do komitetu restauracji Kościoła Mariackiego. Powstają projekty polichromii, a realizacja zostanie dokończona w 1891 roku.
1892	●	Przez wiele lat Matejko prowadził prywatną batalię zmierzającą do ocalenia średniowiecznych budynków kościoła św. Ducha. W tym roku zostają ostatecznie wyburzone, a Matejko na znak dezaprobaty dla władz Krakowa zrzeka się tytułu honorowego obywatela miasta. Znacząco pogarsza się stan zdrowia malarza.
1893	●	Śmierć artysty 1 listopada. Pogrzb Matejki miał uroczysty charakter.

Jan Matejko, fot. Jules Mien, Kraków, 1901, wyd. Sal. Mal. Polskich



JAN MATEJKO: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI







„ŚW. STANISŁAW KARCAĆCY BOLESŁAWA ŚMIAŁEGO”: NIEZNANE ARCYDZIEŁO

Prezentowane dzieło Jana Matejki przez wiele dekad uchodziło za zaginione. „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” już wkrótce po stworzeniu został wystawiony w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych, a ostatni raz publicznie eksponowano go na wystawie sztuki polskiej w paryskim Grand Palais. Praca skupiła na sobie uwagę współczesnych jako dzieło o „wielkiej sile”. Matejko stworzył zespół rysunkowych szkiców koncepcyjnych do „św. Stanisława”, które obrazują proces pracy koncepcyjnej nad tą historyczną kompozycją. Wielokrotnie reprodukowane i wzmiankowane dzieło stanowi jeden z niewielu historycznych obrazów Jana Matejki pozostających do dziś w rękach prywatnych.

W 1877, kiedy powstaje „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego”, Matejko jest już twórcą uznanym. Z podziwem europejskiej publiczności spotkały się jego wielkie dzieła historyczne, m.in. „Kazanie Skargi”, „Unia Lubelska” czy „Batory pod Pskowem”. W 1873, zrezygnowawszy z posady w Pradze, obejmuje dyrektorstwo krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Historyczne malarstwo mistrza oddziałujące do tej pory na widzów wystaw, odtąd będzie emanować na licznych uczniach Matejki. Mimo życiowych rozterek, które w tym czasie napotyka (nieporozumienia z żoną Teodora), artysta wyrasta na jednego z głównych twórców europejskiego historyzmu. Jako niemal 40-latek, w 1877 rozpoczął prace nad wielkim obrazem bitwy pod Grunwaldem. W tej najbardziej znanej kompozycji św. Stanisław unosi się nad polem bitwy, wyłaniając się z kurzawy (zgodnie z relacją Jana Długosza).

Historia św. Stanisława ze Szczepanowa (1030-1079) zaprzętała historyczną wyobraźnię Matejki. Duchowny ten, jako syn z herbowego rodu, uzyskał staranne wykształcenie, najpierw w Gnieźnie, a potem we Francji lub Belgii. Utalentowany kaznodzieja działał w Małopolsce, aby ostatecznie objąć biskupstwo krakowskie. Główny rys jego działalności znamiennie działalność ewangelizacyjną na terenie piastowskiej Polski, zakładanie klasztorów benedyktyńskich i ustanowienie na nowo biskupstwa w Gnieźnie, co pozwoliło uniezależnić się polskiemu kościołowi od niemieckiego. Początkowo Stanisław współpracował z królem Bolesławem Śmiałym (1042-1081/1082). Według kronikarzy średniowiecznej Polski (przede wszystkim Wincentego Kadłubka) konflikt między nimi wziął się z publicznej krytyki przez biskupa rządów i gorszących obyczajów króla, wedle historyków epoki nowożytnej kością niezgody była władza w młodym państwie. W 1079 z rozkazu króla zabito Stanisława. Legenda prawego biskupa, przeniesienie ciała do Katedry Wawelskiej, cuda dokonywane po śmierci i proces kanonizacyjny i estyma, którą jego postać była otaczana w nowożytności, zyskały zwieńczenie w ogłoszeniu św. Stanisława patronem Polski.

Matejko wybrał zaledwie drobny epizod z historii św. Stanisława i Bolesława Śmiałego. Wedle jego myśli historycznej nawet wyjątek z konkretnych wydarzeń z dawnych dziejów pozwala wejrzeć w przeszłość: „Historyczny wypadek nie spada z nieba gotowy od razu – uważa Matejko – on jest przygotowywany całym procesem dążeń i zabiegów różnych ludzi, którzy byli lub nie byli obecni w tej chwili, na tym miejscu, gdzie się ostatecznie dokonał. Do całości zaś faktu należą ci ludzie jako siły, które go poruszały i powodowały, choćby z odległości czasu lub odległości miejsca, obraz, który całość takiego faktu ma prawo, owszem, powinien te wszystkie siły w swych ramach skupić i pokazać. Wtedy dopiero obraz historyczny będzie prawdziwie samodzielnie stworzonym – nie niewolniczą ilustracją do kroniki, ale skupieniem i odtworzeniem tego, co w kronikach jest rozproszone,

rozrzucone, a co do całości faktu należy. Wtedy i malarz będzie artystycznym dziejopisem, sędzią niejako i faktu samego i wszystkich działających w nim sił i pierwiastków” (Stanisław Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 472-473).

Mimo rozbieżności historycznych Matejko wybrał wersję, zgodnie z którą spór między władcami dotyczył kwestii moralnych i obyczajowych. W prezentowanym dziele mistrz prezentuje przed oczami widza wnętrze królewskiej alkowy i barwną, pełną emocji scenę. W symboliczny sposób pole obrazowe zostało rozdzielone połąką czerwonej kotary. Po lewej stronie widzimy wkraczającego do pokoju Stanisława. Jego wyniesiona sylweta znajduje zwieńczenie w podniesionej do góry ręce. W ten sposób Matejko obrazuje potępienie przez kościół grubiańskich czynów króla. W prawej części kompozycji dominują ułożone w luźnych pozach ciała Bolesława i pięknej Krystyny z Bużenina. Król z groźnym grymasem na twarzy spogląda w stronę duchownego, lekceważąc jego słowa. Krystyna, w drapieżnej pozie, podpira dłonią czoło, jakby odżegnując się od ostrzeżeń Stanisława. Jerzy Krawczyk komentował jej postać w prezentowanym obrazie: „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” opowiada wielce umoralniającą historię, wszelako uwagę widza przyciąga nie tyle figura biskupa, ile półleżąca w efektownym negliżyku Krystyna z Bużenina, kochanka Bolesława Śmiałego. Krystyna – pierwsza femme fatale w dziejach Polski, albowiem legenda głosi (powtarzana w koszmarnych powieściach Kraszewskiego i Bunscha), że jej cudzołóżny romans z królem był pierwszym motywem konfliktu pomiędzy biskupem Krakowa a rozpustnym władcą, konfliktu, w którego efekcie pierwszy stracił głowę, a drugi koronę (...)” (Jerzy Krawczyk, Jan Matejko. Mistrz legendy św. Stanisława, Warszawa 1998, s. 66).

Kolekcjonujący od wczesnej młodości pamiętki historyczne Matejko z troską odtworzył tutaj historyczne realia. Bazując na wyobraźni i własnych badaniach (m.in. teka „Ubiory w Polsce 1200-1795”), oddał detale historycznej architektury wnętrz zamkowych, stroje, meble i fragmenty uzbrojenia. Przepych kompozycji podbija soczysty koloryt, błękit, czerwień i żółcień szat bohaterów sceny oraz przedmioty takie jak taca, dzbanek i stółek na pierwszym planie, które razem z kwiatami i owocami stanowią rodzaj martwej natury.

Pierwsi krytycy dzieła Matejki („Biesiada Literacka” 1878, nr 130) dostrzegali gwałtowną ekspresję obrazu. Pisano o gęstej emocjonalnej atmosferze płótna oraz mocnym plastycznym wyrazie barwy i swobody pędzla mistrza. „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” to dzieło pełni stylu Matejki – dostrzegamy tu silne kontrasty kolorystyczne i światłocieniowe, brawurowy dukt pędzla i angażującą widza wizję Polskiej historii, która tak silnie przemawia również do współczesnego odbiorcy.

Tak jak „Bitwa pod Grunwaldem” był reakcją antypruską: wypowiedzią artysty na temat klęski Prus w wojnie z Francją (1871) oraz potępieniem polityki wobec Polaków Bismarcka, tak i prezentowane dzieło może być odczytane w duchu historyzoficznym. Wedle legendy poćwiartowane przez drużynę Bolesława Śmiałego ciało biskupa zapowiadało późniejsze rozbięcie dzielnicowe Polski. W okresie rozbiorów Polski podjęcie przez Matejkę tematu biskupa ze Szczepanowa stanowiło wypowiedź na temat politycznego upadku Rzeczypospolitej pod koniec XVIII stulecia i wyraz oczekiwania na cud św. Stanisława jako patrona zjednoczenia – a więc odrodzenia niepodległej Polski.



Jan Matejko, Szkic kompozycyjny do obrazu „Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” - Dwa studia króla Bolesława Śmiałego; biskup św. Stanisław z królem, około 1877



Jan Matejko, Szkic kompozycyjny do obrazu „Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” - Biskup Stanisław z ręką podniesioną do góry; Bolesław Śmiały z postacią kobiecą, około 1877

1877: ŚW. STANISŁAW I GRUNWALD

Dzięki publikacjom Mariana Gorzkowskiego, sekretarza Jana Matejki, dobrze znana jest chronologia prac artysty i działania, jakie podejmował na niwie publicznej. Gorzkowski opublikował, oprócz komentarzy do konkretnych dzieł, własny dziennik w dwóch częściach „J. Matejko, epoka lat najmłodszych” (1896) oraz „J. Matejko. Epoka lat dalszych” (1898). Tak opisywał powstanie prezentowanej kompozycji: „Każdy rok w życiu Matejki rozpoczyna się artystycznymi pracami; w tym roku malował dalej wielki obraz bitwy pod Grunwaldem (...). Dalej w tymże roku malował: Święty Stanisław, karcący Bolesława Śmiałego, w którym znajdują się: św. Stanisław biskup, król Bolesław Śmiały, Krystyna; wystawiony w końcu czerwca, na wystawie w Krakowie, a nabyty przez Redlicha dla kogoś w Warszawie, fotografował go Szubert” (Marian Gorzkowski, Jan Matejko. Epoka lat dalszych, do końca życia artysty. Z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu, Kraków 1898, s. 95).

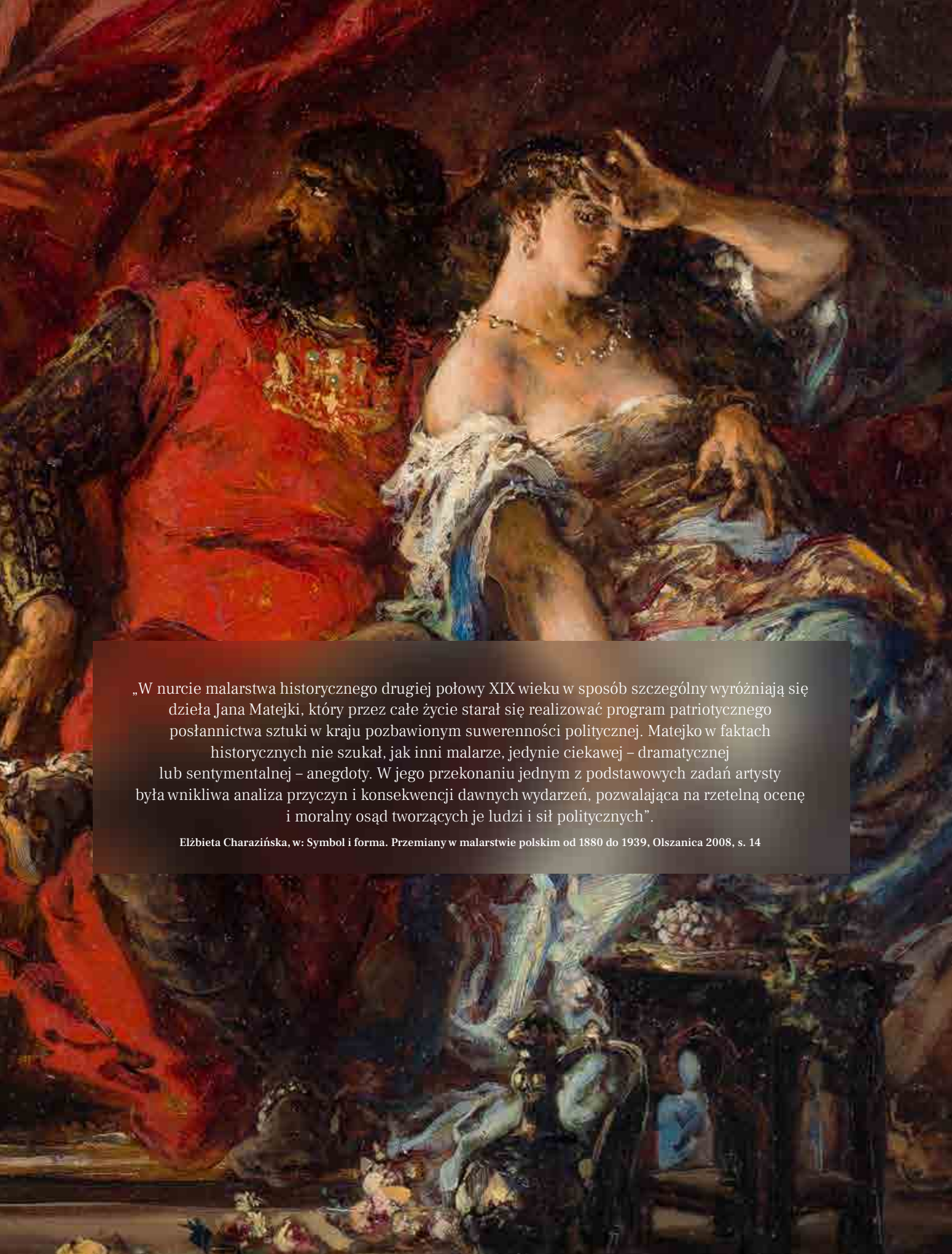
W tym roku oprócz dalszych prac na wielkoformatowym malowidłem i „Św. Stanisława karcącego Bolesława Śmiałego” Matejko stworzył jeszcze tylko trzy inne prace. Wszystkie jego dzieła poprzedzały szczegółowe prace koncepcyjne. W przypadku „Św. Stanisława” w Domu Matejki w Krakowie zachowały się rysunkowe szkice do olejnego obrazu z około 1877 roku.

Rok 1877 w Matejkowskiej chronologii jest ważny jeszcze w innych powodów. W 1873 roku Matejko został powołany na dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie posiada dużą, przestronną pracownię. Czyni zabiegi, aby zreformować szkołę i nadać jej międzynarodowe znaczenie. W 1877 roku zaprasza do współpracy najważniejszych polskich twórców, sprowadza z Paryża księgozbiór i zbiór grafik, które mają pomagać kształceniu. Od tego czasu Szkoła będzie wyrastać na najważniejszą uczelnię artystyczną na ziemiach polskich, a aura Mistrza przyciągać będzie wielu uczniów. Po zabezpieczeniu pieniędzy na Sejmie Krajowym, rozpoczęto budowę nowego gmachu, który został oddany do użytku w 1880 roku.

Jesienią 1877 roku Matejko wyjedzie po raz pierwszy do Warszawy, gdzie będą go witać tłumy i spędzi wiele czasu podczas wydarzeń towarzyskich. To będzie jednak nie koniec podróży: pojedzie dalej do Prus Królewskich, gdzie zwiedzi pola Grunwaldu i wykona tam szkice z natury. Powstanie „Św. Stanisława karcącego Bolesława Śmiałego” w sposób wymowny łączy się z pracami nad „Bitwą pod Grunwaldem”. Choć wydarzenia w nich ukazane dzieli 400 lat, to prace wpisują się w pewien ciąg rozwojowy jego sztuki. Matejko epokę piastowską („Św. Stanisław”) ukazywał rzadko, raczej jako ciąg dynastycznych niesnasek. Pełne narodowej dumy epizody to dojrzałe średniowieczne i wczesnonowożytnie czasy Jagiellonów („Grunwald”). W obydwu wskazanych pracach pojawia się postać św. Stanisława - raz fizycznie, raz jako widmo - za każdym razem odgrywając sprawczą rolę dziejach Polski.



Jan Matejko, Bitwa pod Grunwaldem (detal obrazu z postacią św. Stanisława), 1878, Muzeum Narodowe w Warszawie



„W nurcie malarstwa historycznego drugiej połowy XIX wieku w sposób szczególny wyróżniają się dzieła Jana Matejki, który przez całe życie starał się realizować program patriotycznego posłannictwa sztuki w kraju pozbawionym suwerenności politycznej. Matejko w faktach historycznych nie szukał, jak inni malarze, jedynie ciekawej – dramatycznej lub sentymentalnej – anegdoty. W jego przekonaniu jednym z podstawowych zadań artysty była wnikliwa analiza przyczyn i konsekwencji dawnych wydarzeń, pozwalająca na rzetelną ocenę i moralny osąd tworzących je ludzi i sił politycznych”.

Elżbieta Charazińska, w: Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939, Olszanica 2008, s. 14



MAURYCY GOTTLIEB

1856-1879

"Sita, Natan i Sułtan", z cyklu "Natan Mędrzec", 1877

olej/ płótno, 33 x 26,5 cm

sygnowany monogramem p.d.: 'M. G.'

na krośnie malarskim napisy i nalepki inwentarzowe, na odwrociu stempel kolekcji

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

dr Rudolf Beres, Kraków

kolekcja prywatna, Polska (do lat 50. XX w.)

kolekcja prywatna, Tel Awiw (do 1957)

kolekcja prywatna, Izrael

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa pamiątkowa dzieł Maurycego Gottlieba, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec 1932

LITERATURA:

Jerzy Malinowski, Maurycy Gottlieb, Warszawa 1997, nr kat. 37, s. 52-53 (il.)

In the Flower of Youth. Maurycy Gottlieb 1856-1879, katalog wystawy, The Tel Aviv Museum of Art, Muzeum Narodowe w Warszawie, Tel Aviv 1991, nr kat. 28, s. 145 (il.)

Zofia Sołtysowa, Dzieło Maurycego Gottlieba, „Rocznik Krakowski” 1976, nr 47, s. 178 (datowany 1878)

Mojżesz Waldman, Maurycy Gottlieb 1856-1879. Biografia artystyczna, Kraków 1932, s. 53

Katalog wystawy pamiątkowej dzieł Maurycego Gottlieba, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1932, nr kat. 65, s. 9





W 1878, na rok przed śmiercią, Maurycy Gottlieb przebywał przez kilka miesięcy w Monachium, przygotowując dla wydawnictwa Bruckmann ilustracje do wydania „Natana Mędrca” Gottholda Ephraima Lessinga, jednego z czołowych przedstawicieli żydowskiego oświecenia. „Natan Mędrzec”, opublikowany w 1779, był dramatem mającym wyjątkową pozycję w nowoczesnej kulturze żydowskiej ze względu na podkreślenie religijnego pluralizmu - w istocie bowiem za losami Natana i jego córki Rechy kryje się przypowieść o unii trzech religii: judaizmu, islamu i chrześcijaństwa.

Akcja dramatu rozgrywa się w XII-wiecznej Jerozolimie, w czasie krucjat. Gottlieb, przygotowując malarskie projekty ilustracji, zajmował się zarazem własnymi problemami związanymi z brakiem religijnej tolerancji. Wykonał dwanaście szkiców i dwie duże kompozycje. Cykl nie został ukończony i opublikowany, lecz prace doń należące tworzą w oeuvre malarza zwartą grupę. Gottlieb musiał w malarstwie stworzyć sugestywny rysunkowo styl, który łatwo mógłby znaleźć przełożenie na reprodukcje graficzne. Artysta był zobowiązany przedłożyć wydawcy szkice olejne, które po zatwierdzeniu mogły zostać opublikowane. Malarz w wersjach gwaszowych i olejnych posłużył się ekspresyjnym duktą pędzla i monochromatyczną techniką en grisaille przypominającą w wyrazie płaskorzeźbę. Światłocieniowo potraktowane sceny namalowane w odcieniach szarości stosunkowo łatwo było przenieść grafikowi na język ilustracji książkowej. Prace te stanowią w jego dorobku jedno z najlepszych, najbardziej ekspresyjnych dzieł.

Prezentowana kompozycja „Sita, Natan i Sultán” odwołuje się do czwartej sceny dramatu Lessinga, w której Natan przybywa do pałacu sultana Saladyńa i spotyka go z siostrą Sitą. Plan rodzeństwa polega na wykorzystaniu bogatego Natana, który miałby ofiarować rzekomo wszechwładnemu pieniądzu. Przewaga władcy nad Natanem miałaby się brać z jego wyznania: w realiach XII-wiecznej Jerozolimy to chrześcijanie i mahometanie walczyli o władzę, jedynie akceptując istnienie żydowskiej wspólnoty. Pomiędzy Natanem a Saladyńem wywiązuje się dyskusja, która rozpoczyna się od pytania o mądrość. Natan ociąga się z odpowiedzią, co każe sultanowi nastawać na jego odpowiedź. Żąda prawdy „tak zaraz, w gotówce, jakby to była moneta”. W tej części dramatu Natan wygłasza słynną przypowieść o trzech pierścieniach, a dalszy ich dialog (jak również cały akcja dramatu) zmierza do pojednania i ujawnienia jednakich wartości trzech religii.

7

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Autoportret, 1924

olej/tektura, 63,5 x 46,5 cm

sygnowany i datowany wzdłuż lewej krawędzi u dołu: 'Jacek Malczewski 1924 22 | 12'

na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna, na odwrociu ramy nalepka inwentarzowa kolekcji

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

111 000 - 178 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, marzec 1994

kolekcja prywatna, Polska

„Malczewski jest autorem największej liczby wizerunków własnych spośród wszystkich polskich malarzy. Nie są one jedynie zapisem artystycznej biografii i nie ukazują wyłącznie zmian fizjonomii i osobowości artysty. Zostały przez Malczewskiego zamierzone jako symboliczne przedstawienie artysty i mieszczą się w problematyce dotyczącej zjawiska twórczości oraz określenia skomplikowanej relacji artysta – świat”.

Elżbieta Charazińska, w: **Symbol i forma. Przemiany w malarstwie polskim od 1880 do 1939**, Olszanica 2008, s. 19



1854	●	Jacek Malczewski urodził się 15 lipca, jako syn Juliana i Marii z domu Krowin-Szymanowskiej.
1855–1866	●	Dzieciństwo Malczewskiego w Radomiu. Osobowość przyszłego artysty kształtuje ojciec. Młody Jacek dorasta w kulcie historii, sztuki i poezji romantycznej.
1867–1871	●	Malczewski mieszka i kształci się w majątku wuja Feliksa Karczewskiego. Jego nauczycielem zostaje Adolf Dygasiński, pisarz, publicysta, pedagog.
1872–1875	●	Od zeszłego roku mieszka w Krakowie. Uczęszcza do Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie, najpierw jako wolny słuchacz, potem jako regularny student Jana Matejki.
1876–1877	●	Pobyt w Paryżu. Studiuje École des Beaux-Arts. Powstają pierwsze szkice do obrazów cyklu sybirackiego – zawiązuje się wątek romantyczno-patriotyczny jego dzieła.
1883	●	„Śmierć Ellenai” (1883, Muzeum Narodowe w Krakowie) – pierwsze wielkie dzieło Malczewskiego – zostaje wystawione w Warszawie i Krakowie. Na jego temat wypowiadają się m.in. Antoni Sygietyński i Bolesław Prus.
1884	●	Pierwszy raz jest gościem w Rozdole u Karola hr. Lanckorońskiego. Jesienią jako rysownik uczestniczy w wyprawie archeologicznej Lanckorońskiego do Pamfilii, Pizydii i Grecji.
1887	●	Ślub z Marią Gralewską (1866–1945). Z ich małżeństwa na świat przyjdą Julia (1888–1938) oraz Rafał (1892–1965).
1890	●	W jego twórczości następuje zwrot ku symbolizmowi i tematom związanym z losem artysty. Wystawa „Introdukcję” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie) oraz rozpoczyna „Melancholię” (1890–1894, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, Rogalin).
1891	●	Pierwszy z zaszczytów przyznanych artyście: na Internationale Kunst-Ausstellung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.
1893	●	Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi okazałą 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 Dziel Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906	●	Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879–1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911	●	Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912	●	Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918	●	Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolna śmierci.
1922	●	Przenosi się do 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.

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



PÓŹNE AUTOPORTRETY JACKA MALCZEWSKIEGO

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

Taką pracą jest niewątpliwie „Autoportret” z 1924. Charakterystyczny czarny czepek artysty, który znany z wielu jego płócien z lat 1923-26 przywodzi bowiem na myśl nakrycia głowy znane z autoportretów renesansowych mistrzów, jak np. Rafaela. Zabieg polegający na zestawieniu popiersiowego ujęcia artysty z obrazami rozstawionymi za jego plecami znajduje z kolei swoje źródło w autoportrecie innego słynnego malarza: Nicolasa Poussina (1650, Luwr). Ta ostatnia praca, reprodukowana w wielu wydawnictwach z początku wieku i międzywojnia, i znana artystcie zapewne za ich pośrednictwem, może posłużyć za artystyczny kontekst dla pracy Malczewskiego także ze względu na pojawienie się na obu dziełach analogicznych bohaterów drugiego planu: w przypadku obrazu Poussina – alegorii wzroku (kobieta z diademem z okiem); w przypadku kompozycji Malczewskiego – anonimowej sylwetki wyłaniającej się ze stojącego przy ścianie obrazu. Trudno oczywiście dociec, czy mamy tu do czynienia ze

świadomym nawiązaniem, czy tylko zbiegiem okoliczności. Za tę pierwszą możliwością przemawiałby fakt, że wspomniany tu obraz Poussina odnosi się do problemu widzenia, a „Autoportret” Malczewskiego powstał, kiedy ten zaczynał już tracić wzrok. Ponadto wiadomo, że Malczewski w połowie lat 20. rzadko opuszczał Lusławice i pożywką dla jego sztuki była w dużej mierze zgromadzona we dworze biblioteka i albumy. Z kolei kompozycje w układzie „artysta i jego rozstawione w pracowni obrazy”, tylko luźno nawiązujące do kompozycji Poussina, odnajdziemy na początku XX wieku w autoportretach wielu artystów, także tych krakowskich, jak np. Tymona Niesiołowskiego (1921, kolekcja prywatna). Które z nich Malczewski mógł widzieć podczas swoich wizyt w mieście, trudno niestety dociec.

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

8

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Przy studni" ("Zatruta studnia"), 1902

olej/plótno, 68 x 51,5 cm

sygnowany p.d.: 'J. Malczewski'

na krośnie malarskim stemple zakłady Róży Aleksandrowicz w Krakowie

oraz numery stemplem: '50' i '67' odnoszące się rozmiaru podobrazia,

na odwrociu ramy papierowa nalepka Salonu Sprzedaży Dzieł Sztuki przy Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

oraz nalepki inwentarzowe kolekcji

estymacja:

1 400 000 - 2 000 000 PLN

311 000 - 445 000 EUR

POCHODZENIE:

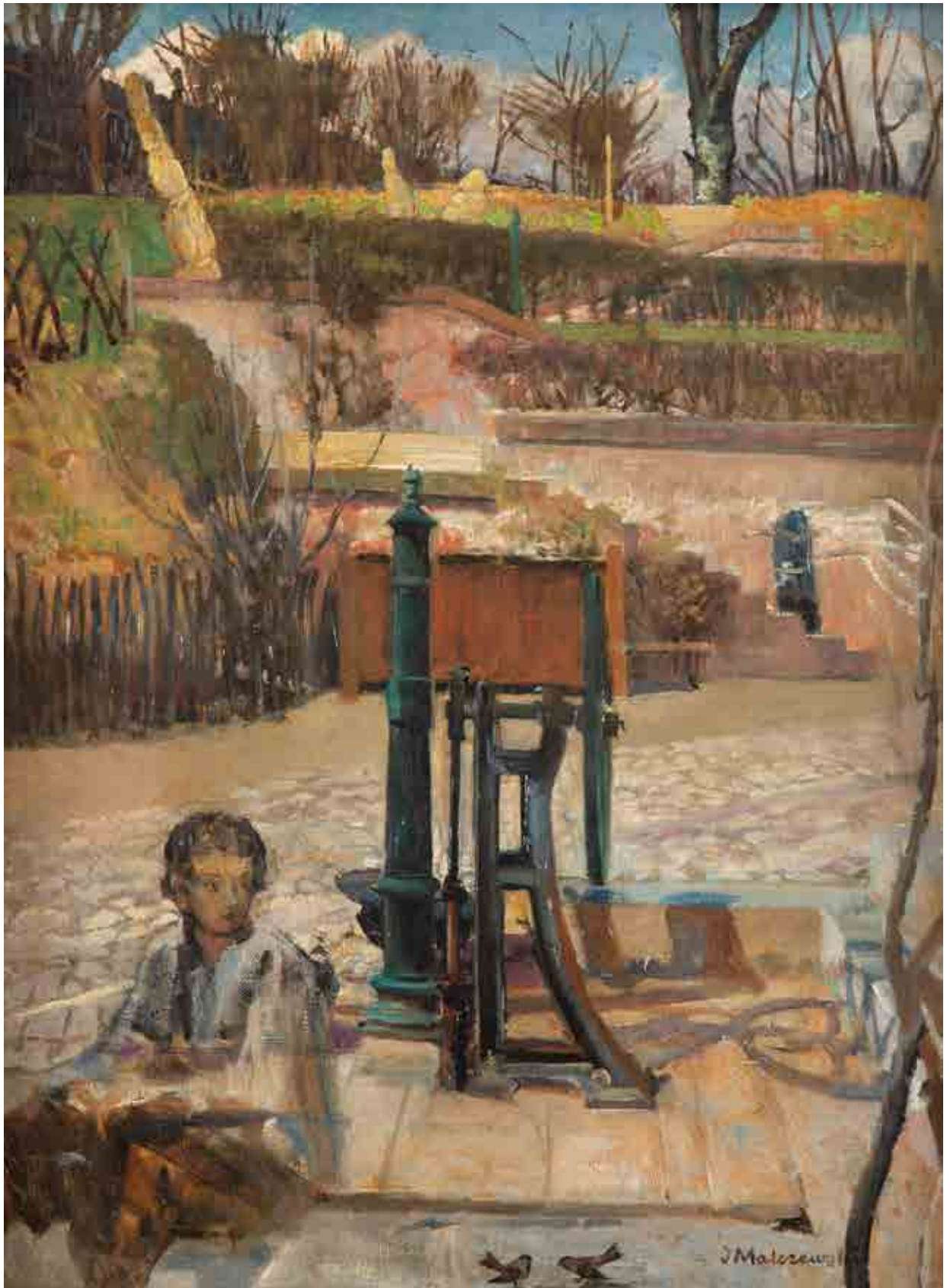
kolekcja prywatna, Polska

dom aukcyjny Polswiss Art, październik 2016

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Teresa Grzybkowska, Świat obrazów Jacka Malczewskiego, Warszawa 1996, s. 62 (il.), s. 44, nr kat. 3 („Zatrute studnie, Chrystus i Samarytanka, Św. Jan Chrzciciel”)







Jacek Malczewski z rodziną, Nowy Sącz, fotografia

Spośród wszystkich studni, które namalował Malczewski, ta jedna nie wydaje się zatruta. Co więcej: prezentowany tu obraz przedstawia prawdopodobnie miejsce, które w mitologii rodziny Malczewskich uchodziło za lecznicze. Przyjmuje się bowiem, że pejzaż wiąże się z ogrodem przylegającym do domu rodzinnego Marii z Gryglewskich, żony artysty młodszej od niego o 12 lat, który mieścił się w Nowym Sączu przy ulicy Jagiellońskiej. Maria Malczewska odwiedzała to miejsce z dziećmi, Rafałem i Julią, bardzo często. Z Krakowa regularnie przyjeżdżała tu także Jacek, a po narodzinach Rafała przeniósł się tu na kilka miesięcy na stałe. Piętrzący się tarasowo ogród, jego charakterystyczne schody i studnia stały się tłem kilku jego kompozycji (najśłynniejszą z nich jest bodaj „Autoportret z hiacyntem” z 1902, Muzeum Narodowe w Poznaniu). Miejsce to dobrze zapamiętał także syn artysty, Rafał, który po latach wspominał, że „ogród położony na tyłach obu domów (...) biegł ku błękitnej przestrzeni. W pewnej chwili leciał w dół ku linii kolejowej biegnącej kosiście u stóp pogórza, na którym stoi Nowy Sącz. Tam na samym dole był parkan i kępy pokrzyw. Zbocze porastały śliwy i czereśniowe drzewa o owocu ciemnym i prawie czarnym. (...) Na zbocze wytryskało źródło. Woda z tego źródła spływała rynną, obrosłą zielenią, do beczki wkopanej w ziemię. Pradziadek cenił sobie bardzo tę wodę. Miała być lecznicza”.

Nowosądecki dom teściów Malczewskiego nie był jednak scenerią szczęśliwego życia rodzinnego. Wiadomo, że Malczewscy przyjeżdżali do niego początkowo dla oszczędności. W Nowym Sączu burzliwie spirali się także o wychowanie syna. Matka i dziadkowie nalegali na dużą kontrolę i krótkie spacerzy, Jacek – na puszczenie dziecka samopas. Pod koniec XIX wieku w Krakowie głośno mówiło się ponadto o ich możliwym rozwodzie, przy czym we wspomnieniach współczesnych winą za kłopoty Malczewskich obwiniano zwykle Jacka („Był uosobieniem bardzo wielu cnót, ale jako mąż nie mógł być ani opiekunem, ani doradcą, ani jakimś oparciem życiowym” – pisała ogólnie Michalina Janoszanka).

Zwyczajowo prezentowana praca datowana jest na 1902 rok. Zachowana w Muzeum Jacka Malczewskiego w Radomiu fotografia nowosądeckiego ogrodu Malczewskich nie jest datowana. Inne zachowane obrazy z tym wycinkiem pejzażu różnią się w detalach. Pomocą w osadzeniu obrazu w oeuvre artysty musi więc pozostać przede wszystkim stylistyka, która sugeruje, że mamy tu do czynienia z pracą z ok. 1900 (wskazówką dla datowania nie może być chłopiec i jego wiek – dziecko nie przypomina bowiem syna artysty, Rafała).

Jak „Przy studni” prezentuje się na innych obrazach Malczewskiego z tego okresu? Za najwymowniejszy kontekst mogą posłużyć obrazy prezentujące okolice drugiego domu Malczewskich mieszczącego się na terenie podkrakowskich Półwsi Zwierzynieckich. Podobnie jak w prezentowanej tu pracy, Malczewski rezygnował z nich z symbolicznych rekwizytów i baśniowych postaci, a skupiał na efektach stricte realistycznych. Wartość tego nurtu jego sztuki zauważała i doceniała krytyka. Stanisław Witkiewicz pisał na łamach „Krytyki”, że „talent malarski Malczewskiego, pomimo ogromu treści myślowej, jaką zawierają jego obrazy, nie przestaje ani na chwilę iść za czysto malarskimi celami, za doskonałością odtwarzania kształtu, za szukaniem dobrego rozwiązania zagadnień światłocienia. Talent ten opiera się stale i ciągle o naturę i, jakkolwiek daleko w niezmierny świat uczuć i myśli sięga wyobraźnia artysty, jego malarstwo nie przestaje patrzeć, ze ścisłością przyrodniczego badacza (...), nie przestaje studiować natury, dążyć do opanowania wszystkich przejawów jej kształtu, starać się o wprowadzenie jej żywej, drgającej całą niespodzianością przypadkowych zjawisk” (Stanisław Witkiewicz, Jacek Malczewski, „Krytyka” 1903, z. 2).



J. Malozemov

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Zatruta studnia, 1906

olej/tektura, 40,5 x 32,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JMalczewski 1906'

na odwrociu stempel firmy Lefranc oraz numer odnoszący się do rozmiaru podobrazia: '9',

numer inwentarzowy ołówkiem: '10' oraz papierowa nalepka inwentarzowa kolekcji

na odwrociu ramy nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

800 000 - 1 200 000 PLN

178 000 - 267 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Poza jego obrazami stoi osobowość bogata, w myśli i medytację i wezbrana ławę uczuć. W jego dziełach wyczuwa się świat – świat odrębny, bogaty, poryty mnóstwem dróg i kanałów. Patrząc na jego dzieła, ma się wrażenie, jak gdyby się przez teleskop patrzyło na planetę. Niewiele się wie ani widzi na pewno, ale jakby wobec Marsa poddaje się uczuciu, że tam żyje jakaś cała ludzkość z olbrzymią siecią węzłów i stosunków”.

Cezary Jellenta, Jacek Malczewski, w: tegoż, *Grający szczyt, Kraków-Warszawa 1912*, s. 116-135, cyt. za: Wiesław Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 502





J. Maleczewski-1906



Jacek Malczewski. Dama w fotelu (Portret Marii Balowej), około 1904
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu



Jacek Malczewski. Zatruta studnia z chimera, 1905
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

„I odtąd, synowie nieszczęsnej Ojczyzny,
Od dziecka z tej studni pijemy trucizny”.

Lucjan Rydel, „Zatruta studnia”, 1907

Zarzucony na plecy stojącego przy studni mężczyzny sybiracki szynel nie pozostawia wątpliwości, że scena jest komentarzem do polskiej rzeczywistości początku XX wieku. Podobne sygnały odnajdziemy zresztą na pozostałych płótnach Malczewskiego podejmujących temat zatrutej studni (np. w cyklu w Rogalinie z 1906). Jako rekwizyty artysta często wykorzystywał bowiem więzienne kajdany, a w tle swoich kompozycji umieszczał sylwetkę krakowskiego Kopca Kościuszki. Na czym jednak polega związek zatrutych studni z Polską?

Malczewski nigdy nie przedstawił egzegezy serii tych obrazów, ale ograniczył się do jednej tylko wskazówki: tytułu, który został zbudowany w formie przestrogi: Zatruta studnia. Nie protestował jednak, kiedy w 1907 Lucjan Rydel przedstawił swój wierszowany komentarz cyklu rogałińskiego. Poeta przekonywał w nim, że obrazy nie mają charakteru wyłącznie egzystencjalnego, tj. nie przedstawiają po prostu pielgrzyma przybywającego do studni z nadzieją ugaszenia pragnienia i znajdującego tam truciznę, ale mają wymiar polityczny. Zdaniem Rydla, kluczem do obrazów Malczewskiego jest bowiem fatum martyrologiczne, a zatruta woda stanowi metaforę dziejowego fatalizmu i sytuacji pokolenia popowstaniowego. To pokolenie karmiono bowiem przez lata sceptycyzmem wobec szans na odzyskanie przez Polskę niepodległości, czy – jak ujmuje to poeta – przez lata pojono je skażoną wodą, która zatruchiwała ich organizm, gasiła heroizm, wpajała mu chorobę, marazm i beczynność. Za zatrucie studni miała być odpowiedzialna Chimera („Zła Upiorzyca”), niesymbolizująca bynajmniej rozbiorów Rzeczypospolitej, ale demona historii. W tym ujęciu Zatruta studnia była uważana za centralną figurę polskiej historii. Powstania niepodległościowe miały być z kolei próbą odwrócenia fatum („Myśleli ojcowie, że krew i cierpienie / Uzdrowi źródł wody zatrutej / Szło całe rycerskie na śmierć pokolenie, / Na boje, w kajdany, pod knuty”), ale próba z gruntu nieskuteczna. Dawni powstańcy po powrocie z wygnania zaczęli bowiem na powrót pić zatrutą wodę i popadać w marazm.

Moc trucizny była ogromna, a ona sama krążyła nawet w żyłach dziewcząt strzegących wodozbiornika. Ich rozmaite wcielenia na obrazach Malczewskiego (od niewinnych nastolatek, przez Ellenai, po dojrzałe krakowskie matrony) nie są więc symbolem nadziei czy alegorią Polonii, ale częścią „zatrutego systemu”.

Jakkolwiek nie ustosunkujemy się do wykładni Rydla czy przyjmiemy ją za wyraz intencji samego Malczewskiego, czy tylko jako poetycką interpretację, wydaje się, że w sposób niezwykle sugestywny wydobywa ona wewnętrzne napięcia różnych kompozycji z omawianego cyklu. Doskonale te napięcia widać zresztą na prezentowanym obrazie. Kobieta, która siedzi na brzegu studni, nosi bowiem czarną, potarganą na ramionach suknię, co sugerować może żałobę (w domyśle: żałobę po klęsce powstania 1863) i zbezczeszczenie. Równocześnie jednak jej suknia jest lekko uniesiona, a łydka obnażona, co nadaje postaci delikatny walor erotyczny (pamiętajmy, że obraz powstał w 1906 i adresowany był do krakowskiej publiczności uważającej za nieobyczajne zachowania, które dziś uchodzą całkiem na sucho). Tę niepokojącą dwuznaczność komplikuje fakt, że kobieta wydaje się podobna do Marii Balowej, wieloletniej kochanki i muzy artysty (warto też zapytać, czy schodki w tle tej sceny nie odsyłają nas do przydomowego ogrodu Malczewskich). Czyżbyśmy mieli tu do czynienia z palimpsestem, w którym nakładają się na siebie umęczona Polska i kobieta demoniczna, ofiara i trucicielka jednocześnie?

Żałobna suknia demonicznej strażniczki odsyła nas do jeszcze jednego, bardziej filozoficznego niż politycznego problemu obrazu. Skojarzenie ze sobą śmierci i źródła wody odwraca bowiem potoczny, poetycki sens tego ostatniego. Malczewski z czerpanej ze studni wody nie czyni bowiem źródła życia. Wręcz przeciwnie: studnia jest punktem, w którym przepojony złem i śmiercią świat podziemny łączy się ze światem żywych. Picie studziennej wody zamiast dać orzeźwienie, zaszczepia w nas śmierć.

10 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Odpoczynek starca, 1934

olej/tektura, 67 x 49 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofman 1934'
na odwrociu notatki ramiarskie ołówkiem

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, październik 2014

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Adam Konopacki, Wlastimil Hofman, katalog wystawy, cykl „Spotkania ze sztuką”, Łaziska Dolne 2010, nr kat. 62

Wlastimil Hofman, katalog wystawy, Regionalne Centrum Kultury w Kołobrzegu, Kołobrzeg 2010, nr kat. 54

Okres około 1900 był w sztukach plastycznych niewątpliwie jedną z ciekawszych epok w historii. Realizacje, które wówczas powstają, prezentują charakter dalece ambiwalentny. Twórcy łączą w swych artystycznych rozważaniach z reguły nieprzystające do siebie, antagonistyczne wartości. Wielokrotnie życiu towarzyszy śmierć, dobru, zło, a promiennej młodości, złowieszcza starość. W 1908 Gustav Klimt rozpoczął prace nad obrazem „Życie i śmierć” (Muzeum Leopoldów w Wiedniu), który ukończył 7 lat później. Ukazał w nim kwintesencję nastroju swojej epoki. Posępna kostucha zestawiona została tam z bezwładną masą młodzieńczych ciał splecionych w radosnym wirze życia. Podobnie działo się u Hofmana, znajdującego się w pierwszych dekadach XX stulecia pod silnym wpływem sztuki francuskiego i wiedeńskiego fin de siècle'u. Malarz często podejmował ów wątek, w którym starość analogiczną śmierci zestawiał z młodością będącą odpowiednikiem życia. Jak widać na przykładzie pracy prezentowanej w katalogu, nawet obrazy tworzone przez niego w okresie XX-lecia międzywojennego miały ten charakterystyczny dla przełomu wieków rys symboliczny. Przedstawieni w obrębie kompozycji starzec i młoda dziewczyna znakomicie wpisują się w towarzyszącą człowiekowi od wieków alegorię życia, jego kruchości i przemijalności. Pojawia się również w dziele interesujący, acz trudny do zidentyfikowania wątek mitologiczny. Rachityczne skrzydełka wyrastające spośród rudych włosów modelki pozwalają zidentyfikować ją jako postać nie z tego świata. Utożsamiać może ona nieokielznane siły natury. Staje się geniuszem losu. Niczym antyczna mojrza zdaje się sprawować pieczę nad życiem i śmiercią. Trzymany przez nią pusty talerz nabiera w omawianym kontekście symbolicznego wyrazu. Być może miał właśnie miejsce ostatni posiłek w życiu starca, a dziewczyna występuje tu niczym natrętny Tanatos wielokrotnie pojawiający się w twórczości Jacka Malczewskiego, nauczyciela i mistrza Hofmana.



LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

Kopanie buraków, 1911

olej/plótno, 80 x 64 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'L. Wyczół 911'

na krośnię malarskim papierowe nalepki wystawowe

na odwrociu ramy nalepka inwentarzowa kolekcji

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

78 000 - 111 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, maj 1999

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

29 stycznia – 3 kwietnia 2016

Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty, Muzeum Narodowe

w Krakowie, 16 listopada 2002 – 16 lutego 2003

LITERATURA:

Ewa Sekuła-Tauer, Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016, nr kat. 15, s. 32 (il.)

Krystyna Kulig-Janarek, Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, nr kat. 149, s. 234 (il.)



1852	●	11 kwietnia w Hucie Miastkowskiej koło Siedlec na świat przychodzi Leon Wyczółkowski.
1852-1869	●	Dzieciństwo artysta spędza w Ostrowie nad Wieprzem. Do szkoły uczęszcza w Kamionce pod Lublinem. Uczy się w gimnazjum w Siedlcach, a potem w Warszawie.
1869-1875	●	Podejmuje edukację artystyczną - uczęszcza do Szkoły Rysunkowej Wojciecha Gersona, którego osobowość artystyczna znacząco wpływa na młodego Wyczółkowskiego.
1875-1877	●	Studiuje w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium.
1877-1879	●	Studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki. Powstaje jedna z ważniejszych, wczesnych prac artysty, „Ucieczka Maryny Mniszchówny”.
1878	●	Wyjazd do Paryża na Wystawę Powszechną.
1879-1880	●	Okres lwowski malarza. Powstają portrety i zapowiadające przyszłe zainteresowania artysty studia z pleneru.
1881-1883	●	Okres warszawski malarza. Wyczółkowski prowadzi własną szkołę artystyczną. Maluje znane sceny buduarowe takie jak „Ujrzałem raz”.
1883-1893	●	Wyjeżdża na Ukrainę, gdzie powstają jego studia krajobrazowe i rodzajowe. Artysta zmierza w stronę malarstwa luministycznego. Rozpoczyna wielki cykl ukraińskich obrazów o tematach takich jak kopanie buraków, orka, woły, polów raków i rybacy.
1889	●	Wyjazd do Paryża na Wystawę Powszechną. Styka się z impresjonizmem i sztuką japońską.
1894	●	Przebywa w Warszawie i prezentuje w Zachęcie i Salonie Krywulta jedno z wcześniejszych dzieł symbolistycznych, „Druida skamieniałego”.
1895	●	Wyjeżdża do Krakowa i po tzw. reformie Fałata zostaje mianowany profesorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Tworzy coraz więcej prac rysunkowych.
1897	●	Powstają wizerunki sarkofagów królów polskich.
1904-1906	●	Maluje cykl pejzaży tatrzańskich, które stanowią jedno z najważniejszych dokonań polskiego symbolizmu.
1905-1914	●	Cykl widoków Krakowa.
1907	●	Od tego roku wiele podróżuje: odwiedza Polagę, Gdańsk, Huculszczyznę. Powstają jego teki graficzne: „Teka litewska” (1907), „Teka Gdańsk” (1909), „Teka Huculska” (1910), „Teki Wawel” (1911 i 1912), „Teka Ukraińska” (1912). Także po I wojnie światowej Wyczółkowski zrealizuje liczne teki inspirowane podróżami.
1909-1910	●	Zostaje rektorem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.
1915	●	Żeni się z Franciszką Panek.
1916	●	Zostaje artystą legionowym. Tworzy tekę „Wspomnienia z Legionowa 1916” (wyd. 1920).
1918	●	Przebywa w Lublinie – powstają prace akwarelowe i graficzne.
1921	●	Wyjeżdża do Białowieży – powstaje teka „Wrażenia z Białowieży”. Otrzymuje Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski. Obchodzi 50-lecie działalności artystycznej.
1922	●	Podarowuje kolekcję sztuki wschodniej Muzeum Wielkopolskiemu w Poznaniu i otrzymuje dworek w Gościeradzu pod Bydgoszczą. Tworzy liczne studia drzew.
1928	●	Otrzymuje Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski.
1932	●	80 urodziny artysty. Wystawy w Poznaniu i Krakowie.
1934	●	Obejmuje katedrę grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie.
1936	●	Śmierć artysty. Zostaje pochowany we Wtelnie pod Bydgoszczą.

Leon Wyczółkowski, artysta malarz i grafik przy pracy, 1932



LEON WYCZÓŁKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

An impressionistic painting of a woman in a vibrant red dress, possibly by Józef Wyczółkowski. The style is characterized by bold, visible brushstrokes and a rich, warm color palette dominated by reds, oranges, and yellows, with cooler tones in the background. The figure is the central focus, with her form rendered in soft, blended colors that contrast with the more defined, textured background. The overall mood is intimate and expressive, typical of the Polish Impressionist movement.

BURAKI I NOWOCZESNOŚĆ

Polska krytyka artystyczna zrobiła wiele, aby „strawić” wiejskie kompozycje Wyczółkowskiego. Pisano o nich, przede wszystkim opiewając ich formę, sposób wykonania, impresjonistyczną grę światła, i mocny koloryt. Współgrało to zresztą z całościowym obrazem sztuki Wyczółła, który na przełomie XIX i XX wieku krytycy budowali w prasie. Doceniając w pełni jego zdolności techniczne i wyobraźnię, podkreślali oni bowiem, że artysta „nie zapuszcza się w głąb siebie” (Wilhelm Mitarski, „Wystawa L. Wyczółkowskiego”, „Świat” 1907, nr 24) i stanowi przykład „malarza dla malarstwa”, który jest „wyłącznie zewnętrzny” i tworzy „wyłącznie po malarzku”, tzn. bez intelektualnych ambicji (Adam Łada-Cybulski, „Sztuka Polska”, [red.] Feliks Jasieński, Lwów 1903). Krótko ten punkt widzenia ujął Tadeusz Jaroszyński, który na łamach „Głosu” przekonywał, że „zwalczanie trudności technicznych stało się celem dążeń artystycznych niepospolitego talentu [Wyczółkowskiego]”, a jego malarstwo to „szereg wirtuozerskich popisów” (1897, nr 5), za którymi stoją doświadczenie natury i francuskiego impresjonizmu. W gronie polskich pismaków trzeźwość umysłu zachował chyba jeden tylko Henryk Piątkowski.

Uważał on bowiem, że na robotniczo-wiejskie obrazy Wyczółkowskiego oddziaływało nie tylko słońce Ukrainy, ale także „obrazy realistów widziane w Kijowie”. Wiązał więc Wyczółła z malarstwem rosyjskich artystów określanych mianem Pieriedwiżników, słynących ze swojego politycznego zaangażowania, pozytywistycznej postawy i prowokacyjnego ukazywania doli życia niższych warstw społeczeństwa Imperium Rosyjskiego (Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne, Petersburg 1895, s. 191).

W kontekście spostrzeżenia Piątkowskiego warto na nowo rozważyć rolę, którą w obrazach Wyczółkowskiego gra temat. Czy praca chłopów w polu jest dla artysty – jak chciała tego większość naszej krytyki – tylko pretekstem do ukazania efektów słońca zalewającego plener, a ludzkie figury pełnią wyłącznie rolę „słupów”, na których światło może złamać się i zmienić barwę? Czy może – jak sugerował to Piątkowski – temat chłopski wybrany został przez artystę nieprzypadkowo, a jego celem jest przypomnienie salonowej publiczności wielkich miast, że poza deptakami Warszawy i Kijowa istnieje też inny świat – świat, w którym zgarbione



chłopki od rana do wieczora kopią buraki, a odpoczywają, siedząc na gołej ziemi? Pomocą w tej debacie nie okaże się, niestety, prasa z epoki. Carska cenzura starannie pilnowała bowiem, aby o realiach życia niższych warstw nie pisano zbyt obszernie. Reportaży malarskich Wyczółkowskiego nie możemy więc porównać z literackimi reportażami z Ukrainy – tych bowiem de facto nie ma. Z pomocą tylko w niewielkim stopniu przyjdzie nam także polska literatura. Podejmowała ona chłopską tematykę w sposób albo przepojony sentymalizmem (vide: Janko Muzykant Sienkiewicza z 1879), albo skupiała się nie na przyczynach polsko-ukraińsko-rosyjskiej biedy, ale jej skutkach (najlepszym przykładem jest epopeja Konopnickiej, Pan Balcer w Brazylii, 1910, opisująca losy chłopów emigrujących do Ameryki Południowej). Za punkt odniesienia mogą za to posłużyć badania historyczne niepozostawiające złudzeń co do warunków życia na ukraińskich wsiach, które Wyczółkowski odwiedzał wielokrotnie na przełomie XIX i XX wieku.

Gospodarcza historia przedrewolucyjnej Ukrainy naświetla zresztą złożoność „buraczanego” tematu, który Wyczół wielokrotnie brał na warsztat [oprócz prezentowanego tu obrazu istnieje szereg prac z „Kopaniem buraków”: dwie z 1892 (Bydgoszcz), obraz z roku 1893 (MNW), kilka pastelów z 1903 i olejne szkice z 1911]. Kopanie buraków nie było bowiem tradycyjnym zajęciem w tym regionie, a kompozycje Wyczółkowskiego nie odnoszą się bynajmniej do uniwersalnych związków człowieka z naturą. Wręcz przeciwnie. Choć współcześnie może brzmieć to nieco groteskowo, burak cukrowy był pod koniec XIX wieku symbolem nowoczesności, a jego hodowle na Wołyniu i Kijowszczyźnie były jednym z najważniejszych sektorów tamtejszej ekonomii. W centrum Kijowa jak grzyby po deszczu wyrastały kamienice kolejnych „cukrowych gigantów”: Bobrińskich, Brodskich, Tereszenków, a w regionie powstawały liczne rafinerie cukru. To zwykle te budynki stanowiły wizytówkę postępu i rosyjskiej gospodarki. Wyczółkowski postanowił tymczasem publiczności Warszawy, prowincjonalnego miasta Imperium, zaprezentować zaplecze tego świata – chłopki ubrane w kozuchy i chustę, zziębnięte od pracy w polu.

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

"Lirnik" ("Ślepiec", "Lirnik w borze"), 1901

pastel/płótno, 90 x 63,3 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'L. Wyczółkowski | 1901'

na odwrociu papierowe nalepki wystawowe

oraz nalepki inwentarzowe kolekcji

estymacja:

800 000 - 1 200 000 PLN

178 000 - 267 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy,

29 stycznia – 3 kwietnia 2016

Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie,

16 listopada 2002 – 16 lutego 2003

LITERATURA:

Ewa Sekuła-Tauer, Od pomysłu do dzieła. Leon Wyczółkowski, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2016, nr kat. 131, s. 123 (il.)

Krystyna Kulig-Janarek, Leon Wyczółkowski 1852-1936. W 150. rocznicę urodzin artysty, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2002, nr kat. 35, s. 103 (il.)

„GOSPODARZ:

Rzecz daleka — taka bliska,
 ktoś mi znany, niespodziany;
 ktoś, o którym jeszcze wczora
 tylko we śnie, tylko w marze:
 Pan-Dziad z lirą...

WERNYHORA:

Wernyhora”.

Stanisław Wyspiański, „Wesele”, 1901





Leon Wyczółkowski, Druid skamieniały, 1894
Muzeum Narodowe w Warszawie



Jan Matejko, Wernyhora, 1883-1884
Muzeum Narodowe w Krakowie



Stanisław Wyspiański, Skarby Sezamu, około 1897
Muzeum Narodowe w Kielcach

WYCZÓŁ VERSUS MATEJKO (Z WYSPIAŃSKIM W TLE)

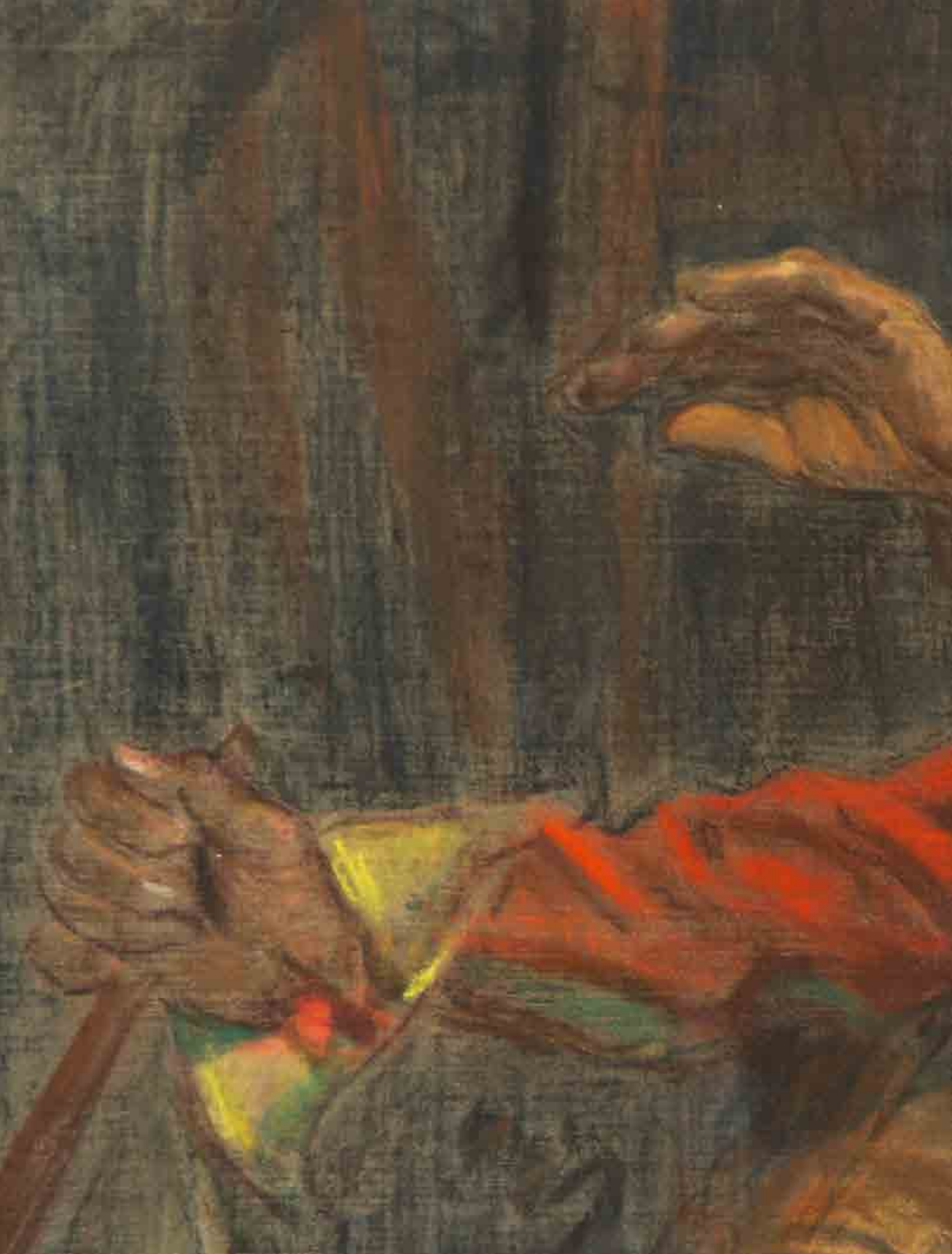
Dla Wyczółkowskiego, podobnie jak dla wielu artystów jego pokolenia, zetknięcie się z Matejką było doświadczeniem formacyjnym. Nie oznacza to jednak, że młody Wyczółkowski zachłysnął się sztuką swojego nauczyciela i w dorosłym życiu robił wszystko, aby zostać jego następcą. Wręcz przeciwnie. Opuściwszy pracownię Matejki w 1879, po spędzeniu w niej ledwie 2 lat, Wyczółkowski wrócił do Warszawy i zajął się intratną twórczością portretową. Następnie krzewił nad Wisłą zdobycze impresjonizmu i awangard malarskich, z którymi zetknął się w podróżach po Europie. Po powrocie do Krakowa i objęciu profesury na tamtejszej ASP w 1895 doświadczenie matejkowskie wybuchło jednak w Wyczółle na nowo, dając upust w obrazach takich jak „Lirnik”.

W „Lirniku” nawiązanie do „Wernyhory” Matejki (1883, MNK) jest czytelne. Przedmatejkowska tradycja polskiego malarstwa kazała bowiem przedstawiać lirników, kiedy siedzą na polnym łące lub wiejskiej ławce, kręcą korbą muzycznego instrumentu i nucą melancholijnie ukraińskie dumki. W obrazie Wyczółkowskiego nie ma najmniejszego śladu takiej kompozycji. Lirnik nie trzyma rąk na instrumencie, ale jak Wernyhora Matejki wyciąga je przed siebie. Analogie wzmacnia podobieństwo fizjonomii (potężna broda, potężne dłonie) i stroju (czerwień szaty/płaszcz). Ciekawsze niż nawiązania, są jednak różnice. Podczas gdy dłonie Wernyhory zdają się zapowiadać gest Boga Ojca ze „Stań się” Wyspiańskiego, lirnik Wyczółkowskiego wykonuje raczej gest dyrygenta kierującego niewidzialną orkiestrą.

Równoczesne nawiązanie do twórczości Matejki i stworzenie dla niej alternatywy było w krakowskim okresie twórczości Wyczółkowskiego częste. Jego emblematycznym przykładem jest wcześniejszy od „Lirnika” o 3 lata „Stańczyk” (MNK), na którym matejkowskiego bohatera Wyczółkowski przedstawił jako reżysera marionetkowego spektaklu (w domyśle: polskiej szopki). Co ciekawe, „Stańczyka” i „Lirnika” łączy wspólny rekwizyt: charakterystyczny czerwony płaszcz z żółtymi mankietami rękawów.

Pojawia się on także na kilku innych pracach Wyczółły z tego okresu, m.in. „Autoportrecie konnym na stepie” (kolekcja prywatna) i portrecie krakowskiego chłopca, Boligłowy (MNK). Jak interpretować powracanie tego akcesorium? Ponieważ pojawia się ono zarówno w autoportrecie, jak i dziełach „programowych” (a w każdym razie nacechowanych symbolicznie), chciałoby się w nim widzieć strój samego artysty, w który ubiera on bohaterów stanowiących jego alter ego i figury symbolizujące powołanie (nieprzypadkowo płaszcz Wyczółły noszą właśnie Stańczyk-reżyser i Lirnik-dyrygent – ten ostatni na domiar „homerycko” niewidomy). Jeśli jest tak w istocie, warto zastanowić się, co lirnik trzyma w prawej dłoni. Pałkę czy może... pędzle? Niestety, pastelowa wersja obrazu malowana jest zamasyście i trudno o jednoznaczną identyfikację przedmiotu. Rekwizyt nie daje się rozpoznać także na szkicu ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Bydgoszczy. Wersja olejna omawianej tu pracy, „Lirnik w borze” uchodzi z kolei za zaginioną i postawione tu pytanie musi pozostać retoryczne.

Inne pytanie, które także musi na razie pozostać otwarte dotyczy relacji „Lirnika” do motywu Wernyhory w twórczości Słowackiego i Wyspiańskiego. Mniej więcej w tym samym czasie, w którym kształtowała się plastyczna koncepcja Wyczółkowskiego, grano bowiem w Krakowie „Sen srebrny Salomei” Słowackiego (premiera odbyła się 23 marca 1900), w którym jednym z bohaterów był właśnie Lirnik. W zbliżonym okresie także Wyspiański kilkakrotnie podejmował ten motyw. Lirnik-wieszcz stał się bohaterem projektu jednego z jego witraży, osią niedokończonego nigdy poematu „Wernyhora” oraz jedną z kluczowych postaci „Wesela” (1901). Szczególnie ciekawe jest to ostatnie wcielenie. Wernyhora w „Weselu” zjawia się bowiem przed Gospodarzem, aby wręczyć mu złoty róg i „powołać gromadzkie stany”, tj. wezwać Polaków do walki o niepodległość. Nie jest jednak tylko postańcem, ale i medium, które w jednej ze scen po prostu wsłuchuje się w muzykę świata: wiatr, deszcz i szum drzew. Być może właśnie tej przedziwnej leśnej muzyki słucha także lirnik Wyczółkowskiego?





13 †

MICHAŁ BYLINA

1904-1982

Na polowaniu, 1931

olej/plótno, 67 x 106 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'MICHAŁ BYLINA 1931'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

Michał Bylina urodził się w 1904 roku w Worsówce na Ukrainie. Podobnie jak wielu innych twórców pochodzących z dawnych Kresów Rzeczypospolitej znalazł się on w latach 20. w Warszawie zasilając szeregi tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Kształcił się w pracowniach dwóch wybitnych pedagogów – Tadeusza Pruszkowskiego i Władysława Skoczylasa. Był członkiem ugrupowania „Szkoła Warszawska”. Na jego formację artystyczną decydujący wpływ miała bez wątpienia postać Pruszkowskiego. To on krzewił wśród swoich uczniów zamiłowanie do sztuki dawnych mistrzów. Działalność tzw. „pruszkowiaków” nierozzerwalnie łączyła się z tradycją pojmowaną jednak w duchu sztuki w pełni modernistycznej. Niezwykle interesujące oeuvre malarskie Byliny wypełniają chętnie odtwarzane przez malarza sylwetki koni. Dzieła powstałe w latach 20. i 30. XX stulecia w pełni ukazują indywidualizm twórcy, który w okresie powojennym przeszedł do przedstawień o bardziej komercyjnym charakterze. Tworzył on wówczas cykle o tematyce historycznej obrazujące wydarzenia z dziejów Polski. Zajmował się ilustracją książkową, a także malował epizody związane z Ludowym Wojskiem Polskim. Był laureatem wielu rządowych nagród i wyróżnień.

Znane są głównie powojenne prace Michała Byliny, z czasów kiedy wykładał w Akademii Sztuk Pięknych. To jednak dzieła stworzone w okresie dwudziestolecia międzywojennego wykazują najwyższe walory jego warsztatu. Widoczna jest w nich subtelna geometryzacja form, znakomity rysunek i zróżnicowana dyspozycja przestrzeni obrazu. Niewątpliwie najciekawszym, znanym dziełem z tego okresu jest „Amazonka” z 1930 roku znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. W kompozycji artysta w niesamowity, teatralny wręcz sposób operuje światłem, które wyznacza centrum przedstawienia. To ewidentnie jedna z wielu scen z polowania, które z pasją tworzył Bylina. Prezentowana w katalogu aukcji praca to dzieło o analogicznej tematyce z tego okresu. Malarz zobrazował tu silnie zdynamizowany układ. Konie, ludzie i sylwetki chartów wyrywających się do właśnie upolowanego zająca ukazane zostały w ramach niepokojąco bliskiego kadru. W tle, spośród płataniny form i kształtów pierwszego planu, przebiega się nizinny, rozległy pejzaż.







TADEUSZ PRUSZKOWSKI

1888-1942

"Portret Zofii z kaktusem" ("Kaktusy"), 1920

olej/plótno, 61 x 81 cm

sygnowany i datowany u dołu: 'TADEUSZ (znak artysty) PRUSZKOWSKI .A.D.1920.'

opisany na odwrociu: 'ZE ZBIORU Alf. KARNEGO | Warszawa | TAD. PRUSZKOWSKI | 1920 | PORTRET ŻONY (Zofii) | z kaktusem'

na krośnie malarskim ślad papierowej nalepki

oraz nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

33 000 - 56 000 EUR

POCHODZENIE:

własność p. Skwary, Warszawa

kolekcja Alfonsa Karnego

spadkobiercy spuścizny po Alfonsie Karnym

WYSTAWIANY:

Tadeusz Pruszkowski. Malarstwo. Wystawa ogólnopolska w 30 rocznicę śmierci,

Muzeum Okręgowe w Lublinie, 1973

Wystawa malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego 1888 – 1942, Muzeum Kazimierza Dolnego, czerwiec-październik 1973

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1920

LITERATURA:

Tadeusz Pruszkowski. Malarstwo. Wystawa ogólnopolska w 30 rocznicę śmierci,

katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lublinie, Lublin 1973, poz. 12

Wystawa malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego 1888 – 1942, katalog wystawy, Muzeum Kazimierza Dolnego,

Kazimierz Dolny 1973, poz. 8 (il.)

Szczęsny Rutkowski, Tadeusz Pruszkowski, „Sztuki Piękne” 1927-1929, r. IV, s. 14 (il.)



KAKTUSY I MELANCHOLIA

Pruszkowski portretował swoją żonę Zofię (Zuzę) wielokrotnie. Zachowały się prace przedstawiające ją, kiedy rozmyśla nad porzuconymi skrzypcami (1925, MNW), kiedy wychyla się przez okno w przebraniu Hiszpanki (1927, MNW), pozuje na tle reprodukcji z El Greca (kolekcja prywatna), czy oddaje się marzeniom w drewnianej altance (prezentowany tu „Portret z kaktusami” z 1920). Stałymi motywami tych prac jest nieobecny wyraz twarzy modelki, jej szklące się od łez oczy, lekko przechylona głowa, niekiedy także gest podpierania się ręką, który sugeruje, że nie przedstawiono tu chwili roztargnienia czy zadumy, ale melancholijne, długotrwałe rozmyślanie (niewykluczone, że właśnie do tej „długotrwałości” odnoszą się rozstawione na parapecie kaktusy, rośliny, które gromadzą wodę na zapas i potrafią nią żyć przez długie miesiące).

Oczywiście nawiązanie przez Pruszkowskiego do modelu przedstawieniowego wywodzącego się z epoki nowożytnej nie jest niczym dziwnym. Czołowe miejsce w programie artystycznym Prusza, a potem także Łukaszowców, zajmował bowiem postulat trawestowania dawnych konwencji obrazowania. Stąd zarówno u niego samego, jak i jego uczniów nawiązania do malarstwa XVI i XVII wieku, przede wszystkim do mistrzów włoskich i holenderskich. Owe nawiązania dotyczą zazwyczaj rozwiązań kompozycyjnych, ikonograficznych, a niekiedy także techniki wykonania, doboru materiałów a nawet liternictwa. Nie można jednak powiedzieć, aby malarstwo tego typu było ślepo wpatrzone w przeszłość czy sklerotyczne. Prus potrafił bowiem łączyć tradycję z nowoczesnością w bardzo nieoczekiwany sposób.

„W roku 1914 artysta żeni się ze swą koleżanką ze studiów, Zofią Katarzyńską. Niezwykła uroda inspiruje Pruszkowskiego, poświęca jej liczne portrety jak ‘Madonna’, ‘Melancholia’, czy ‘Kaktusy’. ‘Kaktusy’ malowane są szerokimi pociągnięciami pędzla, nasycone głęboką czerwienią, w tym portrecie szczególnie przykuwają uwagę niezwykle wyraziste oczy. Powierzchnia płótna przywodzi na myśl drogocenne, lśniące emalie”.

Krystyna Postawka, w: Wystawa malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego 1888 – 1942, katalog wystawy, Muzeum Kazimierza Dolnego, Kazimierz Dolny 1973, s. nlb.

Doskonale widać to na „Portrecie z kaktusami”, gdzie mieszają się ze sobą konwencja przedstawieniowa Melancholii i konwencja raczkującego ówczesnie kinowego fotosu. Poziome kadrowanie obrazu, ujęcie modelki (jak mówi się w świecie kamerzystów) w planie średnim, uczynienie głównym akcentem kompozycji porcelanowych, hollywoodzkich oczu i nałożenie na głowę Zuzy nakrycia głowy, które jest ni to beretem, ni to turbanem jednoznacznie odsyłają widza do poetyki posteru, który w tym okresie można było spotkać w lobby warszawskich kin. Pruszkowski, jak się wydaje, miał zresztą do tej decyzji kompozycyjnej nosa: przez całe lata 20. podobna konwencja portretowa zyskiwała bowiem na popularności, do czego znacznie przyczyniły się podobnie ujmowane posterowe portrety Poli Negri czy Clary Bow.

Nieco bardziej złożonym problemem jest wykorzystanie przez Prusza układu ciała i typu ekspresji nawiązujących do europejskich alegorii Melancholii oraz rozmaitych wariacji na ich temat. Obraz najbliższy wydaje się kompozycjom biorącym za temat pokutującą Marię Magdalenę. Decydują o tym oczywiście gesty i osadzenie ciała Zuzy, ale także skierowane jej oczy ku niebu. Na scenach z pokutującą Jawnogrzesznicą to właśnie lekko zapłakane oczy stanowiły bowiem symbol jej żalu i eskapistycznych marzeń. Być może decyzja o otoczeniu modelki Pruszkowskiego kaktusami wiązała się z chęcią zbudowania wokół niej scenerii pustynnej, a więc i powiązania z Marią Magdaleną? Jeśli było tak w istocie, obraz musiał mieć wymiar humorystyczny, a melancholijna poza musiała być potraktowana jako kostium. W tle Zuzy wyraźnie widać przecież figurki małżonków połączonych sznurem małżeńskim. Czyżby więc Pruszkowski przedstawił swoją żonę, kiedy ta odbywa małżeńską pokutę?



Tadeusz Pruszkowski, Hiszpanka, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie



Tadeusz Pruszkowski, Dame \ l'incroyable, 1917
Muzeum Narodowe w Warszawie



Tadeusz Pruszkowski, Melancholia, 1925
Muzeum Narodowe w Warszawie



ZUZA W KRYNOLINACH

„Co mi tam po jakiejś Muzie, kiedy ja mam swoją Zuzię”.

Tadeusz Pruszkowski

Kluczem do zrozumienia obrazu są dwie maleńkie sylwetki ludzkie połączone sznurkiem i przewieszone przez kratownicę altany. Jedna z nich nosi spodnie; druga: spódnice. Niewątpliwie mamy tu więc do czynienia z parą. Podobnie jest w przypadku autora obrazu i sportretowanej na nim kobiety. Tym pierwszym jego bowiem Tadeusz Pruszkowski, jeden z najwybitniejszych polskich malarzy 1 połowy XX wieku; tą drugą, jego żona: Zofia z Katarzyńskich (1887-1957), przez przyjaciół nazywana Zużą lub pieszczotliwie „Zabetą”.

Poznali się, jak przystało na miłość romantyczną czasów Belle Époque, w Paryżu. Pruszkowski podróżował do miasta światła w 1908, mając już za sobą studia u Konrada Krzyżanowskiego na warszawskiej ASP. Nad Sekwaną, poprzez polskich przyjaciół poznał 21-letnią Zużę, w której ówczesnie śmiertelnie kochał się inny malarz: Bolesław Wieniawa. Zuza, co ze zdziwieniem wspominały po latach jej koleżanki, wybrała jednak „tuszę Prusza”, a więc człowieka, którego w towarzystwie uważano za mało atrakcyjnego, choć niepozabawionego uroku (kilka lat później śpiewano o nim: „bo w potężnym ciele Prusza / wiecznie żywa siedzi dusza! / Czasem śmiesz, czasem wzrusza / ale wciąż się rusza, rusza, rusza!”). Ślub wzięli jednak dopiero kilka lat po powrocie do Warszawy, 28 stycznia 1914.

Zuza, która sama była obiecującą malarką, już w początkowym okresie związku poświęciła swoją karierę dla męża. Żeby załatać domowy budżet, zajęła się prowadzeniem w Warszawie pracowni artystycznych kapeluszy. Uczestniczyła jednak w kawiarnianym życiu stolicy, fetach wydawanych w stołecznej akademii, a także jeździła z mężem i jego studentami do Kazimierza. Wydaje się zresztą, że sama była prowodyrką wielu wyjazdów. Zuza miała ponoć w zwyczaju mawiać, że mogłaby mieszkać w trzech miejscach na świecie: Paryżu, Wenecji i Kaźmierzu nad Wisłą. Zarobki jej i męża mogły jednak pozwolić tylko na to ostatnie. W Kazimierzu dała się poznać jako postać niezwykle barwna, wręcz ekstrawagancka. Jej przyjaciółka Irena Lorentowicz w wydanych w 1975 wspomnieniach „Oczarowania” wspominała, że Zuza miała w zwyczaju chodzić po Kazimierzu przesadnie wystrojona i nosić krynoliny nawet w tygodniu. Razem z pisarką Marią Kuncewiczową miała także wybierać się na targ ubrana tylko w koszulę nocną i kapelusz, imitując przez to „grecką” modę czasów Napoleona. Jak wspominała przyjaciółka: „Cała jak ze starej powieści, (...) zdawała się być uśmiechniętym, swoim własnym portretem”, „malarka w krynolinie, przechylająca tak wdzięcznie głowę na bok”.

O jej domowym życiu z Pruszkowskim wiadomo niewiele. Nie doczekali się dzieci. Przyjaciele zapamiętali ich jako małżeństwo pogodne i szczęśliwe, które w swoim mieszkaniu przy Lwowskiej 11 przyjmowało gości chętnie i często. Pruszkowski obnosił się zresztą w akademii ze swoim małżeńskim szczęściem. Wielokrotnie portretował żonę (najbardziej znanymi dziełami są niewątpliwie „Niewiarygodna kobieta / Dame l'incroyable” z 1917 i „Melancholia” z 1925, oba ze zbiorów MNW). Temat miłości małżeńskiej Prusza i Zuzy podchwytwały także studenckie szopki. W jednej z nich profesor Pruszkowski odrzucał zaloty bliżej nieznanej Muzy warszawskiej i deklarował miłość do żony.

„Prusz: Zuzieczko, ach!

Ja kocham Cię aż strach.

I w nocy i we dnie

Ja wciąż maluję Cię.

(...)

Od dawna już wyszedłem ja

Z uczniowskich mych pieluszek,

Warszawa cała dziś mnie zna,

Mam żonę, psa i brzuszek.

Prócz wielkich cnót, magazyn mód,

Pomagał mi niemało,

Z Rembrandtów swój wywodzę ród,

Bo mi się tak zachciało.

Uznanie, sława, godność, zysk -

Publiczność ściąga tłumnie.

Czerwony ogon z pięknych ram,

Do góry sterczy dumnie.

(...) co mi tam po jakiejś Muzie,

Kiedy ja mam swoją Zuzię”.

Szczęście przerwał wybuch wojny, o czym obszerną relację pozostawiła w swoich wspomnieniach Lorentowiczowa: „[W czasie okupacji] Prusz prawie wcale nie wychodził z domu, ale ludzie przychodzili do niego, bo ‘działał’. On, taki przecież zawsze odważny, lotnik pełen fantazji, siedział całe dnie na tym swoim strychu przy radiu. Odważnie ukrywał Żydów malarzy u siebie. Owej strasznej nocy [30 czerwca 1942] wywiekli wszystkich mężczyzn z domu i o pierwszej na żydowskim cmentarzu rozstrzelali. Zuzia nigdy nie mogła znaleźć jego ciała, jego kości. Z początku, z duszą na ramieniu biegła do Gestapo na Szucha, bo ludzili ją, że Prusz siedzi. Tak trwało to długo. Dopiero kiedy u Krawca znalazło się ubranie Prusza skomponowane przez Zuzię, obszyte taśmą, aksamitne, kupione gdzieś jako pozostałość po rozstrzelanych [przestała szukać]. (...) Zuzia żyła samotnie jeszcze parę lat, podobno po śmierci wyglądała na nowo niesłuchanie młodo i pięknie” (Irena Lorentowicz, „Oczarowania”, Warszawa 1975, s. 293).





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

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

"Chłopiec z kawałkiem chleba" ("Petit garçon au morceau de pain"), około 1914

olej/plótno, 60,5 x 44 cm

na odwrociu stempel spuścizny: WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny |

POŚMIERTNEJ oraz podpis żony artysty długopisem: 'E. Ślewińska',

opisany ołówkiem kopiowym: '19. Petit garçon | au morceau de pain'

i numery inwentarzowe, na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa

The Arts Council of Great Britain oraz nalepka ramiarska i transportowa

inne tytuły: Garçon breton au morceau de pain, Young Boy with a piece of bread,

Knabe mit einem Stück Brot

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

89 000 - 133 000 EUR

POCHODZENIE:

Eugenia Ślewińska, spuścizna po artyście

kolekcja rodziny Primel, Paryż

Urszula Jaworska, Paryż (do grudnia 1961)

kolekcja Samuela Josefowitza, Lozanna

dom aukcyjny Christie's, grudzień 2006

kolekcja instytucjonalna, Europa

WYSTAWIANY:

Gauguin and the School of Pont-Aven, Indianapolis Museum of Art The Walters Art Gallery, Baltimore,

Montreal Museum of Fine Arts, The Dixon Gallery and Gardens, Memphis

San Diego Museum of Art, Portland Art Museum, Museum of Fine Arts, Boston, wrzesień 1994 – wrzesień 1996

1886-1986. Cent ans, Gauguin? Pont-Aven, Musée de Pont-Aven, czerwiec-wrzesień 1986

Gauguin and the Pont-Aven Group, Tate, Londyn, Kunsthhaus, Zurych, styczeń-kwiecień 1966

The Outline and the Dot. Two Aspects of Post-Impressionism, katalog wystawy, Museum of Fine Arts, Dallas,

4-25 marca 1962

LITERATURA:

Gauguin and the School of Pont-Aven, katalog wystawy, Indianapolis Museum of Art i in., London 1994, s. 157,

nr kat. 126 (il.)

1886-1986. Cent ans, Gauguin ? Pont-Aven, katalog wystawy, Musée de Pont-Aven, s. 15, nr kat. 76 (il.)

Władysław Ślewiński 1854-1918, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983,

nr kat. 294, il. nr 265

Gauguin and the Pont-Aven Group, Tate, Londyn, Kunsthhaus, Zurych, London 1966, nr kat. 265

The Outline and the Dot. Two Aspects of Post-Impressionism, katalog wystawy, Museum of Fine Arts, Dallas 1962, nr kat. 17



1856	●	1 czerwca w Białynie koło Mikołajewa na świat przychodzi Władysław Ślewiński. Osierocony przez matkę, która umiera podczas porodu, będzie wychowany przez babkę i ojca, Kajetana Ślewińskiego.
1866	●	Uczy się w gimnazjum w Radomiu, gdzie zdaje maturę.
1875	●	Zaczyna naukę w szkole rolniczej w Czernichowie, której nigdy nie ukończy.
1884	●	Przychodzi na świat syn Ślewińskiego, Władysław Porankiewicz, który zostanie malarzem.
1886	●	Władysław zaczyna gospodarować w majątku Pilaszkowice, który doprowadzi do ruiny.
1888	●	Przed długami i sekwestrem urzędu skarbowego Ślewiński wyjeżdża, bez pożegnania z rodziną, do Francji. Mimo wcześniejszych skłonności artystycznych dopiero tutaj odkrywa swój talent i nagle włącza się w życie artystyczne. Zapisuje się do Académie Colarossi, bywa w crémierie „Chez Madame Charlotte” na Montparnassie, który to lokal stanowi miejsce spotkań artystycznej awangardy. Tam styka się z Paulem Gauguinem.
1889	●	Konkurując z paryską wystawą światową, otwarta zostaje w Café Volpini wystawa syntetystów i symbolistów – pierwszy pokaz w Paryżu malarstwa Gauguina i jego szkoły. Ślewiński wówczas pierwszy raz podziwia ich prace i włącza się w ich ruch. Pierwszy raz wyjeżdża do Bretanii.
1891	●	Gauguin tworzy „Portret Ślewińskiego” (Muzeum Sztuki Zachodniej, Tokio).
1892	●	Wyjazd na stałe do Bretanii.
1895	●	Zaprzyjaźnia się z rosyjską malarką Jelizawietą Kruglikową, dzięki czemu artysta włącza się w rosyjską kolonię artystyczną w Paryżu. Zaprzyjaźnia się z rosyjskim poetą Maksymilianem Wołoszynem, który stanie się jednym z najbardziej przenikliwych krytyków malarstwa Ślewińskiego.
1897	●	Wystawa indywidualna w Galerie Georges Thomas w Paryżu. Pokazy we Lwowie i Warszawie. W kolejnych latach kontakty z luminarzami polskiego życia intelektualnego: Stanisławem Przybyszewskim czy Zenonem Przesmyckim.
1905	●	Ślewiński po 17 latach spędzonych we Francji wraca do Polski: spotyka się z rodziną (próba rozwiązania konfliktu z ojcem), a w Salonie Krywulta odbywa się przekrojowa wystawa 35 prac oraz dwóch obrazów Gauguina z jego zbioru. Otwarcie ekspozycji dokonuje się jedynie dzięki pomocy rodziny artysty, gdyż urząd skarbowy grozi zajęciem obrazów ze względu na dawne długi Ślewińskiego.
1906	●	Mówi się o tym, że Ślewiński może otrzymać katedrę malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie otrzymuje jej, a niechęć krakowskiego środowiska wobec jego osoby znajduje wyraz w prasowej aferze i publikacji anonimowych listów w czasopiśmie „Czas”. Wyjeżdża do Poronina, gdzie maluje tatrzańskie krajobrazy. Utrzymuje kontakty z Leopoldem Staffem, Janem Kasprowiczem czy Stanisławem Witkiewiczem. Powstaje jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych obrazów, „Sierota z Poronina” (Muzeum Narodowe w Warszawie).
1908	●	Ślewiński staje się popularny wśród młodej generacji artystów. Zostaje mianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, lecz wkrótce rezygnuje z posady (prawdopodobnie przez konflikt z Xawerym Dunikowskim). Otwiera własną szkołę artystyczną przy ulicy Polnej.
1909	●	Plener z uczniami w Kazimierzu Dolnym i poplenerowa wystawa w warszawskiej Zachęcie.
1910	●	Po pięcioletnim pobycie w Polsce, Ślewiński wyjeżdża na stałe do Bretanii, zapewne zawiedziony stosunkami panującymi na rodzimej scenie artystycznej. Zamieszkuje w neostylowej willi w Doëlan, małym porcie rybackim.
1911	●	Do Ślewińskich przyjeżdża młody Stanisław Ignacy Witkiewicz. W następnych latach pojawia się tam również młodzi polscy malarze, m.in. Tadeusz Makowski.
1912	●	Powstaje „Autoportret w stroju bretońskim” (Muzeum Narodowe w Warszawie), który monografistka malarza Władysława Jaworska postrzega jako manifest artysty.
1916	●	Śmierć artysty. Ślewiński zostaje pochowany w Bagneux pod Paryżem.
1919	●	Wystawa pośmiertna w Pavillon de Marsan w Luwrze. W kraju analogiczna ekspozycja będzie miała miejsce w Zachęcie w 1925 roku.
1928	●	Pierwsze monograficzne opracowanie malarstwa Ślewińskiego: swoją rozprawę publikuje malarz i krytyk Tytus Czyżewski.
1983	●	Pierwsza i jak do tej pory jedyna wystawa monograficzna Ślewińskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.

Władysław Ślewiński, Paryż, około 1900



WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Władysław Ślewiński, Portret Magdaleny, około 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie



Władysław Ślewiński, Sierota z Poronina, około 1906
Muzeum Narodowe w Warszawie

SIEROTA Z PORONINA W BRETRANII

„Kocham Polskę i Gauguina” to słowa zwyczajowo przypisywane Władysławowi Ślewińskiemu, utrwalone w jego legendzie artystycznej przez monografistkę malarza. Syntetyzm Gauguina, którego podstawowe zasady zostały wyłożone w tekście Alberta Auriera „Symbolizm w malarstwie – Paul Gauguina” (opublikowanym w „Mercure de France” w lutym 1891), Ślewiński złagodził. Podobnie z jego konwencją portretową: w stosunku do Gauguina jego wizerunki ludzi są mniej krzykliwe w barwie, odarte z ornamentalnych dodatków, jakby wypełnione ciszą i przez to może nieco bardziej psychizowane. Płasko zdjęte z natury sylwetki postaci najczęściej szczerlnie wypełniają kadr podobrazia. Ślewiński precyzyjnie planuje kompozycję, nadając jej optycznej drapieżności, a rzadko pojawiające się w nich anegdotyczne dodatki dopełniają symbolicznej mowy portretu.

W prezentowanym „Chłopcu z kawałkiem chleba” tytułowy rekwizyt z jednej strony stanowi kompozycyjny dodatek równoważący lewą stronę przedstawienia. Z drugiej strony, symbolicznie, może odnosić się do trudów losu uboższego dziecka wiejskiego. Modelem sportretowanym przez Ślewińskiego jest tutaj Ludwik Kościelniak, syn służącej Ślewińskich, Magdaleny. Zgodnie ze wspomnieniami świadków życia Ślewińskich w ich drugim okresie bretońskim (w Doëlan) Magdalena i Ludwik wrosli w lokalną społeczność: „Z największym ożywieniem natomiast i sympatią opowiadali o przywiezionej przez Ślewińskich (z Poronina) służącej Magdusi i jej synu Ludwiku. Madeleine była lubiana, popularna, podziwiana za zaradność, uczynność, udzielanie przepisów na dziwne, ale znakomite polskie potrawy. Jej syn, Lodovic (który jako mały chłopiec był modelem do ‘Sieroty z Poronina’) – chodził do miejscowej szkoły, bardzo dobrze się uczył, a jeszcze lepiej pływał” (Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 18-19). Wedle bretońskich rozmówców Jaworskiej Kościelniak, jako świetny pływak, uratował jednemu ze swoich kolegów życie, a w dojrzałym życiu

– podobno – był mistrzem pływackim, i albo portierem w paryskim hotelu, albo buchalterem. Do Doëlan dotarł ponoć po raz ostatni w 1932, a potem ślad się po nim urywa. Jego nazwisko nie figuruje też we francuskich archiwaliach (dz. cyt.). Ludwik Kościelniak stał się jednak częścią kanonu naszej sztuki. Obok dzieci Wyspiańskiego i wizerunków małych modeli Tadeusza Makowskiego, to właśnie „Sierota z Poronina” zajął doczesne miejsce w zbiorowym polskim imaginariu. Obraz Kościelniaka to obraz „sieroctwa w ogóle” (Jaworska), a w oczach innego malarza „arcydzieło sztuki” (Tytus Czyżewski).

Stworzony kilkanaście lat po dziele z Muzeum Narodowego w Warszawie prezentowany portret przedstawia inną fazę twórczości Ślewińskiego: po 1910, czyli po powrocie do Bretanii z Polski, Ślewiński „uspokaja” swoje kompozycje, wybiera harmonijne układy, skupia się na pogodnych aspektach barwy. W „Chłopcu z kawałkiem chleba” obecny jest intymny klimat i spokój płynący z wyrafinowanych zestrożeń barwnych. Ślewiński posługuje się delikatnie przechodzącymi plamami fioletu, błękitu, różu i żółci, które zespala płynny kontur o pięknym, szafirowym odcieniu. Pełna wyrazu postać Ludwika swój charakter zawdzięcza oczom, które, pieczołowicie określone linią, patrzą wprost na widza. Podobnie jak w „Sierocie z Poronina”, prezentowany wizerunek to portret symboliczny: wyraz dziecięcej niewinności, uczuciowej autentyczności i marzycielstwa. „Chłopiec z kawałkiem chleba” znajduje swoje pendant w portrecie Magdaleny Kościelniak – obraz ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie ma niemal te same wymiary. Dzieło przez dekady pozostawało w kolekcji Samuela Josefowitza, bodaj najwybitniejszego kolekcjonera grafiki Paula Gauguina i dzieł jego szkoły. Stworzony w Doëlan, a później przechowywany w Paryżu „Chłopiec z kawałkiem chleba”, dzięki przynależności do tej prestiżowej kolekcji, dotarł do wielu miast europejskich i amerykańskich, gdzie był eksponowany obok dzieł pędzla najbardziej znamienitych artystycznych przyjaciół Ślewińskiego.



Ślewiński z żoną w salonie „zameczku” w Doëlan, około 1915



Zameczek w Doëlan, fotografia 1957



„(...) Pan nie jesteś ‘realistą’ czy ‘naturalistą’ w znaczeniu utartym, nie jesteś Pan kopistą ‘oddającym’ przyrodę choćby nawet z pozorami duszy. Portrety Pańskie, odznaczające się zewnętrznym podobieństwem, nie są zewnętrzną rzeczywistością. Malowane środkami (...) niezmiernie prostymi i czysto malarskimi (...) portrety te nie starają się, aby widz miał złudzenie żywego człowieka, nie pragną – i to ze skutkiem – wywołać wrażenie życia indywidualnego. Dzięki Pańskiej umiejętności – niech Pan nie gniewa za to wyrażenie, ale w danym przypadku jest ona dla mnie równoważnikiem Pańskich odczuwań – a więc dzięki Pańskiej umiejętności nadawania oczom pewnego wyrazu, pewnego układania figury, życie portretów tych przybiera cechy, leżące poza życiem indywidualnym”.

Jan Kasprzowicz, Katalog wystawy prac Władysława Ślewińskiego, Lwów 1907, s. nlb.



WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI

1850-1911

Portret Władka Szernera, 1879

olej/plótno (dublowane), 48 x 38 cm

sygnowany i datowany p.g.: 'Czachórski | 1879.'

na odwrociu nalepka z ekspertyzą Kazimierza Buczkowskiego z dn. 28 lipca 1953

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny Szernerów

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski, Warszawa 1927, s. nlb. (il.)

„Jeśli nie duchowa postawa, to respekt wobec natury, radość świata i przedmiotów, a także niezmordowana sumienność zbliżały go mistrzów niderlandzkich, których dzieła były mu niedoścignionym pierwowzorem. (...) Miał klasę i elegancję nierozdzielłą ze swą osobowością nie tylko artystyczną”.

Alex Braun, 1911, Wspomnienie pośmiertne poświęcone Władysławowi Czachórskiemu,
w: Halina Stępień, Maria Liczbińska, Artyści polscy w środowisku monachijskim
w latach 1828-1914. Materiały źródłowe, Warszawa 1994, s. 92



„W plejadzie gwiazd, które zabłyśły na horyzoncie sztuki polskiej w ostatnich kilku dziesiątkach lat zeszłego wieku i blaskiem swym ozłociły ten wspaniały okres jej rozwoju, nazwisko Czachórskiego pozostanie w pierwszym szeregu jako wysoki wyraz technicznej kultury malarskiej i doskonałości fachowej. Obdarzony wielkim wrodzonym talentem, potrafił go wysubtelnić nabytą wiedzą i doprowadzić do stadium mistrzostwa. Cechą tego talentu była dążność do ciągłego doskonalenia wewnętrznego daru malarskiego i rodzaj wytrawnego obiektywizmu w traktowaniu rzeczywistości, który mu pozwolił tworzyć coraz to ciekawsze dzieła sztuki”.

Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski, Warszawa 1927, s. nlb.

Jak wielu polskich twórców Władysław Czachórski rozpoczął swoją edukację artystyczną w warszawskiej Klasie Rysunkowej. Studia podjął w Dreźnie (1868), aby w kolejnym roku dotrzeć do Monachium, gdzie prężnie działała polska kolonia artystyczna. Królewską Akademię Sztuk Pięknych ukończył w 1873, a kolejne lata wypełniły podróże do Francji i Włoch. Czachórski stał się jednym z najważniejszych przedstawicieli polskich monachijczyków. Jego „salonowe” prace cieszyły się wielkim wzięciem międzynarodowej klienteli, a sam malarz postrzegany był jako wirtuoz malarstwa. Niemal fotorealistycznie, bogate w szczegóły i uwodzicielskie w charakterze wizerunki dam stawiały się w oczach krytyków „wymarzoną Eldorado szczęśliwości, beztroski, wiecznej pogody, ciągłego uśmiechu i wytworności”. Malarz, kreujący swój wizerunek na „księcia malarstwa”, bywał w towarzystwie i modnych restauracjach Monachium, tworzył powoli i umiejętnie pozycjonował swoje prace na rynku sztuki.

Prezentowany portret to dzieło o wyrafinowanej, wąskiej palecie barwnej. Mały chłopczyk patrzy prosto w oczy widza, a jego fryzura i strój jawnie odsyłają do wizerunku renesansowego paza. Praca stanowi ciekawy dokument życia polskiej kolonii artystycznej. Przedstawia bowiem syna Władysława Szernera (1836-1915), ceniowanego malarza scen rodzajowych z końmi i jeźdźcami, Władysława juniora (1870-1936), który także zajmował się malarstwem, niejednokrotnie powtarzając tematy wypracowane przez ojca. Uczuciowość małego chłopca wyrażająca się w subtelności malarskich tonów została tutaj mistrzowsko oddana przez Czachórskiego. Współcześni artyści komentowali: „W plejadzie gwiazd, które zabłyśły na horyzoncie sztuki polskiej w ostatnich kilkudziesięciu latach zeszłego wieku i swym blaskiem ozłociły ten wspaniały okres jej rozwoju, nazwisko Czachórskiego pozostanie w pierwszym szeregu jako doskonały przykład technicznej kultury malarskiej i doskonałości warsztatu twórczego” (Henryk Piątkowski, Władysław Czachórski, Warszawa 1927, s. nlb.).



17

WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Ułan na koniu

olej/tektura, 60 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'Wojciech Kossak'

na odwrociu pieczęć z herbem Kos

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

„Jest to malarz niewątpliwie bardzo polski przez swój temperament i rozmach, przez swą brawurę i werwę (...), przez swe umiłowanie życia, ruchu i pędu, przez swój kult konia, przez swe upodobanie do tematów rycersko-wojskowych”.

Mieczysław Wallis, Wystawa Wojciecha Kossaka, „Wiadomości Literackie”, nr 32, 26 lipca 1936



18 †

JERZY KOSSAK

1886-1955

Olszynka Grochowska, 1942

olej/tektura, 66,5 x 97 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Dr. Stanisławowi Cikowskiemu |

w dowód wdzięczności | Jerzy Kossak | 1942'

na odwrociu pieczęć: 'Stwierdzam autentycz. | ność tego obrazu | Jerzy Kossak'

oraz ślad dawnej nalepki

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 400 EUR

Bitwa Grochowska rozegrała się na przedpolach Warszawy 25 lutego 1831 i przeszła do historii jako największa batalia powstania listopadowego. Najbardziej zaciekle walki toczyły się w rejonie Olszyny, nieopodal wsi Grochów. Wojskiem polskim dowodził generał Józef Chłopicki, a po stronie rosyjskiej rozkazy wydawał feldmarszałek Iwan Dybicz. Lasek parokrotnie przechodził z rąk do rąk, a „Czwartacy”, żołnierze 4 Pułku Piechoty Liniowej, tracąc największą liczbę ludzi, zapisali się na kartach dziejów, ofiarnie broniąc stanowiska. Pod Grochowem starło się ponad 40 tysięcy żołnierzy Wojska Polskiego i 60 tysięcy Rosjan. Prezentowany obraz należy do wielkiej serii prac Wojciecha i Jerzego Kossaków, którzy przez całą swoją twórczość powracali do historii „Czwartaków”. Inicjalna kompozycja Wojciecha na ten temat pochodzi z 1887 i stanowi pierwszy sukces artysty.



19 †

JERZY KOSSAK

1886-1955

Napad wilków, 1944

olej/tektura, 70,5 x 100 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.:

'Drogiemu przyjacielowi Dr. St. Cikowskiemu | Jerzy Kossak | 1944'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

Jerzy Kossak to ostatni wielki malarz z rodu Kossaków. Dorastał w aurze tradycjonalistycznej sztuki dziadka Juliusza i ojca Wojciecha. Przez całą swoją twórczość kontynuował linię ich malarstwa. Powtarzał sceny wypracowane przez ojca oraz tworzył autorskie kompozycje. Na trzon jego dzieła składają się tematy historyczne (z powstania listopadowego, wojen napoleońskich i wojny 1920) oraz rodzajowe. Malował kuligi, zaloty i pościgi ułanów, także – jak w przypadku prezentowanej pracy – pogonie wilków za saniami. Z brawurą oddał dramatyzm sceny i nawiązał do XIX-wiecznej wielkiej tradycji polskiej sztuki. Układ koni w prezentowanym obrazie bliski jest ekspresywnym trójkom i czwórkom Józefa Chełmońskiego, a wilki atakujące zaprzęg to cytat z malarstwa Alfreda Wierusza-Kowalskiego.







Copyright 1911 by J. H. C. Co. Inc.
J. H. C. Co. Inc.
1911

20

BOGDAN KLECZYŃSKI

1851-1916

Scena zimowa z kupnem konia, 1883

olej/deska, 54 x 90 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Bohdan Kleczyński 1883 | Monachium'
na odwrociu nalepki aukcyjne oraz napisy własnościowe

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

22 000 - 33 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Christie's, Nowy Jork, październik 2002

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska







Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafiał tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarskiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielowski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzieś indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą.

Bohdan Kleczyński, znakomity przedstawiciel polskiej kolonii artystycznej w Monachium, znalazł się w Niemczech na początku lat 70. XIX wieku. Jego wyjazd nie miał związku ze sztuką, przyszły malarz bowiem studiował w Heidelbergu ekonomię. Artystyczną edukację rozpoczął dopiero około 1876 w Warszawie, w popularnej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Krótko uczył się we Florencji, aby przenieść się do Monachium w 1880, gdzie uczył się w Akademii Sztuk Pięknych oraz pracowni Józefa Brandta. Ten nieformalny przywódca polskiej kolonii artystycznej nad Izarą wywarł na Kleczyńskiego przemożny wpływ – zarówno jeśli chodzi o podejmowane tematy, jak i repertuar środków malarskich. Malarstwo Kleczyńskiego zdradza również pokrewieństwo z wczesną fazą twórczości Józefa Chełmońskiego i sztuką Alfreda Wierusza Kowalskiego. W Niemczech artysta malował, podobnie jak inni polscy „monachijczycy”, sceny rodzajowe: kuligi i sceny myśliwskie osadzone przeważnie na ukraińskich stepach. Swoje prace sprzedawał przede wszystkim za granicą: w Anglii i Niemczech. Jego prace cieszyły się wzięciem wśród klienteli amerykańskiej i były nabywane do tamtejszych kolekcji.

Prezentowane dzieło przez lata pozostawało w kolekcji w Stanach Zjednoczonych. Przedstawia zimową scenę z zaprzęgiem przed karczmą i epizod z kupnem konia. Kleczyński z pietyzmem oddał maść koni i detale stroju chłopów. W oddali wzrok widza przykuwa kolejna grupa z zaprzęgiem i scena przy studni, a dalej perspektywa otwiera się na szeroki widok na ośnieżone pole i kurtynę lasu. Dzieło Kleczyńskiego wchodzi w ten sposób w śmiały dialog z klasycznymi przykładami malarstwa monachijczyków, choćby z „Przed karczmą” Józefa Chełmońskiego (1877, Muzeum Narodowe w Warszawie).

21

JANUARY SUCHODOLSKI

1797-1875

"Ułani z czasów napoleońskich", 1852

olej/plótno, 52 x 40,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J. Suchodolski 1852'

na odwrociu ramy papierowa nalepka skarbowa, aukcyjna oraz nalepki inwentarzowe kolekcji

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Jana Jędrzejowicza ze Staromieścia

dom aukcyjny Agra-Art

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Sto lat malarstwa polskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1929

LITERATURA:

Poradnik polskiego kolekcjonera, Kraków 2003, s. 51 (il.)

Krystyna Sroczyńska, January Suchodolski, Wrocław 1961, s. 183, nr kat. 164

Franciszek Klein, Sto lat malarstwa polskiego 1800-1900. Dzieła artystów nieżyjących, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1929, s. 68, nr kat. 286







SUCHODOLSKI: KARTA Z DZIEJÓW HISTORII SZTUKI

Po upadku Rzeczypospolitej w 1795 i zajęciu Warszawy przez Prusaków lokalny system artystyczny zawalił się. Kilku zamożnych magnatów uciekło do Wiednia bądź Petersburga, kilka rodzin wyjechało do swoich wiejskich majątków, pozostawiając tym samym pracujących dla nich dotychczas artystów bez źródła dochodów. W kolejnej dekadzie obserwujemy exodus ludzi sztuki z miasta. Warszawski rysownik i dekorator Jan Piotr Norblin po krótkim epizodzie w Dębicach i Puławach zdecydował się wrócić do Francji, malarz Jan Rustem i rzeźbiarz André Le Brun przenieśli się na stałe do Wilna, młody Aleksander Orłowski po krótkiej pracy dla księcia Józefa Poniatowskiego na zawsze wyjechał do Petersburga. Z miasta stopniowo wyjeżdżali też artyści „drugiego garnituru”, inni decydowali się zmienić zawód (nawrotny pejzażysta Stanisława Augusta, Zygmunt Vogel, został nauczycielem rysunku w szkole wojskowej, a rytownik Karol Groll – biznesmenem). Ci, którzy zdecydowali się zostać i trwać przy obranym wcześniej zawodzie, mieli poważne problemy finansowe: Bacciarelli płakał ponoć ze wzruszenia za każdym razem, gdy Czarortoryscy zlecali mu wykonanie nawet drobnej pracy. Fatalnej sytuacji świata sztuki nie zmieniło powstanie Księstwa Warszawskiego (1807), ani później Królestwa Polskiego (1815) – oba mierzyły się bowiem z poważniejszymi problemami niż budowanie systemu państwowego mecenatu i jeśli już skore były inwestować w sztukę, to raczej w publiczne pomniki niż artystów malarzy. Pojawienie się na carskim uniwersytecie niewielkiej komórki o nazwie „Wydział Sztuk Pięknych” nieznacznie tylko poprawiło tę sytuację.

W takich właśnie niesprzyjających warunkach swoją przygodę ze sztuką zaczął January Suchodolski. Z rysunkiem zetknął się nie w szkole artystycznej, ale w Korpusie Kadetów, który oferował przyszłym wojskowym kurs przygotowujący do posługiwania się rysunkiem inżynierskim. Suchodolski już po rozpoczęciu regularnej służby w wojsku amatorsko zajmował się malarstwem i wystawił kilka swoich prac na pierwszych publicznych wystawach malarstwa organizowanych ówczesnie w stolicy.

Prawdziwe studia rozpoczął jednak dopiero w wieku 35 lat, kiedy po klęsce powstania listopadowego wyjechał do Rzymu i został wzięty pod skrzydła słynnego francuskiego artysty, Horace’a Verneta.

Powrót Suchodolskiego do Polski był dla warszawskiego środowiska artystycznego zjawiskiem przełomowym, które porównać można chyba tylko do powrotu Antoniego Brodowskiego (słynnego klasycysty i ucznia Davida) z Paryża w 1815. Suchodolski przynosił bowiem do Warszawy powiew wielkiego świata (w Rzymie obracał się nie tylko w kręgu Verneta, ale też Thorvaldsena i niemieckich Nazareńczyków) oraz nowy model plastyczny. Słusznie okrzyknięto go „polskim Vernetem”, a więc artystą, który potrafi tworzyć obrazy mistrzowsko imitujące rzeczywistość i „porcelanowo” wykończone, a przy tym podejmujące aktualną tematykę – nosząc treści patriotyczne lub osadzone w nieodległej rzeczywistości wojen napoleońskich. Suchodolski był jednak kimś więcej niż tylko apostołem przynoszącym nad Wisłę plastyczne nowinki. Przeszczepił on u nas także specyficzny model relacji, które artysta utrzymuje ze światem intelektualistów. Wiadomo, że zarówno w Rzymie, jak i w Warszawie malarz chętnie przyjmował u siebie ludzi pióra (w Wiecznym Mieście był u niego często Słowacki). Próbował też wprowadzić artystyczną ilustrację do polskiej książki i zdołał wydania poematów Byrona, Mickiewicza i Wincentego Pola. Co najważniejsze, bardzo szybko zdobył pozycję „wielkiego artysty” i autorytetu. Dotyczyło to nie tylko spraw sztuki sensu stricto (był malarzem, którego technice i talentowi nie można było nic zarzucić), ale roli, którą odgrywał w życiu artystycznym. Suchodolski był bowiem niezmordowanym organizatorem i przyczynił się zarówno do powołania Zachęty (1860), jak i Muzeum Sztuk Pięknych (1864). Dla artystów takich jak Gerson czy Simmler Suchodolski stanowił punkt odniesienia i drogowskaz informujący zarówno o tym, jak wygląda dobre malarstwo, jak i o roli, którą artysta może odgrywać w życiu nowoczesnego społeczeństwa.

JANUARY SUCHODOLSKI

1797-1875

Biwak. Żołnierze przy ognisku, około 1850

olej/plótno, 35,5 x 48,3 cm

na odwrociu nalepka z opisem Stanisława Dąbrowskiego z 1971 roku

na odwrociu ramy nalepki inwentarzowe kolekcji

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Januarego Suchodolskiego, malarza nazywanego „pół malarzem pół żołnierzem”, to nie tylko ułani, hetmani, farysi czy żołnierze Napoleona. Artysta jest ważną postacią w dziejach polskiej kultury – można go nazwać prototypem malarza zaangażowanego politycznie, pierwszym artystą, który zajmował się historią Polski w sposób, można powiedzieć, systematyczny.

„Biwak” pod względem kompozycji przypomina obraz „Biwak ułanów polskich pod Wagram” (Muzeum Narodowe w Warszawie). Suchodolski występuje tu nie tylko jako opowiadacz polskiej historii, ale też biegły malarski technik tworzący nokturny, w których światło księżyca miesza się ze światłem ogniska.

Intersująca jest historia recepcji twórczości Suchodolskiego. W 2. połowie XIX wieku był lekceważony i złośliwie komentowano jego twórczość. Dostrzegano brak akademickiego wykształcenia artysty i zarzucano schematyczność ukazywanych postaci. Od końca XIX wieku twórczość Suchodolskiego zyskiwała jednak coraz większe uznanie, a obrazy eksponowano głównie na wystawach tematycznych: w 1891 w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, w 1896 na wystawie „Koń w malarstwie” w Salonie

Krywulta w Warszawie, w 1904 na otwarciu warszawskiego Salonu Sztuki Stefana Kulikowskiego, w 1913 w Salonie Artystycznym Richlinga na ekspozycji „Rok 1813”, w 1914 ponownie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Również po pierwszej wojnie światowej obrazy malarza pojawiały się na różnych ekspozycjach, m.in. w 1929 na wystawie autoportretu w Krakowie, w 1933 na wystawie Konfraterni Artystów w Toruniu, w 1938 na wystawie w Bibliotece Polskiej w Paryżu, w 1939 na Wystawie Polskiego Malarstwa Batalistycznego w Warszawie. Po drugiej wojnie światowej pokazano w 1954 „Śmierć Czarnieckiego” i „Obronę Częstochowy” na Wystawie Polskiego Malarstwa Historycznego i Batalistycznego w Krakowie, a w 1961 „Polowanie na jelenia” na wystawie „Malarstwo warszawskie XIX w.” w Warszawie.

Prace Suchodolskiego znajdują się w Muzeach Narodowych w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i Wrocławiu, Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Muzeach Okręgowych w Toruniu i Rzeszowie, Muzeum Lubelskim w Lublinie, Muzeum Mazowieckim w Płocku, Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Bibliotece Ossolińskich we Wrocławiu, Lwowskiej Galerii Obrazów we Lwowie, Ermitażu w Petersburgu oraz zbiorach prywatnych w kraju i za granicą.







23

WŁADYSŁAW SZERNER

1836-1915

Powrót do domu

olej/ płótno, 27,5 x 38,5 cm

sygnowany l.d.: 'Władysław Szerner | Monachium'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

Władysław Szerner kojarzony jest przede wszystkim z postacią swojego przyjaciela, Józefa Brandta. Malarz pochodził z Warszawy i tutaj rozpoczął edukację artystyczną, w Szkole Sztuk Pięknych. Po zaangażowaniu się w powstanie styczniowe opuścił Polskę, żeby kontynuować naukę. Trafił tu w 1865 i pozostał już do końca życia. Prężny wpływ na artystę wywarł kontakt z Józefem Brandtem. Artyści tworzyli wspólnie malarskie uniwersum, dobrze znane polskim widzom – sceny rozgrywające się na stepach, przeprawy, potyczki bitewne i przedstawienia pojedynczych żołnierzy. Rodzajowo ujęta, niewolna od anegdot codzienność Kozaków, Żydów i Huculów została przez Szernera wykreowana nieraz w sposób równie żywy jak w twórczości jego mistrza i przyjaciela. „Powrót do domu” jest malarską anegdotą w najlepszym rozumieniu tego słowa. To iście filmowa scena, w której widz stoi za plecami bohatera i wyczekuje dalszego rozwoju wypadków. Napięcie wzrasta wraz ze zbliżaniem się do wejścia na podwórko, na którym – jak można się domyślać – wyjaśni się pytanie o bieg wydarzeń w czasie, kiedy wracający był nieobecny.



24

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Przemarsz wojsk. Scena z powstania, około 1880

olej/plótno, 60 x 120 cm

sygnowany i opisany l.d.: 'L. Gedłek Wien'

na krośnię malarskim i odwrociu ramy stemple:

'ANTON STÖCKL | Kunsthändler | WIEN'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

27 000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Wiedeń

kolekcja prywatna, Polska





Jedną z najważniejszych zasad organizujących świat sztuki w 2. połowie XIX stulecia była międzynarodowość. Dotyczyła ona zarówno strategii obieranych przez artystów awangardowych, jak i tych, którzy celowali w sztukę naturalistyczną i akademicką. Prezentowany tu obraz Gędkła doskonale ilustruje sytuację tych ostatnich. Gędek był bowiem polskim malarzem, który zdecydował się osiąść w królewsko-cesarskim Wiedniu, tworzyć w duchu typowym dla szkoły monachijskiej, a brać za temat rzeczywistość prowincji rosyjskich – w tym przypadku świat Kozaków, a swoje prace sprzedawać równocześnie w kilku zakątkach Europy (choć oczywiście Wiedeń, Kraków i Warszawa odgrywały najważniejszą rolę). Międzynarodowe osadzenie twórczości Gędkła tylko luźno wiąże się z edukacją, którą otrzymał. Studiował początkowo u Łukszczkiewicza, w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, po czym dzięki cesarskiemu

stypendium trafił do Wiednia. W stolicy kształcił się pod okiem Eduarda Peithnera von Lichtenfelsa i Carla Wurzingera. Ich malarstwo nie wywarło na niego większego wpływu. Żywo interesował się za to sztuką polską (na prezentowanym tu obrazie łatwo dostrzegalne są motywy zaczerpnięte z Józefa Brandta, Józefa Chełmońskiego czy Maksymiliana Gierymskiego). Początkowo wystawiał głównie w rodzinnym Krakowie i Lwowie, potem także w Dreźnie i w Warszawie, w renomowanym salonie Krywulta. Nie jest jasne, jakimi kanałami jego prace docierały do Stanów Zjednoczonych – czy eksportowali je wiedeńscy marszandzi, czy może inicjatywę podjął sam artysta. Ponieważ nie powstała do dziś poświęcona mu monografia, a wiedeński rynek galeryjny jest zjawiskiem słabo przez historię sztuki zbadany, pytanie musi pozostać otwarte.



25

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

Pejzaż z Sanary, około 1924

olej/plótno naklejone na tekturę, 27 x 35 cm

sygnowany p.d.: 'Pankiewicz'

na odwrociu oznaczenia ołówkiem oraz opisany piórem: 'J. Pankiewicz | Sanary 1924'

estymacja:

140 000 - 180 000 PLN

31000 - 40 000 EUR

POCHODZENIE:

z przedwojennej kolekcji w Warszawie

LITERATURA:

porównaj: Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artysta w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 173-174, poz. 322 i nast.

„Mistrz impresjonizmu polskiego zawsze wrażliwy był na zagadnienia formy plastycznej. Równolegle z wysunięciem na czoło tych problemów przez sztukę nowoczesną rozwija i akcentuje w sposób sobie właściwy tendencje, które można w dziele jego dostrzec od samego początku. Moment plastyczny się uwydatnia. Swobodna i giętka kompozycja kształtów i mas tematu przyobleka się w mniej może jaskrawą, ale dziwnie soczystą i płynną powłokę barwy po mistrzowsku szarmonizowanej”.

Edward Woroniecki, Zbiorowa wystawa Józefa Pankiewicza, „Świat” 1927, nr 27, s. 22







Drogę na południe torowała polskim artystom twórczość Józefa Pankiewicza. Do Francji malarz przyjeżdżał od 1889. W 1906 został powołany na stanowisko profesora krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, stając się promotorem sztuki i kultury francuskiej wśród młodych adeptów malarstwa. Jego dzieło było silnie związane z wielką tradycją sztuki europejskiej i być może dlatego południe Francji stało się ważnym obszarem jego artystycznej działalności jako archetypiczna przestrzeń pastoralna.

W 1909 malarz w towarzystwie przyjaciela Pierre'a Bonnarda po raz pierwszy odwiedził Saint-Tropez. Tę datę Marta Foltzer-Chrzanowska uznaje za symboliczne otwarcie relacji polskich artystów z południem Francji. Słoneczna atmosfera południa, otwarcie się artyści na śmiałe rozwiązania kompozycyjne i barwne znane z obrazów fowistów, zaowocowały serią brawurowych widoków portowych. Związek Pankiewicza z Bonnardem znajduje niezwykle zapis w płótnie „Rozmowa prowansalska” (1911, Narodni galerie, Praga). Bonnard umieścił w scenie swoją żonę Martę oraz żonę Pankiewicza, Wandę. Dzieło to kunsztowna kolorystyczna kompozycja posiadająca sielankowy charakter. Choć Bonnard wyobraził jedynie Martę i Wandę, obydwie ujęte w rozluźnionych pozach, to zdjęta z natury sytuacja naznaczona jest piętnem ich dialogu artystycznego i wymiany idei na temat nowoczesnej twórczości.

W pierwszych dekadach XX stulecia atmosfera Południa, rozślawionego przez Signaca czy fowistów, urzekała licznych artystów-przybyszów, wyprawiających się na plenery na wybrzeże, które niejednokrotnie staowało się ich domem. Mela Muter pracowała w Collioure w I połowie lat 20. Zygmunt Menkes malował w Sanary, a Eugeniusz Eibisch odkrył La Ciotat. Jan Wacław Zawadowski, zwany Zawado, zamieszkał w leżącym pod Aix-en-Provence Orcel. Śladem wytyczonym przez Pankiewicza konsekwentnie podążali jednak jego uczniowie. Mistrz zaaranżował plener części grupy kapistów (Józef Czapski, Artur Nacht-Samborski, Jan Cybis, Hanna Rudzka-Cybisowa, Dorota Berlinerblau-Seydenmann) w La Ciotat już latem 1925. Jan Wacław Zawadowski krótko przed wybuchem Wielkiej Wojny malował w Cahors, Saint-Cyrq-Lapaupe i Beaucaire. Szymon Mondzain regularnie malował w Prowansji i na zachodnim wybrzeżu w latach 20. Mojżesz Kisling w latach 1912-13 przebywał w Céret pod Pirenejami, gdzie miał wgłąd w kubistyczne laboratorium, które tworzyli tam Pablo Picasso i Juan Gris. Raniony w bitwie pod Clarence w 1916 „(...) jako rekonwalescent udał się w 1917 r. do Saint-Tropez, aby ratować zdrowie. Zyskał tam o wiele więcej. W otaczającej go śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej. W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca twórczej drogi artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint Tropez, kolor objawił się z całą mocą” (Marta Chrzanowska-Foltzer, dz. cyt., s. 300).

Rewelacja koloru i światła, bliska poszukiwaniom przełomu wieków, była impulsem stymulującym poszukiwanie nowej harmonii malarskiej u progu lat 20. Ostre słońce południa zachęcało nowych klasyków do rzeczowego studiowania przyrody i przedmiotu. W 1921 André Derain podjął przyjaciół Kislinga i Mondzaina podczas pleneru w Sanary. Będąc małym, cichym portem rybackim miejscowość (w przeciwieństwie do coraz bardziej turystycznego Saint-Tropez) coraz częściej przyciągała malarzy. Pankiewicz przyjechał do Sanary po raz pierwszy w 1923 i powrócił tam w kolejnym roku. Kisling od 1925 regularnie przebywał w miasteczku, gdzie w 1937 pobudował willę La Baie. Południe, idylliczne i orientalne, w ten sposób stawało się całkowicie udomowioną i osobiście przeżyta przez polskich artystów krainą.

26

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

Portret Pana Beyleya, przed 1921

olej/tektura, 103 x 75 cm

opisany na odwrociu numerem: '22'

estymacja:

150 000 - 200 000 PLN

33 000 - 45 000 EUR

OPINIE:

opinia dr Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej z dn. 8 lutego 2018 roku

POCHODZENIE:

zbiory Jadwigi Bineth, Paryż

kolekcja prywatna, Polska (od 1985)

kolekcja prywatna, Małopolska

LITERATURA:

Anna Grochowska-Angelus, Wybrane zagadnienia warsztatu Olgi Boznańskiej, „Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2013, XXXVI, s. 61-71

Maria Rostworowska, Portret za mgłą. Opowieść o Oldze Boznańskiej, Kraków 2005, s. 276
notatka Marii Zielińskiej z 1940 roku, Archiwum Olgi Boznańskiej w Bibliotece Polskiej w Paryżu (cytowana w opinii dr Stefanii Krzysztofowicz-Kozakowskiej)





„PORTRET PANA BEYLEYA”: EKSPRESJONIZM OLGİ BOŻNAŃSKIEJ

„Portret Pana Beyleya” jest wzmiankowany w archiwum związanym z Bożnańską, a przechowywany w Bibliotece Polskiej w Paryżu. W notatce z 1940 zaprzyjaźniona z artystką Maria Zielińska wymienia dzieła pomieszczone w pracowni malarki w 1921. Pośród nich znajduje się duży portret Amerykanina. „Portret obstalowany przez pana Belly (?), malarza Amerykanina, który w owym czasie mieszkał i miał pracownię w tym samym domu co i panna Bożnańska” (cyt. za: Stefanią Krzysztowicz-Kozakowską). Pan Beyley jest postacią tajemniczą. Z pewnością należał do międzynarodowej kolonii artystycznej zamieszkującej Montparnasse w pierwszych dekadach XX wieku. Wiadomo, że był posiadaczem zaginionych dzisiaj obrazów Olgii Bożnańskiej. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie znajduje się szkic do prezentowanego portretu (praca dwustronna „Martwa natura / Szkic do portretu”, około 1920).

„P. Olga Bożnańska wyczarowuje swe wizyjne portrety, w których nie wiadomo, co więcej podziwiać: uduchowienie ich i ścisłą zgodność z rzeczywistością czy drogocenną materię świetlistą, w którą przetapia swe farby (...)”.

Edward Woroniecki, Polacy w Salonie Tuileryjskim, „Tygodnik Ilustrowany” 1924, półr. II, s. 603

Bożnańska posłużyła się w „Portrecie Pana Beyleya” typową dla siebie techniką malarską. Na grubej, niegruntowanej tekturze artystka szkicowo zaznaczyła wnętrze swojej pracowni oraz strój modela. Użyła wyciszzonej palety barwnej brązów, czerni i zieleni, które kontrastują z jasnymi partiami twarzy, dłoni i koszuli. Sposób opracowania tkanki malarskiej jest również typowy dla malarstwa Bożnańskiej: szerokimi, spontanicznymi pociągnięciami pędzla buduje wolumen postaci i przestrzeń pracowni. Ogniskuje się przede wszystkim na dłoniach i twarzy, drobiazgowo, małymi dotknięciami pędzla, tworzy ożywiony wizerunek postaci. Stefania Krzysztowicz-Kozakowska odnotowuje, że widoczna w tle zielona tkanina to konkretny rekwizyt z pracowni malarki na Montparnasse, przedstawiony w portretach z 2 dekady XX wieku oraz obrazie „Wnętrze paryskiej pracowni” (1908, Muzeum Narodowe w Krakowie).

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

Adolf Basler, „Sztuka” 1904, nr 8/9

Twórczość artystki niekiedy bywała wiązana z oddziaływaniem francuskiego impresjonizmu. „Wrażeniowe” eksperymenty Bożnańska rozpoczęła już w okresie monachijskim, gdzie przebywała w latach 1886-98. Po wyjeździe do Paryża jej maniera malarska zaczęła się rozwijać w osobisty sposób. Wiesław Juszcak wiązał malarstwo portretowe Bożnańskiej z pojęciem „intensywizmu” zaczerpniętym z krytyki artystycznej Cezarego Jellenty. Portrety malarki, razem z twórczością Wyspiańskiego, Krzyżanowskiego czy Weissa miały w myśli historyka sztuki wyznaczać perspektywę polskiego ekspresjonizmu. Drapieżny, psychologiczny charakter obrazów Bożnańskiej miałby brać się ze „skoncentrowanego wyrazu” portretowanych ludzi i przedmiotów, zwielokrotnionego przez emocje samej artystki.

27 †

KASPER POCHWALSKI

1899-1971

Portret dziewczyny w berecie, 1930

olej/płótno, 80 x 70 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1930 | KASPER POCHWALSKI'

na odwrociu olejne studium postaci

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 800 - 10 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Poznań

„Portret dziewczyny w berecie” przypomina, że Kasper Pochwalski był ulubionym uczniem Józefa Mehoffera. Obraz malowany z dekoracyjnym zmysłem jest równocześnie udanym studium psychologicznym i zapowiedzią późniejszego, fantastycznego stylu artysty. Pochwalski kojarzony jest przede wszystkim z barwnymi kompozycjami wypełnionymi postaciami obwiedzionymi płynnym konturem i odznaczającymi się specyficzną, na poły bajkową atmosferą. Tu jednak poznajemy go jako realistę, celnie opisującego wygląd i psychikę modela. Kasper Pochwalski, pochodzący z malarzkiego rodu, był wszechstronnym artystą. Poza malarstwem parał się też konserwacją dzieł sztuki i pisał poezję. Urodził się w Krakowie i tutaj odbył studia w Akademii Sztuk Pięknych. Uczęszczał do pracowni Józefa Mehoffera, którego był ulubionym uczniem. Jak wspominał potem znany historyk sztuki, również absolwent krakowskiej uczelni, Mehoffer przy sprawdzaniu prac Kaspra nigdy nie mógł się dość ich chwalić. Malarz był też absolwentem krakowskiej historii sztuki. Potem jako stypendysta rządu francuskiego uzupełnił jeszcze studia artystyczne pod kierunkiem Maurice'a Denisa. Po powrocie do kraju został współzałożycielem „Zwornika” – ważnej grupy artystycznej XX-lecia międzywojennego. Rodzina Pochwalskich nie tylko wydała wielu świetnych malarzy, lecz także jej członkowie żenili się bądź wychodzili za mąż za innych ważnych w polskiej sztuce artystów. W annałach polskiej sztuki zapisali się tacy twórcy o tym nazwisku, jak: Józef Kasper (1816-1875), Władysław (1860-1924), Kazimierz (1855-1940), Stanisław (1896-1959) i autor prezentowanego obrazu – Kasper. Z Pochwalskimi spowinowaceni byli zaś tacy malarze, jak: Stanisław Kamocki, Ludwik de Laveaux czy – już później – Jadwiga Maziarska.



28

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Akt czytającej kobiety w pracowni artysty, lata 30. XX w.

olej/płótno, 43 x 39 cm

sygnowany l.d.: 'WWeiss'

na odwrociu stempel ze faksymilową sygnaturą artysty i numerem inwentarzowym: '0755 | WW 4', na krośnie malarskim papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

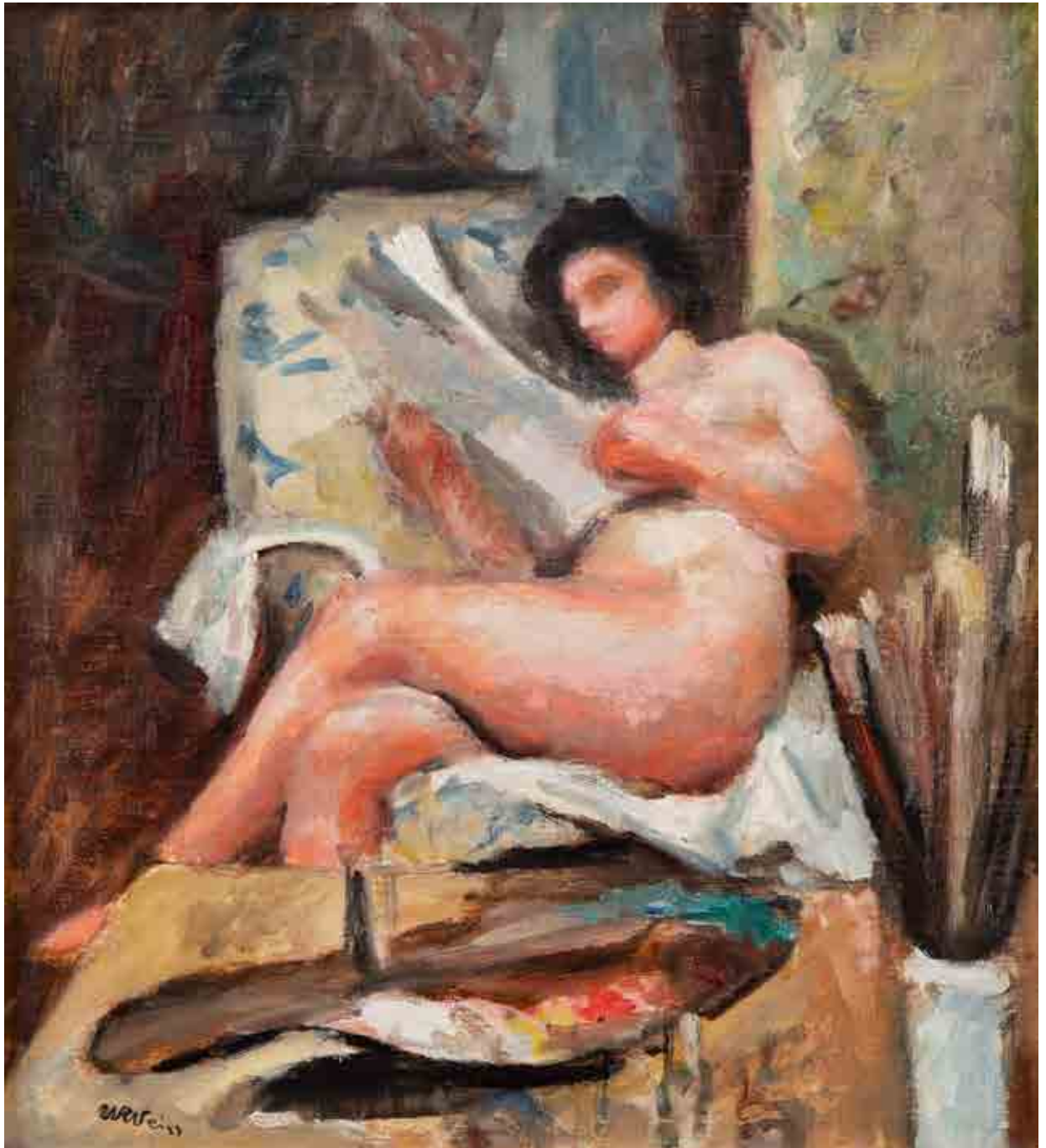
11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

ze spuścizny po artyście

Wytrawni koneserzy malarstwa Weissa znajdą na tym obrazie szereg dobrze znanych sobie rekwizytów. Charakterystyczny fotel z biało-błękitną tapicerką pojawia się bowiem na wielu obrazach artysty z lat 20. i 30., podobnie zresztą jak cylindryczny pojemnik na pędzle i wygięta ze starości paleta (skądinąd zachowana do dziś i oddana przez spadkobierców w depozyt dla krakowskiej ASP). Prześwitujący zza kotary kawałek niebieskiej ściany odsyła nas z kolei do pracowni Weissa – miejsca, w którym osadzona jest większość jego aktów. Mimo obecności tych opatrzonych motywów i włączeniu widza w scenerię dla dzieła Weissa „domową” obraz wydaje się jednak niepokojący. Czemu bowiem paleta leży na stole? Skoro patrzymy na „warsztatową” scenę oczyma artysty, ten powinien być przy pracy i trzymać paletę w dłoni. Jeśli odłożył ją na chwilę i zaniechał pracy, czyimi oczyma patrzymy? Kto maluje to, co widzimy? Bezcielesny podglądacz? Podobna dwuznaczność i niedopowiedzenie dotyczą aktywności modelki. Trzyma ona bowiem w dłoniach duży arkusz papieru, który ze względu na przebiegającą wzdłuż niego smugę chciałoby się interpretować jako gazetę (byłby to dla widza sygnał, że kobieta z obrazu to nie tylko ciało, ale także podmiot zainteresowany światem współczesnym). Na innych obrazach Weissa z czytającymi kobietami szare kolumny zadruku malowane są jednak wyraźnie i identyfikacja przedmiotu nie budzi wątpliwości. Być może więc na naszym obrazie modelka nie tyle czyta, co ogląda jakiś arkusz z rysunkiem. Zdarzało się przecież Weissowi komponować scenki z nagimi kobietami, które w przerwie od pozowania myszkują w atelier i przeglądają rozstawione w nim płótna (vide: litografia „Kobieta przeglądająca obrazy”).

Jakkolwiek by nie było, gra, którą Weiss prowadzi z widzem, rozegrana jest na subtelnych niepodających się zero-jedynkowej interpretacji tonach. Tym samym krakowski artysta odcina się – co zresztą znamienne dla dojrzałego okresu jego twórczości – od tradycji krakowskich symbolistów, którzy z każdego rekwizytu czynili nacechowany egzystencjalnie rebus (Malczewski, kiedy w 1907 malował Marię Bałową jako Śmierć z kosą, wciskał jej przecież do ręki gazetę z nekrologami...).



WOJCIECH WEISS

1875-1950

Akt żeński siedzący, 1903

olej/plótno, 79 x 60,3 cm
na odwrociu facsimile monogramu
oraz numer spuścizny artysty: '0161 | WW3'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 400 EUR

POCHODZENIE:

ze spuścizny po artyście

Przyjazd Stanisława Przybyszewskiego do Krakowa w 1898 stanowi ważną cezurę w dziejach polskiego modernizmu. Pisarz i filozof objął redakcję czasopisma „Życie”, propagując swoją koncepcję „nagiej duszy” inspirowaną symboliką nagości u Friedricha Nietzschego („Also sprach Zarathustra”, 1883). Około 1900, w fazie ekspresjonistycznej, w twórczości Weissa pojawiają się inspirowane Przybyszewszczyzną kanoniczne wizerunki nagiego ciała ludzkiego, np. „Opętanie” (1899, depozyt Muzeum Narodowe w Warszawie), „Wiosna” (1898, Muzeum Narodowe w Warszawie) czy „Japonka” (1900, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie). Charakterystyczna dla Weissa, ale też szerzej – dla modernistów – jest zawarta w nich antynomia widzenia. Artysta łączy w nich erotyczne piękno z popędem śmierci, afirmację życia z dekadencją filozofią, młodzieńczą witalność ze starczym uwiązaniem. W quasi-akademickich aktach Weissa z pierwszych lat XX stulecia nadal widoczne jest oddziaływanie dekadentckiej filozofii, której katalizatorem był Przybyszewski. W prezentowanym studium aktu należącym do grupy wizerunków z pracowni artysty powstałych w latach 1902-1903, malarz portretuje młodą kobietę, lecz jej sylwetkę i rysy syntetyzuje, nadając androgyniczny charakter. Zredukowana gama barwna wzmacnia elegijny nastrój kompozycji. Obraną techniką malarską – zastosowaniem płaskiej, „lejącej się” plamy barwnej i szerokiej linii – zbliża się do dzieł podziwianego przezeń Edvarda Muncha.



30

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Pastwisko w Kalwarii, lata 30. XX w.

olej/tektura, 47,5 x 60,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'WWeiss'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Odkąd w 1904 Wojciech Weiss kupił niewielki dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, miejsce to stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów malarskich. Ta mała, urokliwa miejscowość położona wśród malowniczych wzgórz Małopolski dostarczała artyście inspiracji i skierowała na nowe tory jego plastyczną działalność. Zmieniał się wówczas diametralnie styl Weissa. Formy zaczęły się uspokajać, a barwy stały się jasne i promienne. Pejzaż wyrażał już przede wszystkim afirmację życia, a nie pesymizm i dekadentyzm obecne jeszcze wcześniej w krajobrazach tworzonych w podkarpackim Strzyżowie. W niepamięć odchodziła atmosfera fin de siècle'u, którą przesyczone były prace Weissa komponowane pod wpływem paryskich doświadczeń. Wielkimi krokami zbliżał się w twórczości mistrza tzw. okres biały, w którym, podobnie jak i później, w okresie XX-lecia międzywojennego, pejzaże z Kalwarii i okolic odgrywały znaczącą rolę. Jak pisała w folderze „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa” wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka, twórca „w kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy. Dużo malował również na polach kalwaryjskich, gdzie jako punkt wiążący kompozycję pojawiała się nieustannie sylwetka klasztoru (...) Często wyruszał na plener malarski do samego sanktuarium i na kalwaryj-

skie dróżki, by malować już nie tylko pejzaż, ale i pielgrzymów modlących się przy stacjach Męki Pańskiej”. Weiss stworzył podczas tamtejszych plenerów bardzo wiele szkiców, spontanicznych, malowanych prosto z natury i bez przygotowania. Najlepiej potwierdzają to akwarele o zamieszystych, dynamicznych pociągnięciach pędzla, na których nie znajdujemy ołówkowego szkicu. Co oczywiste, pojawiają się także liczne kompozycje olejne. Pastwisko w Kalwarii jest jednym ze znakomitych tego przykładów. Artysta skomponował tu nachodzące na siebie plany, które tworzą barwną mozaikę. Krajobraz zasnut jest oparami mgły i kłębam dymu unoszącego się nad ogniskiem, przy którym usiadła para pasterzy. Analogiczny kadr pojawia się kilkakrotnie w twórczości Weissa, co pokazuje, że właśnie z tej perspektywy chętnie patrzył na kalwaryjski pejzaż. Oprócz dominującej nad okolicą sylwetki klasztoru i dwuwieżowej fasady kościoła ojców bernardynów, szczególnie charakterystyczne są tutaj dwa okryte rudo-złocistymi liśćmi drzewa. Ich rozpoznawalna forma pozwala identyfikować ową łąkę, na której nie raz swoje sztalugi rozkładał malarz. Psychologizujący pejzaż znakomicie oddaje pełną tajemniczości aurę jesiennego dnia. Przenikająca widza niepokojąca atmosfera i nastrojowość to cechy nieodłączne w malarstwie Weissa i towarzyszące jego sztuce od początków artystycznej kariery.



31 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Widok na Morskie Oko

olej/sklejka, 71 x 48 cm
sygnowany l.g.: 'Rafał Malczewski'

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

45 000 - 67 000 EUR

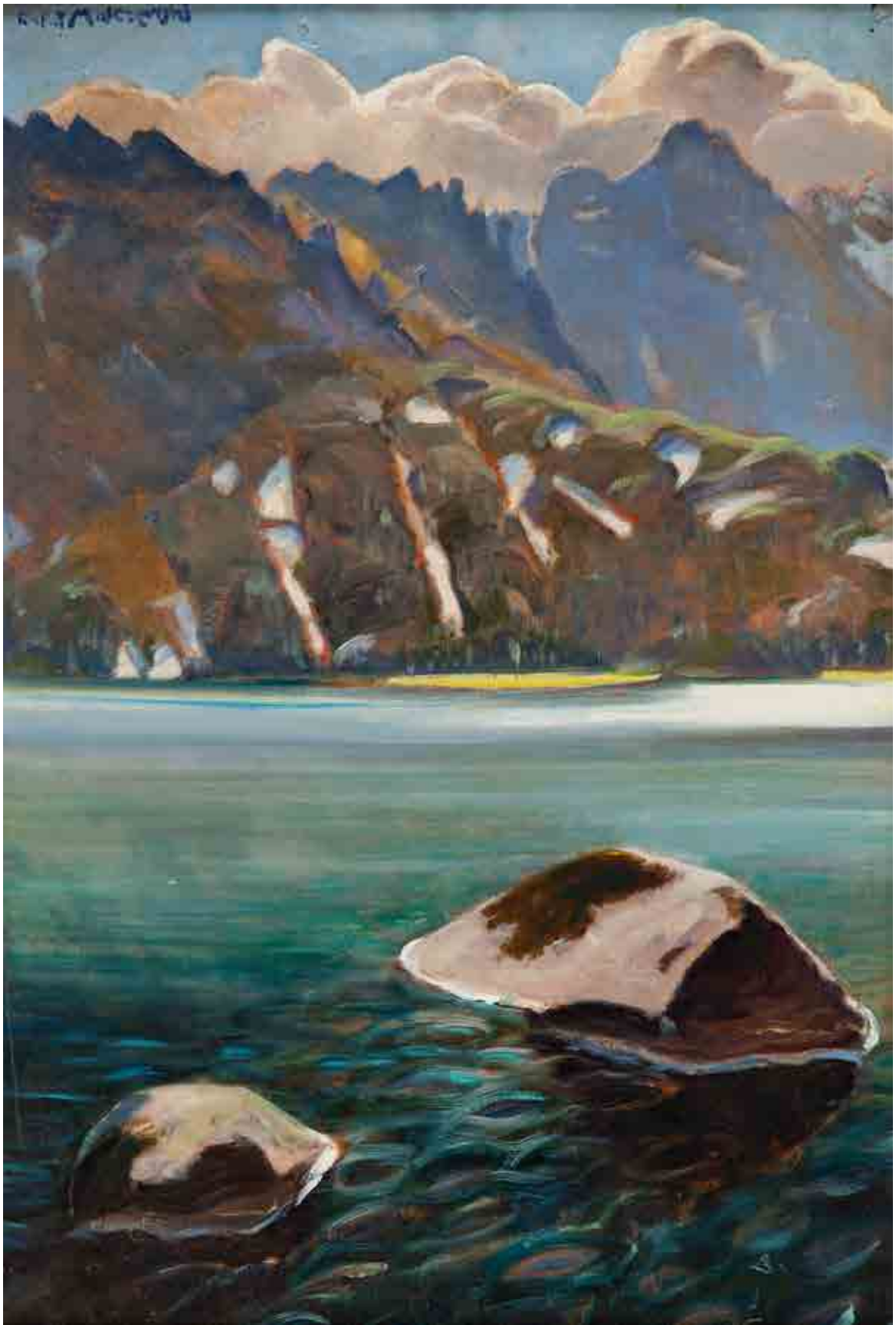
POCHODZENIE:

zakup za rynku antykwarycznego w Krakowie, 2013

kolekcja prywatna, Warszawa

„Każdy człowiek, który długie lata spędził w Zakopanem, widział jego lepsze i gorsze czasy, zna jedyną tę miejscowość w Polsce i nasłuchiwał się rozlicznych opinii, życzeń i złorzeczeń, marzy o tym, by Zakopane, łącząc tę niesamowitą piękność gór, pagórków, ukrytych wśród nich czarownych osiedli; ten niewyczerpany teren wędrówek dalszych i bliższych wraz z oazą sportu, zabawy, życia intelektualnego wyrosło naprawdę na miarę sezonowej stolicy Polski”.

Rafał Malczewski, *Peppek świata*, cyt. za: Dorota Folga-Januszewska, Teresa Jabłońska, *Zakopane w czasach Rafała Malczewskiego. Słowo wstępne*, tom 2, Olszanica 2006, s. 8



1892	●	Rafał Malczewski urodził się 24 października w Krakowie, w rodzinie malarza Jacka Malczewskiego i Marii z Gralewskich.
1902	●	Pierwszy wyjazd z ojcem w Tatry.
1908	●	Pierwsze znane prace małego Rafała.
1910	●	Wyjazd do Wiednia. Podejmuje studia na Wydziale Filozoficznym Uniwersytetu Wiedeńskiego.
1911	●	Mniej więcej od tego roku czynnie uprawia taternictwo. W kolejnych latach będzie wyjeżdżać w Tatry i w Alpy.
1914	●	W momencie wybuchu I wojny światowej Jacek Malczewski wyjeżdża do Wiednia. Syn i ojciec często się kontaktują.
1915	●	Rafał Malczewski wyjeżdża do Zakopanego.
1916	●	W tym i w kolejnych latach bierze udział w wyprawach ratowniczych Tatrzańskiego Ochotniczego Pogotowia Ratunkowego.
1917	●	Artysta podejmował próby wejścia na Zamarłą Turnię w Tatrach. Podczas czwartego wejścia ginie jego przyjaciel Stanisław Bronikowski. Rafał spędza dziewiętnaście godzin na ścianie. Niedługo po tym wydarzeniu żeni się z Bronisławą Dziadosz. Rodzi się syn pary, Krzysztof. Rodzina osiada na stałe w Zakopanem.
1920	●	Rozpoczyna swoją działalność dziennikarską i publicystyczną.
1922	●	Jacek Malczewski kupuje dla syna willę Marysin w Zakopanem.
1924	●	Wraz z Witkacym wystawia w Salonie Czesława Garlińskiego w Zakopanem. To debiut malarski Rafała Malczewskiego.
1925	●	Jako scenograf współpracuje z Teatrem Formistycznym w Zakopanem.
1928	●	Odbывают się liczne prezentacje dzieł w Polsce i Europie. Artysta cieszy się coraz większym powodzeniem wśród krytyki.
1930	●	Po śmierci ojca wyjazd z rodziną do Francji. Zamieszkują w Juan-les-Pins.
1932	●	Polska premiera filmu „Biały ślad” według scenariusza Rafała Malczewskiego. Wcześniej prezentowany był na festiwalu w Wenecji.
1933	●	Pokaz jego prac podczas wystawy Sztuki Polskiej w Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. To jeden z licznych międzynarodowych pokazów jego prac.
1934	●	Pobył na Śląsku i w Beskidach. Maluje pierwsze pejzaże przemysłowe.
1935	●	Wystawa „Czarny Śląsk” w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie.
1936	●	Wiąże się z Zofią Jakubowską-Mikucką.
1938	●	Rozstaje się z żoną i z Zofią Mikucką wyjeżdża w Góry Świętokrzyskie. Powstaje cykl przedstawiający Centralny Okręg Przemysłowy.
1939	●	Ucieka z Polski. Przez Słowację dociera do Budapesztu.
1940	●	Mieszka w Paryżu. Powstaje cykl „Wspomnienia z wojny w Polsce”.
1941	●	Z Lizbony dociera do Brazylii. Maluje i kontaktuje się ze środowiskiem polonijnym.
1942	●	Dociera do Ottawy.
1944	●	Wystawa pejzaży z Gór Skalistych sponsorowana przez Kolej Kanadyjskie.
1950	●	Pobył w Nowym Jorku.
1951	●	30-lecie pracy artystycznej fetowane w Polskim Instytucie Naukowym w Kanadzie.
1959	●	Przypląwa „Batorym” do Gdyni. Odwiedza Warszawę. Ostatecznie dociera do Zakopanego.
1960	●	W Warszawie ukazuje się jego powieść wspomnieniowa „Pępek świata”.
1965	●	Śmierć artysty w Montrealu.
2006–2007	●	W polskich muzeach pokazywana jest wystawa „Rafał Malczewski i mit Zakopanego”, która kompleksowo przedstawia jego dorobek.

Rafał Malczewski - artysta malarz. Fotografia sytuacyjna. 1935



RAFAŁ MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Malarstwo Rafała Malczewskiego charakteryzuje specyficzna dwubiegunowość. Z jednej strony jego prace odznaczają się wysokimi walorami realistycznymi, z drugiej noszą znamię nadrealizmu i fantastyczności, wpisując się tym samym w swoisty magiczno-realistyczny nurt w malarstwie XX-lecia międzywojennego, do którego przyporządkować można twórców wileńskich zgromadzonych wokół Ludomira Sleńdzińskiego czy warszawskich Pruszkowiaków. Artysta posługiwał się akwarelą podobnie jak jego ojciec, Jacek Malczewski, obu służyła do surowej notacji doświadczanej naocznie rzeczywistości – w przypadku Rafała – przede wszystkim bliskiego artyście górskiego pejzażu. Począwszy od lat 30. XX wieku Malczewski prowadził rodzaj „Firmy Akwarelowej” (tak jak Witkacy oficjalnie prowadził Firmę Portretową) – rysunki wykonywane farbą wodną tworzył na sprzedaż, aby ratować swój skromny budżet. Prace olejne, tworzone regularnie od połowy lat 20. XX, były pracami wystawowymi, dzięki którym zaskarbił sobie przychylność ówczesnej publiczności i krytyki.

Od 1917 Malczewski z żoną Bronisławą i nowo narodzonym synem Krzysztofem zamieszkali w Zakopanem pod adresem Kasprucie 27. Niedaleko (Kasprucie 42) znajdował się Zakopiański Oddział Narciarzy (część Towarzystwa Tatrzańskiego). Rafał był jego członkiem i zawodnikiem. Pasyja narciarska i alpinistyczna malarza datuje się od około 1910, kiedy podjął studia w Wiedniu i brał udział w wycieczkach górskich wraz z kręgiem zaprzyjaźnionych Polaków mieszkających w stolicy CK Monarchii. Jeśli Zakopane od końca XIX stulecia było postrzegane jako kurort dla leczących chorobę gruźlików, to na początku lat 20. pojawiła się w nim moda na sport. Do Zakopanego przyjeżdżano, by pielęgnować krzepę, szusując po zboczach, często w intensywny i brawurowy sposób, jak czynił to Malczewski. Osiadając pod Tatrami, artysta zasilili szeregi krakowsko-warszawskiej bohemy artystycznej. Pierwsza połowa lat 20. to w Zakopanem wystąpienia futurystów, czas aktywności malarskiej Zofii Stryeńskiej, pobyty Karola Szymanowskiego i Leona Chwistka czy przyjazd na stałe Stanisława Ignacego Witkiewicza. Malczewski dużo



maluje, od 1923 wystawia wraz z Towarzystwem „Sztuka Podhalańska”, a w 1924 odbywa się w warszawskim Salonie Czesława Garlińskiego jego debiutancka wystawa wraz z Witkacym, dla którego teatru formistycznego tworzył scenografię.

Malczewski obracał się w kręgu nie tylko najlepszych ówczesnych artystów, lecz także sportowców. W latach 30. związał się ze znaną narciarką Zofią Mikucką (1901-1995), z którą dzielił życie także po emigracji do Kanady. Przyjaźnił się również ze sportsmenką Janiną Loteckową (1902-1966). Jak twierdzi Dorota Folga-Januszewska: „Poprzez Mikucką i Loteckową Rafał Malczewski wszedł do polskiej przedwojennej ‘high society’ – towarzystwa zbliżonego do sfer rządowych, co pozostało nie bez wpływu na jego dalszą karierę artystyczną i krąg zamówień” (Rafał Malczewski i mit Zakopanego, Olszanica 2006, s. 71).

Morskie Oko – to najbardziej znane jezioro tatrzańskie – w historii polskiej kultury przyciągało licznych wędrowców, pośród nich także artystów. Malowali je już polscy romantycy (Jan Nepomucen Głowacki), a z pasją ten temat przedstawiali moderniści (Leon Wyczółkowski). Rafał Malczewski tworzył widoki znad Morskiego Oka w pojedynczych realizacjach akwarelowych, ale też olejnych. Ze źródeł wiadomo, że artysta w 1933 otrzymał nagrodę burmistrza Zakopanego za obraz zatytułowany „Morskie Oko”. Prezentowane dzieło to jedna z wersji wysokogórskich widoków tatrzańskich. Artysta spiętrzył plany, które prowadzą widza ku góskim szczytom. Pierwszy plan zajmuje tafla wody opracowana przez malarza w feeryjny sposób. Malczewski kontrastuje ze sobą linie proste i ondulowane, barwy zimne i ciepłe. Praca afirmuje tatrzańską przyrodę, braknie w niej grozy, której artysta sam zaznał podczas wysokogórskich wędrówek.

WŁADYSŁAW MALECKI

1836-1900

Pejzaż alpejski z jeziorem, około 1890

olej/papier naklejony na tekturę, 18,5 x 23,5 cm

sygnowany l.d.: 'Malecki'

na odwrociu papierowa nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, data nieznana

Współcześnie Malecki pozostaje jednym z najbardziej cenionych polskich pejzażystów XIX stulecia, choć w epoce sukcesy odnosił przede wszystkim za granicą i bez wątpienia należał do najważniejszych przedstawicieli polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Malarz był wychowankiem pejzażysty Christiana Breslauera w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Dłuższy epizod w jego biografii to praca w dekoratorni teatrów w Warszawie. Studia w Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium odbył w latach 1867-69 i dalej rozwijał swoją karierę w tamtejszym środowisku artystycznym. Jego malarską biografię wypełniają liczne studyjne wyjazdy, przede wszystkim do Bawarii i Tyrolu oraz na rodzinną Kielecczynę. W 1880 Malecki przeniósł swoją pracownię do Warszawy. Prezentowane dzieło pochodzi z przełomu lat 80. i 90. XIX stulecia, kiedy artysta rozluźnił rysunkowe rygory swojej twórczości. Malarska tkanka wibruje w nich, tworząc niby-pierzaste formy alpejskiej natury.



HENRYK WEYSSENHOFF

1859-1922

"Zakopany dwór"

olej/plótno, 84 x 123 cm

na odwrociu stempel spuścizny artysty.

papierowa nalepka salonu sztuki Stefana Kulikowskiego w Warszawie.

na krośnie malarskim ślady po nalepkach wystawowych (Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie?)

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artyście

zbiory krewnych artysty

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie (?)

Rodzina Weyssenhoffów osiedliła się w Warszawie na początku lat 70. XIX stulecia. Ojciec Henryka Weyssenhoffa represjonowany za udział w powstaniu styczniowym uzyskał wówczas amnestię, co pozwoliło mu na przeprowadzkę. Przyszły artysta kształcił się początkowo w Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona. Naukę kontynuował w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, a także w Monachium. Był uznanym pejzażystą, który z niezwykłą wrażliwością odtwarzał krajobraz naturalny. Wielokrotnie przemyczał w obrębie swych kompozycji sylwetki leśnych zwierząt, co pozwoliło już w jego epoce na określenie go mianem zręcznego animalisty. Pejzaże Henryka Weyssenhoffa wyróżniają się spośród dzieł innych artystów daleko posuniętą psychologizacją i nastrojowością. Malarz tworzył przejmujące sceny, w których ukazywał naturę w różnorodnych odsłonach. Na płótnach Weyssenhoffa odnaleźć można wszystkie możliwe pory

roku, ale bez wątpienia jego kunszt objawia się najpełniej w pejzażach zimowych. Twórca w mistrzowski sposób odtwarzał śnieżne zasy i światło rozkładające się na ich powierzchni. Obraz opatrzony autorskim tytułem „Zakopany dwór” należy do tej grupy przedstawień. Pełen tajemniczości i nostalgii krajobraz ukazuje widok na pochłonięty przez zimowy żywioł dworek. Przykryty grubą warstwą śniegu i osłonięty konarami drzew budynek podobny jest do mistycznej świątyni ukrytej w gęstwinie świętego gaju. Obraz pochodzący z artystycznej spuścizny Weyssenhoffa wystawiony został najprawdopodobniej na jego pośmiertnej wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w 1923 roku. Ekspozycja zorganizowana została wówczas przez stowarzyszenie „Pro Arte”, którego pierwszym prezesem był twórca.



STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Liście jesionu" ("Liście klonu"), przed 1927

olej/plótno, 120 x 135 cm

sygnowany l.d.: 'St. Kamocki'

na odwrociu na podobrazu obiekt opisany numerem kolekcji Muzeum Narodowego

w Krakowie 'MNK | ND. 6443'

na górnej listwie blejtramu po lewej u góry papierowa nalepka z opisem obiektu 'Stanisław Kamocki | "Liście klonu"' i numerem 'ND. 6443'

na listwie blejtramu papierowa nalepka z historycznym tytułem dzieła "Liście jesionu"

na dolnej listwie blejtramu papierowa nalepka z numerem '534'

oraz papierowa nalepka z opisem obiektu 'Stanisław Kamocki | "Liście klonu"'

oraz numerem 'ND. 6443'

na listwie blejtramu nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska (depozyt w Muzeum Narodowym w Krakowie)

dom aukcyjny Unicum, Warszawa, maj 1996

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków

Wystawa prac malarskich Stanisława Kamockiego, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

Związku Polskich Artystów Plastyków, Zachęta, Warszawa, marzec-kwiecień 1951

LITERATURA:

Wystawa prac malarskich Stanisława Kamockiego, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych

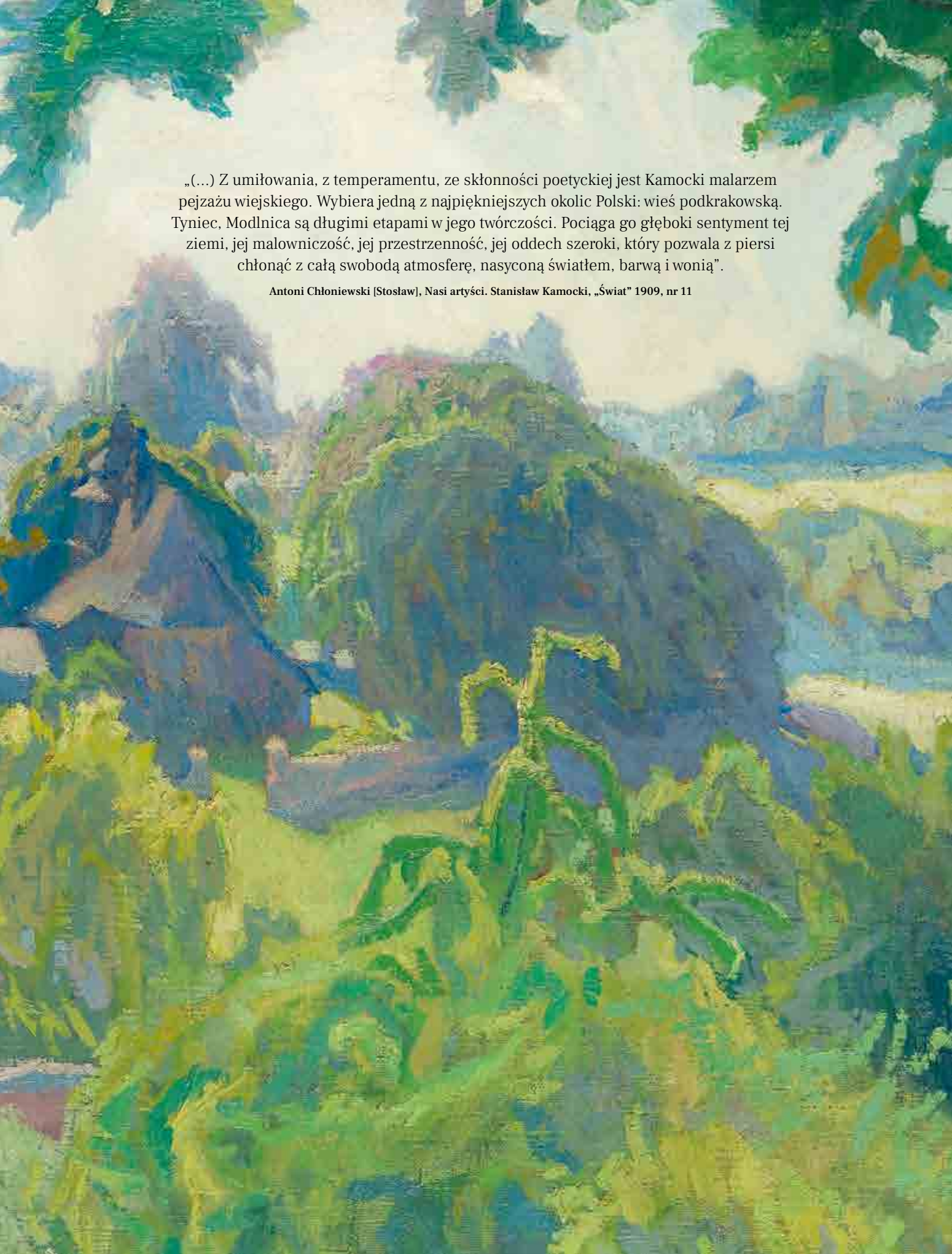
Związku Polskich Artystów Plastyków, Zachęta, Warszawa, marzec-kwiecień 1951,

poz. kat. 13, s. 10

„Sztuki Piękne” 1927-1928, t. IV







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

Antoni Chłoniowski [Stosław], Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11

35 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z ananasem, lata 40. XX w.

olej/plótno, 70 x 59,5 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

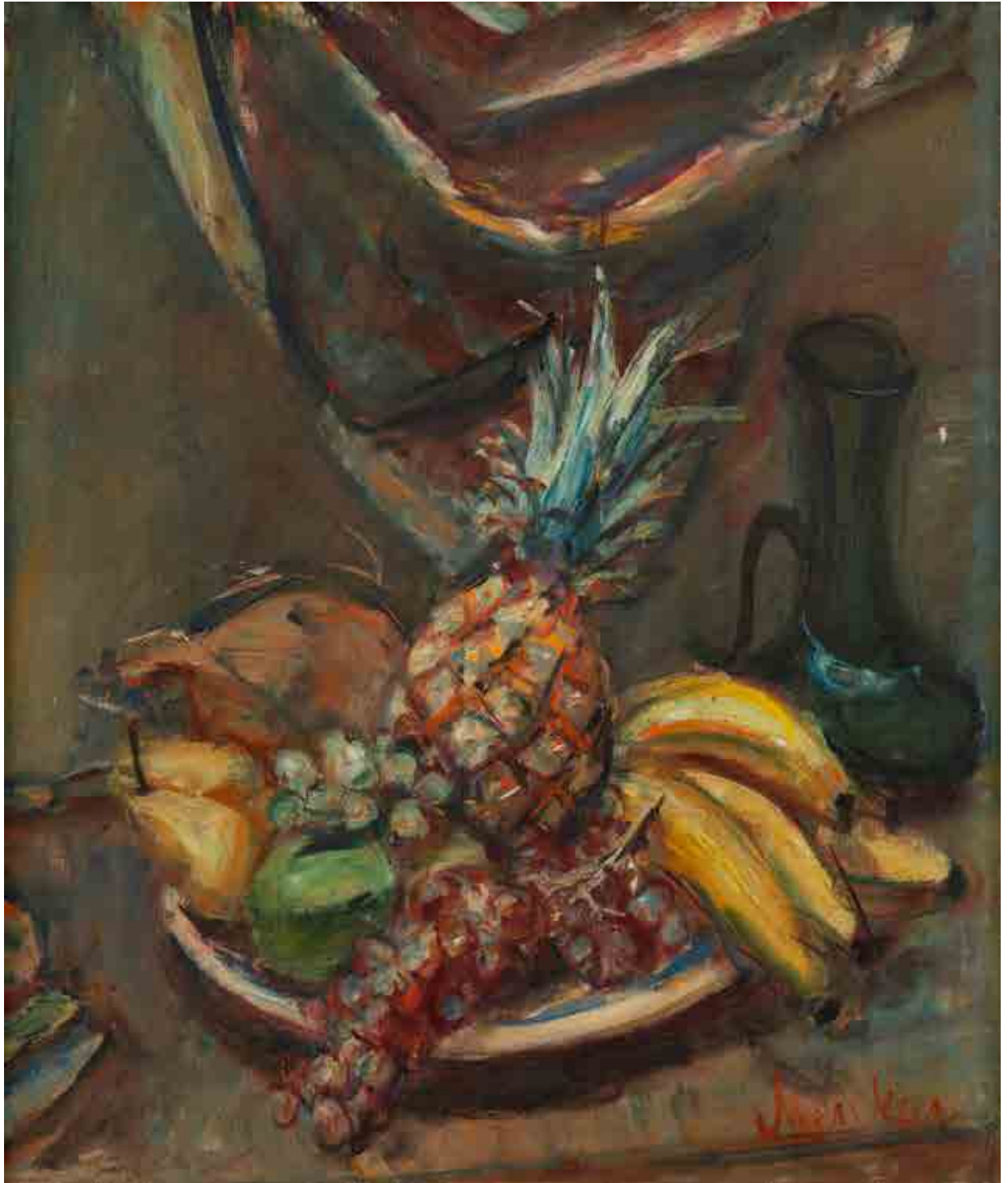
17 800 - 22 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

kolekcja prywatna, Polska

Zygmunt Menkes studiował w Szkole Przemysłowej we Lwowie, następnie w krakowskiej ASP. Uczył się także w pracowni Alexandra Archipenki w Berlinie. W 1923 wyjechał do Paryża, gdzie wszedł w krąg malarzy École de Paris. Wystawiał na paryskich Salonach: Jesiennym, Niezależnych, Tuileries. Związany był z życiem artystycznym w Polsce. Należał do ugrupowania Nowa Generacja, był członkiem Zrzeszenia Artystów Plastyków Zwornik. W połowie lat 30. Menkes wyjechał z Francji i przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. Artysta 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 Lechonim, 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. Wraz z początkiem okresu amerykańskiego, twórczość artysty zaczyna ewoluować, zyskując charakterystyczny, oparty na linii styl. W swojej twórczości Menkes wielokrotnie podejmował temat martwej natury, której, dzięki zaletom formalnym – bogatym zestrojeniom barwnym, „przecinkom” farby nakładanym jako ekwiwalent dźwięków – nadawał muzyczny charakter.



36 †

MELA MUTER

1876-1967

Martwa natura z bukietem kwiatów w wazonie i gazetą, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 61,5 x 50 cm

sygnowany l.g.: 'Muter'

na odwrociu papierowe nalepki Galerie Gmurzynska

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

45 000 - 67 000 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

„Mela Muter wspaniale przysłużyła się malarstwu polskiemu poprzez najbardziej świadome, jak tylko można sobie wyobrazić, potwierdzenie swojej własnej osobowości (...). Była przede wszystkim jedną z tych silnych indywidualności, jednym z najznakomitszych odkrywców sztuki narodowej. Jedynie temu właśnie zawdzięcza, że zalicza się ją do École de Paris. Dzięki Francji stała się równocześnie wybitną przedstawicielką 'Art vivant' i wielkim polskim malarzem (...).”

André Salmon, *La peinture de Mela Muter*, „Pologne Littéraire” 1933, nr 87, s. 5



37 †

MELA MUTER

1876-1967

Kościół Saint-Severin w Paryżu, lata 20.-30. XX w.

olej/piótno, 73 x 60 cm
sygnowany u dołu: 'Muter'
na krośnię malarskim papierowe nalepki Galerie Gmurzynska

estymacja:

200 000 - 300 000 PLN

45 000 - 67 000 EUR

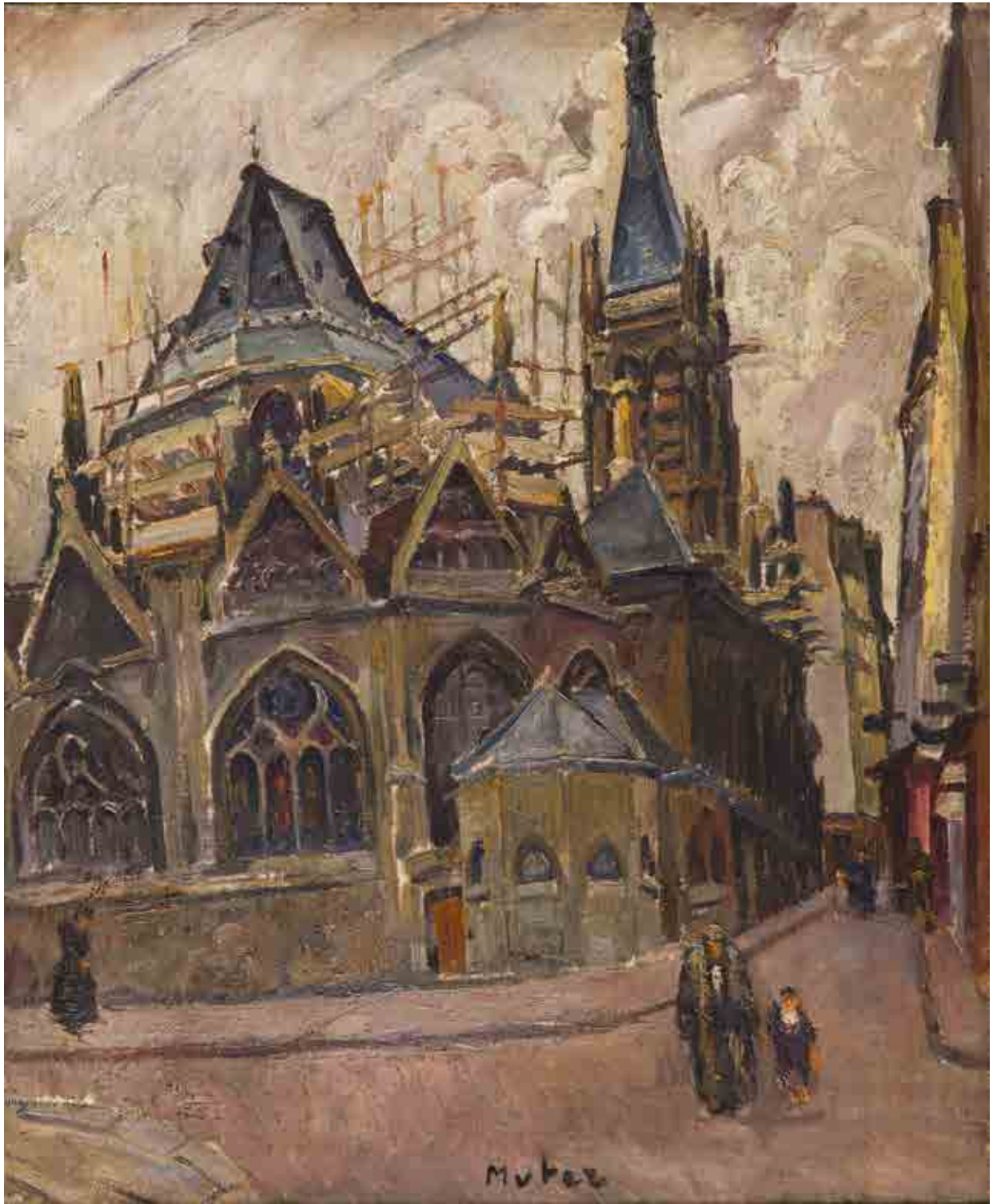
POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

„A oto Paryż – ale nie trędowaty Paryż Utrilla, nie jego ponure dzielnice, lecz bohaterski Paryż Notre Dame i Sekwany, dzielnic getta, w którym pokrętnie uliczki ze starusieńkimi sklepikami ożywiają się w pierwszych promieniach słońca. Ach! 'Paryżu, moja wiosko' – jak ona to śpiewa, ta cudzoziemka, która obecnie jest nasza, przez swoją pogańską egzaltację i przez swój wielki talent”.

Georges Revau, Visages de femmes - Mela Muter, „L'Avenir de Paris - L'Eclair" 21 V 1928

Prezentowane dzieło należy do nieformalnej serii „Stary Paryż”. Dzieła przedstawiające wąskie uliczki i ekspresyjnie zdeformowane domy powstawały od 1919 roku do lat 30. XX wieku. Malarka przyglądała się malowniczej dawnej architekturze Dzielnicy Łacińskiej, Le Marais i okolic Île de la Cité i w niektórych pracach umieszczała drobne figury sklepikarzy czy przechodniów, które stapiają się z lawą materii malarskiej jej prac. Prezentowany obraz przedstawia kościół Saint-Severin, świątynię o historii sięgającej VI wieku, której szata architektoniczna pochodzi z XV stulecia. Znajdujący się na terenie Dzielnicy Łacińskiej kościół gromadził Wielką Emigrację w XIX stuleciu. Muter przedstawiła świątynię od strony prezbiterium, ekspresyjnie odtwarzając piętrzące się formy architektoniczne kaplic obejścia, dachu i wieży.



38 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret dziewczyny w chuście (recto) /

Dama w czerwonej sukni i naszyjniku (verso), około 1950

olej/plótno, 63 x 50 cm

sygnowany l.d.: 'MUTER' (recto)

estymacja:

280 000 - 360 000 PLN

62 000 - 80 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

„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





Dama w czerwonej sukni i naszyjniku (verso), około 1950

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

Gwałtowny, ekspresyjny i impastowy styl jest w pełni widoczny w późnej twórczości Muter. Prezentowana praca to ciekawy przykład praktyki malarskiej artystki. Stworzone około 1950 dzieło to praca dwustronna. Muter już w latach 20. XX wieku malowała obrazy dwustronne. W późniejszym okresie życia tworzyła dzieła na odwrociach swoich wczesnych prac. Nie mamy wiedzy, czy tego rodzaju wybór podyktowany był czynnikami ekonomicznymi, czy też dużą płodnością malarzki. Najczęściej Muter zestawiała ze sobą odrębne gatunki tematyczne. W tym przypadku mamy do czynienia z dwoma portretami. Jeden z nich to wystawny, „galante” wizerunek damy w sukni, kolczykach i naszyjniku. Drugi to nastrojowe studium dziewczyny w chuście, gdzie w tle artystka sytuowała fragment okna i roślinę doniczkową. Praca ta posiada symboliczny wyraz – zestawienie dziewczyny i kwiatu może odnosić się do treści związanych zarówno z młodością, jak i przemijalnością życia.

Tak o omawianej wrażliwości malarskiej artystki pisał Mieczysław Sterling, antykwariusz i krytyk sztuki: „Portrety Meli Muter są do głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej. Portrety Meli Muter są często dla portretowanego jak gdyby odstonowaniem przed kimś innym własnego charakteru. Bezwzględność prawdy dojrzałej przez malarkę przeraża go. Zdaje mu się, że jest 'zbrzydzonej'. Godzi go z portretem niezawodne podobieństwo fizyczne i osobista faktura malarzki, faktura zdobyta latami ciężkiej pracy” (Mieczysław Sterling, Z paryskich pracowni. August Zamoyski – Mela Muter, „Głos Prawdy” 1929, nr 6, s. 3).

ROMAN KRAMSZTYK

1885-1942

Portret mężczyzny z papierosem

olej/plótno, 73 x 60 cm

sygnowany p.g.: 'Kramstyk'

na krośnie malarskim numer inwentarzowy kredą oraz nalepka galerii sztuki

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 27 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

aukcja Lasseron & Associés, Paryż, lipiec 2009

kolekcja prywatna, Warszawa

DESA Unicum, marzec 2017

kolekcja prywatna, Warszawa

Niewiele jest w portretach okresu międzywojnia rekwizytów bardziej moderne niż papieros. Cygaretkami na długich firkach bawią się modelki Łempickiej, papierosowym dymem zaciągają się prostytutki malowane przez niemieckich ekspresjonistów, a bohaterowie sztuki Romana Kramsztyka namiętnie palą fajki i „męskie”, grube papierosy. U Kramsztyka odnajdziemy mężczyzn trzymających w ustach drewnianą fajkę à la Gauguin („Portret Wacława Borowskiego” w Muzeum Częstochowskim), panów pozujących „na wdechu” z papierosem sterczącym w dłoni („Portret Pana B.” w Muzeum Górnośląskim) i modeli trzymających w dłoni papieros o niezidentyfikowanym statusie: ni to niedopałek, ni to rzecz nienaruszona, gotowa do odpalenia, kiedy tylko artysta zarządzi przerwę od pozowania. Tak jest także na prezentowanym tu obrazie.

Na płótnach Kramsztyka papierosy i fajki nie pełnią jednak wyłącznie funkcji anegdotycznej czy symbolicznej (odsyłającej widza do męskości, przyjemności i „używania życia”), ale przede wszystkim kompozycyjną. Wpisują się bowiem w charakterystyczne dla artysty dążenie do budowania rytmów plam jasnych i ożywiania nimi możliwie dużych obszarów płótna. Sam Kramsztyk w swoich wypowiedziach o sztuce wielokrotnie podkreślał zresztą, że traktuje ją przede wszystkim jako eksperyment formalny i stale poszukuje w malarstwie nowych układów harmonii. „W portrecie – zapewniał dziennikarza w 1926 roku – chodzi mi przede wszystkim o ujawnienie, o wydobywanie treści malarskiej tkwiącej w modelu. (...) Silnie interesuje mnie jedynie malarska, nie literacka strona modelu czy tematu. Dlatego każdy mój obraz jest kompozycją, a nie kopiowaniem natury” („Kurier Czerwony” 1926, nr 92, s. 2). Na porządek tych kompozycji wielokrotnie zwracała uwagę krytyka artystyczna. Konrad Winkler podkreślał, że osią sztuki Kramsztyka jest właśnie forma i rządzące nią „pierwiastki budujące i porządkujące” (Konrad Winkler, Wystawa Jubilatów, „Pion” 1937, nr 47, s. 5). Nawet przeciwnicy artysty, których zbytnio raziła rozmięgotana faktura prac, przyznawali, że są one przemyślanymi „szaradami kolorystycznymi”, a więc zapraszają widza do śledzenia ukrytych przez artystę rytmów, struktur i powtórzeń.



40

EDWARD KARNIEJ

1890-1942

Portret śpiewaczki Marii Jędryczkówny, 1937

olej/płótno naklejone na tekturę, 41 x 35 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'EDWARD KARNIEJ | 1937'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty dla sportretowanej
kolekcja spadkobierców Marii Jędryczkówny

WYSTAWIANY:

Salon 1937, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, grudzień 1937 (?)

LITERATURA:

Salon 1937, Przewodnik nr 128, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie,
Warszawa 1937, nr kat. 95 (?)

Edward Karniej to jeden z najciekawszych artystów związanych ze środowiskiem szkoły wileńskiej. Malarz wywodził się z pracowni Ludomira Slendzińskiego, który jako uznany pedagog wykształcił całą rzeszę wspaniałych i samodzielnych twórców. Okres dwudziestolecia międzywojennego to w wielu kręgach czas nasilonego zainteresowania przeszłością. Powrót do tradycji i tendencje klasycyzujące wyrażały z jednej strony znużenie awangardą pierwszych dekad XX stulecia, a z drugiej pokazywały ugruntowane od wieków i wciąż aktualne wartości sztuki. Edward Karniej był wybitnym portrecistą. W swoich przedstawieniach wielokrotnie odwoływał się poprzez formę i ideowe konotacje do dzieł włoskiego odrodzenia. Portret śpiewaczki Marii Jędryczkówny powstał najprawdopodobniej w Toruniu. W tym mieście malarz mieszkał i tworzył od lat 30., wciąż bywając jednak w rodzinnym Wilnie. Jędryczkówna była kształcąca się w Toruniu śpiewaczką i młodzieńczą miłością malarza. Jej portret wystawiono w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych i być może jest on jednaki z prezentowanym w katalogu aukcyjnym. Fizjonomia frontalnie ukazanej modelki wykazuje wszelkie charakterystyczne dla twórcy cechy. Wielki, wpatrzone w widza oczy stanowią tu niewątpliwie silną dominantę kompozycyjną.



41 †

TYMON NIESIOŁOWSKI

1882-1965

"Portret dziewczyny (Dziewczyna w bluzce w paski)", 1960

olej/tektura, 49 x 32 cm

na odwrociu studium postaci klauna

estymacja:

80 000 - 120 000 PLN

18 000 - 27 000 EUR

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Tymon Niesiołowski (1882-1965), katalog wystawy monograficznej, Toruń 2005, poz. 576, s. 136

Na malarstwo Tymona Niesiołowskiego działały właściwie wszystkie istotne zjawiska w sztuce polskiej I połowy XX stulecia: krakowski modernizm początku wieku, fascynacja twórców folklorem podhalańskim, awangardowy formizm czy klasycyzujące tendencje lat 20. i 30. Osiadając po 1945 w Toruniu, stał się cenionym wykładowcą malarstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika. Portret, powracający wówczas często w jego twórczości, pozwalał Niesiołowskiemu na intymne studia psychologiczne, lecz także malarską grę formą i kolorem. Jego prace z okresu powojennego ujmują widza malarską brawurą, ujawniającą się w silnej syntezie ciała i twarzy modeli. Prezentowany „Portret dziewczyny” przedstawia modelkę w melancholijnej pozie – podpierając głowę dłonią, niemo przesywającą wzrokiem przestrzeń, zdając się nie zauważać obecności malarza. Rytm płaszczyzny obrazu wyznaczają żółto-zielone pasy bluzki kontrastujące z kolistym duktem pędzla w partii tła. Linearna konwencja pozwoliła artyście uwydatnić intensywność barwy, zamykając ją w syntetycznych strefach, a jednocześnie z precyzją wydobyć delikatne rysy modelki, wskazując tym samym na inspirację sztuką portretową mistrza Niesiołowskiego – Henriego Matisse’a.



MARIAN KONARSKI

1909-1998

"Wilczyński" ("Maska W. Wilczyńskiego")", 1960

olej/sklejka, aluminium, 75 x 65 cm
 sygnowany, datowany i opisany l.g.: 'W.Wilczyński | Konarski | 1933'
 opisany na odwrociu: 'WILCZYNSKI'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny artysty

WYSTAWIANY:

Marian Konarski 1909-1998 – Szczepowy Rogatego Serca. Malarstwo, rysunek, rzeźba,
 Muzeum Okręgowe w Toruniu, 11 kwietnia – 24 maja 2015

Galeria Krzeszowickiego Ośrodka Kultury, Krzeszowice, 1998

Marian Konarski (Marzyn). Malarstwo, Zachęta Centralna Biuro Wystaw Artystycznych,

Warszawa, 10-27 marca 1989, Muzeum Polskie w Ameryce, 1990

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1933

LITERATURA:

Marian Konarski – „Marzyn” z Krzeszowic, katalog wystawy, Galeria Krzeszowickiego
 Ośrodka Kultury, Krzeszowice 1998, s. 11 (il.)

Marian Konarski (Marzyn). Rysunek, malarstwo, rzeźba, katalog wystawy, Galeria „Zachęta”
 w Warszawie, Muzeum Polskie w Ameryce, Warszawa-Chicago 1989-90, nr kat. 111

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych. Przewodnik 85, Warszawa 1933, nr kat. 132, s. 11

Marian Konarski był znakomitym rysownikiem i artystą pełnym inwencji. Leżało to u podłoża sukcesu jego twórczości portretowej. Kolejne ujęcia portretowe ukazują go jako malarza pomysłowego, ciągle na nowo obmyślającego konwencję portretu. „Maska W. Wilczyńskiego” została namalowana niedługo po wystąpieniu ze „Szczepu Rogate Serce” (1932, rozbieżności natury ideowej i artystycznej między nim a Szukalskim okazały się nie do pogodzenia). Od tego momentu w jego twórczości rysunkowej i malarzkiej będzie przewijać się (i krzyżować) wątek poetycko-metaforyczny i realistyczny.

Marian Konarski kojarzony jest przede wszystkim ze „Szczepem Rogate Serce” – grupą artystyczną, zgromadzoną wokół rzeźbiarza Stanisława Szukalskiego. Działalność jej członków mieściła się w nurcie sztuki tradycjonalistycznej. Artyści poszukiwali inspiracji w dawnej słowiańszczyźnie, chcąc stworzyć idiom nowej sztuki narodowej. W obrębie grupy funkcjonował rodzaj wolnej szkoły artystycznej, nazwanej Twórcownią. Artyści, nazywani popularnie „Szukalszczykami”, nadali sobie miana, które kojarzyć się miały ze słowiańskimi przydomkami. Tak Marian Konarski okrzyknięty został Marzyńem z Krzeszowic.



JEAN PESKÉ / JAN MIROSŁAW PESZKE

1870-1949

Kościół Saint-Médard w Paryżu

olej/płótno, 55 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Peske'
na odwrociu numer inwentarzowy,
na krośnie malarskim stemple odnoszące się do rozmiaru podobrazia
oraz opisany: 'St. Médard'

estymacja:

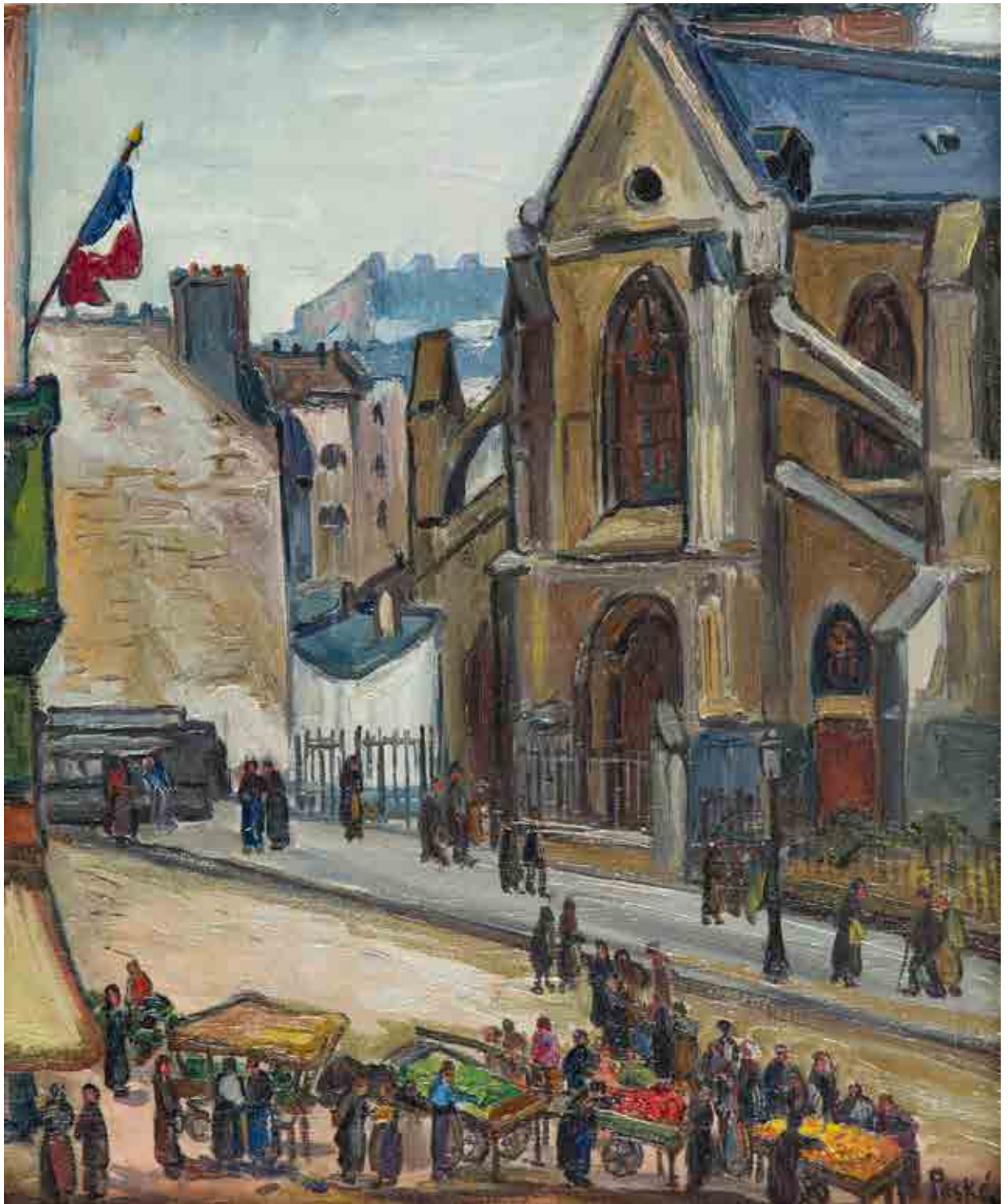
30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

W 1894 śladem Paula Signaca Peszke dotarł na wybrzeże we wschodnich Pirenejach, do Collioure. Z miejscem tym był związany całe życie, a przyjechał tam w czasach, gdy miejscowość nie była skolonizowana przez artystów nowoczesnych. To właśnie w Collioure w 1905 pracowali wspólnie Henri Matisse i André Derain, a ich dzieła z tego okresu przeszły do historii jako pierwsze obrazy fowistyczne. Peszke przebywał w okresie zimowym w miasteczku Bormes les Mimosas na Lazurowym Wybrzeżu, gdzie mieszkał w latach 1910-15. Kupił tam działkę i zbudował dom z pracownią nazywaną Le Bastidoun. Uprawiał pejzaż morski, tworzył w okolicach Bormes, Lavandou, zatoki Gouron. Jego sztuka wyrosła na gruncie neo- oraz postimpresjonizmu i zachowała ich główne cechy. Autor z czasem zbliżył się do fowizmu w ekspresyjnym odczuwaniu koloru, lecz zawsze pozostawał wierny obserwacji natury. Uprawiał malarstwo olejne i akwarelowe, a także – z niemałym powodzeniem – grafikę, której technik nauczył się w latach 90. od Paula Sérusiera, Henriego de Toulouse-Lautreca i Camille'a Pissarra. W 2 dekadzie XX wieku przyłgnęło do artysty miano „portrecisty drzew”. Wspecjalizował się w przedstawianiu ich pni i koron, czynił z nich żywotne figury duszy natury, a Guillaume Apollinaire nazywał go żartobliwie „Jeśniczym malarstwa”. W latach 20. i 30. XX stulecia odnosił duże sukcesy, a jego twórczość cieszyła się popularnością. Prezentowane dzieło to ciekawy paryski widok ze średniowiecznym kościołem Saint-Médard. Malarz ujął w kadrze flagę francuską, co może sugerować, że tłum na ulicy zebrał się z okazji Święta Narodowego Francji (14 lipca).



44 †

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Martwa natura z kwiatami i owocami

olej/piótno, 38 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Zawado.'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 400 - 5 600 EUR

Jan Wacław Zawadowski był znany w polskim środowisku artystycznym jako malarz z Prowansji. Główną tego przyczyną nie była jedynie przeprowadzka artysty z Paryża na południe w celu kontynuowania działalności paryskiej filii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 1938. Prowansja była ojczystym regionem malarza, którego twórczość stanowiła podstawę dla rozwoju drogi artystycznej Zawadowskiego. Mowa tu o Paulu Cézannie. Układ kompozycyjny i koloryt prezentowanej pracy przywodzą na myśl lekkie i jasne, wczesne martwe natury Cézanne'a. Zawadowski potęguje jednak ładunek emocjonalny, unikając rygoru kompozycyjnego charakteryzującego pieczołowicie wyważone prace mistrza. Malarz operuje płaskimi plamami barwnymi, zestawiając nasyczone żółtienie i czerwienie ze szmaragdowymi zieleńiami, zimną bielą i seledynem. To właśnie Cézanne skłaniał przyszłych malarzy do podążania za własną intuicją, a za szczególne pole do eksperymentów formalnych w tym zakresie obrał neutralny gatunek malarski, jakim jest martwa natura: „Luwr jest książką, z której uczymy się czytać – pisał Cézanne – Nie powinniśmy jednak poprzestać na zapamiętaniu pięknych formuł naszych sławnych poprzedników. Wyjźdźmy stamtąd, by studiować piękną naturę, usiłujmy odkryć jej ducha, starajmy się wypowiedzieć zgodnie z naszym temperamentem osobistym”.



45 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Pejzaż z małego miasteczka, 1951

olej/tektura, 33 x 41 cm
sygnowany p.d.: 'Hayden'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, czerwiec 2010

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, marzec 2016

kolekcja prywatna, Polska

Henryk Hayden w latach 20. XX wieku, po okresie kubistycznym, zwrócił się ku malarstwu klasycyzującemu, w którym kolor począł odgrywać rolę emocjonalną. Konsekwentnie realizowana formuła artystyczna uległa przemianie krótko po II wojnie światowej. Od 1951, mieszkając w Paryżu, Hayden organizował letnie plenery malarskie kilkadziesiąt kilometrów od stolicy, nad rzeką Marną. Autor inspirował się lokalnym pejzażem i wypracował formułę malarstwa ściśle syntetycznego, które zmierzało w stronę abstrakcji, lecz nigdy nie porzuciło przedmiotowości. W sumarycznych plamach intensywnych barw, odpowiadających oszczędnemu krajobrazowi środkowej Francji, Hayden zdawał się w skupieniu zamykać przeczecucie całej natury. Krzysztof Zagrodzki tak opisywał ten fenomen: „(...) w tym czasie uwaga Haydena kieruje się coraz bardziej w stronę centrum Francji,

a dokładnie – w stronę krainy położonej nad Marną, około 60 kilometrów na wschód od Paryża. Wybór tej okolicy związany jest z wcześniejszą obecnością tam przyjaciela z czasów okupacji, Samuela Becketta, który znajduje w niej schronienie przed zgiełkiem metropolii. Haydenowie spędzają tu okresy letnie między 1951 a 1961 kolejno w Mareuil-sur-Ourcq, Ussy-sur-Marne, Fay-le-Bac i Changis-sur-Marne, miejscowościach, których nazwy odnajdujemy w tytułach jego krajobrazów tej epoki. To tu krystalizuje się definitywnie malarstwo Haydena zafascynowanego spokojną urodą owych krajobrazów, które w 70 roku życia zaskakuje świeżością spojrzenia, delikatnością kreski i mistrzowskim operowaniem kolorem” (Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, kat. wyst., Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż – Przemysł 2013, s. 45).



46 †

LOUIS NEILLOT

1898-1973

Most w Bellevue-Meudon, 1929

olej/plótno, 60 x 70 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'L. NEILLOT | 1929'

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 400 - 5 600 EUR

Louis Neillot to francuski malarz związany z kręgiem École de Paris. Dorastał i początkowo uczył się w Vichy, a po I wojnie światowej profesjonalnie zajął się malarstwem. W jego twórczości ujawnia się inspiracja sztuką fowistów i Paula Cézanne'a. Neillot tworzył przede wszystkim martwe natury i pejzaże. Odrębny wątek jego dzieła to widoki z paryskich przedmieść, które stały się tematem twórczości wielu artystów nowoczesnych i malarzy szkoły paryskiej na czele z Natanem Grunsweigiem. Do tej nieformalnej serii należy prezentowane dzieło. W tym widoku malarz sportretował dzielnicę Bellevue (z której roztacza się widok na panoramę Paryża) podparyskiego miasta Meudon. W dziele ujawnia się fascynacja artysty wielopoziomą architekturą miasteczka: w centrum kompozycji artysta przedstawił kamienny mostek nad torami kolejowymi, a w tle roztacza się kubicznie ujęta architektoniczna panorama zwieńczona widokiem na most na Sekwanie w Sèvres.



47 †

JERZY MERKEL

1884-1976

Widok miasteczka

olej/plótno, 74,5 x 90 cm
sygnowany p.d.: 'Merkel'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 900 - 13 400 EUR

Jerzy Merkel artystyczną edukację odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych (1903-06), a potem przebywał w Paryżu w latach 1908-14. Jego twórczość wiąże się przede wszystkim ze sceną sztuki Wiednia, gdzie mieszkał do 1938, oraz Paryża. Po wojnie osiadł w Le Plessis-Robinson. Pod koniec życia zamieszkał w Wiedniu, gdzie zmarł w 1976. Był członkiem Hagenbundu, ważnego secesyjnego ugrupowania z początku wieku, oraz artystycznej kolonii w Zwinkenbach. Wiele razy wystawiał w miastach Europy i Stanów Zjednoczonych oraz otrzymywał państwowe odznaczenia francuskie i austriackie w dziedzinie malarstwa. Formatywnym okresem jego twórczości był pobyt w Paryżu na początku wieku, gdzie zetknął się z dziełami francuskich mistrzów hołdujących klasycyzmowi w sztuce i kulturze. Szczególny wpływ wywarły nań postaci Nicolasa Poussina, Claude'a Lorraina oraz Pierre'a Puvis de Chavannes'a. Merkel, zainspirowany nimi, wytworzył osobisty styl, w którym rezygnował z przestrzenności, eksponując płaszczyznę płótna, operował geometrycznymi formami opartymi na precyzyjnym rysunku oraz używał matowej, harmonijnej palety barwnej. Często podejmował tematykę związaną z macierzyństwem czy rodziną, a także chętnie malował sielankowe wizje Arkadii, w których doskonale wybrzmiewał klasycyzm jego twórczości. Prezentowana praca to rzadki w jego dorobku przykład „czystego” malarstwa pejzażowego. Artysta w cézannowski sposób zdjął kubiczne bryły architektury małego miasteczka. Perspektywa otwiera się na kulisowo ustępujące wzgórza, które u góry przechodzą w soczysty błękit nieba.



48 †

MARC STERLING

1898-1976

Kosz z kwiatami, około 1930

olej/plótno, 27 x 35 cm

sygnowany p.d.: 'M. Sterling'

na krośnię malarskim papierowa nalepka ze znakiem wytwórcy
materiałów malarskich Lefranc

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

Od końca lat 20. w twórczości Marca Sterlinga można zaobserwować zwrot w stronę realizmu. W jego malarstwie pojawia się „styl kwiatowy”, podobny charakterem do prac Henriego Rousseau. Artysta zaczął posługiwać się nieco naiwnym realizmem, delikatnymi rozwiązaniami światłocieniowymi i subtelną, ściszoną paletą barwną. Malował martwe natury, kwiaty, zwierzęta, a także portrety swoich córek. Jego obrazy utrzymane były w klimacie onirycznego realizmu. W latach 60. i 70. odważnie eksperymentował w zakresie barwy, a jego prace nosiły silnie osobisty, ekspresyjny charakter. „Kosz z kwiatami” jest świetnym przykładem tego „naiwnego” malarstwa. Przedstawiony przedmiot w całości dumnie wypełnia kadr pełen intensywnego koloru.

Marc Sterling urodził się w niewielkiej miejscowości Pryłuki na terenie dzisiejszej Ukrainy. Jego ojciec był kupcem zbożowym, a Sterling jako nastolatek uczył się techniki malarstwa ikonowego. Praktykę tę porzucił jednak na rzecz studiów artystycznych. Podobnie jak wielu malarzy kręgu

École de Paris z terenu Ukrainy podjął naukę w szkole sztuk pięknych w Odessie. Od 1916 zamieszkał w Moskwie, gdzie studiował na tamtejszej uczelni. Po rewolucji październikowej zaangażował się w społeczne przemiany w Rosji. Skutkowało to wyborem nowej ścieżki artystycznej: Sterling studiował w moskiewskim Wchutiemasie, czyli Wyższych Pracowniach Artystyczno-Technicznych. Uczelnia ta miała wykształcić nowy typ artysty projektanta, którego sztuka realnie wpływa na poprawę ludzkiej egzystencji. Sterling obracał się wówczas w kręgu artystów rewolucyjnych: uczył się u Władimira Tatlina, a przyjaźnił się z Władimirem Majakowskim. W 1922 artysta wyjechał do Berlina, popularnego wtedy celu wyjazdów artystów rosyjskiej awangardy. Berlin, z jego prężnie rozwijającą się sceną artystyczną, stanowił jednak najczęściej przystanek na drodze do Paryża. Poznał wtedy młodą studentkę z Polski, Basię, która później została jego żoną. Do Francji przybyli w 1923, a Sterling zasilili szeregi międzynarodowej bohemy artystycznej Montparnasse'u.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

"Rozbitek", 1929

olej/sklejka, 44,7 x 64 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Rozbitek | F. M. Wygrzywalski 1929'

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

Na „Rozbitka” Wygrzywalskiego chciałoby się patrzeć poprzez pryzmat specyficznego gatunku malarstwa, jakim jest sztuka „katastroficzna”. Klucza do obrazu nie zapewni nam jednak ani tradycja morskich burz, ani „Tratwa Meduzy” (1819) Théodore’a Géricaulta, ani też (świetnie skądinąd Wygrzywalskiemu znana) twórczość Iwana Ajwazowskiego. W „Rozbitku” efekty burzowego morza są bowiem ograniczone do minimum, a sama kompozycja uproszczona. W obrazie należałoby więc widzieć nie tyle przypowieść o ścieraniu się człowieka z siłami natury, ile po prostu akademicki akt osadzony w scenerii morskiej. Dopiero kiedy spojrzymy na obraz z tej antynarracyjnej perspektywy, zdradzi nam swoje tajemnice. Jedną z najbardziej frapujących jest decyzja artysty, aby bohaterem obrazu uczynić młodego mężczyznę. W twórczości Wygrzywalskiego nie odnajdziemy

bowiem wielu nastoletnich ciał, ale raczej roznegliżowane dojrzałe kobiety i muskularnych wąsatych rybaków. W szczupłym chłopaku chciałoby się widzieć dlatego świadome nawiązanie do sztuki Caravaggia, artysty, którego Wygrzywalski wielokrotnie studiował podczas swojego kilkuletniego pobytu w Rzymie. Carravaggio jako pierwszy wprowadził bowiem do malarstwa akty nastoletnich mężczyzn o ciałach z ledwo rysującą się muskulaturą i w serii obrazów przedstawiających św. Jana spopularyzował ten typ fizjonomii. Na przełomie XIX i XX wieku, kiedy poluzowały się w Europie normy obyczajowości, artyści tacy jak Wygrzywalski czy Wojciech Weiss na powrót zainteresowali się ciałem przechodzącym właśnie transformację z dziecka w osobę dorosłą.



50

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

Atena, 1914

olej/sklejka, 58 x 49 cm

datowany i sygnowany l.d.: '1914 | FM Wygrzywalski'

na odwrociu adnotacja: 'p. Moś | W/80 M | [nieczytelne] | bez szkła'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 600 - 8 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Warszawa

Starożytność klasyczna była ważnym źródłem inspiracji w twórczości Feliksa Michała Wygrzywalskiego. Przeważnie powracał do dorobku antyku, malując słoneczne pejzaże włoskie, na których pojawiały się baśniowe nimfy i sylenowie. Prezentowaną przez nas pracę można uznać za unikalną na tle twórczości malarza: jest zbliżonym półprofilem bogini Ateny Pallas na barwnym dekoracyjnym tle. Głowę Ateny stroi pięknie zdobiony hełm z gryfami po obu stronach oraz z okazałym pióropuszem. Portret nie ukazuje pełnego rynsztunku bojowego bogini, wręcz przeciwnie, wzrok widza skupia się na jej hełmie. Umiejętne oddanie mieniającego się na powierzchni hełmu światła prowadzi na myśl „Atenę Pallas” pędzla Rembrandta (około 1655, Calouste Gulbenkian Museum, Lizbona). Hełm jest także jedynym rekwizytem, który pozwala na kobiecie widzieć Atenę.

Szlachetne rysy twarzy Ateny, zarys szyi i ramion zostały ujęte na niezwykle bogatym tle o charakterze fryzowym. Przedstawia ono bohatera mitologii greckiej, Heraklesa, ze skórą lwa, maczugą oraz łukiem w dłoniach, stojącego w pełnej gotowości bojowej przeciwko dwóm mężczyznom. Przedstawienie nawiązuje do dziesiątej pracy herosa będąca uprowadzeniem trzody Geriona z wyspy Erytei. Gerion posiadał największe stada wołów na świecie. Trzodą opiekowali się pasterz Eurytion – syn Aresa i dwugłowy potworny pies – Ortos. Herakles zabił stróżów, by zmierzyć się ostatecznie z Gerionem, olbrzymem o trzech złączonych ciałach. Po długiej i męczącej walce bohater powalił Geriona strzałami z łuku umocnionymi w żółci Hydry lernejskiej i uprowadził jego woły, które ostatecznie złożone zostały w Mykenach w ofierze dla Hery.

Obecność Heraklesa w towarzystwie bogini nie dziwi, gdyż służyła ona herosowi pomocą przy wykonywaniu dwunastu karnych prac nałożonych nań przez wyrocznie delficką. Dolna partia fryzu ma bardziej dekoracyjny

charakter; można przypuszczać, że przedstawia rajski ogród Hesperyd. Całość dopełniają barwne elementy geometryczne dzielące dwie główne części fryzu. Płaskie ujęcie i prymat konturu przywodzą na myśl najdonioślejszy okres starożytnego malarstwa wazowego, tym bardziej użytecznego, gdyż stanowią one jeden z głównych pomostów łączących późniejsze wieki ze światem antycznym. Warto zauważyć, że sygnatura artysty pozostaje niemalże nieczytelna, gdyż autor ukrył ją w jednej z geometrycznych szachownic, wtapiając w ten sposób w całość kompozycji.

Istnieją również współczesne Wygrzywalskiemu odniesienia związane z pierwszymi latami jego edukacji artystycznej w Monachium. Na rok przed wyjazdem artysty do Paryża zorganizowano w Monachium VII Międzynarodową Wystawę Sztuki w Glaspalast, którą reklamował secesyjny plakat przedstawiający Atenę Pallas autorstwa Franza von Stucka (litografia, 1897, Münchner Stadtmuseum, Monachium). Stuck, czołowy symbolista i członek monachijskiej secesji, uczynił z tematyki mitologicznej podstawę swojej wszechstronnej twórczości, która w latach 90. XIX wieku cieszyła się dużym powodzeniem i była szeroko rozpowszechniana (co było szczególnie naturalne dla tworzonej przezeń grafiki). Można zatem przypuszczać, że sztuka monachijczyka stanowiła twórczy impuls dla artysty, szczególnie widoczny w sposobie ujęcia postaci Ateny w półprofilu. Warto zakończyć słowami malarza Henryka Piątkowskiego, które odnoszą się do roli Monachium na kulturalnej mapie Europy, często porównywanej z postacią bogini Ateny: „Monachium jako jedno z najważniejszych ognisk sztuki XIX w., ów sztuczny twór estetycznych aspiracji monarchy, szczącące się mianem współczesnych Aten – niezwykle silnym echem odbiło się w rozwoju malarstwa polskiego, wprowadzając do niego obyczaj i kulturę Zachodu” (Henryk Piątkowski, Wspomnienie pośmiertne, „Kurier Warszawski” 1926, nr 164, s. 8).



WŁODZIMIERZ NAŁĘCZ

1865-1946

"Morze huczy", 1927

olej/plótno, 90 x 142 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Włodz. Nałęcz 1927.'

na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 400 - 6 600 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1927

LITERATURA:

Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1927, Warszawa 1928, poz. 188 („Morze huczy”)

Już sam tytuł prezentowanego dzieła obnaża artystyczne intencje Włodzimierza Nałęcza, obecne w jego całej marynistycznej twórczości: widz ma poczuć się jak nad Bałtykiem, gdzie światło i powietrze fundują zarówno wzrokowy, jak i dźwiękowy spektakl. Wykształcony w Petersburgu (u wybitnego marynisty Iwana Ajwazowskiego), a pogłębiający swoje studia w Düsseldorfie, Anglii, Skandynawii i Belgii Nałęcz, od końca XIX stulecia zwrócił się ku tematyce morskiej. Malował widoki z europejskich

lokalacji związanych z malarstwem marynistycznym, a po 1918 wyjechał jako jeden z pierwszych polskich malarzy nad Bałtyk. Przedstawiał krajobrazy, sceny kaszubskiego folkloru oraz polską flotę bałtycką. Od 1920 organizował kursy malarskie w Lisim Jarze koło Rozewia. W 1922 założył Koło Marynistów Polskich. Angażował się w polską politykę morską i wydawał książki z własnymi ilustracjami: „Na bursztynowym szlaku” (1926) czy „Album morski” (1930).



52

EDWARD KARNIEJ

1890-1942

Widok portowy z Gdyni, 1934

olej/tektura, 45 x 46 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'E. Karniej | GDYNIA | 1934'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 700 - 4 000 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty dla Marii Jędrzykówny

kolekcja spadkobierców Marii Jędrzykówny

Edward Karniej urodził się w 1890 roku w Wilnie. Po życiowych perypetiach w czasie I wojny światowej powrócił do miasta, gdzie podjął naukę malarstwa. Jego artystycznym i duchowym przewodnikiem stał się Ludomir Slendziński, propagator sztuki odwołującej się w swej formie do najwybitniejszych osiągnięć minionych epok. Karniej już w 1921 roku dołączył do grona Wileńskiego Towarzystwa Artystów Plastyków, z którym wielokrotnie wystawiał swe prace. Nieco ponad dekadę później przeprowadził się do Torunia, z którym zaczął coraz silniej się identyfikować. Podjął pracę w Teatrze Miejskim, dla którego wykonał liczne projekty scenograficzne. Nie zrezygnował przy tym z malarstwa sztalugowego. Wciąż tworzył portrety i kompozycje figuralne. Obok nich pojawiały się także, choć rzadziej, pejzaże. Znakomitym przykładem tej tematyki może być tutaj prezentowany w katalogu widok na port w Gdyni z 1934 roku. Artysta ukazał tu pogodny, nastrojowy krajobraz. Odtworzył zacumowane przy nabrzeżu łódzie i większe kutry rybackie mające w oddali, na linii horyzontu.



JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Kobieta na polnej drodze

olej/tektura, 44,5 x 33 cm

sygnowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

Józef Rapacki – piewca mazowieckiej natury – umieścił w centrum swojej twórczości tamtejsze pola, łąki i wrzosowiska, rzeczki i moczary, sosnowe czy brzozowe lasy. Artysta zdobył edukację w warszawskiej Klasie Rysunkowej, krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych oraz monachijskiej szkole Friedricha Fehra. Od lat 90. XIX wieku stałe wystawiał głównie w Krakowie i Warszawie. W charakterze ilustratora współpracował z takimi czasopismami, jak „Wędrowiec” czy „Tygodnik Ilustrowany”. Rapacki całą karierę związany był z warszawską sceną artystyczną. W 1907 zamieszkał kilkadziesiąt kilometrów od Warszawy, we wsi Olszanka położonej pomiędzy Żyrardowem a Skierniewicami. Wraz z żoną Gabrielą wybudował tam w latach 1912-13 własny dom, a miejscowość stała się w tym czasie niewielką kolonią, którą tworzyli aktorzy Leokadia Pancewiczowa i Józef Leszczyński (Rapacki był jego wujem), malarz Czesław Tański, bliski przyjaciel artysty, i malarz Stefan Popowski (Gabriela Rapacka była jego siostrą), krytyk Henryk Galle i chemik Wojciech Świętosławski. Rapacki regularnie odwiedzał nieodległy dom Górskich w Woli Pękoszewskiej, a w pobliżu znajdowała się także Kukłówka Józefa Chełmońskiego. Obrzeża Puszczy Bolimowskiej stały się więc na początku wieku miejscem malarskiego eksperymentu z zakresu mazowieckiego pejzażu. Rapacki w okresie Olszanki pozostawał wierny realizmowi obserwacji. Starał się jednak dobrać bogactwo efektów świetlnych i barwnych obserwowanych na żywo podczas plenerowych wypraw. Jego malarstwo było naznaczone silnie emocjonalnym stosunkiem do okolicznego krajobrazu, o czym świadczą tytuły malarskich serii wówczas wykonywanych: „Z mazowieckiej ziemi” czy „Dookoła mojej siedziby”.



54 †

AMELIA PALECZNA

1870-1953

"Śpiąca",

olej/ płótno, 70,5 x 101 cm
sygnowany l.d.: 'Amelia Paleczna'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 600 - 20 000 EUR

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1901

LITERATURA:

Urszula Leszczyńska, Amelia (Amalia) Paleczna, w: Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, t. VI, Warszawa 1998, s. 400

„Śpiąca” to unikatowe dzieło jednej z pionierek malarstwa kobiet, artystki, która nadal czeka na należyte przebadanie jej dorobku – Amalii (Amelii) Palecznej, de domo Markiewicz. „Śpiąca” to jedna z nielicznych jej prac uchwytnych źródłowo jako dzieło wystawiane w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w 1901. Paleczna pochodziła z Krakowa, lecz studiowała w prywatnej pracowni Stanisława Grocholskiego w Monachium. Na korpus jej twórczości składają się portrety i portrety dziecięce (utrwalone we wzmiankach prasowych i katalogowych). Artystka brała udział

w wystawie Stowarzyszenia Artystek Polskich, która odbyła się w 1899 w Sukiennicach. W 1903 wystawiła na paryskim Salonie Niezależnych i mieszkała na Montparnassie. „Śpiąca” to ciekawy przykład malarstwa wywodzącego się z tradycji monachijskiego Stimmungu o tematyce bliskiej francuskiemu intymizmowi. Syntetyczny, brawurowy w użyciu plamy barwnej wizerunek zasypiającej dziewczyny, która jeszcze czyta książkę przy świetle lampy naftowej, przywodzi na myśl ekspresjonistyczne obrazy Konrada Krzyżanowskiego z początku XX stulecia.



55 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

"Karczma", 1905

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

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

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

estymacja:

10 000 - 20 000 PLN

2 300 - 4 500 EUR

POCHODZENIE:

własność artysty, Kraków

kolekcja prywatna, Małopolska

LITERATURA:

porównaj wariant rysunkowy: Dom w Bronowicach Dużych, 1903-04, reprodukowany w:

Alfons Karpiński. Z salonu i buduaru, katalog zbioru, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Salon Antykwaryczny „Nautilus”, Kraków 2003, nr kat. 38, s. 9 (il.)

Prezentowane urokliwe studium stanowi ciekawy artystyczny dokument historyczny. Karpiński przedstawił w nim widok z Bronowic Dużych. W 1905 Bronowice były ważnym punktem na mapie krakowskiego modernizmu. W Bronowicach Małych osiadł Włodzimierz Tetmajer, którego osobowość artystyczna wzbudziła zainteresowanie i twórców, i mieszczań krakowskich małopolską wsią, co m.in. złożyło się na tzw. chłopomanie. Obraz Karpińskiego odznacza się wyrafinowaną, zawężoną paletą barwną i prostotą kompozycji. Swoją edukację artystyczną malarz rozpoczął w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. W 1903 studiował w monachijskiej pracowni Antona Ažbego, a w latach 1904-07 w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych u Kazimierza Pochwalskiego.



56

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

Pejzaż z widokiem na farę w Bieczu

olej/tektura, 62 x 88 cm
sygnowany l.d.: 'St Kamocki'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

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

Antoni Chłoniowski [Stosław], Nasi artyści. Stanisław Kamocki, „Świat” 1909, nr 11



STANISŁAW JULIANOWICZ ŻUKOWSKI

1873-1944

Pejzaż, 1942

olej/płótno, 50,5 x 67 cm

sygnowany l.d.: 'S. Żukowski'

na odwrociu opisany autorsko:

'obraz ten jest przeze mnie | wykonany | prof. S. Żukowski | 1942 Warszawa'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, październik 2015

kolekcja prywatna, Polska

Stanisław Julianowicz Żukowski przeżył w swoim życiu bardzo długą i krętą drogę. Jego skomplikowane, dziś nieco zapomniane już losy, są równie ciekawe, co jego twórczość. Cała historia ma swój początek w Starowoli, na terenie dzisiejszej Białorusi. To tam rodzina Żukowskich posiadała swój majątek ziemski, a w nim dworek, w którym dorastał przyszły malarz. Strukturę tej niewielkiej budowli z gankiem flankowanym przez dwie pary bielonych kolumn Żukowski wielokrotnie uwieczniał na swoich płótnach już jako profesjonalny artysta. Malarstwa uczył się w Moskwie, u wybitnego pejzażysty Izaaka Lewitana, od którego zapewne przejął zamiłowanie do tego gatunku. Dzięki kontaktom z profesorem znalazł się w kręgu oddziaływań jednego z najbardziej postępowych i innowacyjnych ugrupowań tamtego czasu, a mianowicie Towarzystwa Objazdowych Wystaw Artystycznych zwanego potocznie Pieriedwiżnikami. Twórcy skupieni w tym środowisku obrali sobie niezwykle ambitny cel popularyzacji sztuki narodowej, która dodatkowo miała spełniać funkcje dydaktyczne. Kluczową rolę w szeregach stowarzyszenia odgrywać miało zatem malarstwo historyczne, rodzajowe, jak również rodzimy pejzaż. Stanisław Żukowski znakomicie wpasował się w koncepcję grupy. Był on bowiem wybitnym pejzażystą. Z niezrównaną sobie doskonało-

ścią przedstawiał świat i naturę z jej odwiecznym cyklem czterech pór roku. Malował zarówno zimowe zasy, jak i wiosenne roztopy. Odtwarzał ukwiecone, letnie łąki oraz przebarwiające się jesienią korony drzew. Nie sposób nie wspomnieć o równie istotnych w jego twórczości wnętrzach dworów i pałaców uchwyconych w niby przypadkowych kadrach pulsujących w blasku lamp naftowych i płonących tu i ówdzie świec. Światło, zarówno sztuczne, jak i to naturalne, odgrywa w kompozycjach malarza rolę kluczową. W pejzażach Żukowskiego bez wątpienia wyczuwalne są silne wpływy impresjonizmu. Artysta ukazywał subtelną grę światła i cieni, które rozkładają się na powierzchni wody, śniegu czy pośród liści drzew. Nastrojowy krajobraz z letnią łąką z 1942 to późna praca z okresu warszawskiego. Niewątpliwie jest to jedno z ostatnich dzieł twórcy, który zginął tragicznie podczas wojny w obozie w Pruszkowie. Epigoński charakter obrazu zdradza stosunkowo syntetyczny sposób uchwycenia form. Pomimo to, malarz nie zrezygnował tutaj z precyzyjnego rozdzielania poszczególnych planów. Od intensywnych barw towarzyszących trawom i kwiatom najbliższym widzowi, przeszedł poprzez nieco bardziej stonowaną kolorystycznie partię drzew aż do zamglonej i osnutej błękitną poświatą doliny oraz mającej gdzieś w oddali linii horyzontu.







58 †

JERZY KOSSAK

1886-1955

Bitwa pod piramidami, 1925

olej/plótno, 60 x 70 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Kossak 1925.'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 700 - 8 900 EUR

Wojny i bitwy napoleońskie dla artystów XIX stulecia stanowiły niezwykle istotny i nośny temat. Napoleon Bonaparte stał się ikoniczną indywidualnością epoki romantyzmu, a jego imperialne dążenia dały wielu narodom, w tym także Polsce, siłę do walki oraz nadzieję na wolność i niepodległość. Tematyka napoleońska zakorzeniła się w kulturze i sztuce tak silnie, że nawet wiele dekad po śmierci wodza twórcy chętnie podejmowali kultowe już z perspektywy czasu wątki tej jakże rozbudowanej epopei. Nie brakuje ich naturalnie w artystycznej działalności przedstawicieli rodu Kossaków – wybitnych batalistów, malarzy koni oraz piewców chwały polskiego i obcego oręża. Wielokrotnie, w autorskich replikach, powtarzają się u nich wizje Napoleona podczas odwrotu spod Moskwy, epizody zaczerpnięte spod Samosierry, Berezyny czy z Bitwy pod piramidami. Słynna „Bataille des Pyramides” to jeden z epizodów Kampanii Egipskiej, który rozegrał się 21 lipca 1798. Na piaszczystej, pustynnej równinie armia francuska starła się z mamelukami wspomaganiymi przez piechotę arabską. Ponad sto lat później Wojciech Kossak postanowił przedstawić to zwycięskie dla Francuzów wydarzenie pod postacią monumentalnej panoramy. Przekorny

los sprawił, że zdecydował o tym zupełny przypadek. Kiedy pewne stało się już, że nie będzie zgody ze strony władz carskich na wystawienie panoramy ukazującej bitwę pod Samosierrą, natychmiast należało znaleźć temat zastępczy. Zamówione było już w Brukseli specjalne płótno i zarezerwowana pracownia. Czas naglił. Wybrany został zatem motyw o bardziej międzynarodowym charakterze, w którym nie było już tak wyraźnego wątku polskiego. W latach 1900-1901 wraz z całym zespołem wybitnych, polskich malarzy Kossak stworzył panoramę „Bitwa pod piramidami” – wielkoformatową, malarską wizję jednej z najsłynniejszych bitew kampanii napoleońskiej. Później, w kolejnych dekadach XX stulecia Wojciech, a przede wszystkim jego syn, Jerzy, powielali ów motyw w mniejszych obrazach sztalugowych. Młodszy przedstawiciel rodu, zwany w rodzinie „Coco” oprócz nieco mniej rozbudowanych scen, w których widzimy gonitwy jeźdźców czy spłoszone rumaki, przedstawiał głównie moment brawurowej szarży mameluków. Całość spowija zawsze tuman biało-brunatnego kurzu, a w tle wyrastają majestatyczne sylwety staroegipskich piramid.



59

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Kobieta w chuście, 1916

olej/plótno, 80 x 40 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'A. PIOTROWSKI 1916'

na krośnie malarskim stempel: 'MAGAZYN | DROBNERA | KRAKÓW'

oraz nalepka własnościowa

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

Antoni Piotrowski to malarz wykształcony w pracowniach Wojciecha Gersona i Jana Matejki oraz w kręgu monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Znany jest głównie z przedstawień o charakterze rodzajowym, w których silnie eksponował motywy ludowe. Piotrowski był także znakomitym ilustratorem historii. Wielokrotnie podejmował wątki zaczerpnięte z mniej lub bardziej odległej przeszłości, w których często pojawiają się postaci jeźdźców na koniach oddawane z niebywałą biegłością warsztatową. Punkt zwrotny w twórczości Piotrowskiego stanowił niewątpliwie wyjazd na Bałkany. W 1885 roku, jako korespondent kilku brytyjskich i francuskich czasopism wyjechał do Bułgarii. Trafił tam w wir wojennych wydarzeń. Zajmował się głównie dostarczaniem ilustracji m. in. dla takich tytułów jak „The Illustrated London News” czy „Le Monde Illustré”. Tajemniczy wizerunek kobiety w połyskujących szatach powstały w 1916 jest bez wątpienia reminiscencją z podróży w tamte rejony Europy. Modelka z chustą na głowie i transparentnym woalem na twarzy to interesujący przykład zainteresowania artysty miejscową ludnością.



60

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWALSKI

1875-1944

W okopach ("Kaukaz"), 1942

olej/płótno, 65 x 108 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: "Kaukaz" | F.M. Wygrzywalski 1942'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

11 200 - 15 600 EUR

Twórczość Feliksa Michała Wygrzywalskiego koncentruje się głównie wokół dwóch silnie eksplorowanych przez niego sfer. Artysta znany jest przede wszystkim za sprawą scen związanych z morzem i szeroko pojętym Orientem. Wygrzywalski wielokrotnie podejmował motyw utrudzonych rybaków wyciągających z odmetów fal sieci pełne ryb czy wytrawnych wilków morskich na łodziach i kutrach. Nie brakuje także w jego sztuce zmysłowych aktów kobiecych ukazanych w scenerii śródziemnomorskich skalistych plaż. Równie istotne są w jego oeuvre wątki o charakterze orientalnym znakomicie ilustrujące wzmożone na przełomie XIX i XX stulecia zainteresowanie Lewantem. Sam malarz mieszkał od około 1900 w Italii, w 1906 zaś odwiedził Afrykę Północną, a dokładnie Egipt, który stał się dla niego niewyczerpanym źródłem inspirujących motywów wykorzystywanych przez wiele kolejnych dekad. Za sprawą tej właśnie wyprawy na stałe zagościły w kompozycjach artysty przetwarzane na wiele sposobów postaci modlących się Beduinów, półnagich hurys czy arabskich tkaczy dywanów. Wygrzywalski chętnie przedstawiał barwny, egzotyczny świat pełen wzorów, przesycony gorącym słońcem Południa.

Na tle jego twórczości scena z okopów stanowi pracę wyjątkową. Kompozycje Wygrzywalskiego to praktycznie zawsze afirmacja życia i przedstawienie wyidealizowanej rzeczywistości. W tym przypadku mamy jednak do czynienia z dziełem o zupełnie odmiennym charakterze. Obraz powstał w niezwykle znamienym dla całego świata czasie, podczas II wojny światowej. W 2 połowie 1942 na froncie wschodnim toczyły się zaciekle walki. W rejonie Kaukazu miała wówczas miejsce operacja Fall Blau (Wariant błękitny), przeprowadzona przez państwa Osi przeciwko wojskom radzieckim. Zakończyła się ona klęską Niemców pod Stalingradem w roku kolejnym. Bardzo prawdopodobne wydaje się, że Wygrzywalski ukazał właśnie epizod z toczących się wówczas działań wojennych. Trudno jednoznacznie określić, czy artysta występuje tu w roli reportera naocznie rejestrującego rozgrywające się wydarzenia, tak jak było to chociażby w przypadku scen śródziemnomorskich, czy raczej odtwarza komentowane zapewne szeroko w prasie wypadki. Ten drugi wariant wydaje się jednak o wiele bardziej prawdopodobny. Według przekazów malarz spędził wojnę we Lwowie, dopiero w marcu 1944, uciekając przed Armią Czerwoną, udał się w tułaczkę na Zachód. Mało tego, był już w momencie malowania dzieła człowiekiem w sędziwym wieku, dochodzącym niemal do 70 lat.



STANISŁAWA CENTNERSZWEROWA

1889-1943

Ponte della Guerra w Wenecji, 1929

olej/plótno, 65 x 50 cm

sygnowany monogramem oraz datowany p.d.: 'SC | 1929'

na fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka inwentarzowa z opisem pracy

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

Stanisława Centnerszwerowa to niezwykle ciekawa, lecz zapomniana przez historię artystka żydowskiego pochodzenia. W źródłach zachowało się niestety stosunkowo niewiele informacji na temat jej życia i twórczości. Wiadomo, że urodziła się w Warszawie w 1889. Naukę malarstwa rozpoczęła u profesora Adolfa Eduarda Hersteina, który w latach 1904-11 prowadził w mieście prywatną szkołę. Te daty pozwalają w pewien sposób umiejscowić czas edukacji Centnerszwerowej, która już w 1911 notowana była w Paryżu i wystawiała w Salonie Niezależnych. W tym czasie malarka odbywała także liczne podróże, głównie na południe Europy. Choć przypuszczać należy, iż nawet po powrocie do Warszawy około 1913 jeszcze nie raz wyprawiała się poza kraj, to być może te pierwsze wyjazdy odcisnęły na jej plastycznej wrażliwości najsilniejsze piętno. Wenecja stanowiła dla artystki zapewne jeden z wielu przystanków na mapie Italii. Splendor dawnej republiki dożów przeplatał się tam z bogatą, wielowiekową tradycją artystyczną. Miasto posiadało ponadto unikalne i jakże osobiwe warunki atmosferyczne będące wynikiem charakterystycznego położenia na poprzecinanej kanałami wodnymi lagunie. Wenecja określana była jako Serenissima – Najjaśniejsza. „Perła Adriatyku” od stuleci przyciągała i fascynowała twórców, którzy z zapałem „portretowali” oblicze legendarnej i pełnej tajemnic metropolii. Ponte della Guerra to jeden z licznych mostów rozsianych w weneckim labiryncie wodnych traktów. Przerzucona ponad kanałem San Zulian struktura odtworzona na płótnie Centnerszwerowej zaświadcza o tym, że malarka chętnie eksplorowała zdecydowanie mniej uczęszczane zakątki miasta, oddalone od jego ścisłego centrum. Artystka, tworząc swe dzieło, patrzyła na most z poziomu kanału. Z całą swoją wrażliwością oddała fasady mieszczańskich kamienic odbijające się w tafli wody, zupełnie niczym eleganckie weneckianki przeglądające się w lustrze.



62 †

ELIZABETH RONGET

1893-1962

Akt kubistyczny, 1938

olej/tektura, 54 x 79 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'E. RONGET | 38'

estymacja:

9 000 - 12 000 PLN

2 000 - 2 700 EUR

Elizabeth Ronget była malarką, która urodziła się w Polsce – jednak cała jej artystyczna kariera związana była z Austrią, Niemcami i Francją. Rodzice, zauważywszy talent, posłali ją do Wiednia, gdzie odebrała klasyczne wykształcenie. Zetknąwszy się z artystycznym fermentem secesji, postanowiła spróbować innego życia i udała się do Berlina. Tam kontynuowała naukę akademicką, czując jednak coraz mocniejsze więzi z otaczającymi ją artystami awangardy. Najważniejszą „szkołą” był dla niej kubizm oraz kontakt z malarzami z Der Blaue Reiter. W 1926 Ronget przystąpiła do Novembergruppe. Sytuacja polityczna zmusiła ją na początku lat 30. do wyjazdu do Paryża. Zapisła się do Académie de la Grande Chaumière. Utrzymywała się z pracy dekoratorki i projektantki. Wkrótce poznała malarza André Lhote’a. Wspólna praca uczyniła ją świadomą twórczości Paula Cézanne’a, który silnie na nią oddziaływał.



RAJMUND KANELBA

1897-1960

Dwie postaci, 1958

olej/plótno, 61 x 51 cm

sygnowany p.d.: 'kanelba'

datowany na odwrociu: '1958' oraz numer inwentarzowy: '25' (w okręgu)

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 500 - 6 700 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, październik 2010

kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba, artysta, który nie przeszedł nigdy na stronę abstrakcjonizmu, jest jednak przykładem ciekawego mariażu figuratywności z malarstwem nieprzedstawiającym. Malarz w trakcie swojej drogi twórczej stopniowo dokonywał uproszczenia form, które jednak nigdy nie straciły na „komunikatywności”. Ludzkie kształty i wyraziste oczy (jeśli są wyodrębnione), osadzone w konkretnych głowach, zawsze można określić pod względem przeżywanych emocji. Równocześnie prace Kanelby z lat to też duże płaszczyzny intensywnych barw, jakby wzięte z obrazu abstrakcyjnego. To, czego Kanelba dopracował się w tym czasie, to również charakterystyczna, chropawa faktura, którą można traktować jakby kolejną sygnaturę. „Dwie postaci” dobrze obrazują ten moment w twórczości artysty. Przedstawione osoby mogłyby być częścią uroczystego pochodu i złożyć w darze niesione w koszu rzeczy (owoce?). Scena może być też bardziej prozaiczna, ale to, co przykuwa uwagę, to nasycone barwy i chropowata, Kanelbowska faktura.



64 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Macierzyństwo

olej/plótno naklejone na tekturę, 58 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'kanelba'
na odwrociu papierowa nalepka inwentarzowa
oraz zachowana częściowa nalepka wytwórcy materiałów malarskich

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 600 - 7 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Boisgirard, Paryż, listopad 2010

kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba to twórca znany głównie za sprawą nastrojowych portretów dzieci i nostalgicznych wizerunków kobiet o obliczach przepętnionych charakterystycznym liryzmem. Ten wykształcony w Warszawie, Wiedniu i co najważniejsze w Paryżu artysta był tak naprawdę obywatelem świata. Jego zróżnicowana zarówno pod względem stylistycznym, jak i tematycznym twórczość stanowi wypadkową wielu odbywanych przez całe życie podróży. Kanelba miał tę niezmiennie cenną możliwość oglądania miejsc i ludzi zamieszkujących tak różne zakątki naszego globu, od Europy, aż do Ameryki Północnej. Rozbudowany zmysł obserwacji połączony z wrodzoną wrażliwością pozwolił mu na wykreowanie autorskiego i w pełni zindywidualizowanego oeuvre, w którym wielokrotnie raz opracowane motywy powracają w coraz to nowych redakcjach. Jednym z takich tematów, który często pojawia się na jego kompozycjach, jest niewątpliwie macierzyństwo. Ulubiony i bardzo rozpoznawalny wątek w twórczości tego malarza implikuje w swojej strukturze dwie najważniejsze postaci jego artystycznego świata, kobietę – matkę oraz towarzyszące jej dziecko. Modele Kanelby rzadko kiedy stają się jednostkami zyskującymi rys portretowy. Artysta skupiał się głównie na uchwyceniu pewnej ogólnej koncepcji, pewnego schematu, obrazując przy tym rządzące światem emocje i stany ducha. Nie znaczy to jednak w żadnym wypadku, że sceny twórcy pozbawione zostają psychologicznej głębi. Matka, pomimo że zupełnie anonimowa, ucieleśnia pełnię rodzicielskich uczuć, dziecko natomiast staje się tutaj synonimem ludzkiej niewinności i niczym nieskażonej czystości. Wydaje się, że właśnie dzięki tej anonimowości Kanelba dochodził w swoich przedstawieniach do samego sedna człowieczeństwa. Był on portrecistą nie ludzi, ale ich wnętrza.





ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 1 200 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNAŁ 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:



ART OUTLET. SZTUKA DAWNA
1 LIPCA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 CZERWCA 2021

kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



PRACE NA PAPIERZE
16 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 12 SIERPNIA 2021

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



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
19 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 WRZEŚNIA 2021

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



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
21 PAŹDZIERNIKA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 17 WRZEŚNIA 2021

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



ILE MOŻE BYĆ WARTO MEMORABILIMUM? BLISKO 1 300 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ WE WRZEŚNIU 2020 NA AUKCJI
W DESA UNICUM FORTEPIAN STEINWAY & SONS NALEŻĄCY
DO WŁADYSŁAWA SZPILMANA.**

REKORDOWE 196 MLN ZŁ OSIĄGNĄŁ W 2020 OBRÓT NA AUKCJACH W DESA UNICUM, NAJWIĘKSZYM DOMU AUKCYJNYM EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ.

W 2020 RYNEK AUKCYJNY W POLSCE
WZRÓSŁ O PRAWIE 30%.

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



AUKCJE KOLEKCJI I MEMORABIŁÓW

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Julia Materna
j.materna@desa.pl,
22 163 66 52, 538 649 945



DESIGN

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Cezary Lisowski
c.lisowski@desa.pl,
22 163 66 51, 788 269 908



SZTUKA UŻYTKOWA, SZTUKA ROSYJSKA

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

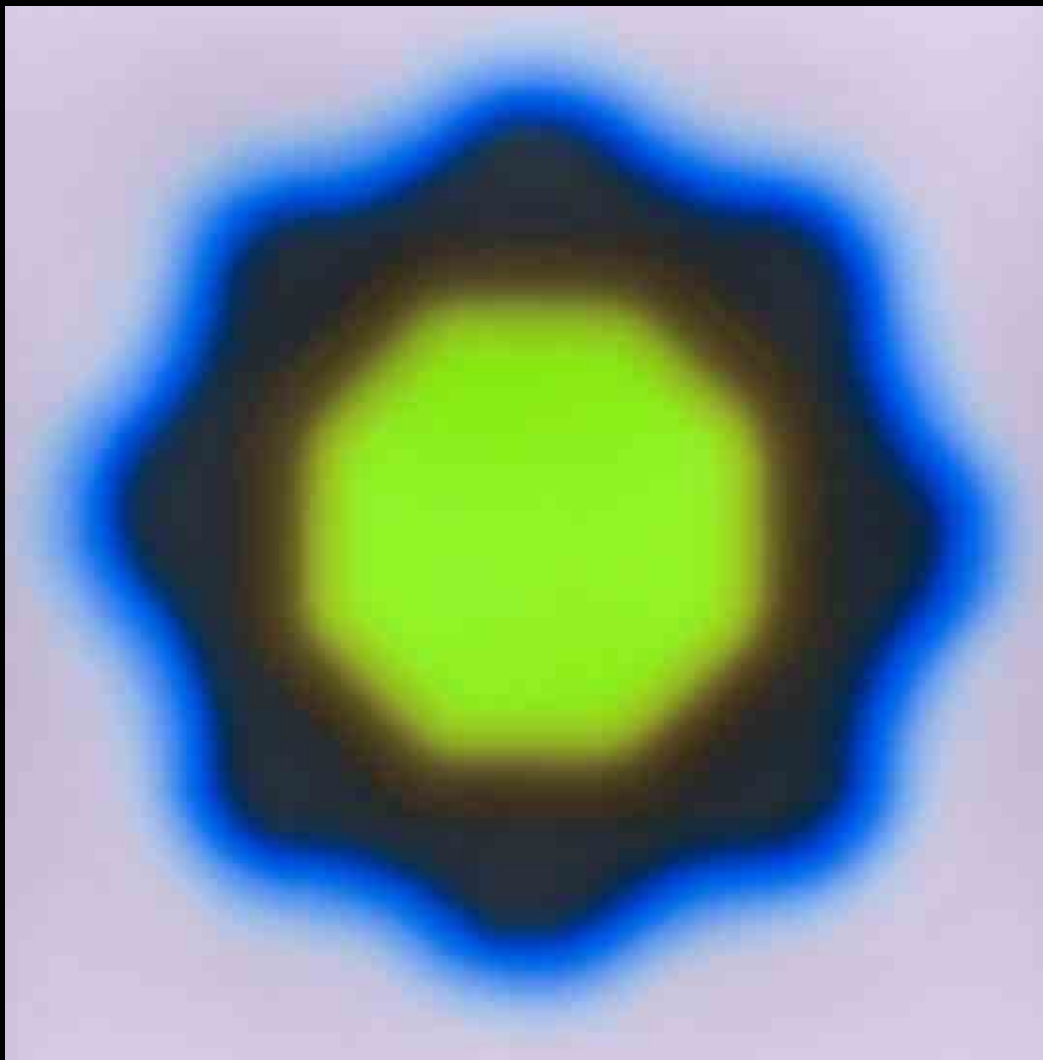
kontakt: Madgałena Kuś
m.kus@desa.pl,
22 163 66 44, 795 122 718



KOMIKS I ILUSTRACJA

Termin przyjmowania obiektów upływa
na 5 tygodni przed daną aukcją.

kontakt: Olga Winiarczyk
o.winiarczyk@desa.pl,
22 163 66 54, 664 150 862



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? PONAD 7 300 000 ZŁ

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

DESA UNICUM JEST OD 9 LAT BEZKONKURENCYJNYM LIDEREM POLSKIEGO RYNKU SZTUKI

TO DOSKONAŁY MOMENT, BY WYSTAWIĆ
DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



PRACE NA PAPIERZE
9 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 6 SIERPNIA 2021
kontakt: Agata Matusielarska
a.matusielarska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



NOWE POKOLENIE PO 1989
28 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 20 SIERPNIA 2021
kontakt: Artur Dumanowski
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42, 795 122 725



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
30 WRZEŚNIA 2021

Termin przyjmowania obiektów:
DO 23 SIERPNIA 2021
kontakt: Anna Szynkarczuk
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41, 664 150 866



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
26 PAŹDZIERNIKA 2021

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

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

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 aukcjoneru 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 aukcjoneru 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 aukcjoneru 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 reparacji.

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

◊ - 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 aukcjoneru. 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 Salii 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: BREXPLPMBK. 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 aukcjonerę 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 aukcjonerę, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerę 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.

- e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- h) obiektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- i) obiektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.

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

Tomasz Dziewicki

poz. 4, 5, 6, 7 (kalendarium), 11 (kalendarium), 15, 16, 18, 19, 20, 25, 26, 29, 31, 32, 34 (red.), 36, 37, 38, 41, 43, 44, 46, 47, 51, 53, 54, 55, 56 (red.)

Konrad Niemira

poz. 3, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 21, 24, 28, 39, 49

Michał Szarek

poz. 10, 13, 30, 33, 40, 52, 57, 58, 59, 60, 61, 64

Marek Wasilewicz

poz. 1, 2, 17 (red.), 22, 23, 27, 35, 42, 45, 48, 50, 62, 63

SZTUKA DAWNA. 10 CZERWCA 2021

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 4 „Nowy Rok – pozdrowienie poranne” wg obrazu Franciszka Streitta. Wycinek z Neue Illustrierte Zeitung 1880 Nr 14, s. 212, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: zbiory.mnk.pl

poz. 5 Jan Matejko, fot. Jules Mien, Kraków, 1901, wyd. Sal. Mal. Polskich, Biblioteka Narodowa, sygn. F.10358, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 5 „Święty Stanisław gromiący Bolesława Śmiałego”, z: „Tygodnik Ilustrowany”, t. 6, 1878, nr 152, s. 329, źródło: zbiory.mnk.pl

poz. 5 Jan Matejko, Szkic kompozycyjny do obrazu „Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” – Dwa studia króla Bolesława Śmiałego; biskup św. Stanisław z królem, około 1877, Muzeum Narodowe, Dom Jana Matejki, Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie

poz. 5 Szkic kompozycyjny do obrazu „Święty Stanisław karcący Bolesława Śmiałego” – Biskup Stanisław z ręką podniesioną do góry; Bolesław Śmiały z postacią kobiecą, około 1877, Muzeum Narodowe, Dom Jana Matejki, Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie

poz. 5 Jan Matejko, Bitwa pod Grunwaldem (detal obrazu z postacią św. Stanisława), 1878, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 5 Jan Matejko, fot. Jan Mieczkowski, około 1875, Biblioteka Narodowa, sygn. F.2131/W, źródło: Biblioteka POLONA

poz. 7 Jacek Malczewski, około 1900, za: Agnieszka Ławniczakowa, Jacek Malczewski, Kraków 1995, s. 6

poz. 8 Jacek Malczewski z rodziną, Nowy Sącz, fotografia, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, MJM Dspl. 417

poz. 9 Jacek Malczewski, Dama w fotelu (Portret Marii Balowej), około 1904, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, MJM H. 3125 3., fot. Damian Jendrzeczyk

poz. 9 Jacek Malczewski, Zatruta studnia z chimera, 1905, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, MJM Sp.m. 108 2., fot. Marcin Jan Gorazdowski

poz. 11 Leon Wyczółkowski, artysta malarz i grafik przy pracy, 1932, źródło: NAC Online

poz. 12 Leon Wyczółkowski, Druid skamieniały, 1894, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 12 Jan Matejko, Wernyhora, 1883–1884, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Wikimedia Commons

poz. 12 Stanisław Wyspiański, Skarby Sezamu, około 1897, Muzeum Narodowe w Kielcach, źródło: mnki.pl

poz. 14 Tadeusz Pruszkowski, Hiszpanka, 1927, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 14 Tadeusz Pruszkowski, Dame \l'incroyable, 1917, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 14 Tadeusz Pruszkowski, Melancholia, 1925, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 14 Artysta malarz Tadeusz Pruszkowski siedzi na swoim prywatnym samolocie DE Havilland DH 60 Gipsy Moth (SP-TUR „Sroka”), 1932, źródło: NAC Online

poz. 15 Władysław Ślewiński, Paryż, około 1900, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 24

poz. 15 Władysław Ślewiński, Portret Magdaleny, około 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 15 Władysław Ślewiński, Sierota z Poronina, około 1906, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 15 Ślewiński z żoną w salonie „zameczku” w Doëlan, około 1915, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 19

poz. 15 Zameczek w Doëlan, fotografia 1957, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 18

poz. 31 Rafał Malczewski – artysta malarz. Fotografia sytuacyjna, 1935, źródło: NAC Online

okładka front poz. 5 Jan Matejko, „Św. Stanisław karcący Bolesława Śmiałego”, 1877

okładka II – strona 1 poz. 14 Tadeusz Pruszkowski, „Portret Zofii z kaktusem” („Kaktusy”), 1920

strony 2–3 poz. 18 Jerzy Kossak, Olszynka Grochowska, 1942

strony 4–5 poz. 54 Amelia Paleczna, „Śpiąca”, przed/lub 1901

strony 6–7 poz. 20 Bogdan Kleczyński, Scena zimowa z kupnem konia, 1883

strony 8–9 poz. 34 Stanisław Kamocki, „Liście jesionu” („Liście klonu”), przed 1927

strony 10–11 poz. 23 Władysław Szerner, Powrót do domu

strony 12–13 poz. 30 Wojciech Weiss, Pastwisko w Kalwarii, lata 30. XX w.

strona 14 poz. 15 Władysław Ślewiński, „Chłopiec z kawałkiem chleba” („Petit garçon au morceau de pain”), około 1914

strona 16 poz. 9 Jacek Malczewski, Zatruta studnia, 1906

strony 20–21 poz. 36 Mela Muter, Martwa natura z bukietem kwiatów w wazonie i gazetą, lata 30. XX w.

strona 240 – okładka III poz. 24 Ludwik Gędek, Przemarsz wojsk. Scena z powstania, około 1880

okładka tył poz. 11 Leon Wyczółkowski, Kopanie buraków, 1911

konceptcja graficzna Monika Wojnarowska

opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski

zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski

prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl

druk ArtDruk Kobyłka





