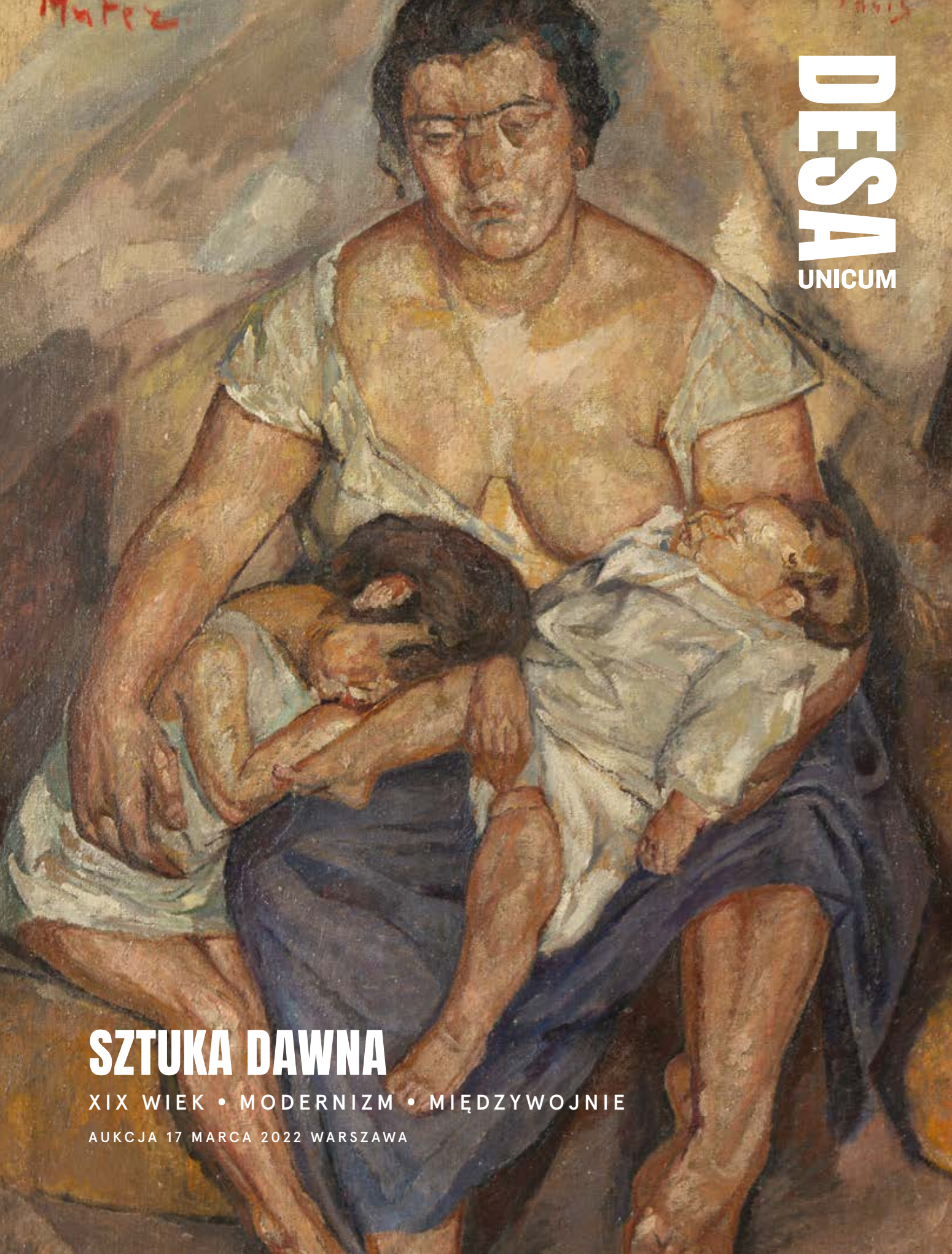




DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 17 MARCA 2022 WARSZAWA











K. L. King





SZTUKA DAWNA

XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 17 MARCA 2022

CZAS AUKCJI

17 marca 2022 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

2 – 17 marca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Michał Szarek

tel. 22 163 66 53, 787 094 345

m.szarek@desa.pl

Aleksandra Łukaszewska

tel. 22 163 67 05, 664 981 465

a.lukaszewska@desa.pl

PARTNER AUKCJI

INVEST
K O M F O R T

ZLECENIA LICYTACJI

zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00

DOM AUKCYJNY

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa
poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

BIURO PRZYJĘĆ

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl

WYCENY BIŻUTERII:

poniedziałek 11:00 – 15:00, środa 14:00 – 18:00, tel. 795 122 718, bizuteria@desa.pl

PUNKT WYDAŃ OBIEKTÓW:

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

ZLECENIA AUKCYJNE

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

WYSTAWY AUKCYJNE

WSTĘP WOLNY
kalendarz wystaw dostępny na www.desa.pl

SEKRETARIAT ZARZĄDU

Łukasz Wasilewski, tel. 22 163 66 65, 795 122 698, l.wasilewski@desa.pl

KONTA BANKOWE

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

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

DOM AUKCYJNY DESA UNICUM JEST CZĘŚCIĄ HOLDINGU

DESA^{SA}

ZARZĄD DESA S.A.

JULIUSZ WINDORBSKI Prezes Zarządu | MARCIN SOBKA Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA S.A.

ROBERT JĘDRZEJCZYK Przewodniczący | ADAM NIEWIŃSKI Członek Rady Nadzorczej | IRENEUSZ PIECUCH Członek Rady Nadzorczej

GRZEGORZ KRÓL Członek Rady Nadzorczej | KRZYSZTOF JUZOŃ Członek Rady Nadzorczej

ZARZĄD DESA UNICUM



AGATA SZKUP
Prezes Zarządu



MAŁGORZATA KULMA
Członek Zarządu



IZA RUSINIAK
Członek Zarządu

RADA NADZORCZA DESA UNICUM



JULIUSZ WINDORBSKI
Przewodniczący Rady Nadzorczej



JAN KOSZUTSKI
Członek Rady Nadzorczej



MARCIN CZERNIK
Członek Rady Nadzorczej

DZIAŁ FINANSOWO-PRAWNY

Marcin Sobka
Dyrektor Finansowy
m.sobka@desa.pl

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

Oliwier Nowak
Młodszy Prawnik
o.nowak@desa.pl
tel. 880 526 784

Daniel Obroślak
Kontroler
d.obrosalak@desa.pl
tel. 539 906 833

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

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

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

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

Bożena Prusik
Specjalista ds. kadr i płac
b.prusik@desa.pl
tel. 787 923 322

DZIAŁ ROZLICZEŃ

Urszula Przepiórka
Kierownik Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01, 795 121 569

Magdalena Ołtarzewska
m.oltarzewska@desa.pl
22 163 66 03, 506 252 044

Michalina Komorowska
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 05, 882 350 575

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
538 955 848

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Paweł Wątroba
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 514 446 849

Paweł Wołyniak
p.wozyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

Kamil Lisek
k.lisek@desa.pl
tel. 538 818 480

DZIAŁ MARKETINGU I PR

Marta Wiśniewska
Dyrektor Marketingu
m.wisniewska@desa.pl
tel. 795 122 709

Danuta Maciejewska-Bogusz
Kierownik projektów internetowych
d.maciejewska@desa.pl
tel. 664 981 461

Elżbieta Kopeć
Redaktor strony desa.pl
e.kopiec@desa.pl
tel. 502 994 227

Arkadiusz Kowalski
Grafik DTP
a.kowalski@desa.pl
tel. 788 269 944

Paulina Babicka
Grafik kreatywny
p.babicka@desa.pl

Damian Dubielis
Asystent Działu Marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Jacek Wołoszczak
Młodszy specjalista ds. kampanii online
j.wołoszczak@desa.pl
tel. 788 604 766

Public Relations – pr@desa.pl

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Karol Kosowski
Kierownik
k.kosowski@desa.pl
tel. 514 446 885

Kacper Tomaszewicz
Ekspert ds. projektów
specjalnych i klientów VIP
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ FOTO

Marcin Koniak
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
tel. 22 163 66 74, 664 981 456

Paweł Bobrowski
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
tel. 22 163 66 75

Marek Krzyżanek
Fotograf
m.krzyzanek@desa.pl
tel. 22 163 66 46

DZIAŁ IT

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

Eryk Łakomy
Asystent ds. IT
e.lakomy@desa.pl
tel. 664 150 861

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



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



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



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



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



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



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



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
a.kasprzyńska@desa.pl
506 252 031



KINGA SZYMAŃSKA
k.szymanska@desa.pl
698 668 221



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



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



NATALIA KOWALEK
n.kowalek@desa.pl
880 334 401



JULIAN KLONOWSKI
j.klonowski@desa.pl
880 334 402



JULIA GORLEWSKA
j.gorlewska@desa.pl
664 981 450



MARTYNA STOPYRA
m.stopyra@desa.pl
889 752 333



MARIA JAROMSKA
m.jaromska@desa.pl
889 752 214



ANNA ROŻNIECKA
a.rozniecka@desa.pl
795 121 574



EWA ŚWIATKOWSKA
e.swiatkowska@desa.pl
787 388 666

BIURO OBSŁUGI KLIENTA



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



WERONIKA ZARZYCKA
w.zarzycka@desa.pl
880 526 448



MAGDALENA BERBEKA
m.berbeka@desa.pl
734 640 044

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH



ARTUR DUMANOWSKI
Dyrektor 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, 698 666 189



MAREK WASILEWICZ
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna, Grafika artystyczna
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
Prace na papierze
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
Rzeźba i formy przestrzenne
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45, 502 994 177



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



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



URSZULA PRUS
Rzeczoznawca Jubilerski
u.prus@desa.pl
507 150 065



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



JOANNA WOLAN
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
j.wolan@desa.pl
538 915 090



MONIKA ZABIEŁOWICZ
Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.zabielowicz@desa.pl
664 981 453



JAN RYBIŃSKI
Specjalista
Sztuka Dawna
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



PAULINA BROL
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
p.brol@desa.pl
539 388 299



WIKTOR KOMOROWSKI
Specjalista
Sztuka Współczesna,
Grafika artystyczna
w.komorowski@desa.pl
788 260 055



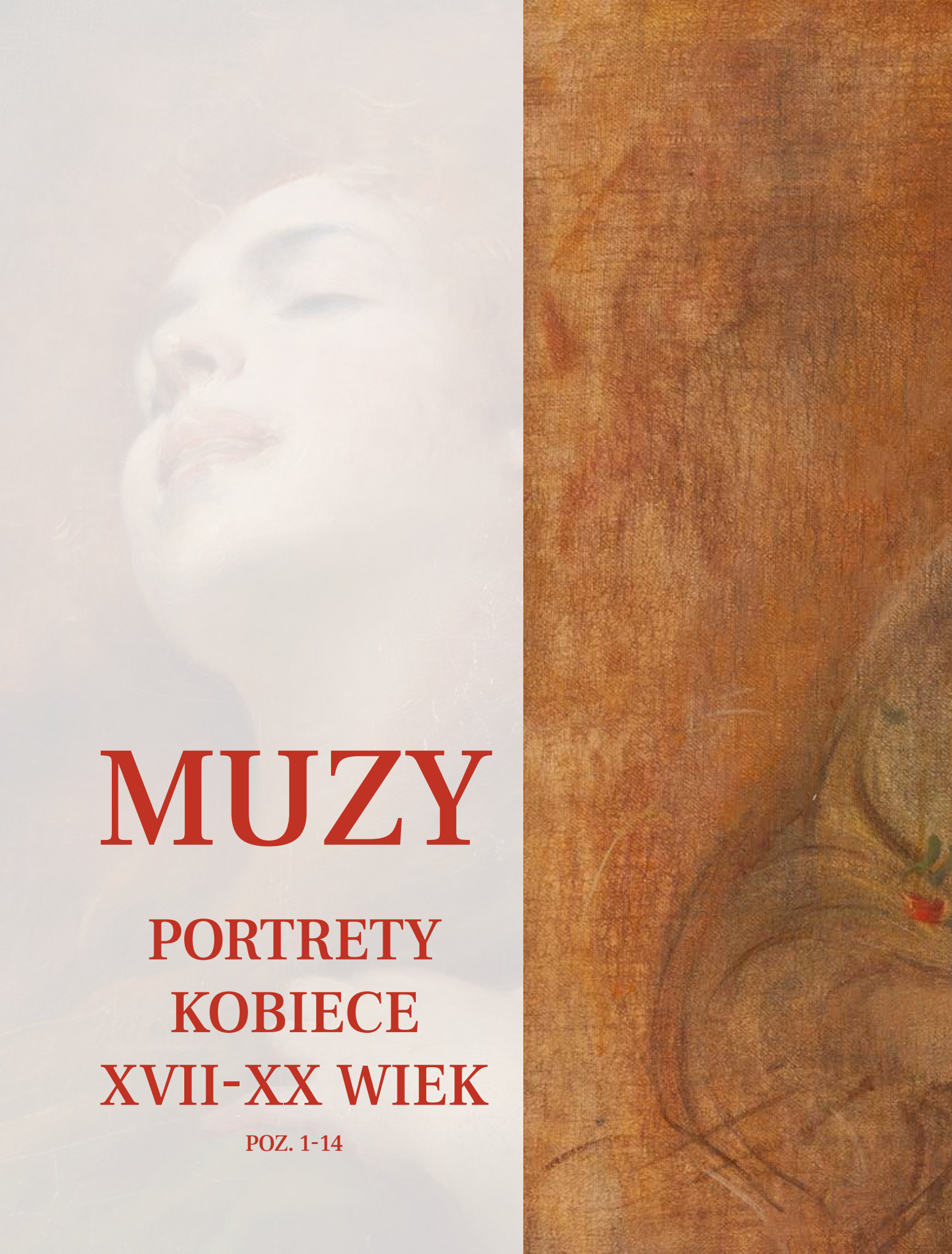
ANNA SZARY
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.szary@desa.pl
538 522 885





INDEKS

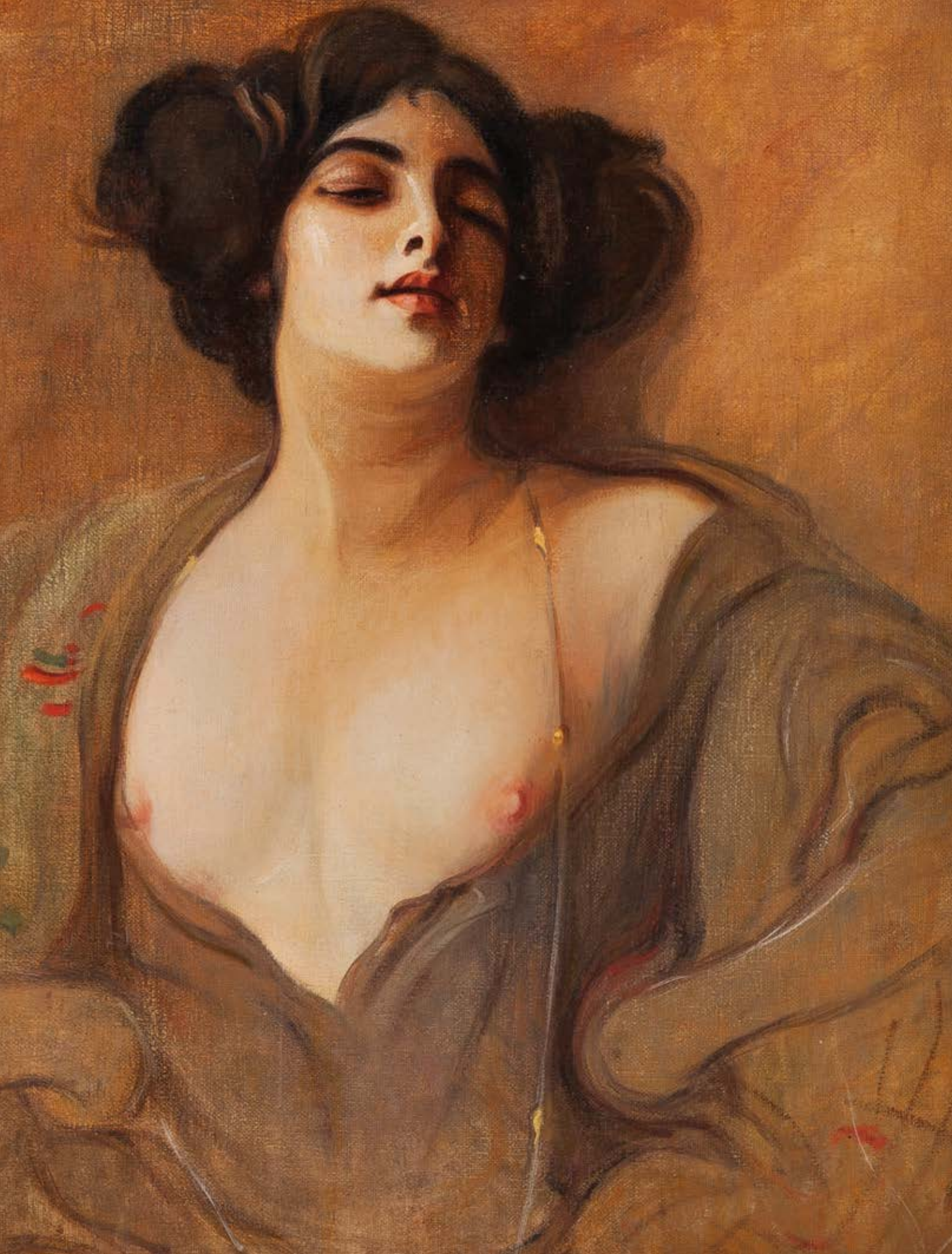
Bakałowicz Władysław 3	Menkes Zygmunt Józef 42
Berlewi Henryk 13	Michalak Antoni 36
Biegas Bolesław 14	Moniuszko Jan Czesław 72
Bohusz-Sięstrzeńcewicz Stanisław 21	Muter Mela 39-41
Boznańska Olga 8	Pieńkowski Ignacy 68-69
Brandt Józef 18	Pressmane Joseph 62-63
Chełmoński Józef 19	Pruszkowski Tadeusz 34
Cybis Bolesław 35	Rubens Peter Paul 7
Dadlez Paweł 58	Sichulski Kazimierz 56-57
Epstein Henryk 38	Stanisławski Jan 25
Gieryski Maksymilian 22-23	Szerner Jr. Władysław 52
Hayden Henryk 67	Szygell Stanisław 59
Hofman Wlastimil 28-29	Szyndler Pantaleon 5
Jarocki Władysław 31-32	Świeszewski Aleksander 17
Kanelba Rajmund 66	Terlikowski Włodzimierz 60-61
Karpiński Alfons 12	Trusz Iwan 53
Kisling Mojżesz 44-46	Urbański-Nieczuja Eugeniusz 1
Koniuszko Wacław Józef 9	Wawrzeński Marian 55
Konopacki Jan 16	Weiss Wojciech 2
Kossak Jerzy 50	Wierusz Kowalski Alfred 20
Kossak Wojciech 47-49	Wyczółkowski Leon 30
Kotsis Aleksander 24	Wygrzywalski Feliks Michał 54
Kowalski Leon 70	Wywiórski Michał Gorstkin 15
Kraszewska Otolia 4	Zak Eugeniusz 43
Kubicki Jeremi 37	Zarembski Marian 51
Lampi Giovanni Battista 6	Zawadowski Jan Wacław 64
Malczewski Jacek 26-27, 71	Zielenkiewicz Kazimierz 65
Malczewski Rafał 33	Żmurko Franciszek 10-11



MUZY

PORTRETY
KOBIECE
XVII-XX WIEK

POZ. 1-14



1 †

EUGENIUSZ URBAŃSKI-NIECZUJA

1877-1955

Pawie pióra, 1932

olej/tektura, 49,5 x 40 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'E. Urbański de Nieczuja 1932'

na odwrociu stempel z opisem: 'O.P.C.N | BRAȘOV' oraz nalepki pracowni ramiarskiej

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

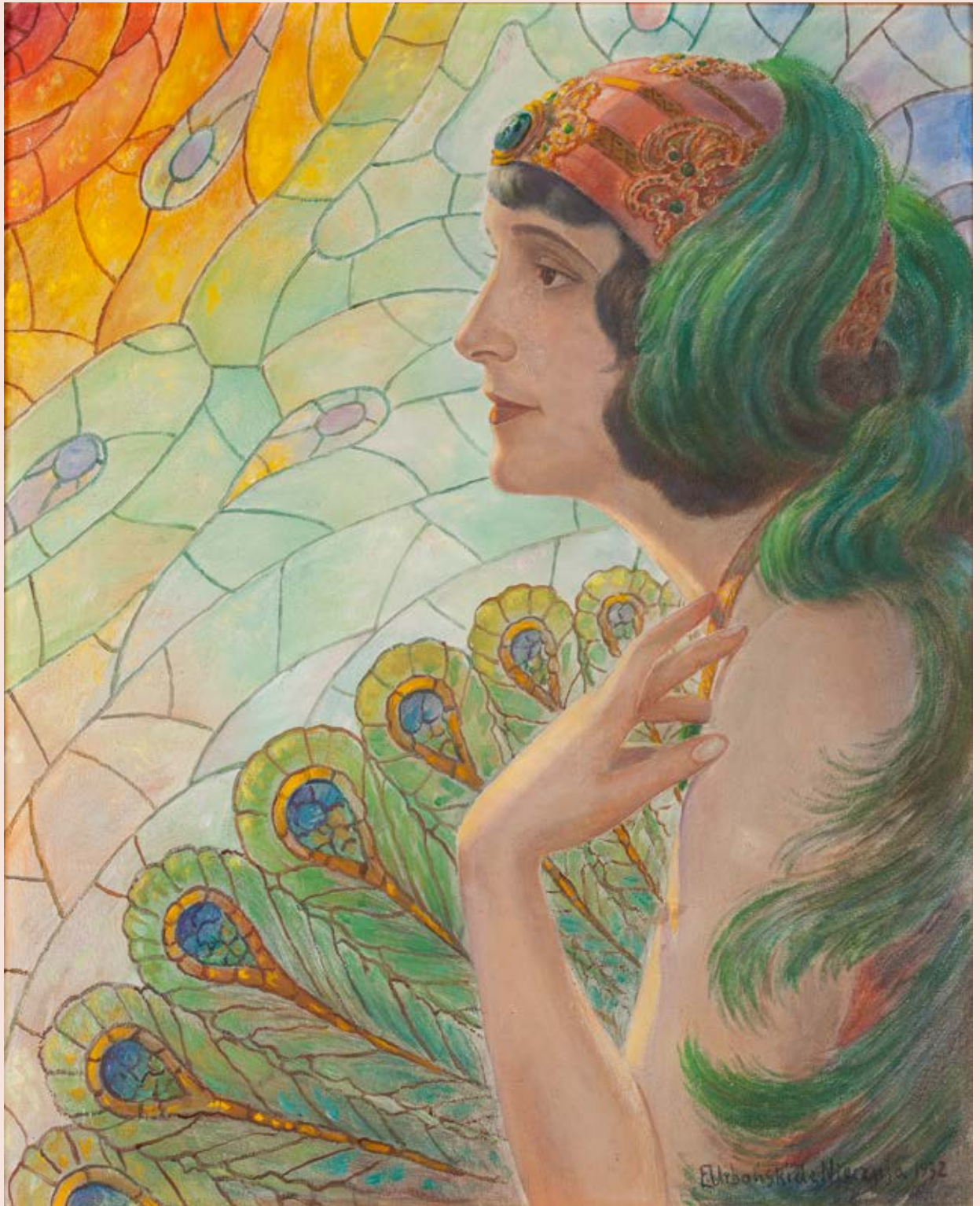
6 500 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska

Paw i jego zielono-błękitne skrzydła ze względu na swoją malowniczość silnie inspirowały artystów na przełomie XIX i XX stulecia. Szczególnie dobrze wkomponowały się w kaligraficzną i dekoracyjną estetykę secesji, która to zaczęła chętnie wykorzystywać motyw pawich piór jako element kompozycji. Inspiracje te miały oczywiście o wiele starszy rodowód, bodaj już w latach 70. XIX wieku James McNeill Whistler stworzył swój „Peacock Room” – „Pawie pokój”. Było to pomieszczenie o japońskim charakterze, w którym obok ceramiki i rzemiosła pojawiły się dekoracyjne paneaux z wizerunkami pawie. Nieco później Aubrey Beardsley wykorzystał motyw ten do ilustracji dramatu „Salome” Oscara Wilde’a. W jednej z kompozycji kobieta wystylizowana na pawia nosi długą suknię imitującą ptasi ogon. Tu dochodzimy właśnie do najbardziej rozpowszechnionych w okresie fin de siècle'u przedstawień. Warto dodatkowo zaznaczyć, że sama sylwetka pawia niosła w owym okresie przepojoną symboliką, alegoryczną, ukryte treści. Paw odwołujący nas semantycznie do pradawnej idei nieśmiertelności stał się wyrazem odnowy i wieczności sztuki. Chciałoby się zatem przytoczyć tutaj łacińską sentencję, „Ars longa, vita brevis” – „Sztuka długa, życie krótkie”. Tendencje te pojawiły się także, rzecz jasna, w sztuce polskiej. W 1908 roku Kazimierz Stabrowski namalował portret Zofii z Jakimowiczów Borucińskiej (Muzeum Narodowe w Warszawie). Strój – suknia na wzór rozłożystego ogona i toczek na głowie – upodabniał ją do portretowanej modelki do pawia. W tym czasie powstała także kompozycja Edwarda Okunia ukazująca księżniczkę w towarzystwie rycerza w hełmie z pióropuszem z pawich piór. Praca Eugeniusza Urbańskiego-Nieczuji z początku lat 30. świadczy o długim trwaniu form secesji w sztuce europejskiej. Analogiczna do pracy Stabrowskiego jest tutaj postać modelki oraz jej otoczenie. Nieczuja-Urbański, podobnie jak on umieścił w tle obrazu wielobarwny witraż odnoszący się do dekoracyjnej konwencji art nouveau i rozpowszechnionego w jej czasach nurtu głoszącego ideę odnowy sztuk i rzemiosła.



2

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Pólakt leżącej modelki, około 1940

olej/tektura, 50 x 70,2 cm

sygnowany monogramem wiązonym p.d.: 'WW'

opisany na odwrociu: 'p. K(nieczytelnie)', nalepka salonu Desa oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 100 EUR

POCHODZENIE:

DESA Dzieła Sztuki i Antyki, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

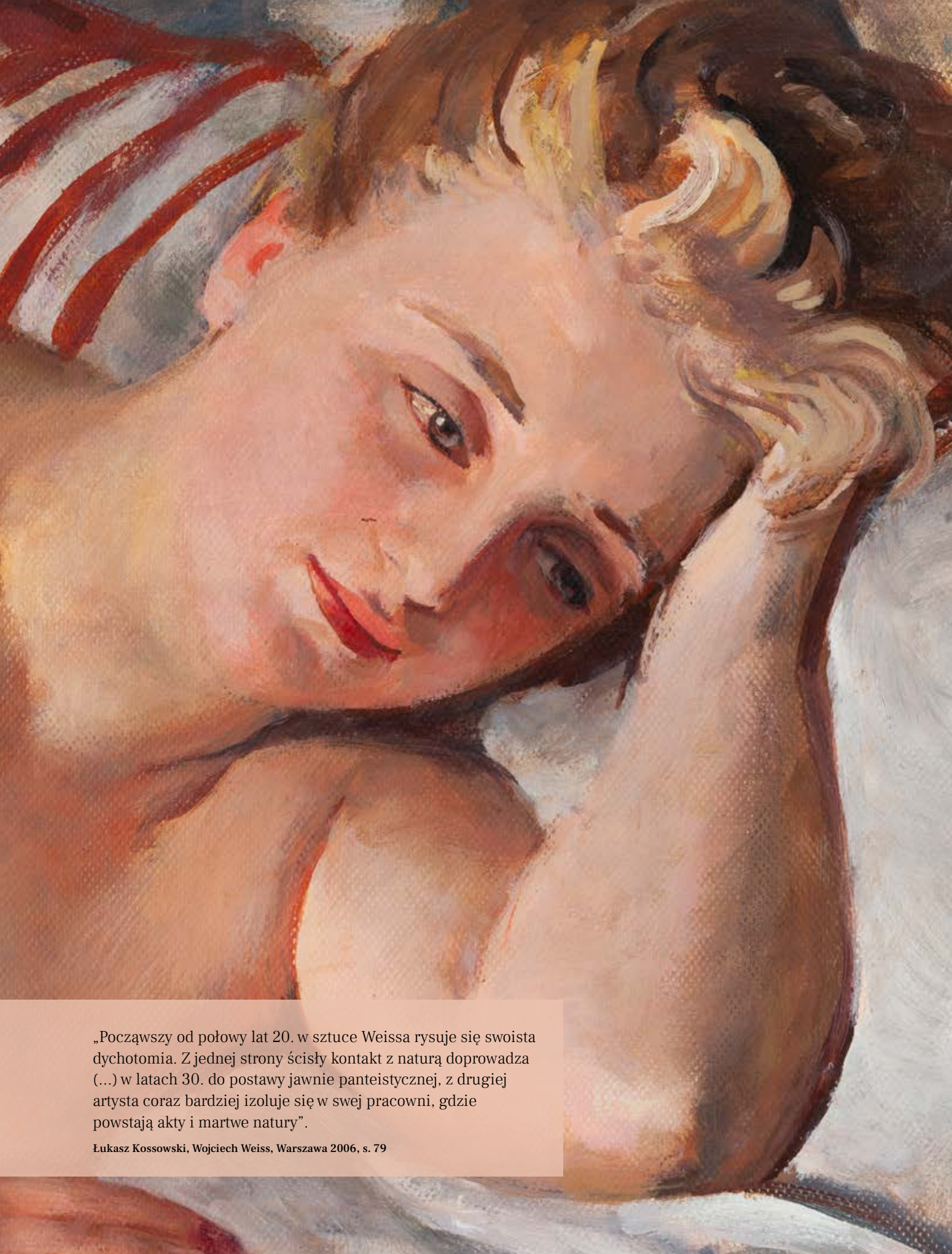
dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, grudzień 2019

kolekcja prywatna, Polska

„Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąć kanapy, z nonszalancją niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobył nieskończone bogactwo motywu...”.

Stanisław Świerż, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, nr 4





„Począwszy od połowy lat 20. w sztuce Weissa rysuje się swoista dychotomia. Z jednej strony ścisły kontakt z naturą doprowadza (...) w latach 30. do postawy jawnie panteistycznej, z drugiej artysta coraz bardziej izoluje się w swej pracowni, gdzie powstają akty i martwe natury”.

Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 79

SUBTELNY EROTYZM AKTÓW WEISSA

Począwszy od studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie podstawę edukacji stanowiła wówczas jeszcze nauka precyzyjnego rysunku, rozpoczynająca się od kopiowania rycin, a następnie antycznych gipsów, na przestrzeni całej malarskiej kariery Wojciecha Weissa, akt stanowił dla niego jedną z najważniejszych form wypowiedzi. Prócz malarstwa uczył się także rzeźby, która jak zaznaczał, była niezbędna do lepszego poznania kształtów figury. W swoich relacjach z okresu studiów wspominał także o lekcjach z anatomii i wizytach w prosektoriach, które miały zapewnić lepsze poznanie budowy szkieletu i mięśni człowieka.

Zachowane prace Weissa z okresu studiów, datowane na rok 1892, przedstawiają między innymi antyczne rzeźby Afrodyty, Dionizosa czy Chłopca grającego na flecie. W tych rysunkowych studiach na pierwszy plan wysuwa się niezwykła dbałość artysty o modelunek światłocieniowy, świadcząca o mistrzowskim opanowaniu półtonów i półcieni. W studiach z modeli Weiss również wykazywał się doskonałą znajomością anatomii, proporcji ciała i wzorowym rysunkiem. Młody artysta bezbłędnie realizował postulat naśladownictwa proporcji dzieł antycznych, eliminując, wedle akademickich konwencji, wszelkie odstępstwa od kanonu w wyglądzie pozującego modelu. Wczesne rysunkowe prace Weissa wskazują na naturalne predyspozycje artysty do przedstawiania nagiego ciała.

To właśnie akt przyniósł artyście w 1913 roku roczną Nagrodę Polskiej Akademii Umiejętności im. Probusego Barczewskiego, którą otrzymał za „Owoce”. We wczesnym, modernistycznym okresie twórczości Weiss tworzył akty, w których odchodził od akademickich norm obrazowania, pozbawiając ciała idealizacji („Wiosna”, „Akt na tle draperii”) lub je deformując jak w „Akcie z majsterszuli”, interpretowanym w kontekście dekadentyzmu i erotyzmu apostoła Młodej Polski, Stanisława Przybyszewskiego.

W późniejszym okresie twórczości Weiss uchodził za malarza zmysłowego, piękną naturę, kolorystę, i odtwórcę bujnego piękna ciał modelek, a jego sztuka odznaczała się poczuciem harmonii, „radosną” wizją świata oraz akademickim estetyzmem. W dojrzałej twórczości Weiss stworzył ogromną liczbę aktów, przedstawiających głównie modelki w pracowni. Obrazy uwolnione były już od modernistycznej poetyki, wiążącej ciało z dezintegrującą potęgą seksualności. Przedstawiał kobiece ciała w malarskim atelier. Były to wizerunki modelek uchwyconych w dyskretnych scenach odpoczynku, czytających gazetę, przymierzających kapelusze czy przeglądających się w lustrze. Zachowywały one jednak pewien stopień „nowoczesności”, poprzez uwolnienie ciała od abstrakcyjnych oraz klasycznych norm i schematów, które wcześniej pozwalały mu funkcjonować w malarstwie. Modelki zostały osadzone w realnej rzeczywistości i w rzeczywistym społecznym kontekście.

W takim charakterze utrzymany jest prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz. Bujne ciało modelki, przykryte od pasa pomarańczową tkaniną, zostało przedstawione na tle wzorzystych materiałów i pościeli. Ciekawym elementem kompozycji są czerwone paznokcie kobiety, które wskazują, iż jej ciało nie jest jedynie abstrakcyjnym konstruktem, lecz prawdziwą, współczesną artysty postacią.

Tak pisał o przedstawieniach nagich kobiet w twórczości malarza Stanisława Świerza około połowy lat 20.: „Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwiniętych w kąt kanapy, z nonszalaną niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobyl nieskończone bogactwo motywu...” (Stanisław Świerz, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, nr 4).



Wojciech Weiss w swojej pracowni w Krakowie, 1933



Wojciech Weiss, Akt w niebieskim fotelu

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ

1833-1903

Dama w buduarze

olej/deska, 18 x 12,5 cm

sygnowany i opisany p.d.: 'Bakałowicz | Paris'

na krośnie malarskim nieczytelny opis oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

Analizując bogate oeuvre Władysława Bakałowicza natrafić można w nim na różnorodne inspiracje artysty. Malarz, który kształcił się w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, już od samego początku znajdował się pod ogromnym wpływem akademizmu i malarstwa historycznego. Jego kompozycje odwoływały się zarówno do autentycznych wydarzeń z przeszłości, jak i stanowiły stylistyczne nawiązanie do danych realiów. Istotną datą w życiorysie twórcy jest rok 1863. Wówczas to wyjechał on do Paryża, w którym osiadł na stałe. Metropolia nad Sekwaną dała mu wiele nowych możliwości i postawiła przed nim nieoczekiwane wyzwania. Zbiory Luwru obfitujące w znakomite dzieła sztuki pozwoliły Bakałowiczowi na wielogodzinne studia warsztatowe. Wydaje się, że te wnikliwe obserwacje okazały się o wiele cenniejsze niż całe lata akademickiej nauki. Powstawać zaczęły wtedy sceny historyczne, dla których tematów dostarczała artyście historia Francji, a szczególnie okres panowania Henryka III Walezjusza. W tym czasie, jeszcze silniej niż dotychczas, uwidocznił się w jego obrazach wpływ XVII-wiecznego malarstwa holenderskiego. Bakałowicz, podobnie jak ci nastrojowi mistrzowie, tworzył kompozycje o niewielkim formacie, na których ukazywał kameralne wnętrza salonów, buduarów i komnat. W ślad za Holendrami kreował sceny o psychologicznym i emocjonalnym charakterze.

Bez wątplenia zauważyć można w obrazach Polaka wpływy takich artystów jak chociażby Jan Vermeer van Delft, Gabriël Metsu czy Gerard ter Borch. Trzeba także przypuszczać, że m. in. właśnie ich prace oglądał on podczas wizyt w paryskim Luwrze. Bakałowicz szczególnie chętnie sięgał do motywu wnętrza, w którym umieszczał postacie kobiet. Pomieszczenia te stają się w jego redakcji zamkniętą przestrzenią, miejscem do wyciszenia się i medytacji. Wielokrotnie samotna modelka uchwycona zostaje w czasie toalety bądź przygotowań, czasami czyta książkę lub doręczony dopiero co list. Pomimo że w pracach Bakałowicza zanika głęboka symbolika znana z malarstwa holenderskiego, to nadal obecna jest duża dbałość o detal. Kobieta przeglądająca właśnie zawartość otwartej szkatuły z kosztownościami jest znakomitą przykładem twórczości malarza i kwintesencją jego plastycznego warsztatu. Wirtuozeria, z jaką odtworzył on połyskującą, satynową suknię, zbliża go jednoznacznie do dokonania wspomnianego już Gabriëla Metsu. Realistyczne udrapowanie tkaniny i ślizgające się po powierzchni materiału światło daje w tej kompozycji niezwykle haptyczne właściwości.



OTOLIA KRASZEWSKA

1859-1945

List

olej/plótno, 65 x 90 cm

na ramie papierowa nalepka z nieczytelnym opisem oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 100 - 19 400 EUR

POCHODZENIE:

Sopocki Dom Aukcyjny, Warszawa, sierpień 2019

kolekcja prywatna, Polska

Otolia Kraszewska studiowała w Petersburgu w pracowni Iwana Ajwazowskiego. Około 1890 roku osiadła w Monachium, gdzie prawdopodobnie pozostała do końca życia i gdzie związała się ze środowiskiem polskim zgrupowanym wokół Józefa Brandta. W latach 1896-1913 na łamach monachijskiego magazynu „Jugend” publikowała ilustracje do tekstów, winiety oraz rysunki satyryczne. Jej ilustracje reprodukowane były również w polskim „Życiu i Sztuce” i w „Ziarnie”. W czasie rozkwitu stylu secesyjnego w znacznym stopniu poświęciła swoją twórczość zdobnictwu książek oraz sztuce dekoracyjnej. Tworzyła okładki, karty tytułowe, winiety, jak również tapety, parawany oraz wachlarze, bardzo docenione w Niemczech i w Polsce. Malowała także portrety, martwe natury, sceny fantastyczne, rodzajowe i religijne. W latach 1890-1914 wielokrotnie uczestniczyła w monachijskich wystawach Kunstverein, którego była członkiem. Swoje prace nadsyłała również do kraju, przede wszystkim do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

Artystka i jej artystyczne oeuvre kojarzone jest głównie z nastrojowym malarstwem salonowym. Na jej kompozycjach wielokrotnie pojawiają się postaci wytwornych, pełnych elegancji dam ukazanych w bogatych, mieszczańskich wnętrzach. Zarówno prace malarskie, jak i działalność na polu graficznych sztuk użytkowych przyniosły malarce dużą popularność. Krytyka i inni artyści już w jej epoce wypowiadali się o niej z dużą aprobatą. Potwierdzeniem tego mogą być chociażby słowa Adolfa Nowaczyńskiego, który tak pisał o jej działalności plastycznej: „Hr. Kraszewska w swojej dziedzinie doszła do perfekcji i spod jej ręki wychodzą już tylko rzeczy skończone, wykwintne i piękne. Mieć w Niemczech wachlarz jej roboty, to jest mieć atut we flircie; mieć w jakimś piśmie ilustrację jej, znaczy mieć wytworny smak redaktorski; na kartkach pocztowych z jej rysunkami prosić o rendez-vous, można być pewnym spełnienia prośby (...)” (Adolf Nowaczyński, Monachijczycy nowocześni. Obrazy i ludzie, „Kraj” 1900, nr 18, s. 261).



PANTALEON SZYNDLER

1846-1905

Portret damy w białym kapeluszu

olej/plótno (dublowane), 25,3 x 16,4 cm

sygnowany p.g.: 'P. Szyndler'

opisany na krośnie malarskim numerem: '337', na ramie stempel pracowni malarskiej

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 600 - 10 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, marzec 2020

kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Pantaleona Szyndlera należy sytuować w kontekście akademicko-orientalnego nurtu malarstwa europejskiego. Artysta początkowo kształcił się w warszawskiej Klasie Rysunkowej (1860-69). W Warszawie artysta uzyskał stypendium im. Józefa Simmlera i jeszcze tego samego roku wyjechał do Rzymu, aby kontynuować edukację w pracowni Francesca Coghettiego. Dalsze studia podjął w monachijskiej Akademii, rzymskiej Akademii Św. Łukasza, a następnie w paryskiej Szkole Sztuk Pięknych u akademika Alexandre'a Cabanela. Szyndler wiele podróżował, m. in. do Włoch, Anglii, Holandii, na Krym i Podole.

Prezentowany w ofercie „Portret damy w białym kapeluszu” należy do charakterystycznych typów kobiecych podejmowanych przez licznych akademickich malarzy XIX wieku. Jest to dobrze rozwiązana kompozycja, w której artysta wykazuje się umiejętnością malowania nie tylko postaci modelki, ale również materii – skóry oraz elementów ubioru wykonanego z różnych materiałów. Pomimo pewnej szkieletowości i swobody malarskiej, o której świadczy partia żywiołowo malowanego białego kapelusza, artysta nie zrezygnował z odtwarzania detalu ubioru. W obrazie malarz podjął problem luministyczno-kolorystyczny, polegający na zróżnicowanym ujęciu twarzy modelki, której jedna partia została oświetlona światłem padającym bezpośrednio na twarz, druga zaś zacieniona, przez szerokie rondo kapelusza. Te różnice natężenia oraz kąta padania światła artysta oddał z wielką sprawnością, operując walorem – wysokością tonu barwy kładzonej szerokimi pociągnięciami pędzla. Ciekawym zabiegiem artysty było też wydobywanie postaci, ubranej w białą suknię i kapelusz z ciemnego tła.



6 Ω

GIOVANNI BATTISTA LAMPI

1751-1830

Portret hrabiny Giulii Piccoli Savorgnan di Brazzà (?), około 1797

olej/ płótno, 89 x 74 cm

na krośnię malarskim papierowe nalepka z opisem pochodzenia i atrybucją oraz nalepki galeryjne

Dziękujemy Panu Roberto Pancheri'emu za potwierdzenie atrybucji.

Dzieło zostanie uwzględnione w przygotowywanym przez Pana Roberto Pancheri'ego katalogu raisonné artysty.

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 500 - 32 200 EUR

POCHODZENIE:

z kolekcji rodziny Brazza de Savorgnan, Udine, Włochy

Victor Morawetz (1859-1938)

kolekcja prywatna, Nowy Jork

LITERATURA:

Early English, Dutch and Flemish Paintings from the Blakeslee Galleries, New York 1900, nr 40 (il.), jako Élisabeth Vigée-Lebrun





Giovanni Battista Lampi, Portret hrabiego Franza Petera Friedricha von Diesbach, 1788, kolekcja prywatna



Giovanni Battista Lampi, Portret Józefy z Radziwiłłów primo voto Massalskiej, secundo voto Grabowskiej, około 1788-1790, Muzeum Narodowe w Warszawie

W dobie oświecenia Giovanni Battista Lampi był jednym z najwybitniejszych europejskich portrecistów, który pracował na cesarskich dworach w Austrii i Rosji oraz dworze królewskim w Polsce. Artysta urodził się w Tyrolu w rodzinie malarza Mathiasa Lampiego. Edukację artystyczną odebrał od ojca, który tworzył w Weronie i Salzburgu. W 1773 roku dotarł do Trydentu, gdzie zaczął specjalizować się w malarstwie portretowym. W kolejnym okresie wyjechał do Innsbrucku i do Wiednia, gdzie mianowany przez cesarza Józefa II, w 1786 roku objął stanowisko profesora w tamtejszej Akademii. Na zaproszenie Stanisława Augusta Poniatowskiego w latach 1788-1791 tworzył w Polsce, portretując członków dworu oraz arystokrację. Od 1791 roku przebywał w Rosji, gdzie tworzył na dworze carycy Katarzyny II. W 1797 roku powrócił do Wiednia.

Prezentowany portret pochodzi z amerykańskiej kolekcji prywatnej i już w 1900 roku był opisywany jako wizerunek hrabiny Savorgnan di Brazza, lecz z chybną atrybucją Elisabeth Vigée Le Brun (Blakeslee Galleries, Nowy Jork, 1900). Nieznane są precyzyjne losy obrazu, zarówno w XIX, jak i XX wieku, lecz najprawdopodobniej trafił na rynek amerykański, gdy rodzina Savorgnan di Brazza wyprzedala pod koniec XIX wieku wyposażenie i dzieła sztuki z willi w okolicy Udine. Dzieło jest prawdopodobnie wizerunkiem Giulii Piccoli Savorgnan di Brazza (ur. około 1760), żony Francesca (ur. około 1760), matki Ascanio (1793-1877), malarza oraz babki Pierre'a (1852-1905), znanego podróżnika do Afryki. Hrabina pochodziła z Udine we Friuli, gdzie współtworzyła lokalną scenę artystyczno-intelektualną. Była poetką i przyjaciółką artystów, m.in. Antonio Canovy, u którego kształcił się jej syn. Ze względu na stylistykę obraz daje się datować na ostatnią dekadę XVIII wieku. Po okresie polskim i rosyjskim Lampi powrócił do Wiednia w 1797 roku. Wtedy też mógł portretować hrabinę, szczególnie, że właśnie w tym okresie w Wiedniu studiował Ascanio.

Prezentowany portret wskazuje na nieprzeciętnie zdolności artysty w uchwyceniu charakteru i osobowości modela. Na tle ugowego tła Lampi przedstawił w półpostaci, siedzącą kobietę. W przedstawieniu braknie przepychu, charakterystycznego dla wielu portretów pędzla artysty. Podobnie jak w „Portrecie hrabiego Franza Petera Friedricha von Diesbach” (1788, sprzedaż w Christie’s w 2017 roku) stworzył dzieło skromne w aparacie rekwizytów, lecz bogate w wyrazie modela. Wzrok widza koncentruje się na twarzy modelki, która przeszywa go rozumnym spojrzeniem, prezentując się jako nie tylko arystokrata, lecz erudytką. Układ rąk i dłoni w wizerunku hrabiny Savorgnan di Brazza bliski jest kompozycji znanej z „Portretu Józefy z Radziwiłłów Massalskiej Grabowskiej” (około 1791, Muzeum Narodowe w Warszawie).



7 Ω

PETER PAUL RUBENS

1577-1640

Portret damy, około 1620-1625

olej/ płótno, 98 x 73,8 cm

na krośnię malarskim opisany tuszem: 'RUBENS' Wife, by RUBENS | THE CHANDOS PORTRAIT | PURCHASED AT THE DUKE OF Buckingham's SALE | AT STOWE', nalepka wystawowa Galerie Charpentier w Paryżu, numer inwentarzowy: 'NYAE896' oraz nalepka studio konserwatorskiego

Dzieło wykonane w pracowni Rubensa w Antwerpii przez artystę z uczestnictwem warsztatu około 1620-1625.

Ten obiekt został importowany spoza Unii Europejskiej, jest objęty czasową odprawą celną i nie podlega zakazowi wywozu za granicę.

estymacja:

18 000 000 - 24 000 000 PLN

3 862 700 - 5 150 300 EUR



POCHODZENIE:

prawdopodobnie w kolekcji artysty w Antwerpii, sprzedany a latach 1626-1627 George'owi Villiersowi, 1. księciu Buckingham z innymi dziełami sztuki i antykami przez Balthasara Gerbiera i Michela Le Blonda

prawdopodobnie u George'a Villiersa, 1. księcia Buckingham w York House w Londynie (ujęty w inwentarzu w 1635 roku jako 'Ruben, A Portugese Lady')

kolekcja Sir Petera Lely'ego przed i w 1682 roku jako 'The Picture of Reubens Wife by Rubens', Londyn

aukcja kolekcji Sir Petera Lely'ego, 8 kwietnia 1682, Covent Garden, Londyn, nr 55 jako 'Rubens, Rubens's wife, 3ft. 8 x 2ft. 7'

Sir Richard Temple (1634-1697), 3. baronet Stowe, Stowe House (zakup 1682)

Richard Temple (1675-1749), 4. baronet, późniejszy baron Cobham and wicehrabia Cobham

Richard Grenville-Temple (1711-1779), 2. hrabia Temple

George Nugent-Temple-Grenville (1753-1813), 1. markiz Buckingham

Richard Temple-Nugent-Brydges-Chandos-Grenville (1776-1839), 2. markiz Buckingham, późniejszy 1. hrabia Buckingham i Chandos

Richard Plantagenet Temple-Nugent-Brydges-Chandos-Grenville (1797-1861), 2. hrabia Buckingham i Chandos

aukcja kolekcji hrabiego Buckingham i Chandos, Christie, Manson & Woods, 14 września 1848, Londyn, nr 337 jako 'Helena Forman. Rubens. A very fine portrait of Rubens' favourite wife'

Robert Roe (1793-1880), marszałek, Cambridge, od 1848 (jako Rubens)

William Warburton Pearce (1814-1872), marszałek, Londyn, do 1872 (jako Rubens)

aukcja spuścizny Williama W. Pearce'a, Phillips Son & Neale, 30 kwietnia 1872, Londyn, nr 385 jako 'Rubens, A Portrait of Eleanor Brand in a rich dress'

Wynne Ellis (1790-1875), przedsiębiorca i kolekcjoner, 1872-1876, Londyn

aukcja spuścizny Wynne'a Ellisa, Christie, Manson & Woods, 27 maja 1876, Londyn jako 'Portrait of his wife, by Rubens'

Sir Joseph Russell Bailey 1840 -1906), późniejszy 1. baron Glanusk, do 1876

Edward Charles Baring (1828 -1897), 1. lord Revelstoke, do 1893

aukcja spuścizny lorda Revelstoke, Christie, Manson & Woods, 3 czerwiec 1893, Londyn jako 'Rubens, Portrait of his wife, 38 ½ by 29 in., from Stowe, from the Wynn Ellis Collection'

prawdopodobnie Martin Henry Colnaghi (1821-1908), marszałek, Londyn, od 1893

Jules Porgès (1839-1921), przemysłowiec i kolekcjoner, Paryż, do 1910 jako 'Rubens, Isabelle Brandt'

prawdopodobnie rodzina Von Moltke, Kopenhaga, Dania, do 1937-1940 jako Rubens

Jean Néger (1900-1970), marszałek, Paryż, do 1950, jako Rubens

JW książę Mohammed Ali Ibrahim (1900-1977), Paryż, od 1950 jako Rubens

JW księżniczka Hanzade Ibrahim (1923-1998)

JW książę Ahmed Rifaat Mohamed Ali Ibrahim 'Al-Amir' (do 2011)

kolekcja prywatna, Londyn, 2012-2018

kolekcja prywatna

WYSTAWIANY:

Exposition d'art ancien; l'art belge au XVIIe siècle, Musées Royaux de Beaux-Arts de Belgique, Bruksela, 1910, nr 312 jako 'Rubens, Portrait d'Isabelle Brandt, première femme de Rubens'

Cents portraits de femmes du 15eme siècle à nos jours, Galerie Charpentier, Paryż, 1950, jako Rubens

Le siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruksela, 15 października - 12 grudnia 1965, nr 207 jako 'Rubens, Portrait d'Isabelle Brandt'

LITERATURA:

Randall Davies, An Inventory of the Duke of Buckingham's Pictures, etc., at York House in 1635, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1907, t. 10, nr 48, s. 379, jako 'Ruben. A Portugese Lady'

A List of Sir Peter Lely's Great Collection of Pictures, and other Rarities, as Statues, Bronzes, & c. The Pictures being all of the most Eminent Italian, and other Masters, in good Condition, and well Preserved, with Gilt Frames, to be Sold by way of Outcry, upon the Eighteenth day of April 1682 Old Stile, Richard Tomson auction, sale at Sir Peter Lely's house at the Great Piazza, Covent Garden, London on 18 April 1682 jako 'Rubens, The Picture of

Reubens Wife, 3 ft. 8 in. x 2ft. 7 in.'

Brian Fairfax, A Catalogue of the curious collection of pictures of George Villiers, Duke of Buckingham (...), also, a catalogue of Sir Peter Lely's capital collection of 15 pictures, statues, bronzes, &c. with the exact measures of the pictures in both collections, London 1758, s. 44, nr 55 jako 'Rubens, Rubens's wife, 3ft. 8' x 2ft. 7'

W. Fairchild i in., Stowe, A Description of the Magnificent House and Gardens of the Right Honourable Richard, Earl Temple, Viscount and Baron Cobham, Stowe 1763, s. 9, w garderobie, 'over one door A Portrait of Rubens's wife, by Rubens'

The new Oxford guide, or Companion through the University: exhibiting every particular worthy the observation of the curious in each of the public buildings, colleges, halls. Oxford 1765, s.113, w Stowe House jako 'A Portrait of Rubens's wife, by Rubens'

„The London magazine, or Gentleman's monthly intelligencer” 1771, t. 40, s. 459, opisany w Stowe House jako 'Rubens, his first wife'

B. Seeley, Stowe, a Description of the Magnificent House and Gardens of the Right (...), Stowe 1780, s. 37, jako 'A Portrait of Rubens's wife by Rubens'

B. Seeley, Stowe, a description of the house and gardens of the most noble and puissant prince, Richard Grenville Nugent Chandos Temple, Marquess of Buckingham, 1817, s. 46, jako 'Helena Forman (Rubens's wife) by Rubens'

J. & W. Robins, George Lipscomb, The History and Antiquities of the County of Buckingham, t. 3, London 1847, s. 97, jako 'Helena Forman, Rubens's Wife, by Rubens'

Henry Rumsey Forster, Stowe catalogue, priced and annotated, Christie, Manson & Woods, London 1848, s. 180, nr 337, jako 'Helena Forman (Rubens) - A very fine portrait of Rubens' favourite wife', sold to Roe of Cambridge for 26 pounds 3 s.'

„Temple Bar - A London Magazine for Town and Country Readers” 1874, t. 41, s. 107 (jako Rubens)

Louis Dumont-Wilden, Exposition de l'Art Belge au XVIIIe siècle à Bruxelles, „Les Arts: revue mensuelle des musées, collections, expositions” 1910, nr 106, s. 2-27, s. 3 il. , jako 'Rubens, Isabelle Brandt'

Exposition d'art ancien; l'art belge au XVIIIe siècle, Bruxelles, juin-novembre 1910. Catalogue sommaire des envois à la date du 9 juin 1910

Wallace L. Crowdy, H. Frantz, O. M. Heuffer, The Spinola Rubens: an appreciation, Edinburgh 1911, s. 15 jako 'the extremely fine and famous Portrait of Isabella Brandt, which belongs to M. Jules Porgès of Paris'

„Rassegna d'Arte” 1911, nr 3, s. 49, il., jako 'Rubens, Isabella Brandt, Collezione Porgès, Parigi'

„L'Art et les artistes” 1911, t. XIII, s. 244

Camille Tulpinck, Les arts anciens de Flandre, Bruges 1912, s. 19 jako Rubens, 'sa première femme, Isabelle Brant (collection Jules Porgès, Paris)'

Ludwig Burchard, Nachträge, w: G. Glück, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Wien 1933, s. 38 (jako wg Rubensa, Portret Isabelli Brant)

Leo van Puyvelde, Les Portraits des Femmes de Rubens, „La Revue de l'art ancien et moderne” 1937, t. LXXI, s. 3

Editorial: Sir Peter Lely's Collection, „The Burlington Magazine for Connoisseurs” 1943, 83 (485), s. 187 jako 'Rubens, The Picture of Reubens Wife, 3 ft. 8 in. x 2ft. 7 in.'

Cent Portraits de Femmes, ou, pour qui peignez-vous?, „Les Lettres françaises”, 1950 (16 stycznia; il.)

„Elle Magazine” 1957, il. (25 listopada)

Leo van Puyvelde (red.), Le siècle de Rubens, katalog wystawy, Brussels 1965, s. 197, nr 207, il., jako 'Rubens, Portrait d'Isabelle Brandt'

Jan Kelch, Peter Paul Rubens. Kritischer Katalog der Gemälde im Besitz der Gemäldegalerie Berlin, Berlin 1978, s. 16 (jako studio Rubensa, Portret Izabelli Brandt)

Justus Müller Hofstede, Höfische Und Bürgerliche Damenporträts - Anmerkungen Zu Rubens' Antwerpener Bildnismalerei 1609-1620, Munich 1983, s. 321, nr 66 (jako studio Rubensa)

John Ingamells, The Wallace Collection: catalogue of pictures, London 1985, s. 333, 335, nr 11 (jako 'Portrait of Isabella Brant')

Michael Jaffé, Rubens, Catalogo Completo, Milan, 1989, s. 262, nr 654 (jako studio Rubensa, Portret Isabelli Brant)

Katlijnne Van der Stighelen and Hans Vlieghe, Portraits of Unidentified and Newly Identified Sitters Painted in Antwerp, Corpus Rubenianum

Ludwig Burchard, t. XIX (2), 2021, s. 177-178 jako 'A Woman Turned to the Left' (jeden z trzech wariantów pracowni Rubensa)



Prezentacji „Portretu damy” towarzyszy oddzielna publikacja. Zachęcamy do zapoznania się z katalogiem.

„PORTRET DAMY” PETERA PAULA RUBENSA

Prezentacja „Portretu damy” Petera Paula Rubensa to niezwykle wydarzenie w skali światowego rynku sztuki. Pokazywany ostatni raz publicznie w 1965 roku obraz, w swojej 400-letniej historii należał do kolekcji znakomitych europejskich arystokratów, magnatów i rodziny królewskiej oraz stanowił obiekt zainteresowania cenionych brytyjskich i francuskich marszałków. Określane niekiedy mianem The Chandos Rubens lub The Stowe Rubens, niezwyklej urody dzieło zwyczajowo opisywane było jako portret pierwszej żony Rubensa, Isabelli Brant (1591-1626). Przedstawiony przez artystę rodzaj biżuterii - modnej w XVII-wiecznej Europie broszy - wskazywać może na związek portretowanej z Portugalią i pochodzącą z Antwerpii rodziną jubilerów Duarte.

„Portret damy” stworzony przez mistrza przy współuczestniczeniu warsztatu pochodzi z okresu największej prosperity jego antwerpskiej pracowni. Rubens, jako artysta i dyplomata, zyskał niemalą sławę XVII-wiecznej Europy. „Portret damy” wkrótce po stworzeniu trafił z Antwerpii na Wyspy Brytyjskie. Jego właścicielem został Sir Peter Lely (1618-1680), czołowy angielski malarz XVII stulecia, uczeń Antona van Dycka i kolekcjoner. W jednej z najwspanialszych rezydencji arystokratycznych nowożytnej Anglii - Stowe House - pozostawał przez ponad 160 lat. Dzieło, przechodząc w kolejnych dekadach przez ręce znanych marszałków i kolekcjonerów, Wynne’a Ellisa czy Martina Colnaghi’ego, trafiło do zbioru Julesa Porgèsa (1839-1921) - potentata wydobywczego, zapalonego kolekcjonera kamieni szlachetnych oraz holenderskich i flamandzkich mistrzów. Na początku XX wieku obraz był uważany z doskonały przykład twórczości portretowej Rubensa o czym świadczą komentarze obecne w literaturze: „bardzo dobry i sławny Portret Isabelli Brandt, który należy do p. Julesa Porgèsa w Paryżu” - pisano w 1911 roku.

Pokazywane na wystawach dedykowanych Rubensowi i sztuce XVII stulecia - w 1910 i 1965 - „Portret damy” zniknął na kilkadziesiąt lat w kolekcji egipskiej rodziny królewskiej, która po rewolucji 1952 roku na trwałe osiadła w Paryżu. Czytelnicy magazynu „Elle” podziwiać je mogli w jednym z wydań z 1957 roku na fotografii przedstawiającej salon księcia Mohammeda Alego Ibrahima i księżniczki Hanzade. Dzieło, znane koneserom i badaczom z dawnych źródeł, pozostawało w ostatnim czasie skryte w kolekcji prywatnej. Przeprowadzone w latach 2019-2020 badania technologiczne pozwoliły odkryć m.in. odautorskie prze-malowania Rubensa - tzw. pentimenti - a konserwacja przeprowadzona w tym okresie przywrócić dawny blask portretowi mistrza. „Portret damy” pojawił się na aukcjach w Londynie cztery razy: w 1682, 1848, 1872 i 1876 roku. Aukcja w DESA Unicum to pierwsza jego sprzedaż aukcyjna od prawie 150 lat.

8

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

"Studium młodej dziewczyny w czerni" ("Étude de jeune fille en noir"), przed/lub 1901

olej/tektura, 69 x 48,5 cm

sygnowany p.g.: 'Olga Boznańska'

na odwrociu fragmentarycznie zachowana

papierowa nalepka wystawowa Grosse Berliner Kunst-Austellung w Berlinie

estymacja:

500 000 - 800 000 PLN

107 300 - 171 700 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji Louisa Charlesa Libaude'a (1869-1922), marszanda i kolekcjonera sztuki, Paryż

kolekcja prywatna, Francja

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Grosse Berliner Kunst-Austellung, Berlin, 1901

LITERATURA:

Grosse Berliner Kunst-Austellung, katalog wystawy, Berlin-Stuttgart-Leipzig 1901, s. 9, nr kat. 126 (jako „Damenbildnis”)

„Benedyktyńska to praca malowanie portretu przez pannę Boznańską. Tygodnie całe spędza na malowaniu jednego modela, szukając w nim tego, co najcharakterystyczniejsze, co najważniejsze, aż dochodzi do jak największej ekonomii szczegółów. I portret powstaje tak bezpośrednio, że pracy w nim nie czuć wcale”.

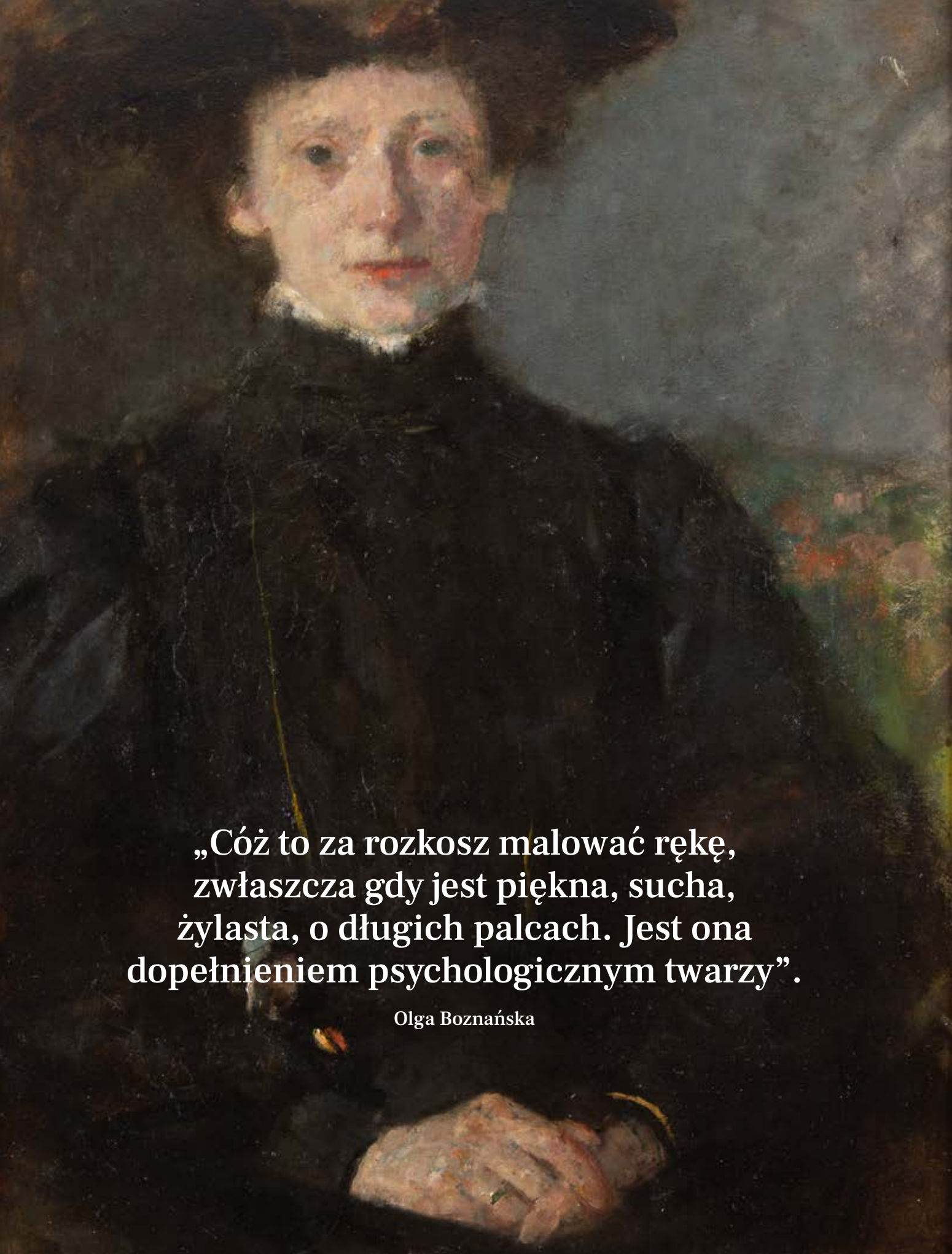
Adolf Basler, Olga Boznańska, „Sztuka” 1904, nr 8/9





Olga Boznańska malująca w swojej pracowni przy ul. Wolskiej 21 w Krakowie, około 1920





„Cóż to za rozkosz malować rękę,
zwłaszcza gdy jest piękna, sucha,
żylasta, o długich palcach. Jest ona
dopełnieniem psychologicznym twarzy”.

Olga Boznańska

OLGA BOZNAŃSKA PORTRECISTKA LUDZI, MALARKA DUSZY

Gdyby szukać w wypowiedziach Olgi Boznańskiej cytatu, który najlepiej oddawałby charakter jej samej, jak i tworzonych przez nią dzieł wybór padłby zapewne na to zdanie – „W chwili, kiedy nie będę mogła malować, powinienam przestać żyć”. Twórcze credo malarki towarzyszyło jej w zasadzie od samego początku kariery. Artystka w zupełności poświęciła się malowaniu, a swoje życie złożyła na ołtarzu sztuki. Jak sama mawiała, „nie potrafię poprawiać przyrody”. Rzeczywiście nie potrafiła, bądź po prostu nie chciała. Z drugiej strony, po cóż właściwie miałaby to robić. w swoich portretach skłaniała się w stronę wizerunku psychologicznego. Zdecydowanie przeważała w jej pracach sfera wewnętrzna, ów niezidentyfikowany i ulotny obszar ludzkiego jestestwa. Olga była zatem realistką, realistką portretującą nie ludzi, lecz ich dusze.

Tą wyjątkową umiejętnością doskonale oddaje znana i głośna w środowisku monachijskim sprawa portretu Paula Nauena. Tego niemieckiego malarza i pedagoga poznała Olga w Bawarii. Portret mężczyzny przez nią stworzony do tego stopnia wstrząsnął opinią publiczną, że jej model nazwany został „cywilizacyjną kaleką”. Prawda płynąca z owego wizerunku zszokowała krytykę i odbiorców. Artystka z mistrzostwem i wirtuozerią uchwyciła dekadentną duszę Nauena. Podobnie było też z powstałym wiele lat później portretem Zbigniewa Pusłowskiego. Osobowość pozującego ujawniła się w kompozycji do tego stopnia, że portret budził przerażenie. Sama żona określała tę postać mianem „zjawy”. W Paryżu krążyły ponoć o Boznańskiej plotki. Wytworne damy ostrzegały się o tym, iż malarka nie upiększa swoich modeli, wręcz przeciwnie, wydobywa z nich wizualną brzydotę. Ci, którzy nie chcieli zatem otrzymać w prezencie prawdy, z którą się nie zgadzali omijali szerokim łukiem pracownię artystki przy Boulevard Montparnasse 49.

Okres paryski rozpoczął się w twórczości Boznańskiej w roku 1898. Wówczas zamieszkała ona w stolicy Francji wiążąc się z nią do końca życia. Rodzinny Kraków wzbudzał w niej tęsknotę i jednocześnie odpychał. Paryż, jako wielokulturowa metropolia, najbardziej odpowiadał żadnej rozwoju artystce. Jej malarstwo przez długi czas pozostawało niedocenione na rodzimym gruncie. Barwne i równie nowatorskie jak ona miasto nad Sekwaną zaoferowało jej praktycznie od razu popularność i liczne zlecenia. w swoich martwych naturach i portretach dała się poznać jako indywidualistka, która zerwała z akademizmem i odżegnywała się od wpływów impresjonizmu. Sama żyła w odosobnieniu i taki też był jej styl, odrębny i osobisty. „W latach 1900-1908, a może i dłużej, ze szczególnym upodobaniem używała zespołu barw chromowo-zielonawych, do których wprowadzała

akcenty złote (ramy obrazów w tle) lub czerwieni kwiatów” (Helena Blum, Olga, Warszawa 1974, s. 34). Zieleń ta pojawia się również w portrecie nieznanej dzisiaj z imienia i nazwiska młodziutkiej kobiety. Odnajdujemy ją, nie jak to zwykle bywa w partii tła, a na powierzchni tapicerki fotela, na którym zasiada modelka. W tle natomiast widzimy barwę błękitno-szara, charakterystyczną dla kolorystyki z okresu monachijskiego, którego echa ewidentnie pobrzmiewały jeszcze w momencie powstania wizerunku. Nie mamy tu wprawdzie złotych ram, o których wspominała Blumówna, ale barwa ta objawia się pod postacią biżuterii – długiego naszyjnika, ozdobnej spinki na mankiecie oraz pierścienia na palcu kobiety.

rezydowała na stałe w Paryżu, ale regularnie odwiedzała Kraków. W domu, gdzie spędziła dzieciństwo namalowała wiele wybitnych dzieł. W wielu przypadkach trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, gdzie powstał dany portret. Modele odwiedzała Boznańska zarówno w jej pracowni w Krakowie, a tę do I wojny światowej artystka odwiedzała regularnie, jak i oczywiście w Paryżu. Dzieła natomiast „wędrowały” i przemieszczały się wraz ze swoimi właścicielami. Sportretowana kobieta ukazana została w półpostaci, en face. Tak jak i innym wizerunkom kreowanym przez Boznańską, temu również towarzyszy pewnego rodzaju syntetyzm przedstawienia, rozdrażnienie i wibrująca powierzchnia. Wedle przekazów jej proces twórczy trwał i trwał w nieskończoność. Modele zmieniali się, starzeli, odchodzili, a ona wciąż malowała. Co pochłaniało zatem umysł Boznańskiej? Malarka zwracała uwagę głównie na dwa aspekty, oczy i dłonie. „Cóż to za rozkosz malować rękę, zwłaszcza gdy jest piękna, sucha, żylasta, o długich palcach. Jest ona dopełnieniem psychologicznym twarzy”, mawiała. W kwestii twarzy natomiast zgadzała się zapewne zAntoine'em Bourdelle'em, który to z kolei pisał „Aby oddać twarz, zobaczyć ją i dokonać jej syntezy, trzeba magicznego wejrzenia, gdyż należy odnaleźć twarz ukrytą. Każdy portret bez tego jest tylko smutnym trupem” (Antoine Bourdelle, Écrits sur l'art et sur la vie, Paris 1981, s. 7). Portrety Boznańskiej bez wątpienia stanowiły pełny obraz człowieka i nie było w nich żadnej martwoty. Ukazana kobieta nawiązuje bezpośredni kontakt z widzem. Jej chłodne spojrzenie przenika do jego wnętrza. Na jej twarzy rysuje się smutek. To także typowa cecha wizerunków artystki. Z jej portretów oprócz realizmu połączonego z uchwyceniem łączącej duszą emanuje nostalgia, niedookreślona pustka, czasem zagubienie. Świat Olgi był światem melancholijnym. Malarka doznała spełnienia na gruncie zawodowym, ale poświęciła przez to swoje szczęście. Niespełnione miłości, samotność, a także napięte relacje z siostrą, to wszystko miało bez wątpienia niemały wpływ na jej sztukę.

WACŁAW JÓZEF KONIUSZKO

1854-1900

Portret kobiety z Bałkanów, około 1880

olej/ płótno (dublowane), 126 x 84 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'W Koniuszko. | Monachium | (data nieczytelna)'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 100 EUR

Postać Wacława Koniuszki została nieco zapomniana, a stało się to bez wątpienia zupełnie niesłusznie. Malarz też był w swojej epoce twórcą niezmiernie cenionym, a jego dzieła znajdują się dzisiaj w kolekcjach największych muzeów w kraju. Obracał się w kręgu bohemy artystycznej Krakowa w czasach, kiedy miasto nie tętniło jeszcze rytmem młodopolskich fascynacji, a królował w nim historyzm Jana Matejki. Obecny był również i w okresie późniejszym, kiedy na arenie artystycznej zaczęło dochodzić do poważnych przemian, o czym może świadczyć dla przykładu jego portret wykonany przez samego Jacka Malczewskiego w 1896, czyli cztery lata przed śmiercią Koniuszki. Warto przypomnieć jednocześnie, że obaj twórcy byli równolatkami, a jak odmiennie potoczyły się ich kariery. Tutaj właśnie dochodzimy do bardzo istotnej kwestii, historia tegoż artysty bowiem to nie tylko wybitne prace malarskie, ale i tragiczne losy. Począwszy od roku 1866 Koniuszko kształcił się w zakresie malarstwa w Krakowie, wyjeżdżając również na studia do Monachium. Po niemal dwóch dekadach artystycznych zmagani powrócił w 1885 do rodzinnego miasta. Wówczas też rozpoczęła się jego trauma związana z nieuleczalną chorobą. Jak podają źródła, czas ten stanowi pewnego rodzaju moment ante quem w jego plastycznej działalności, wraz z narastającymi problemami zdrowotnymi bowiem Koniuszko stopniowo przestaje malować. Wobec tych danych należy sobie uzmysłwić, jak cenne są obrazy tegoż malarza, który żyjąc niecałe pięćdziesiąt lat, działał aktywnie zaledwie przez około dwa dziesięciolecia.

Obrazy Koniuszki to głównie nastrojowe nokturny z dzielnicy Kazimierz, sylwetki krakowskich Żydów, portrety wytwornych dam i wnętrza wiejskich chałup tworzone w duchu malarstwa niemieckiego. Wydaje się jednak, że to właśnie w odtwarzaniu sylwetek i fizjonomii ludzkich artysta osiągnął największą biegłość. Sam Henryk Sienkiewicz, widząc jego prace, mówił „Przed wszystkim tedy sam p. Koniuszko zasługuje na bliższą uwagę. Jest to malarz zdolny i płodny. Miłuje on się w ciemnych barwach, mrokach, światłkach, połyskujących wśród ciemności i w ogóle w głębokich cieniach” (Ewa Micke-Broniarek, *Malarstwo polskie. Realizm, naturalizm*, Warszawa 2005). Prezentowany w katalogu portret kobiety znakomicie wpisuje się w tę konwencję. Postać wyłania się z mroku, a stosunkowo jednolita kolorystyka tu i ówdzie połyskuje jasnymi blikami światła. Zatarta data nie ułatwia badaczom usytuowania dzieła w oeuvre malarza. Pomaga tutaj jednak umieszczony przez niego skrupulatnie opis. 'Monachium' – tuż pod sygnaturą ukazuje się naszym oczom ledwo widoczna nazwa miasta. Portret ten zatem musiał powstać podczas zagranicznych studiów Koniuszki, najprawdopodobniej gdzieś na przełomie lat 70. i 80. XIX stulecia. Regionalny strój sportretowanej kobiety sugeruje tutaj rejon Bałkanów. Trudno dziś precyzyjnie powiedzieć, czy jest to reminiscencja egzotycznej podróży, czy jedynie studium ludowego typu kulturowane podczas kursów malarstwa. Patrząc na prace malarza wystawiane chociażby w 1884 w warszawskiej Zachęcie – „Cyganka”, „Egipcjanka” czy „Włoszka” – stwierdzić należy, że fascynował go niezmiernie świat obcych kultur.



FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

Hetera, po 1906

olej/płótno, 87 x 96 cm

opisany na odwrociu numerem depozytowy Muzeum Narodowego w Gdańsku: 'MNG/SD/207/MD'

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 200 - 21 500 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, czerwiec 2013

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Portret kobiety od XVII do I poł. XX wieku ze Zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku i Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Muzeum w Elblągu, 2003

Franciszek Żmurko był jednym z najpopularniejszych malarzy przełomu wieków na ziemiach polskich. Osiągał sukcesy na wystawach sztuki w Europie, a jego prace były zamawiane nawet przez klientelę ze Stanów Zjednoczonych. Był synem matematyka i rektora Uniwersytetu Lwowskiego Wawrzyńca Żmurki. Artystyczną edukację rozpoczął od nauki malarstwa i rysunku pod auspicjami lwowianina Franciszka Tepy, aby później kontynuować ją w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Od 1876 studiował w pracowni Jana Matejki. W kolejnym roku wyjechał do Wiednia, a wkrótce także do Monachium oraz Rzymu, aby od 1882 osiąść w Warszawie. „Był to talent z Bożej łaski, artysta natchniony, o szerokim locie skrzydeł, malarz-poeta, który jak żaden przed nim a niewiele zapewne po nim uczynić to potrafi, wyśpiewał czarowny wdzięk i piękność ciała kobiecego” – pisał piewca talentu Żmurki, krytyk Władysław Prokesch (tegoż, Franciszek Żmurko, Kraków 1911, s. 4). Żmurko był czołowym przedstawicielem akademizmu w sztuce polskiej. W swoich wielkoformatowych płótnach podejmował popularną tematykę religijną i mitologiczną. Osobny nurt w jego twórczości zajmują salonowo-buduarowe przedstawienia roznegliżowanych kobiet. Kompozycje Żmurki, w których artysta interpretował aspekty kobiecości, zapisały się na stałe w historii polskiego malarstwa, stanowią również w historii sztuki ciekawą przeciwwagę dla ówczesnego wyobrażenia kobiety, które zaobserwować można na płótnach Jana Matejki, Teodora Axentowicza czy Włodzimierza Tetmajera. Żmurko obudował motyw kobiety w malarstwie niepowtarzalną zmysłowością, umiejętnie poruszając się pomiędzy spuścizną malarstwa renesansowego a współczesnym mu historyzującym akademizmem. To właśnie ten typ przedstawień dał artyście wielką popularność. Współcześni nazywali go „malarzem-poetą, który jak nikt inny wyśpiewuje czarowny wdzięk i piękność ciała kobiecego”. Niemalże cała twórczość Franciszka Żmurki owiana była kultem kobiecości.

Na płótnach artysty dostrzec można zarówno bachiczną zmysłowość kobiet, jak i ich idealizowane sentymentalne oblicze. Władysław Prokesch, wnikliwy komentator twórczości Żmurki, celnie wskazywał na krąg inspiracji artysty: „Przez całą twórczość Żmurki snuje się jak nieprzerwana nić złota kult kobiety i typu kobiecego w różnych odmianach. Typ ten jest już to bachicznie zmysłowym, już to opromienionym sentymentem i czynnikiem idealistycznym. W różnych okresach życia i działalności malarskiej różne fazy przybierało to studium aktu kobiecego, który już najwięksi mistrzowie malarstwa wszechświatowego jak Rubens, Tycjan, Veronese, Tiepolo uważali za kwintesencję malarstwa, za najwdzięczniejszy temat i najwyższy wzlot siły twórczej malarskiej. Artyzm Żmurki był z tych, w których odnaleźć można bardzo wyraźnie, nieśmiertelne pierwiastki wielkiego renesansu. Był to duch twórczy, gnany żywiołową siłą wewnętrznej inspiracji do gorączkowego tworzenia (...). W wielkiej plejadzie polskich mistrzów pędzla doby po-Matejkowskiej on jeden siłą indywidualizmu swego dokazał tego, że obrazy jego zostały na targu wszechświatowym” (Władysław Prokesch, Franciszek Żmurko, Kraków 1911, s. 4-5). Natomiast o dziełach w typie „główek”, typie portretu prezentowanego w katalogu, pisano: „Głowy kobiece Żmurki stanowią niemal specjalność w naszym malarstwie i niepodobna się pomylić, co do ich pochodzenia, gdy wyszły spod pędzla tego utalentowanego artysty. Ma on swój właściwy, odrębny sposób traktowania tych główek i całych postaci, nacechowanych zawsze szykiem, wdziękiem, elegancją i zalotnością. Te kobietki Żmurki flirtują bowiem z widzem i kuszą go, jak nieodrodne córki Ewy, z obrazu, roztaczają zwykłe jakiś czar dokoła siebie i kokietują pozą, uśmiechem, spojrzeniem, wyrazem twarzy, który zdaje się mówić: 'Jestem piękna, powabna, prawda?'” (Nasze ryciny, „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 13, s. 203).



FRANCISZEK ŻMURKO

1859-1910

Portret rudowłosej kobiety, 1897

olej/plótno naklejone na sklejkę, 57 x 43 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Fra. Żmurko | 1897' (sygnatura wzmocniona)

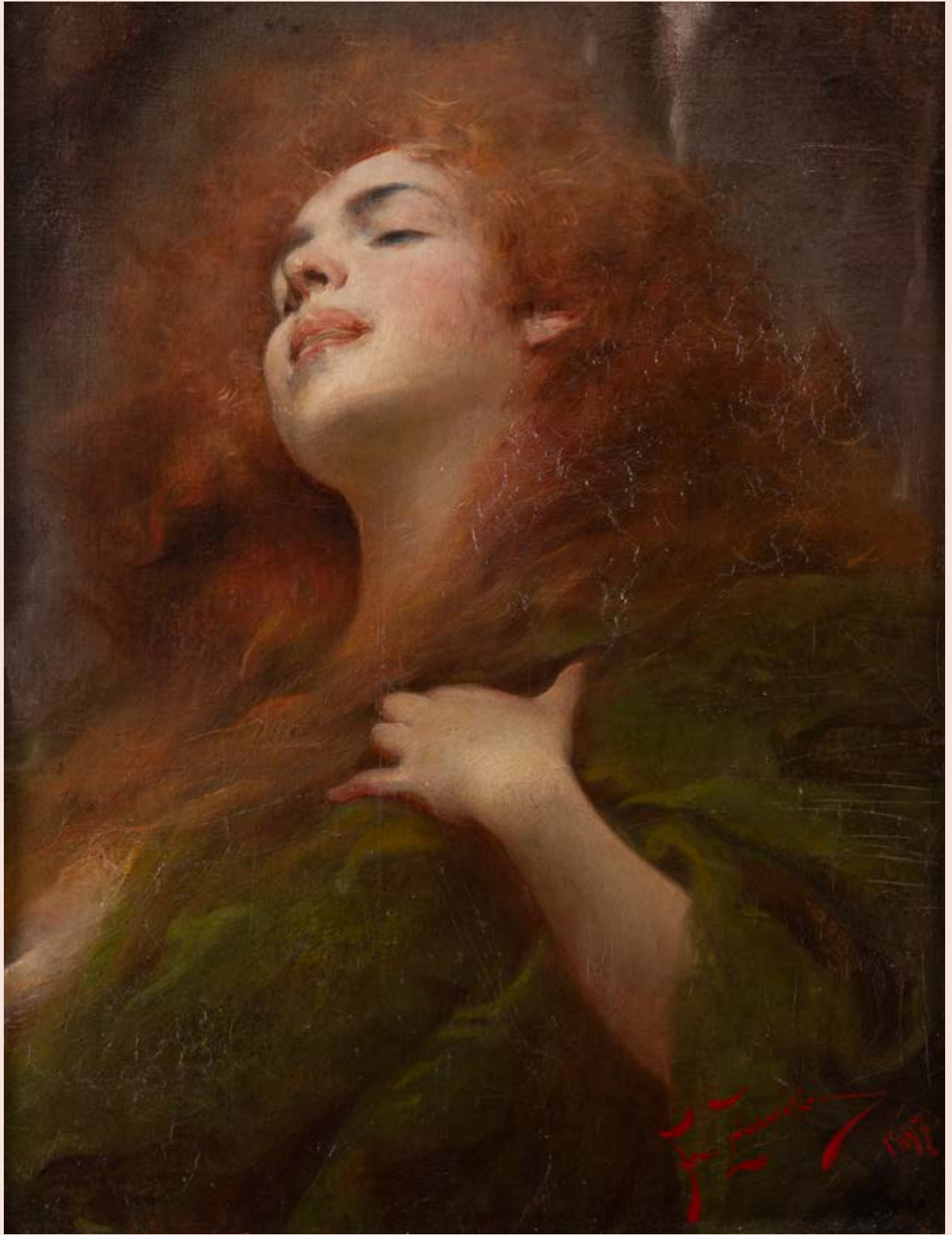
estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

8 600 - 12 900 EUR

„Żmurko zyskał w Warszawie całe grono wiernych zwolenników, ale prawdziwą karierę zrobił, podobnie jak Szyndler, na arystokratycznych i burżuazyjnych salonach Europy, gdzie podziwiano jego fotograficzną wręcz precyzję w oddawaniu przedmiotów i doskonały warsztat malarski. Jednak nie walory malarskie decydowały o owej popularności, ale przede wszystkim ogromny ładunek erotyki, którą w swych obrazach przemycał (...) W ówczesnej prasie wychwalano delikatny erotyzm owych wizji, bez których ponoć żaden poważny warszawski męski gabinet również nie mógł się obejść”.

Barbara Kokoska, Akt w malarstwie polskim, Kraków 2015, s. 11



12 †

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Portret kobiety w czarnej sukni

olej/tektura, 68 x 57 cm

sygnowany p.d.: 'a. Karpiński'

opisany nieczytelnie na odwrociu, papierowa nalepka wytwórni podobraz malarskich
oraz dwukrotnie powtórzony stempel autorski: 'A. KARPİŃSKI | Kraków, ul. Floriańska 49'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 500 - 8 600 EUR

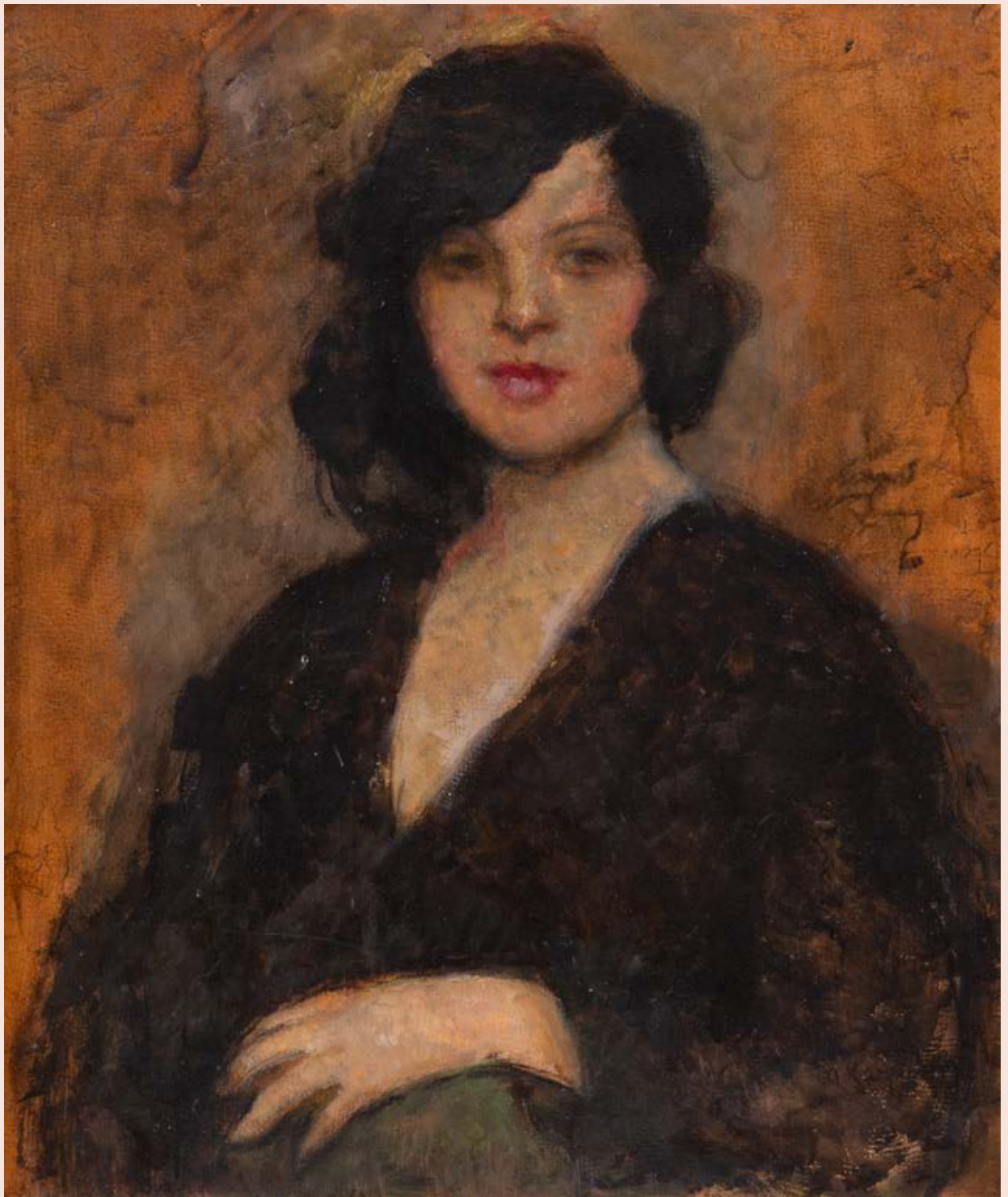
POCHODZENIE:

Sopocki Dom Aukcyjny, Warszawa, lipiec 2018

kolekcja prywatna, Polska

Początek XX stulecia to w twórczości Alfonsa Karpińskiego okres intensywny. Po czasie spędzonym w Monachium i Wiedniu przeprowadził się do Paryża. Podjął początkowo studia w Académie Willi, które później uzupełniał jeszcze w Académie Colarossi. Zetknął się tam z wieloma indywidualnościami epoki. Wczesne prace Karpińskiego powstające od około 1900 roku znakomicie wpisują się w klimat francuskiego fin de siècle'u. Dominują w nich impresyjne pejzaże, nastrojowe wnętrza kawiarni czy buduarów, a przede wszystkim zmysłowe wizerunki kobiet. Kobieta była oczywiście dla modernistów istotą iście fascynującą. Jednocześnie muzą i demonem – piękną, uwodzicielską i niebezpieczną zarazem. Portrety kobiece, zaraz obok kwiatów, będą stanowić sedno artystycznej spuścizny Karpińskiego. Malarz podejmował z zapalem te tematy do końca życia. Zresztą sam w swoim umyśle łączył te dwa motywy w jeden, subtelny i zupełnie integralny. Karpiński mawiał: „To też z prawdziwą pasją i z wyjątkowym przejęciem poświęcam czas na studja kwiatów. I to ma dla mnie podwójne znaczenie, gdyż studium kwiatów pomaga mi bardzo w portrecie kobiecym”.

Kwiaty niczym kobiety, kobiety jak kwiaty. W ten sposób można sparafrazować słowa samego artysty i jego podejście do tematu. Portret ciemnowłosej kobiety w czarnej sukni jest typowym dla malarza wizerunkiem o wrażeniowym charakterze. Tło za modelką zarysowane zostało delikatnie za pomocą delikatnych pociągnięć pędzla. Kontury samej figury również ulegają rozmyciu, do tego stopnia, że portretowana przez Karpińskiego kobieta zdaje się wyłaniać zza zasłony z mgły.



13 †

HENRYK BERLEWI

1894-1967

Portret dziewczyny z czerwonymi ustami

olej/plótno naklejone na tekturę, 46 x 37,5 cm

na odwrociu owalna pieczęć: 'Etude CHAPELLE PERRIN FROMANTIN | ATELIER | BERLEWI | VERSAILLES'
oznaczenie wytwórcy podobrazii malarskich oraz opisy białą kredką: 'DE IV 076' i '640', czerwoną kredką: '44'
piórem: '15', ołówkiem: '276' oraz czarnym flamastrem: '16966' (numer powtórzony na ramie)
opisany dwukrotnie na ramie numerem: '57', nalepka z numerem '292'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 100 EUR

POCHODZENIE:

zakup bezpośrednio z pracowni artysty

kolekcja prywatna, Polska

Sopocki Dom Aukcyjny, Sopot, sierpień 2018

kolekcja prywatna, Polska

W marcu 1924 roku w automobilowym salonie Austro-Daimler, przy ulicy Wierzbowej 6 w Warszawie, Henryk Berlewi zaprezentował swe obrazy w modnej konwencji konstrukttywizmu. Nazwał je „Mechano – Fakturą”. Wybór miejsca na prezentację nie był przypadkowy, a akcentować miał związki sztuki z techniką. Działanie Berlewiego stanowiło część akcji organizowanej przez postępową grupę „Blok”, którą tworzyli m.in. Mieczysław Szczuka, Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. Działalność plastyczna urosła na tym gruncie otworzyła Berlewiewi wrota do świata m.in. agencji reklamowych. Pracował nad różnej maści plakatami, prospektami reklamowymi np. dla niemieckiej marki Telefunken. Jednakże rynek i działania spółki Berlewiego z czasem wyczerpały się, a malarz wyjechał w 1928 roku do Paryża, by rozpocząć zupełnie nowy rozdział w swojej twórczości.

Prezentowany w katalogu portret kobiety z ustami pomalowanymi szminką o intensywnym, czerwonym kolorze powstał najpewniej w paryskim okresie twórczości artysty. Paryż nie powitał Henryka Berlewiego splendorem i bogactwem – biedny i zapomniany malarz poświęcił się sztuce portretowej odchodząc od awangardowej estetyki, malował realistyczne i wyraziste akty, które okraszał wspomnieniami dawnej estetyki – plamami czystych barw. W tym okresie, choć Berlewi walczył o byt, nie obniżał wartości swoich realizacji. Przedstawienia figuratywne i portrety jego autorstwa to wybitne zapisy tak rozumienia awangardowej formy, jak i tradycji malarstwa europejskiego. Intensywność linii oraz subtelna redukcja formy są widocznymi w prezentowanym portrecie „powidokami” estetycznych założeń mechanofaktury, jak portretowego malarstwa doby nowożytnej. Z czerwienią ust młodej kobiety w interesujący sposób współgra nakrycie jej głowy o tym samym kolorze.



14 †

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

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

olej/tektura, 43 x 31 cm

sygnowany p.d.: 'B. Biegas'

na odwrociu numery inwentarzowe i papierowe nalepki inwentarzowe

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

25 800 - 38 700 EUR

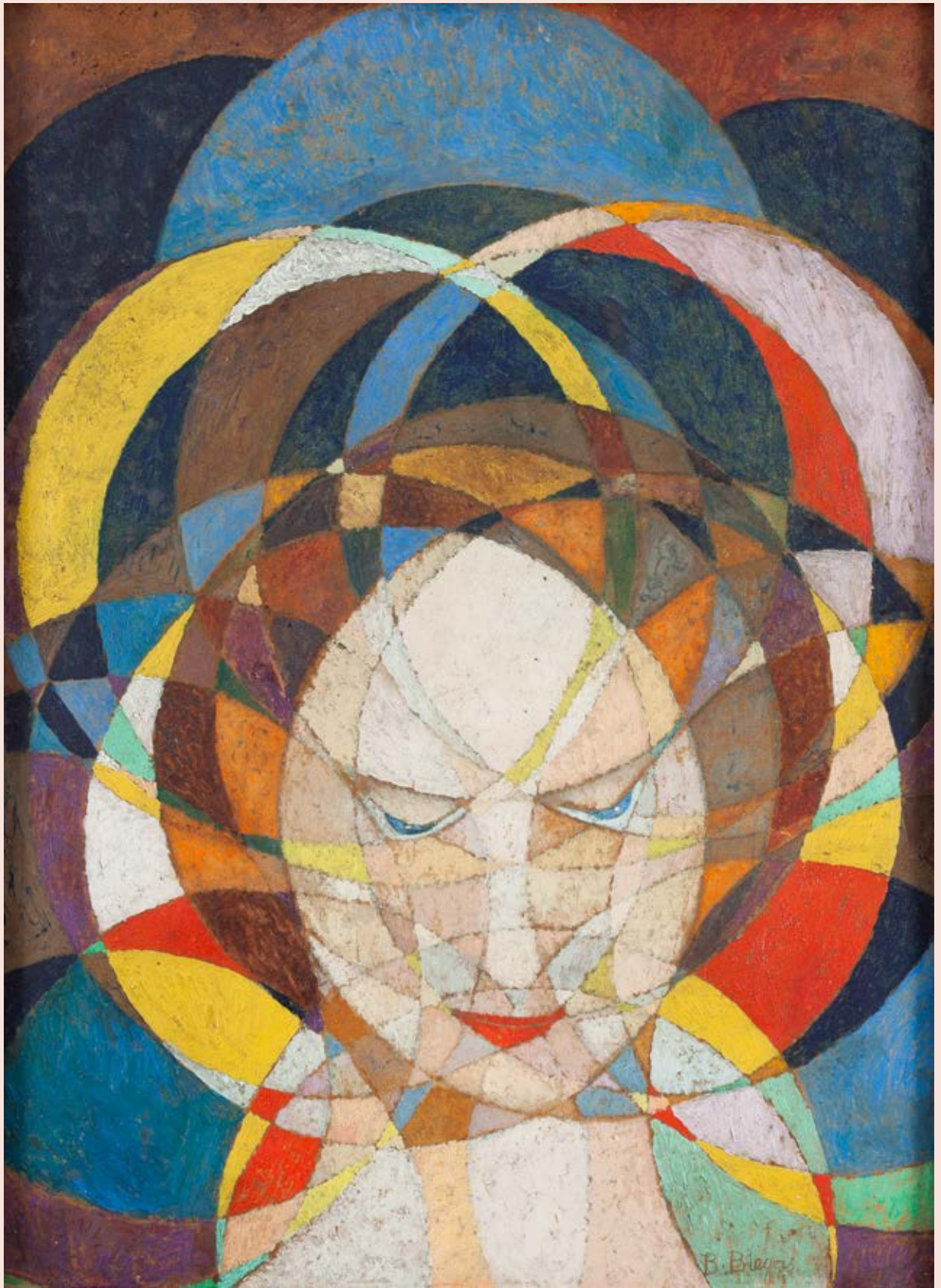
POCHODZENIE:

Sztuka Polski Dom Aukcyjny, Kraków, maj 2001

kolekcja prywatna, Polska

„Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu - ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odrodzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnią witraże sferyczne? (...) Bolesław Biegas wynalazł także sferyzm, a my byliśmy pierwszymi, którzy uznajmy: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej. Wyobraźcie sobie dużą liczbę okręgów, w których każda mała ścięta ćwiartka jest zabarwiona, pomalowana inaczej i współtworzy dekoracyjną całość figury. Rodzi się z tego bogactwo barw, a nawet wyraz, jaki osiągają jedynie witraże, mozaiki lub freski”.

Michel Georges-Michel, *Spherisme*, „Paris-Midi”, 6.06.1918





Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898-1899

SFERYCZNY WSZECHŚWIAT BOLESŁAWA BIEGASA

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

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

Od 1900 roku chętnie uprawiał on także twórczość malarską. Czerpał on z symbolistycznej sztuki Gustave'a Moreau, Arnolda Böcklina, Odilona Redona czy Gustava Klimta. Malarzem stał się w trakcie I wojny światowej. Nie porzucił oczywiście zupełnie rzeźby, ale od tego czasu zajmowała już ona w jego twórczości drugorzędne miejsce. Pierwszym ważnym cyklem malarskim Biegasa były stworzone w latach 1916-1918 „Wampiry wojny”. Ożywił w nich świat chimer, harpii i sfinksów, demaskując okrucieństwa wojny. W tych pracach zarysowała się tendencja, którą w kolejnych latach rozwijał w swojej twórczości malarskiej. W wielu kompozycjach tła złożone są z form kolistych, które zapowiadają słynne portrety sferyczne.

Ustalenie konkretnej daty pojawienia się kompozycji sferycznych nie jest możliwe. Jego obrazy są z reguły niedatowane. Pierwsze obrazy sferyczne wystąpił artysta na Salon des Independants w 1919 i 1920 roku. Obrazy mogły więc zostać wykonane między rokiem 1916, a 1919. Jego wystawy – fascynujące dla jednych i bulwersujące dla innych – recenzowali wybitni krytycy, m.in. Guillaume Apollinaire, Émile Verhaeren, André Fontaines i Louis Vauxcelles. Z okazji pierwszego pokazu obrazów sferycznych w 1919 w Pavillon de Magny francuski krytyk piszący dla „L'Eclair” zatytułował swoją recenzję „Sztuka czy mistyfikacja? Kubizm nie żyje! Poznajemy teraz „sferyzm...” który niemalże sprawi, że będziemy żałować jego poprzednika”. Za sprawą obrazów sferycznych stał się Biegas w malarstwie artystą awangardowym. Odwrócił się od hegemonii kubizmu. Obrazy sferyczne budowane były przez nakładające się na siebie figury geometryczne, najczęściej okręgi. Były próbą harmonijnego połączenia przestylizowanego wizerunku ludzkiego, z abstrakcyjną ornamentyką biegnących po łukach

linii i przecinających się płaszczyzn. Dekoracyjne walory dzieł oparte były na linearyzmie i „mozaikowej” kompozycji barw stłumionych, zmatawiałych, kładzionych płaską plamą, bądź intensywnych, pointylistycznie rozwibrowanych, nakładanych drobnymi uderzeniami pędzla. Niektóre z obrazów sferycznych, które niemal zawsze były portretami, chociaż wiemy, iż wśród obrazów sferycznych były również akty oraz kompozycje zatytułowane m. in. „Wschód słońca” czy „Księżyc”, ocierają się o abstrakcję. Biegas stworzył ich ponad 100. Wystawiał je konsekwentnie między 1919, a 1923 rokiem na Salon des Independents.

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

Michel Georges-Michel opisywał wrażenia, jakie wywoływały w nim obrazy sferyczne: „Najpierw wierzymy, wbrew pięknym relacjom kolorów, że jest to żart: koła i małe zabarwione romby przecinają się wzajemnie. Potem, nagle, jak w zagadkach-obrazkach, odkrywamy temat: postać kobiety w większości przypadków. I figura ta pojawia się niczym z jakiegoś witrażu – ciała półprzezroczyste, usta zaczerwienione. Jest to coś wibrującego, żyjącego, prawie logicznego już po pięciu minutach. Jest to nowa moda w malarstwie: Biegas jest wynalazcą. Jest to przede wszystkim totalne i radosne odgrózdzenie w sztuce witrażu. Być może, gdy odbudowane zostaną zniszczone kościoły, ich okna rozjaśnia witraże sferyczne” (Michel Georges-Michel, Spherisme, „Paris-Midi”, 6.06.1918).

Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz jest kobiecym portretem w formie popiersia, wykonanym przy użyciu nakładających się na siebie okręgów. Znaki anatomiczne ograniczają się jedynie do nosa, ust i oczu, zaznaczonych przez linearne przecięcia. Barwy nakładane są w formie niewielkich płaszczyzn czystych kolorów. Pomimo iż krytycy uznawali sferyzm za kategoryczne odejście od estetyki kubizmu, łukowe brwi i sposób zaznaczenia nosa, które prezentują kanciaste elementy w miejscach, gdzie krzywe linie się zacierają, łączyć można z poszukiwaniami kubistycznymi. Tajemniczy uśmiech kobiety podporządkowanych wirującym rytmom kompozycji zdradza natomiast zainteresowanie artysty wiedzą okultystyczną.



The background of the entire page is a dark, atmospheric painting. It depicts a rocky coastline with a small boat visible in the distance. The colors are muted, with dark blues, greys, and browns, creating a somber and contemplative mood.

MALARSTWO POLSKIE

XIX WIEK,
MODERNIZM,
MIĘDZYWOJNIE

POZ. 15-72

MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI

1861-1926

Krajobraz zimowy o zmierzchu, 1906

olej/plótno, 45 x 64 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'M. G. Wywiórski 1906'

opisany na odwrociu numerem inwentarzowym:

'No 188' (numer powtórzony dwukrotnie na krośnie malarskim)

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 600 EUR

„Ostatnia dekada XIX w. i pierwsze lata XX w., to okres największego rozkwitu twórczości Wywiórskiego. Doceniany i licznie nagradzany, tworząc pod opieką mecenasów, sprzedający obrazy do najlepszych kolekcji sztuki polskiej tego czasu, malował intensywnie, w licznych rozjazdach, w wielu krajach Europy” (Michał Gorstkin Wywiórski – pejzaże. Między niebem a ziemią, katalog wystawy, [red.] Maria Gołąb, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań, s. 10). Dalej autorka wspomnianego tekstu wymienia kolejne plenery Wywiórskiego, a pośród nich, chociażby Polesie, Litwę, duńską wyspę Sylt, Hiszpanię, Karpaty, Podkarpacie, Holandię, Włochy, a nawet tak egzotyczny kraj jak Egipt. Są to oczywiście nie wszystkie odwiedzone przez malarza – obieżyświata – rejony. Prezentowany w katalogu pejzaż to niewątpliwie kadr uchwycony podczas jednej z podróży po Polsce.

Stworzony w 1906 widok ukazuje zabudowania wsi znajdującej się pod śnieżnymi zaspami. Uwidaczniają się tutaj znaczące predyspozycje malarza do odtwarzania realistycznego, zimowego krajobrazu. Nic w tym dziwnego, z tego bowiem właśnie słynął Wywiórski. Zapisał się on w historii sztuki polskiej jako wybitny pejzażysta. W momencie malowania omawianej kompozycji miał już za sobą także prace nad monumentalną panoramą „Berezyna”, tworzoną m.in. z Wojciechem Kossakiem i Julianem Fałatem. Partie z ośnieżonymi przestrzeniami owego malowidła to właśnie dzieło Wywiórskiego. W oferowanym podczas aukcji obrazie mamy do czynienia z uchwyceniem niezwykle nastrojowego momentu. Nie jest to wprawdzie nokturn, ale zachodzące słońce i ciemniejące niebo zwiastują nadchodzącą już noc.



16

JAN KONOPACKI

1856-1894

U przewozu, 1881

olej/plótno (dublowane), 45 x 85 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'J Konopacki | Paris 1881'
na krośnie malarskim papierowa nalepka własnościowa
nalepka wystawowa Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku
oraz nalepka American Federation of Arts

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 500 - 32 200 EUR

POCHODZENIE:

zbiory Marii Zaleskiej, Francja (do lat 30. XX w.)

spadkobiercy Marii Zaleskiej

DESA Unicum, Warszawa, grudzień 2019

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Polish Art Exhibition, McGill University, Montreal, 1966 Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, 16 lutego – 19 marca 1944

LITERATURA:

Nineteenth Century Polish Paintings. A Loan Exhibition, katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, New York 1944, s. 30, il. 39 (jako „Waiting for the Ferry”)



Konopacki edukację malarską rozpoczął w Warszawskiej Klasie Rysunkowej oraz w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona. W latach 1875-1878 podjął studia w Akademii Petersburskiej. Kolejnym etapem w jego akademickiej edukacji były studia w Paryżu w École des Beaux-Arts oraz w pracowni u Emila Augusta Carolus-Durana. W 1880 roku zadebiutował na Salonie Paryskim, wystawiając obrazy: „Powrót żniwiarzy” i „Bez pracy”. W Paryżu nawiązał bliskie kontakty z wieloma artystami, między innymi z Józefem Chełmońskim i Antonim Piotrowskim.

Następnie w 1883 roku podróżował do Rzymu, gdzie malował serie krajobrazów i pejzaży. Podczas jednej z rzymskich wystaw jego obraz zakupiła do swojej kolekcji królowa Małgorzata. Po powrocie do kraju w roku następnym, jako uznany artysta, otworzył pracownię w Warszawie. Szybko znalazł się w centrum lokalnego życia artystycznego i zainteresowania krytyki. Wystawiał w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. Liczne sukcesy wpłynęły na wysoką pozycję artysty w środowisku. W latach 1885-1887 pełnił on

zaszczytną funkcję kierownika artystycznego „Tygodnika Ilustrowanego”. Konopacki tworzył głównie dzieła o tematyce rodzajowej, sceny z życia codziennego ziemiaństwa, komponowane na tle rodzimego pejzażu. Większość obrazów artysty znana jest obecnie jedynie z prasowych ilustracji z epoki oraz katalogów wystaw, gdzie były chętnie i często reprodukowane. Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz jest popisem warsztatowej sprawności artysty i jego kolorystycznej wrażliwości. Horyzontalna scena przedstawiona na tle nizinnego, nadzeczynego pejzażu wypełniona została licznymi postaciami. Konopacki odtworzył tu realia życia ówczesnej szlachty i chłopów, wydobywając zróżnicowane typy fizjonomiczne, stroje i przedmioty stanowiące dobytek transportowany na wozach. Efekt malowniczości zwielokrotniają różne maści koni. Z dbałością o historyczny detal, Konopacki stworzył kompozycję rzeczową, jak również witalną, barwną i uwodzącą melancholijną nutą. Barwny powóz, ściszony, nieco mglisty pejzaż, jest zapewne fantazją historyczną, która zyskuje tutaj znamiona bliskie naturalizmowi.







17

ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI

1839-1895

Spacer w górach

olej/deska, 16 x 31 cm

sygnowany l.d.: 'v Świeszewski'

na odwrociu owalny stempel monachijskiego składu materiałów malarskich Adriana Bruggera

papierowa nalepka z opisem: '32 x 15 | Ra'

papierowa nalepka pracowni ramiarskiej Hansa Emigholza z Bremy

nalepka z opisem: 'Aleksander | Swieszewski' oraz nalepka aukcyjna

opisany na ramie w języku niemieckim

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 600 - 10 800 EUR



Od połowy XVIII wieku rzesze artystów niemieckich pielgrzymowały do Włoch, aby w dziełach starożytności i odrodzenia odkrywać antyczny smak oraz napawać się pastoralnym pejzażem Półwyspu Apenińskiego. Ten fenomen kulturowy zyskał miano „italienische Sehnsucht” – tęsknoty za Italią, a u jego genezy legło poszukiwanie źródeł odnowy sztuki w kulturze klasycznej. Artysta był związany z Monachium od czasu studiów w tamtejszej Akademii, które podjął w 1864 roku. Stolicę Bawarii w epoce nazywano „Atenami nad Izarą”, a znajdująca się tam uczelnia słynęła z nauczania solidnego rzemiosła malarskiego. Dawała też adeptom dużą dowolność w doborze tematów, dzięki czemu pejzaż stał się jednym z popularniej-

szych gatunków środowiska monachijskiego. Prezentowany obraz łączy w sobie realistyczną tradycję pejzażową Północy z zachwytem kolorami Południa. Świszczewski wielokrotnie odbywał wyprawy w Alpy oraz do Italii, podczas których wykonywał szkice, służące później do stworzenia dużych kompozycji. W pracowni artysta mógł z precyzją oddać bogactwo włoskiego jak i niemieckiego krajobrazu bez rezygnacji z uprzednich wrażeń, doświadczonych dzięki światłu Śródziemnomorza i specyficznej atmosferze wnętrza kontynentu. Precyzyjny warsztat i artystyczna wrażliwość pozwoliły stworzyć „Ideallandschaft”, pejzaż idealny, sytuujący widza w panoramicznej perspektywie arkadyjskiej scenarii.

18

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Przewóz rannych", 1869

olej/plótno, 50,5 x 74,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Józef Brandt | 1869.'

historyczne tytuły: "Przewóz rannych w czasie wojen szwedzkich i kozackich XVII wieku", "Przewóz rannych w XVII wieku"
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej oraz nalepka aukcyjna

estymacja:

1 500 000 - 2 500 000 PLN

321 900 - 536 500 EUR

„Być może sukces obrazu 'Powrót z wyprawy wiedeńskiej', który znalazł nabywcę już podczas pierwszej prezentacji w warszawskiej Zachęcie, skłonił go do powtórzenia po kilku latach tego motywu na płótnie o mniejszym formacie, znanym pod tytułem 'Przewóz rannych'”.

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy,
Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 31





POCHODZENIE:

kolekcja Zygmunta Rosińskiego, Poznań (zakupiony po wystawie w Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu w 1918)
depozyt w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu (4 października 1920 – 14 lipca 1928)
kolekcja Gustava Augusta Hollanda (1880-1935), Janikowa
kolekcja spadkobierców Gustava Augusta Hollanda, Niemcy

WYSTAWIANY:

Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych na rzecz Polskiego Białego Krzyża w Warszawie w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, Sale Redutowe Teatru Wielkiego w Warszawie, 1919
Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych pod protektorem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, 1918
Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, 1917-1918

LITERATURA:

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 30, nr kat. I.17
Dorota Suchocka, Malarstwo polskie 1766-1945. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2005, s. 319
Janusz Derwojed, Józef Brandt, Warszawa 1969, s. 19
Tadeusz Dobrowolski, Nowoczesne malarstwo polskie, t. 2, Wrocław-Kraków 1960, s. 67
Bogdan Zakrzewski, Sienkiewicz i Brandt, maszynopis, praca doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. Romana Pollaka, Wydział Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1947, Biblioteka Uniwersytecka w Poznaniu, sygnatura 999771, s. 112, 163
Wacław Husarski, Józef Brandt, w: Polski Słownik Biograficzny, t. 2, Kraków 1936, s. 389
Feliks Kopera, Malarstwo w Polsce XIX i XX wieku, Kraków 1929, s. 334
Marian Gumowski, Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu. Wybór i opis cenniejszych zabytków oraz wybitniejszych dzieł sztuki współczesnej, Kraków 1924, s. 26, nr kat. 165 (il.)
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych na rzecz Polskiego Białego Krzyża w Warszawie w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, katalog wystawy, Sale Redutowe Teatru Wielkiego w Warszawie, Warszawa 1919, nr kat. 70 (il.)
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego wystawionych pod protektorem Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 1918, nr kat. 70 (il.)
Adam Ballenstedt, Wystawa klasyków w Muzeum im. Mielżyńskich, "Kurier Poznański" 1918, nr. 13, s. 5
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, katalog wystawy, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu, Poznań 1918, nr kat. 4

ARCHIWALIA:

Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu, Spis obiektów z depozytu Zygmunta Rosińskiego, rękopis, sygnatura MNPA 39, karta 22, poz. 10
Inwentarz depozytów Muzeum Wielkopolskiego, depozyt Rosińskiego, rękopis, sygnatura MNP A, karta 28, poz. 5



1841	●	Rodzi się Józef Stanisław Adam Brandt. Ojciec, Józef Brandt jest lekarzem ordynacji Zamoyskich, matka Krystyna była uzdolnioną malarką amatorką, pochodzącą z rodziny o zamiłowaniach artystycznych.
1845	●	Rodzina przenosi się do Warszawy. Rok później umiera ojciec przyszłego malarza. Za wykształcenie młodego Józefa będą odtąd odpowiedzialni matka oraz wuj Stanisław Lessel. Z pierwszych lat dzieciństwa chłopiec zaczerpnął ogromne zamiłowanie do malarstwa, muzyki oraz jazdy konnej.
1849	●	Józef Brandt rozpoczyna naukę w szkole realnej Jana Nepomucena Leszczyńskiego w Warszawie. Od 1854 roku uczy się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie. Artysta zaczyna naukę rysunku u Juliusza Kossaka.
1858	●	Brandt wyjeżdża do Paryża. Weryfikuje plany nauki w École Centrale des Arts et Manufactures i za sprawą znajomości z Kossakiem i Henrykiem Rodakowskim zwraca się ku malarstwu.
1860–61	●	Powstają pierwsze prace olejne i akwarelowe osnute wokół dawnej literatury. Debiutuje w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.
1863	●	Przed powstaniem styczniowym Brandt wyjeżdża do Monachium. Zostaje przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Artysta rozpoczyna kolekcjonowanie dawnych militariów, strojów czy instrumentów, które niebawem wypełnią jego pracownię.
1865	●	Powstaje pierwszy monumentalny obraz artysty, „Chodkiewicz pod Chocimem”.
1869	●	Po raz pierwszy zostaje zaproszony na prywatną wizytę do księcia Luitpolda Wittelsbacha – księcia i regenta Bawarii. W tym samym roku podczas wystawy międzynarodowej w Glaspalast w Monachium zostaje odznaczony przez księcia medalem I klasy. To pierwsza z prestiżowych nagród, które w przyszłości otrzyma artysta.
1870	●	Obraz Brandta „Tabor – Powrót spod Wiednia” zostaje kupiony z wystawy w Wiedniu do zbiorów cesarza Franciszka Józefa. To pierwszy prestiżowy zakup jego dzieła do kolekcji publicznej. Od początku lat 70. artysta zyskuje w środowisku artystycznym Monachium duże uznanie i sławę. Liczni polscy artyści przybywający do Monachium zostawali uczniami malarza.
1871	●	Artysta mieszka przy Schillerstraße 13 i wynajmuje pracownię Schwanthalerstraße 19. Staje się ona licznie komentowanym, wręcz sławnym salonem i muzeum kolekcji Brandta.
1877	●	Brandt zostaje członkiem zwyczajnym Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Artysta bierze ślub z Heleną Pruszkową z Woyciechowskich.
1878	●	Otrzymuje tytuł królewskiego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. „Powitanie stepu” zostaje nagrodzone złotym medalem I klasy na wystawie powszechnej w Paryżu. Na świat przychodzi pierwsza córka artysty, Krystyna Brandt.
1879	●	Artysta wyjeżdża do majątku żony w Orońsku. Od tego czasu Orońsko stanie się istotnym miejscem letnich plenerów uczniów i przyjaciół artysty.
1880	●	Na świat przychodzi druga córka artysty, Aniela Brandt.
1884	●	Artysta udaje się w dwumiesięczną podróż po Ukrainie. To jedna z wielu inspirujących podróży w tamten rejon, które artysta odbywał już od lat 60. XIX w.
1892	●	Liczne zaszczyty, którymi został obdarzony artysta znajdują swoje zwieńczenie przez odznaczenie Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Korony Bawarskiej. Tym samym otrzymuje bawarski tytuł szlachecki.
1898	●	Zostaje odznaczony Orderem Maksymiliana.
1904	●	Na świat przychodzi pierwsze z wnucząt artysty. Brandt coraz bardziej poświęca się hodowli koni i zajmuje sprawami gospodarskimi w Orońsku.
1908	●	Powstaje ostatni monumentalny obraz, „Bogurodzica”.
1911	●	Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin artysty w Monachium.
1915	●	Brandtowie w 1914 roku powrócili do Orońska, gdzie zatrzymał ich wybuch wojny. Artysta zmarł i został pochowany w Radomiu.

Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch



JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

JÓZEF BRANDT

HISTORYCZNE PODRÓŻE MISTRZA

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

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

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

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

Malarstwo historyczne Józefa Brandta osnute jest wokół wydarzeń związanych z rycerską historią XVII- i XVIII-wiecznej Rzeczypospolitej. Elżbieta Charazińska trafnie sumował zalety malarskiego talentu Brandta: „Posiadał bezprzykładną umiejętność tworzenia epickich opowieści, operujących masami ludzi i koni wypełniających freskowe układy kompozycyjne (...)” (Galeria Malarstwa Polskiego. Przewodnik, Warszawa 2003, s. 127). Wielkie wydarzenia historyczne tego czasu, odtwarzane w artystycznej imaginacji na podstawie literatury pamiętnikarskiej epoki czy też piśmarstwa romantycznego, pozwalały Brandtowi roztoczyć przed oczami malowniczą wizję pociągającej, awanturniczej przeszłości. Dość przywołać tu dwa muzealne arcydzieła malarza,

„Odbicie jasyru” (1878) i „Czarnieckiego pod Koldyngą” (1870, obydwa w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie). Protoplastą dla nich, i innych historyczno-batalistycznych dzieł Brandta jest niewątpliwie „Powrót z wyprawy wiedeńskiej”, w którym po raz pierwszy w monumentalnej formie malarskiej do głosu dochodzi kluczowy dla całego dzieła malarza mit XVII-wiecznej Rzeczypospolitej.

W tym właśnie kontekście należałoby rozpatrywać prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz „Przewóz rannych” powstały w 1869 roku. Pomimo że lata 60. XIX stulecia to okres niezwykle płodny w twórczości mistrza, to w jego życiu prywatnym pojawiały się wówczas niemałe problemy. Z korespondencji wymienianej z Walerym Eljaszem Radzikowskim dowiadujemy się dzisiaj o kulisach jego działalności, jak również o finansowej niedyspozycji, z którą wówczas borykał się Brandt. Badacze twórczości artysty wiążą w pewien sposób powstanie „Przewozu rannych” ze wzmiankowanym już wielokrotnie „Powrotem z wyprawy wiedeńskiej”. „Być może sukces [tego właśnie] obrazu (...), który znalazł nabywcę już podczas pierwszej prezentacji w warszawskiej Zachęcie, skłonił go do powtórzenia po kilku latach tego motywu na płótnie o mniejszym formacie, znanym pod tytułem ‘Przewóz rannych’” (Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 31). W końcówce lat 60., po licznych doświadczeniach i artystycznych eksperymentach, Brandt stworzył zatem dzieło o analogicznym charakterze kompozycyjnym, niepozbawione jednak również wyraźnej autonomii. Historyczne tytuły, jak również i zmieniony w stosunku do obrazu z powrotem spod Wiednia układ, sugerowałyby także stosunkowo uniwersalny temat, który odnosi się nie do konkretnego wydarzenia historycznego, a do szeroko pojętych realiów XVII stulecia.

Monumentalny pochód porusza się błotnistą drogą, w lewą stronę. Potężny wóz zajmuje w obu omawianych płótnach centralne miejsce w strukturze pejzażu i tworzy jego niewątpliwą dominantę. „Artysta dosyć wiernie skopiował układ całej kompozycji, choć zredukował nieznacznie liczbą postaci zajętych przeciąganiem wozu przez zalane wodą i błotem obniżenie terenu, zrezygnował z pary pacholków podkładających złośliwą tkaninę pod nadjeżdżający wóz; zamiast towarzysza lekkobrojnemu chorągwi, stojącego obok konia przy lewej krawędzi obrazu, wprowadził jeźdźcę na pierwszym planie po prawej. Najbardziej zmieniona została partia pejzażu w tle” (Józef Brandt..., dz. cyt., s. 31). Modyfikacji wprowadzonych przez Brandta było oczywiście więcej. Z perspektywy czasu szczególnie interesującą jest kwestia podjęta przez twórców katalogu monograficznej wystawy malarza. Odnajdujemy tam bowiem następujące sformułowanie: „Wydaje się, choć trudno to ocenić jedynie na podstawie reprodukcji, że na płótnie ‘Przewóz rannych’ brakuje barwnych tkanin podłożonych pod grzęznący w błocie wóz” (Józef Brandt..., dz. cyt., s. 31). Autorka katalogu nie znalazła jeszcze w momencie jego tworzenia barwnej reprodukcji dzieła, przechowywanego pieczołowicie w zbiorach prywatnych. Jak dzisiaj widzimy, trafnie jednak zinterpretowała dostępne jej źródła. W oferowanym na aukcji obrazie Brandt skupił się w rzeczy samej na innych elementach kompozycji, takich jak szczegóły kostiumologiczne czy rozbudowane partie pejzażu.









„Artysta dosyć wiernie skopiował układ całej kompozycji, choć zredukował nieznacznie liczbą postaci zajętych przeciąganiem wozu przez zalane wodą i błotem obniżenie terenu, zrezygnował z pary pachołków podkładających złocistą tkaninę pod nadjeżdżający wóz; zamiast towarzysza lekkobroej chorągwi, stojącego obok konia przy lewej krawędzi obrazu, wprowadził jeźdźca na pierwszym planie po prawej. Najbardziej zmieniona została partia pejzażu w tle”.

Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 31



fotografia obrazu „Powrót z wyprawy wiedeńskiej” Józefa Brandta opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie



Józef Brandt, Chodkiewicz pod Chocimiem, 1867, Muzeum Narodowe w Warszawie

19

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

Napad wilków, 1882

olej/plótno, 55 x 81 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d. 'JOSEPH CHELMONSKI | A PARIS 1882'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

1 200 000 - 1 800 000 PLN

257 600 - 386 300 EUR

OPINIE:

ekspertyza Tadeusza Matuszczaka ze stycznia 2021 roku

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

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

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









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



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

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

W Paryżu mieszkał i tworzył do połowy 1887 roku, czyli prawie dwanaście lat. Stworzył w tym czasie kilkaset obrazów przedstawiających najczęściej sceny z Ukrainy i Podola. Obrazy te cieszyły się tak dużym zainteresowaniem kolekcjonerów, że natychmiast znajdowały nabywców. Wiele dzieł

za pośrednictwem Goupil’a – trafiało do kolekcjonerów z całej Europy oraz Stanów Zjednoczonych za stosunkowo wysokie sumy. Do tej grupy obrazów należy właśnie – malowany w 1882 – prezentowany w katalogu „Napać wilków”. W kompozycji wykorzystuje Chełmoński najbardziej znany motyw swojej twórczości, pędzący konny zaprzęg. Kompozycje powszechnie nazywane „czwórkami” bądź „trójkami” w zależności od liczby koni, są najbardziej znanymi i najczęściej przywoływanymi przykładami szczytowych osiągnięć naturalizmu w malarstwie polskim. Z techniczną wirtuozerią przedstawiał artysta pędzące wprost na widza zaprzęgi, powożone z fantazją przez ukraińskich chłopów i woźniców. Zwierzęta – pociągowe mierzyny o muskularnych cielskach – ujęte w szaleńczym galopie, zdają się rozsadzać powierzchnię obrazów, powodując złudzenie niepowstrzymanego, ciągle trwającego ruchu. Postaci myśliwych i ubranego w kozuch woźnicy, który okrzykiem na ustach, próbuje popędzać rozpędzone konie, są jedynie uzupełnieniem kompozycji, w której główną rolę odgrywają sylwetki zwierząt.

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







Józef Chełmoński, Czwórka, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie



Józef Chełmoński, Powrót z balu, 1879, Muzeum Śląskie w Katowicach



20

ALFRED WIERUSZ KOWALSKI

1849-1915

Samotny wilk

olej/plótno (dublowane), 119,5 x 149 cm
sygnowany p.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'
na ramie nalepka aukcyjna

estymacja:

1 000 000 - 1 500 000 PLN

214 600 - 321 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Anegdotycznie ujęte obrazy, powtarzane w dziesiątkach rozmaitych wariantów, odznaczały się niezwykle silną dynamiką układów kompozycyjnych i budzącą grozę dramaturgią, dzięki czemu, a także ze względu na swoją egzotykę, cieszyły się niezwykle popularnością wśród niemieckich, angielskich i amerykańskich kolekcjonerów. Budziły zdumienie realistyczną prawdą obserwacji rozpędzonych w galopie koni, gwałtownie reagujących ludzi i zjadłych, z wściekłością atakujących wilków. Spędzając dzieciństwo na Suwalszczyźnie Wierusz-Kowalski przeżył taką przygodę, a wywołane nią emocje pozostały w jego pamięci na całe życie. Stąd tak silny walor autentyczności odtwarzanych na płótnie sytuacji, wsparty ponadto obserwacją ruchu i zachowań wilków, które hodował w swoim majątku w Mikorzynie (kilka z nich trzymał też w monachijskiej pracowni)”.

Ewa Micke-Broniarek, Muzeum Narodowe w Warszawie, grudzień 2004, culture.pl



ATENY NAD IZARĄ

MALARZE POLSCY JADĄ DO MONACHIUM

Szkoła monachijska to jedno z najpowszechniej kojarzonych zjawisk polskiej sztuki nowoczesnej. Ta zbiorcza nazwa dotyczy grupy artystów, którzy tworzyli w stolicy Bawarii przez kilka dekad, począwszy od lat 50. XIX wieku. Znaczny napływ polskich malarzy przypadł na czas

po powstaniu styczniowym, które kazało twórcom szukać politycznego azylu. Artyści ci malowali obrazy stylistycznie różnorodne i nie da się o nich powiedzieć, że stworzyli w sztuce zwarty kierunek – byli wśród nich malarze, których można wiązać z realizmem, naturalizmem, impresjonizmem, secesją czy postimpresjonizmem. Szczególnie po połowie XIX stulecia niemalże każdy polski twórca, traktujący poważnie swoje wykształcenie, trafił tutaj. Lista nazwisk stanowi znaczną część malarzkiego panteonu XIX wieku. Wystarczy wymienić artystów takich, jak: Józef Brandt, Juliusz Kossak, Maksymilian i Aleksander Gierymscy, Albert Chmielowski, Józef Chełmoński, Stanisław Witkiewicz, Bohdan Kleczyński, Alfred Wierusz-Kowalski, Włodzimierz Łoś, Władysław Czachórski, Julian Maszyński czy Maurycy Gottlieb. Jedni zostawali



tu na dłużej, odnosząc wielki sukces (Józef Brandt, Władysław Czachórski), inni przyjeżdżali i odjeżdżali, by szukać powodzenia gdzie indziej (Józef Chełmoński czy Henryk Siemiradzki). W interesującym opisie pozostawionym przez Juliusza Kossaka (list do Marcina Olszyńskiego z 4 stycznia 1869) poznamy powszedni dzień owej „armii”. Jak pisze malarz: „Życie tutejsze artystyczne bardzo przyjemne, koleżeńskie, a co najlepiej – tanie. Mam np. pokój z alkową na pierwszym piętrze, okno od ulicy, umeblowany bardzo elegancko, z pościelą i usługą za 81/2 guldenów bawarskich miesięcznie, na nasze pieniądze 34 złp. Czy można coś podobnego [mieć w] Warszawie? A musisz wiedzieć, że ja jeszcze z luksusem mieszkam, bo mieszkają daleko taniej (...)”. Monachium, nazywane niekiedy Atenami nad Izarą, przyciągało

adeptów sztuki z racji na bujny rozkwit życia i kształcenia artystycznego w XIX stuleciu. W 1808 roku król bawarski Maksymilian I powołał do życia Królewską Akademię Sztuk Pięknych. Program jego i jego następców zakładał uczynienie z Monachium nowej stolicy sztuki. W ciągu kolejnych dekad otrzymało nową szatę architektoniczną, przypominającą klasyczną architekturę Grecji i Rzymu czy renesansową w wydaniu florenckim. Studentów przyciągała do Aten nad Izarą aura miasta liberalnego artystycznie, ze zbiorami sztuki w Starej i Nowej Pinakotece, licznymi galeriami sztuki, Kunsthandlerami i międzynarodową klientelą. W końcu stulecia powstała tam jedna z pierwszych europejskich secesji.





Alfred Wierusz-Kowalski, Wilki w nocy, Muzeum Okręgowe w Suwałkach



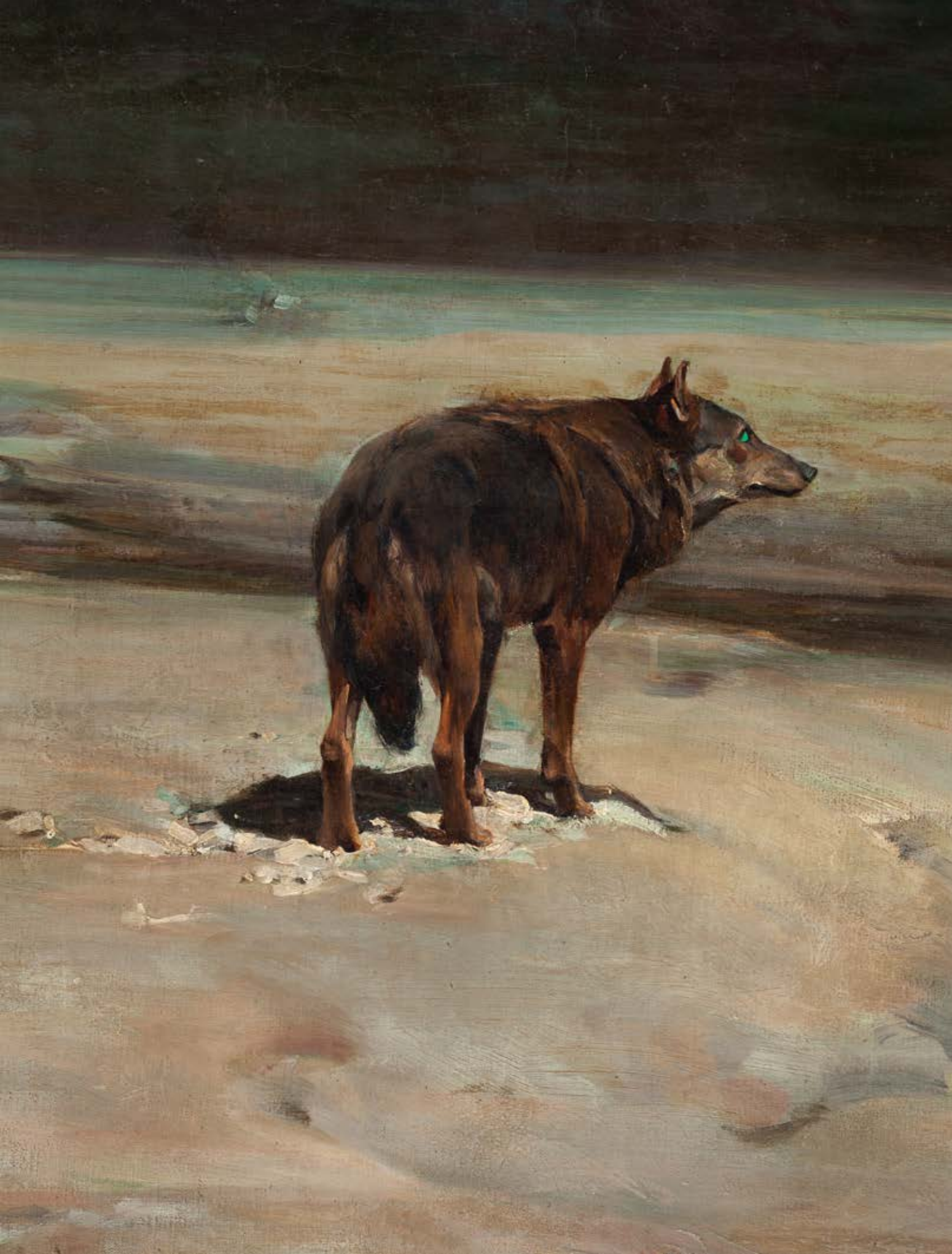
Alfred Wierusz-Kowalski, Trójka ścigana przez wilki, kolekcja prywatna

Alfred Wierusz-Kowalski był oprócz Józefa Brandta najpopularniejszym polskim malarzem tworzącym w Monachium. Jego pełne nastrojowości dzieła były mistrzowskimi studiami natury, którą artysta zrecznie podpatrywał. Już od wczesnego okresu i obrazów takich jak „Wypadek w podróży” i „Przyjazd karetki pocztowej” (obydwa w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie) artysta posługiwał się poetyką Stimmungu: swoje sceny ujmował w dyskretnym blasku zachodzącego słońca. Począwszy od lat 70., wiele kompozycji Wierusza rozgrywa się nocą. Nokturnowa aura służy osiągnięcia silnej nastrojowości oraz pozwala, przy księżycowej poświacie, uzyskiwać zaskakujące efekty artystyczne.

W latach 80. XIX wieku rozpoczyna się w okres twórczości, który przysporzy mu niemałej sławy. Wtedy to zaczyna malować wilki, które staną się jego malarską wizytówką. W 1880 powstaje pierwsza wersja „Zaatakowanych przez wilki”, a w 1882 roku „Kłosa” zreprodukowały „Napad wilków”. Te kompozycje o powtarzającym się temacie – zaprzęgu zaatakowanego przez wilki – pełne są brawury. Wielkoformatowe dzieło „Napad wilków”, stworzone już w latach 90., w latach 1910-1912 artysta eksponował na wystawach w Niemczech i Polsce. Dzieło stanowić miało centralną część tryptyku osnutego na historii z dzieciństwa artysty, a dotyczącej zimowej wyprawy

saniami w 1857 roku. Sanie zostały zaatakowane przez wilki, a artysta wspominał: „Mój ojciec chwycił powtórnie załadowaną broń, wyskoczył z sań i tak silnie uderzył napastnika, że sam stracił równowagę. Upadł w głęboki śnieg i przycisnął swoim ciałem wilka do ziemi” (cyt. za: cyt. za: Eliza Ptaszyńska, Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915, Warszawa 2011, s. 178). W rodzinnym majątku w Mikorzynie Wierusz posiadał pomieszczenie i wybieg dla wilków. „Wilków było sześć, w tym dwa, które otrzymał w prezencie od niemieckiego cesarza Wilhelma” – wspominała wnuczka artysty (dz. cyt., s. 135).

Sceny z samotnym wilkiem, w kontrze do napadów na sanie, posiadają ascetyczny, niejako medytacyjny charakter. Poprzez to zapowiadają wręcz malarski symbolizm przełomu wieków. Artysta odtwarza w nich księżycowy krajobraz bezkresnej przestrzeni przykrytej śniegiem, nad którą góruje ciemne niebo. Wilk wydobyty jest silnym światłem, a aurę podkreślają oczy namalowane intensywną barwą, w przypadku prezentowanego obrazu – szmaragdem. Zwierzę staje się w nich aktorem dramatu, kiedy samotne, wśród ciemnej nocy wsłuchuje się w odgłosy natury. Prezentowany obraz jest wariantem kompozycyjnym z wilkiem nad strumieniem, którego połąć diagonalnie przecina płaszczyznę obrazu.



STANISŁAW BOHUSZ-SIESTRZEŃCEWICZ

1869-1927

Przed chatą, 1922

olej/plótno (dublowane), 100 x 135 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'S. Bohusz | Siestrzeńcewicz | 1922'

na odwrociu papierowa nalepka z opisem: 'Własność Pana | Prezesa Dra Stani- | sława Markowiaka'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

25 800 - 38 700 EUR

WYSTAWIANY:

Stanisław Bohusz-Siestrzeńcewicz 1869-1927, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, 23 kwietnia – 31 lipca 2021,
 Pałac Tyszkiewiczów w Zatroczu, 14 sierpnia – 10 października, Wileńska Galerii Obrazów w Wilnie,
 28 października – 15 grudnia 2021

LITERATURA:

Eliza Ptaszyńska, Bohusz-Siestrzeńcewicz, malarstwo/ painting, Olszanica 2021, s. 28 (il.)

„(...) artyści polscy w zetknięciu się z potężną siłą sztuki obcej, muzealnej i współczesnej, zachowali w Monachium w większości pełną samodzielność, a zakres bezpośrednich wpływów ogranicza się tu tylko do strony warsztatowej i tylko stosunkowo do niewielkiej liczby płócien – świadczyć [to] może jedynie o ich wielkiej odporności i wewnętrznym przygotowaniu do zajęcia twórczej, odkrywczej postawy wobec sztuki obcej”.

Andrzej Szpakowski, Józef Brandt a środowisko polskich artystów w Monachium,
 „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 2, 1964, s. 315







Stanisław Bohusz-Sięstrzeńcewicz był wileńskim artystą. Malarstwa uczył się początkowo w Szkole Rysunkowej Iwana Trutniewa w Wilnie. Studia na Akademii Sztuk Pięknych podjął w Petersburgu w 1887 roku, na wydziale malarstwa batalistycznego, pod kierunkiem Gottfrieda Willewaldego. Pierwsza w życiu nagroda przypadła twórcy za – jak można nietrudno zgadnąć – studium konia. Następnie, na krótko wyjechał do Paryża, gdzie uczył się w 1894 roku w Académie Julian, dokąd udał się ponownie w latach 1898-1899. Podjął wówczas współpracę z prestiżowym Salonem Sztuki Goupila.

Malarz był również blisko związany z kręgiem monachijskim. Bawarską stolicę odwiedzał już od lat 80. XIX stulecia. Nie podjął jednak nigdy nauki w tamtejszej Akademii. Związał się natomiast blisko z funkcjonującą tam polską kolonią artystyczną. Przez pięć lat (1895-1900) malował pod okiem Józefa Brandta. Ożenił się nawet z jego córką, lecz małżeństwo nie przetrwało, po trzech latach doszło do rozwodu. Po tym wydarzeniu Bohusz-Sięstrzeńcewicz powrócił na stałe do kraju, podróżując między Warszawą, gdzie pracował w dawnej pracowni Wojciecha Gersona, a Wilnem. W Wilnie zaprzyjaźnił się z Ferdynandem Ruszczycem, z którym zorganizował w mieście wystawę Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” (1903). Przez rok uczył na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego, choć również niedługo. Chętnie wyjeżdżał do kresowych majątków, bywając u Roszkiewiczów, Skirmuntów i Lubienieckich. Był ponadto autorem prelekcji na temat malarstwa Matejki czy Chełmońskiego oraz tematów traktujących o estetyce i teorii sztuki. Kiedy w kraju pojawili się bolszewicy (lato 1920), artysta uciekł do Poznania, z którym związał się do końca swojego życia.

Tematyka prac Brandta oraz innych polskich monachijczyków skoncentrowana wokół rodzinnej wsi i pejzażu silnie na niego oddziaływała i to jej poświęcił całą dojrzałą twórczość. Kompozycje z okresu monachijskiego odznaczają się witalnością i energią. Po 1900 roku, w Wilnie, gdzie zaangażował się intensywnie w lokalne życie artystyczne, pojawiały się w jego malarstwie sceny wyciszone, w których skupiał się na oddaniu gry światła i cienia oraz plam barwnych. Pojawiły się na krótko w jego malarstwie również wątki symboliczne. Głównym tematem prac stały się sceny z podwileńskich wsi i miasteczek, mistrzowskie kolorystycznie sceny z jarmarków, sianokosów, załotów oraz przejazdów przez wioski. Na jego barwnych, odtwarzających bliski mu podwileński świat kompozycjach, pełno jest gwaru, tłoku i kurzu. Obrazy odznaczają się niezwykłą umiejętnością charakteryzowania postaci i notowanych scen.

„Przed chatą” to scena rodzajowa ukazująca odpoczynek zwierząt i woźnicy, rozciągniętego na saniach. Przypomina anegdotyczne obrazy Józefa Chełmońskiego czy Józefa Brandta. Chata (często chodzi o karczmę) była centrum wiejskiego życia – tutaj załatwiano ważne sprawy. Obraz przedstawia jednak odwrotną stronę tego „oficjalnego” funkcjonowania siedliska. To miejsce na odpoczynek i przerwę. Malarz przedstawiał przede wszystkim życie wsi. Był świetnym obserwatorem, „podpatrywaczem” scenek rodzajowych, potrafił wydobyć ich malowniczy charakter. Charakterystyczna dla jego przedstawień koni stała się szczególna koncentracja na oddaniu ruchu, w czym doszedł do ciekawych efektów. Zwierzęta na jego płótnach cechuje dynamika tak duża, że niemal rozmywają się ich kształty. Od strony formalnej Sięstrzeńcewicz osiągał taki efekt dzięki operowaniu wyrazistą, zamasyżycie kładzioną kreską. W obrazie artysta udowodnił, iż za przykładem Brandta potrafi doskonale operować swobodnym układem kompozycyjnym z uwzględnieniem trudnych skrótów perspektywicznych oraz harmonijnym kolorytem. Nad warstwą anegdotyczną tego obrazu dominuje romantyczny, zabarwiony nostalgią nastrój, w którym wyraża się uczuciowy stosunek malarza do natury.

S. BOHUSZ
SIĘSTRZĄNCEWICZ

22 Ω

MAKSYMILIAN GIERYMSKI

1846-1874

Dyliżans w miasteczku

olej/plótno, 44,5 x 55,5 cm

sygnowany na odwrociu: 'Max Gieryski' oraz opisany: 'Stwierdzam autentyczność obrazka | drugostronnego - pędzla | Maxa Gieryskiego | A. Sygietyński | 1917'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 700 - 75 200 EUR

OPINIE:

ekspertyza dr hab. Haliny Stępień z dn. 7 lutego 2004 roku

POCHODZENIE:

Midwest Museum of American Art, Elkhart, Indiana

dom aukcyjny DuMouchelles, Detroit, luty 2000 (sprzedaż dla funduszu zakupowego muzeum)

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

„W plenerze Gieryski przygotowywał szkice rysunkowe, akwarelowe lub olejne, pomocne w malowaniu ostatecznych kompozycji; stosował również metodę łączącą pracę nad tym samym dziełem w plenerze oraz w pracowni. (...) W jego listach odnajdujemy także informacje o wycieczkach w okolice Monachium, m. in. do Schleissheimu, wykorzystywanych do utrwalania widoków ludzi oraz zwierząt”.

Maksymilian Gieryski 1846-1874, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 31





Maksymilian Gierymski, Obóz cygański II, 1867-68, Muzeum Narodowe w Krakowie

**„(...) obrazy moje nie odznaczają się
nigdy treścią, tytułów nie noszą wcale,
tłumaczą się same, a często w różny
dla każdego sposób”.**

Maksymilian Gierymski



Maksymilian Gierymski, Wiosna w małym miasteczku, szkic, 1872, Muzeum Narodowe w Warszawie

Od lat 50. XIX wieku klarowały się w sztuce polskiej tendencje realistyczne. Kierunek ten teżał w kręgu cyganerii warszawskiej zgromadzonej wokół Marcina Olszyńskiego. Nieco później, w latach 60. i 70. formowało je pokolenie, które boleśnie przeżyło powstanie styczniowe. Szczególnie silnie tendencja ta była w obecna w twórczości artystów, którzy kształcili się i osiedli w Monachium. Na tamtejszej scenie artystycznej polskie malarstwo wyróżniało się nastrojowością – silnie melancholijny ton był obecny zarówno w dziełach bazujących na ideałach akademizmu – jak twórczość Brandta czy Wierusza-Kowalskiego – ale też pracach malarzy zainteresowanych problematyką autonomii środków malarskich, np. Adama Chmielowskiego, lecz przede wszystkim Maksymiliana Gierymskiego.

Dzieło Gierymskiego to niezwykle fenomen w dziejach polskiej sztuki nowoczesnej. Ten przedwcześnie zmarły malarz (umiera na gruźlicę w wieku 28 lat) bardzo wcześniej osiągnął dojrzałość artystyczną i pozostawił po sobie dorobek wyznaczający perspektywę modernizmu w sztuce polskiej. Rozwinięcie zainteresowań luministycznych Maksa znalazło kontynuację w sztuce jego brata, Aleksandra Gierymskiego. Gierymski, oprócz tzw. zopfów i epizodów powstańczych z upodobaniem tworzył sceny rodzajowe. W tym zakresie był w sztuce polskiej prekursorem: wybierał tematy prozaiczne i nie malownicze, skupiając się na malarskich walorach tworzonego według nich obrazu. Wiele z jego prac nosi znamiona szybkiej notacji z pamięci, w których celowo podkreśla nieostrość konturów i szkicowość. Scenki z życia prowincji i wiejski pejzaż zyskują dzięki temu silny ładunek ekspresji, jak w mistrzowskim „Przed cmentarzem (szkic)” (1870, Muzeum Narodowe w Warszawie). W wielu dziełach Gierymskiego światło i barwa zyskują osobistą mowę. Malarz buduje przedstawienie z delikatnej tkanki malarskiej modelowanym subtelnym światłem, jak ma to miejsce w pierwszorzędnym „Krajobrazie o wschodzie słońca” (1869, Muzeum Narodowe w Warszawie).

Prezentowany „Dyblizans w miasteczku” należy to serii widok z małych miasteczek i obrazów pozostawionych przez artystę w formie szkicu, wśród których wymienić można choćby „Wiosnę w małym miasteczku” (1872, Muzeum Narodowe w Warszawie). Wskazane tu dzieła łączy kompozycja i malarskie detale, lecz tematyka odnosi do zaginionej kompozycji dotyczącej wypadku w podróży – motywu znanego przecież z pracy Alfreda Wierusza-Kowalskiego (1873, Muzeum Narodowe w Warszawie). Gierymski uchwycił różnice fizjonomiczne i ubioru swoich postaci. Obserwujemy woźnicę, starca w żydowskim stroju, studenta, dziewczynę w stroju miejskim, dwie wiejskie kobiety... Zręczność realistycznej notacji malarza wyraża się również w umiejętnym, pełnym życia przedstawieniu świnek, gęsi czy koni. Charakterystyczna jest również architektoniczna, szkicowa kompozycja w tle oraz soczyste, błękitne niebo, ledwie tylko zaznaczone swobodnymi aplikacjami farby. Wszystkie elementy – tematyka i formą artystyczną – czynią z prezentowanego obrazu Gierymskiego niezwykle kolekcjonerski unikat.



Maksymilian Gierymski, fotografia portretowa
Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu

23 0

MAKSYMILIAN GIERYMSKI

1846-1874

Przejazd szwoleżerów

olej/deska, 15,8 x 19,2 cm

sygnowany l.d.: 'M. Gieryski'

na odwrociu trudno czytelna owalna pieczęć

opisany na ramie numerami: '8/54' oraz '29110'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

„Współczesne i historyczne obrazy powstańcze i batalistyczne Gieryskiego najróżniej ukazywały wojsko i żołnierzy w trakcie dynamicznie ujętych walk i potyczek. Zdecydowanie częściej artysta przedstawiał powstańców i wojskowych w trakcie przemarszów, postojów, biwaków i patroli. Sceny były powiązane z krajobrazem leśnym lub leśno-łąkowym, rzadziej z przedstawieniami miasteczek lub ziemiańskich dworów”.

Maksymilian Gieryski 1846-1874, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2019, s. 143



24

ALEKSANDER KOTSIS

1836-1877

"Sieroca dola"

olej/papier naklejony na płótno, 35 x 46 cm
sygnowany monogramem wiązany p.d.: 'AK.'
opisany piórem na odwrociu: 'Marya Kieszowska (?) | HTKunert'
oraz stempel własnościowy: 'H. T. KUNERT | ŁÓDŹ, Piotrkowska 87'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

17 200 - 21 500 EUR

POCHODZENIE:

z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

LITERATURA:

Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 82 (il.), nr kat. 39

Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis, Łódź 1951, s. 31 (il.)

Pośród malarzy polskich XIX stulecia wprowadzających do swoich obrazów lud wiejski Kotsis (...) jest (...) jedynym, w którego twórczości tematyka chłopska występuje z takim natężeniem, jest rozwijana w ciągu tak wielu lat, w tak wielkiej ilości dzieł”.

Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 36







ALEKSANDER KOTSIS

ILUSTRATOR CZŁOWIECZEGO LOSU

Kotsis w 1850 roku rozpoczął studia malarskie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Początkowo, zmuszony przez ojca sprzeciwiającego się jego studiom artystycznym, musiał łączyć naukę z pracą w sklepie; sytuację tę zmieniła dopiero sprzedaż pierwszych obrazów i przypuszczalna interwencja Wojciecha Kornelego Stattlera, ówczesnego dyrektora Szkoły. Do najbliższych kolegów Kotsisa w krakowskiej uczelni należeli: Jan Matejko, Artur Grottger, Andrzej Grabowski i Izidor Jabłoński, z którymi przyjaźnił się przez wiele lat, także po ukończeniu studiów. Wspólnie podejmowali wycieczki krajoznawczo-artystyczne, najczęściej w pobliskie góry, a Kotsis już wtedy uchodził w gronie kolegów „za miłośnika Tatr i góralszczyzny”. W 1860 roku otrzymał stypendium rządowe na dalsze studia w Wiedniu; powrócił do Krakowa w 1862 roku. Malował głównie sceny rodzajowe, obrazujące codzienne życie codzienne chłopów i górali, wiejskie dzieci oraz studia głów wieśniaków i górali. Malował też pejzaże podkrakowskie i widoki o tematyce górskiej.

Twórczość Kotsisa kojarzona jest dzisiaj głównie z przedstawieniami o charakterze rodzajowym, wpisującymi się w nurt sztuki mizeryalistycznej. Artysta wielokrotnie przyglądał się pełnemu trudów życiu najniższych warstw społecznych. Nie krytykował i nie oceniał. Próbował dać poprzez swoją sztukę obiektywny i realny obraz chłopskiej rzeczywistości. Podobnie jak francuscy malarze, bracia Le Nain, pokazywał, pomimo biedy i niedostatku, polskiego chłopca jako postać dumną i wielką. Jerzy Zanoziński w swoich publikacjach dotyczących oeuvre Kotsisa zwracał szczególną uwagę na te właśnie kompozycje. Pisał, że „Pośród malarzy polskich XIX stulecia wprowadzających do swoich obrazów lud wiejski Kotsis (...) jest (...) jedynym, w którego twórczości tematyka chłopska występuje z takim nateżeniem, jest rozwijana w ciągu tak wielu lat, w tak wielkiej ilości dzieł” (Jerzy Zanoziński, Aleksander Kotsis 1836-1877, Kraków 1953, s. 36).

Tak zauważalna we wszystkich jego pracach rodzajowość silnie wybija się i w prezentowanej w katalogu aukcyjnym pracy. Pozostawione same sobie dzieci ukazane zostały we wnętrzu ubogiej, wiejskiej chaty. Poniszczony sprzęt i ogólne zagubienie sierot potęgują atmosferę bezsensu i niepewnej przyszłości. Zdaje się, że nawet kolorystyka obrazu utrzymana w gamie ciemnych brązów tylko uwypukla ten mizeryalistyczny charakter sceny.

25

JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

Na skraju łąki

olej/tektura, 32,5 x 24 cm

sygnowany l.d.: 'JAN STANISŁAWSKI'

na odwrociu stempel: 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUŚCIZNY | POŚMIERTNEJ' z podpisem żony artysty: 'Janina Stanisławska',
numer inwentarzowy: '234' (w okręgu) oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

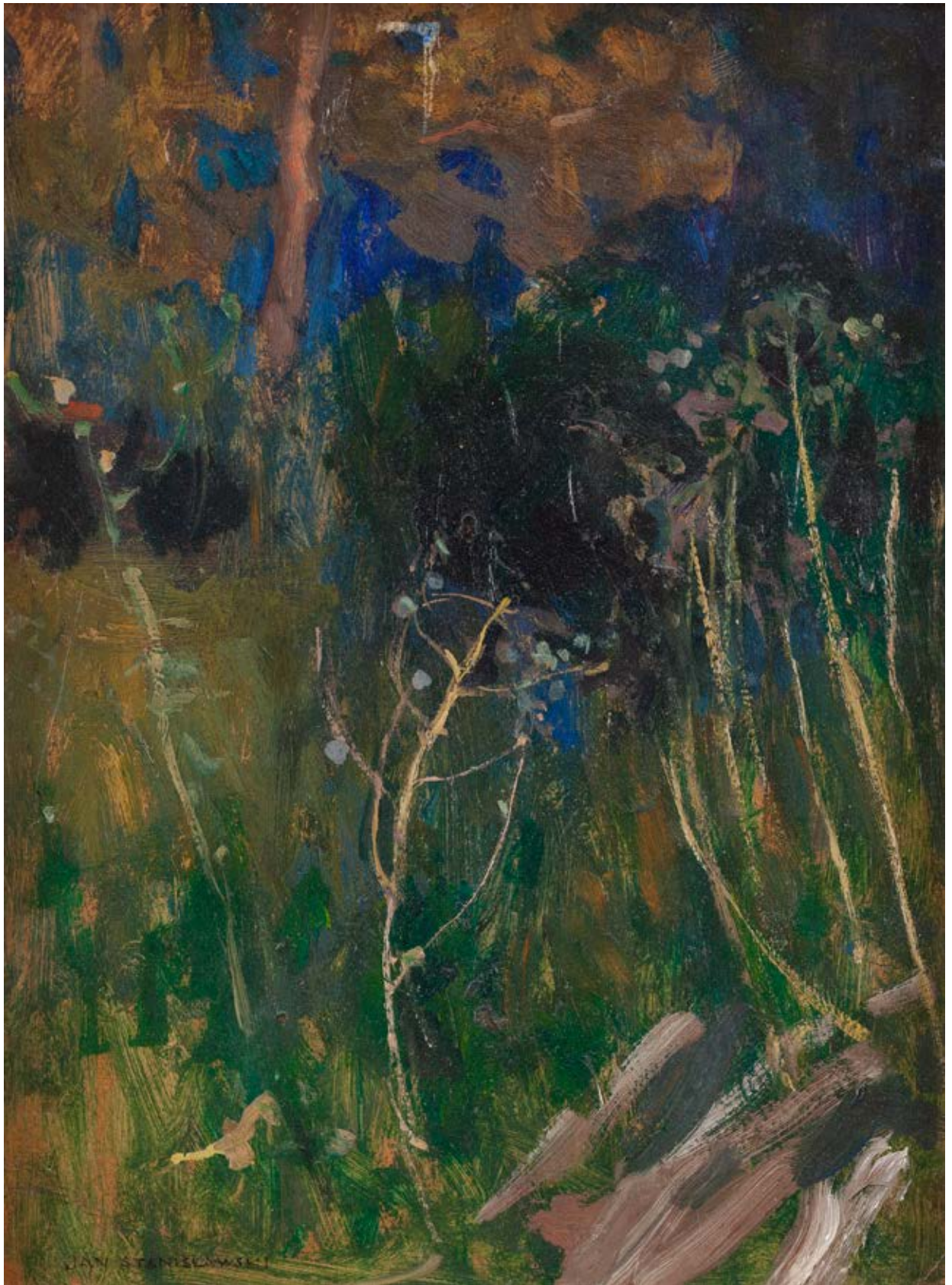
25 800 - 38 700 EUR

POCHODZENIE:

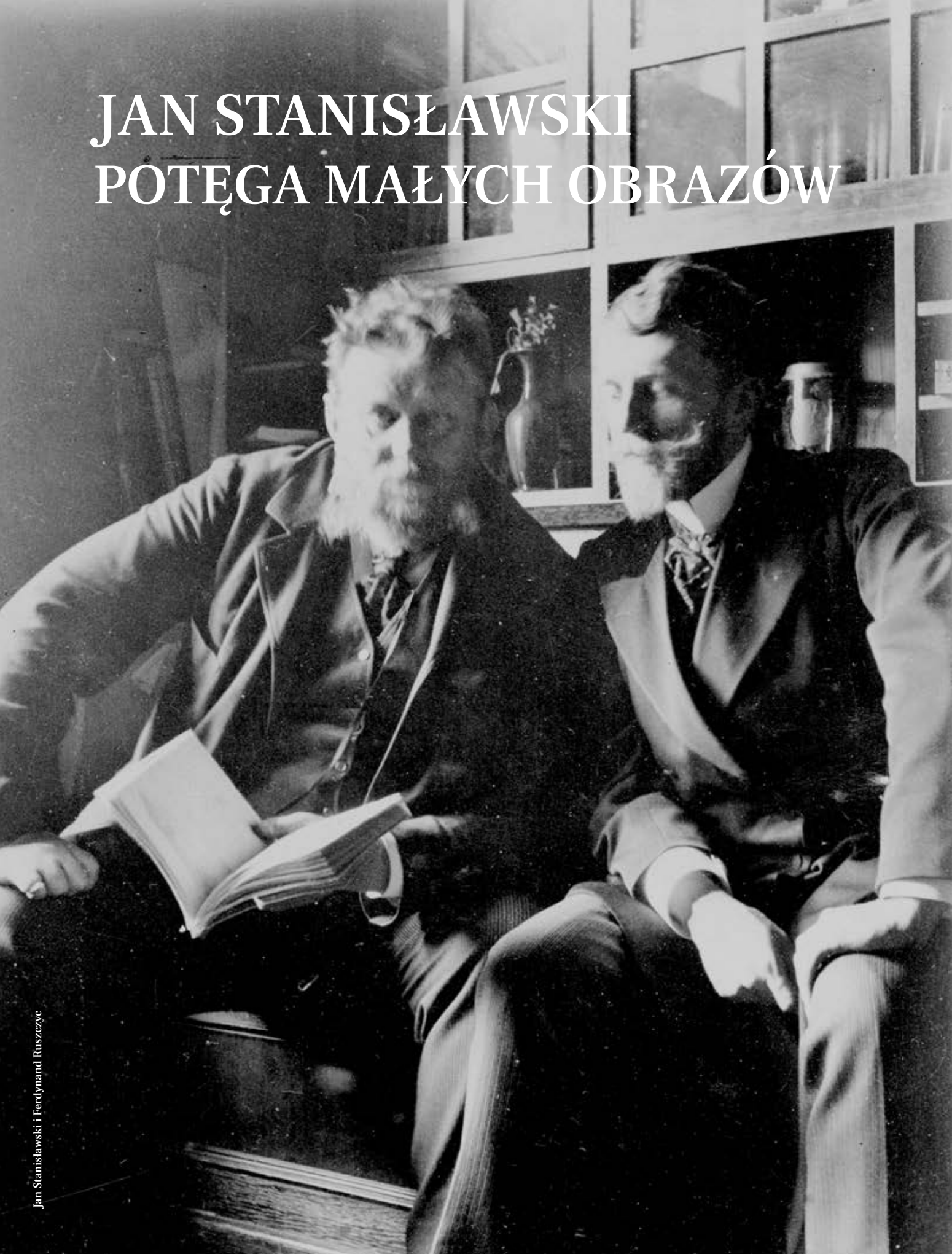
spuścizna po artyście

kolekcja prywatna, Polska

Prezentowane studium jest interesującym przykładem autonomizacji barwy i światła w sztuce Maksymiliana Gierymskiego. W sposób typowy dla wielu swoich dzieł, artysta roztopił przedstawienie w przytłumionym, nastrojowym świetle. Zatarłe kontury postaci i natury wzmagają wrażenie niedopowiedzenia. Gierymski, niejako wierny swoim zainteresowaniom wyrażonym z tzw. zopfach, sportretował tutaj nie mu współczesną, lecz pochodzącą z przeszłości jednostkę kawalerii. Bazując na analizie umundurowania, można stwierdzić, że Gierymski odwołał się tutaj do czasów napoleońskich. Kawalerzyści w szkarłatnych mundurach, zapewne francuscy huzarzy, a być może tzw. czerwoni lansjerzy, eskortują oficera ubranego w mundur ciemny. Po lewej stronie widoczny jest piechur armii francuskiej lub bawarskiej. Gierymski, zainteresowany przecież wątkami militarnymi, faktycznie odwołać się mógł do przeszłości sprzymierzonej z Napoleonem Bawarii. Zdaje się jednak, że anegdota jest tutaj przyczynkiem do rozwiązań czysto formalnych.



JAN STANISŁAWSKI POTĘGA MAŁYCH OBRAZÓW



Z dzisiejszej perspektywy zupełnie niewyobrażalne wydaje się, iż jeszcze w XIX stuleciu samodzielne malarstwo pejzażowe nie cieszyło się w sztuce polskiej dużą popularnością. Przemowny wpływ nurtu akademickiego wciąż blokował drogę dla tegoż gatunku. Owszem, pejzaż występował w sztukach plastycznych, ale głównie jako sceneria dla rozgrywających się na jego tle wydarzeń. Powoli zachodziły jednak w naszej sztuce zmiany, które około 1900 przybrały na sile i sprowadziły malarstwo polskie na zupełnie nowe tory. Zainteresowanie krajobrazem naturalnym i studiami plenerowymi zainicjował już Wojciech Gerson, lecz to inny wybitny pedagog, Jan Stanisławski, uczynił pejzaż gatunkiem niezmiernie pożądanym, zarówno wśród odbiorców, jak i pośród swoich uczniów, których było w jego kręgu немало.



Jan Stanisławski, Bodiaki pod słońce, przed 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie



Jan Stanisławski z uczniami podczas pleneru malarskiego w Zakopanem, ok. 1906

Stanisławski rozpoczął swoją naukę w warszawskiej Klasie Rysunkowej wspomnianego już wyżej Wojciecha Gersona. To właśnie z jego osobą należałoby zatem wiązać zamiłowanie do pejzażu młodego jeszcze wówczas adepta sztuki. Epizod warszawski nie trwał jednak w karierze malarza zbyt długo. Prędko przeniósł się do Krakowa, z którym na długie lata związał swoją działalność. Zważywszy na duży indywidualizm twórcy, pozostawał on zawsze sobą. Był zagorzałym miłośnikiem krajobrazu, skrupulatnym badaczem światła i wytrwałym poszukiwaczem barw. W Paryżu zapoznał się dobrze ze zdobycami europejskiej moderny. Nie poddał się im jednak, bezkrytycznie pielęgnując i rozwijając swój własny, nietuzinkowy styl. Pejzaż był dla Stanisławskiego odbiciem duszy. Poprzez to stał się on orędownikiem nowych idei w sztuce około roku 1900. Jak pisał wówczas szwajcarski pisarz Henri Frédéric Amiel – „Un paysage quelconque est un état de l'âme” – „Wszelki krajobraz jest stanem duszy”. Takie właśnie było malarstwo Jana Stanisławskiego – przesyczone emocjami i przemawiające do widza, ale nie tylko. Dzięki sile swojego charakteru i umiejętnościom pedagogicznym ten wybitny malarz zgromadził wokół siebie okazały krąg młodych artystów zafascynowanych jego metodami i sztuką, którzy to w kolejnych dekadach stali się kontynuatorami i godnymi mistrza spadkobiercami jego artystycznej spuścizny. Stanisławski stał się jednym z filarów zreformowanej przez Juliana Fałata Akademii Sztuk Pięknych (wcześniejszej Szkoły Sztuk Pięknych) w Krakowie. Objął on reaktywowaną wówczas katedrę pejzażu i na szeroką skalę rozpoczął działalność edukacyjną, która nie raz spotykała się z ostrą krytyką ze strony innych profesorów.

Do grona uczniów Stanisławskiego dziś można zaliczyć wielu malarzy tamtych czasów. Jedni rzeczywiście byli jego uczniami, inni znajdowali się tylko w kręgu jego oddziaływań, jeszcze inni, pomimo uszczypliwości, odruchowo także poddawali się jego sztuce. Bez względu jednak na formalności wszyscy ci malarze tworzyli pod jego wpływem, pośrednim czy bezpośrednim. Stanisławski zyskiwał przychyłność studentów dzięki innowacyjnym i odchodzącym od utartych schematów metodom pedagogicznym. Przywiązywał dużą wagę do obserwacji natury w plenerze. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w Katalogu wystawy pamiątkowej Stanisławskiego w 1907: „kilka razy do roku gromady cenniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (...) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”. Plenery „peleryniarzy”, bo tak za sprawą charakterystycznych, czarnych peleryn żartobliwie nazywani byli uczniowie Stanisławskiego, były wobec tego nie tylko czasem nauki, ale także poznawania świata oraz siebie samych. Świadomy życia profesor wpajał podczas licznych wędrówek swoim uczniom istotne prawdy i udzielał im drogocennych wskazówek. Zaszczepiał w nich miłość do ojczyzny, „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”, mawiał. Surowo zakazywał im także bezmyślnego kopiowania jego stylu i prowadził na drogi indywidualizmu. Mimo to jego wpływ w pracach uczniów jest silnie wyczuwalny. Szczególnie na początku XX stulecia artyści ci za sprawą swojego mistrza kreowali nastrojowe pejzaże przesyczone emocjami i na jego wzór wykorzystywali niewielkie formaty pozwalające na uchwycenie kameralnych kadrów. Fenomen szkoły Jana Stanisławskiego przetrwał do dziś, a jego wyrazem są liczne wystawy, jak chociażby ta z 1957 roku zorganizowana przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i Muzeum Narodowe w Krakowie o wymownym tytule „Jan Stanisławski i jego szkoła”.

Stanisławski przeniósł na grunt polski zdobycze europejskiego modernizmu. W jego kompozycjach bez problemu można zauważyć wpływy symbolizmu czy impresjonizmu. Syntetyczny pejzaż ukazujący leśne zarośla implikuje w swojej strukturze właściwie oba te nurty. Wyraźnie wyczuwalna jest tutaj, tak często obecna w pracach mistrza, psychologizacja krajobrazu. Stanisławski bezpośrednio odwołuje się w nim do stanów emocjonalnych, które ukazują nastrój samego twórcy i jednocześnie przenoszą się na oglądającego dzieło widza. Dostrzegalne są tutaj i refleksy myślenia impresjonisty. Artysta stara się uchwycić ulotną chwilę i zapisać w malarski sposób zmienne stany przyrody. Posługuje się przy tym zamaszystą plamą barwną i wprowadza punktowe światło. Wykorzystuje także stosunkowo przypadkowy, wycinkowy kadr. Jest w tym obrazie właściwie tylko jedna rzecz, która odróżnia Stanisławskiego od impresjonistów. W jego paletterze kolorystycznej odnajdujemy bowiem głęboką czerń.

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Jesienią. Portret podwójny, około 1906

olej/plótno, 64 x 93 cm

na krośnię malarskim papierowa nalepka wystawowa oraz pieczęć kolekcjonerska

na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej oraz dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

107 300 - 150 300 EUR

OPINIE:

opinia Agnieszki Ławniczakowej z dn. 1 grudnia 2001 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, Warszawa, grudzień 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Wielka sztuka jest jak ocean głęboka. Malarstwo Jacka Malczewskiego, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, 23 kwietnia – 22 lipca 2018

Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, Muzeum Regionalne w Stalowej Woli,

22 października – 27 listopada 2011

Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem,

12 sierpnia – 2 października 2011

LITERATURA:

Jacek i Rafał Malczewscy, koncepcja i redakcja albumu Zofia Katarzyna Posiadała, katalog wystawy,

Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2014, s. 172-173 (il.)

Anna Król, Metafory i przestrzenie. Malarstwo Jacka i Rafała Malczewskich, katalog wystawy,

Muzeum Regionalne w Stalowej Woli, Stalowa Wola 2011, poz. 14, s. 25 (il.)

Adam Brincken, Tomasz Opaliński, Ku chwale artysty. Jacek Malczewski, Rafał Malczewski, katalog wystawy,

Miejska Galeria Sztuki w Zakopanem, Zakopane 2011, s. 21-22, 58 (il.)



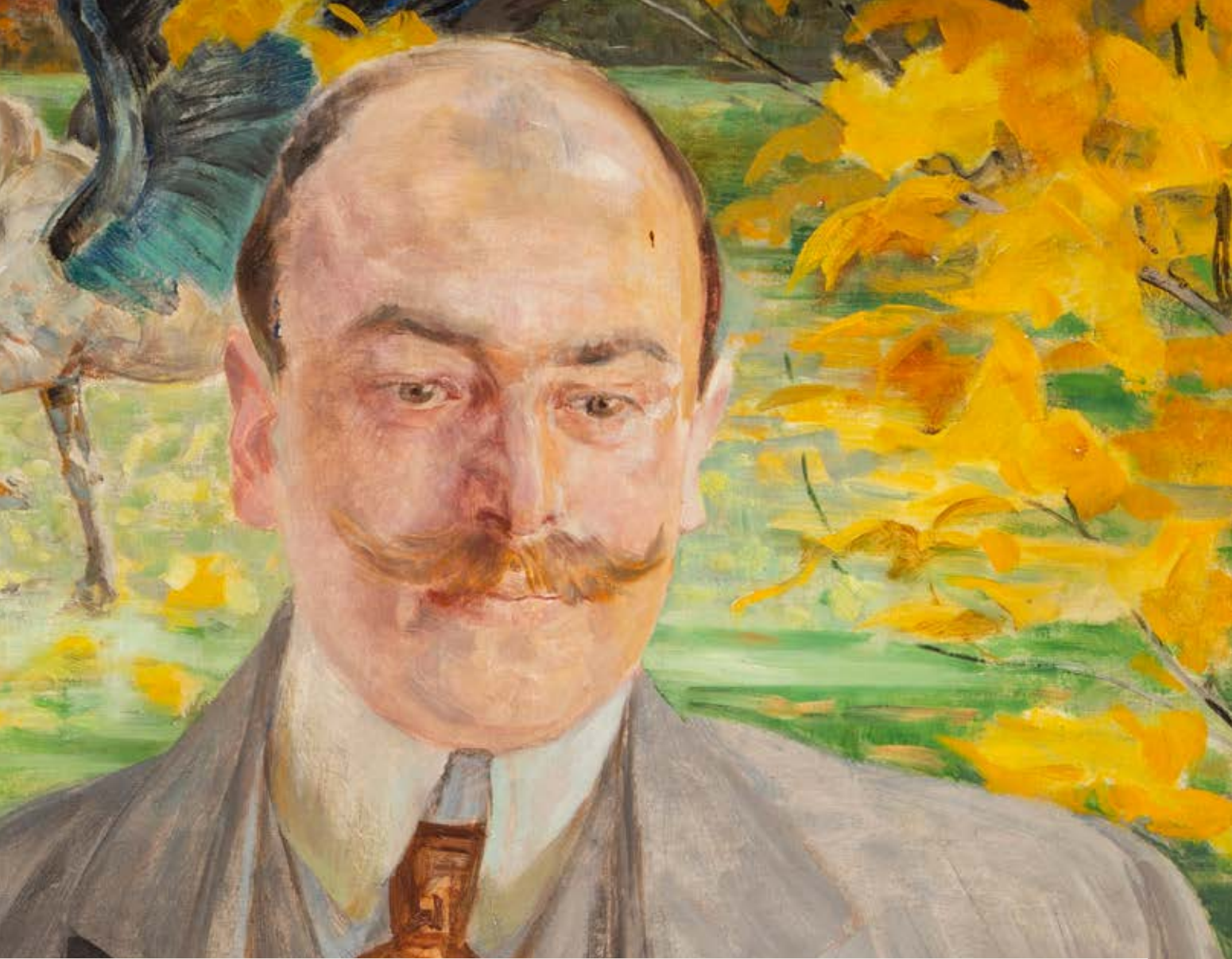


U ŹRÓDEŁ LUDZKIEGO GENIUSZU

Jest pewnym paradoksem, że spośród plejady polskich artystów to właśnie Jacek Malczewski stał się specjalistą od portretów krakowskiej inteligencji. Znany był wszak z prowokacyjnych ekstrawagancji (portretował się w kobiecych bluzkach, a paznokcie piłował w trójkątne szpony). Na salonach pojawiał się, wzbudzając śmieszność: był niski, drobnej budowy ciała, idealnie łysy, zawsze „sztywny w karku”, często z papierosem w dłoni, a przy tym – niejako wbrew własnej fizjonomii – miał opinię osoby pysznej i megalomana. Około 1900 krytycy prześcigali się pomysłach, czy za sztuką Malczewskiego stoją po prostu „złe, zawiste demony”, czy może sam Szatan (dopiero międzywojnie zobaczyło w nim niewinnego „kapłana sztuki”). Choć miał w Krakowie opinię rycerza owładniętego młodopolską gorączką, garnęli się przed jego sztalugi arystokraci, zamożni ziemianie i całkiem stateczni profesorowie Uniwersytetu Jagiellońskiego. Wśród tej ostatniej grupy odnaleźć można jednak kilka postaci równie nietuzinkowych, co sam Malczewski. Należą do nich mężczyźni sportretowani na kompozycji „Jesienia”, wedle tradycji identyfikowani z prof. Przemysławem Odrowąż-Pieniążkiem (1850-1916) i prof. Franciszkiem Bujakiem (1875-1953). Jak wiadomo, obu artysta portretował osobno w 1906 (kompozycje w zbiorach MNK iw kolekcji

prywatnej). Prawdopodobnie w tym samym czasie, a w każdym razie przed wybuchem Wielkiej wojny opracował także ich wspólny portret. Dla kogo był przeznaczony – nie wiadomo, ale wiele wskazuje na to, że praca nie powstała z myślą o sprzedaży.

Kim byli modele Malczewskiego? Pieniążek był wybitnym krakowskim lekarzem. Zasłynął przede wszystkim jako pionier bronchoskopii i endoskopii (tj. badań dróg oddechowych – w epoce żyjącej w ciągłym strachu przed grzyźlicą i błonicą rzecz niebagatelna) i wynalazca metalowych „lejków Pieniążka”, które pozwalały lekarzom nieinwazyjnie dostać się do oskrzeli chorego. Pochodził z Warszawy, studiował medycynę w Wiedniu, na stałe osiadł w Krakowie. Tam próbował nadać dynamizmu lokalnemu Towarzystwu Lekarskiemu i promować badania laryngologiczne. Udało mu się wywalczyć otwarcie na Uniwersytecie Jagiellońskim osobnej katedry zajmującej się tą młodą dziedziną medycyny, ale już nie pensję (Pieniążek – o ironio – był „niepłatnym profesorem”). Stworzył też pierwszy na ziemiach polskich oddział laryngologiczny, który współfinansował z własnych funduszy. W Krakowie cieszył się tyleż opinią społecznika, co eksperta od projektów niemożliwych.



Ze swojego środowiska wybijał się także prof. Bujak – historyk związany początkowo z Uniwersytetem Jagiellońskim, a potem Warszawą i Lwowem. Kiedy zasiadał przed sztalugą Malczewskiego, był dopiero u progu swojej kariery. Podejmował jednak tematy daleko wykraczające poza horyzont rówieśników. Nie zajmował się bowiem historią rozumianą jako ciąg bitew i wielkich nazwisk, ale stawiał fundamenty pod polską szkołę historii gospodarczej i socjologii wsi. Interesował się dziejami osadnictwa i realiami życia klas nieuprzywilejowanych. Na tle krakowskich intelektualistów wywodzących się przeważnie z ziemiaństwa i mieszczaństwa wybijał się także swoim chłopskim pochodzeniem (obok Kasprzowicza był w swoich czasach bodaj jedynym słynnym „chłopem” – intelektualistą). Nie jest jasne, dlaczego Malczewski sportretował Bujaka i Pieniążka razem. Nic nie wiadomo o relacjach towarzyszących między nimi. Nie ma też między nimi związków analogicznych do innych bohaterów „podwójnych” prac Malczewskiego. Tych jest zresztą niewiele. Sam artysta sportretował się w parze czterokrotnie (z żoną, z kochanką, z przyjacielem Stanisławem Dębickim i z Piłatem). W parze portretował braci Rogera i Edwarda Raczyńskich, a także przyjaciół: Feliksa Jasieńskiego i Tadeusza Błotnickiego. Przede wszystkim zdarzało mu się jednak dublować twarz modela wizerunkiem Pana, Muzy czy Chimery, dając portretowanemu tyleż anioła stróża, co alter ego. Ponieważ Bujak i Pieniążek na portrecie Malczewskiego patrzą w przeciwnych kierunkach, trudno oprzeć się wrażeniu, że i w tym przypadku zestawienie ma charakter alegoryczny. Choć obaj mężczyźni ukazani są jako dżentelmeni (laska, rękawiczki), dla widza krakowskiego jasne musiało być, że reprezentują dwa światy: ten, w którym naprawia się ludzkie ciało i ten, w którym prowadzi się walkę o ludzkiego ducha.

Dopowiedzeniem alegorycznej problematyki jest scenka ukazana w tle portretu. Pośród rozbijałych na wietrze liści artysta ukazał bosonogiego mężczyznę w zerwanych kajdanach. Prowadzi on pegaza w kierunku młodej (analogiczny motyw odnajdujemy w „Autoportrecie z faunami” z 1906 w Lwowskiej Galerii Obrazów). Dla legitymujących się klasycznym wykształceniem widzów tożsamość postaci musiała być w roku malowania obrazu jasna. W mężczyźnie z pegazem chciałoby się dopatrzeć fantazji na temat mitologicznego Bellerofonta, który po pokonaniu Chimery prowadził skrzydlatego rumaka na Helikon. Tam, pod uderzeniem swojego kopyta, Pegaz wyzwolił z ziemi źródło, utożsamiane w mitologii z inspiracją artystyczną i poetycką (czyżby więc kobieta, która widzimy na obrazie, była Muzą?). Otwarte pozostaje pytanie, dlaczego Malczewski zdecydował się wmontować tę scenkę w portret profesorów. Czy chodziło o stworzenie nastroju, w którym realistyczne przeplata się z baśniowym, a antyk zostaje spolszczony (warto zwrócić uwagę, że pegaz, wbrew tradycji, nie jest tu śnieżnobiały)? Czy może artysta namalował rebus, który wtajemniczeni potrafili rozszyfrować? Nie wdając się w przesadzone spekulacje, warto podkreślić, że scenka z pegazem wprowadza do portretu profesorów odniesienie do kreatywności i powołania ludzkiego geniusza. Mamy tu więc do czynienia z charakterystycznym dla alegorycznego języka Malczewskiego sprzężeniem wątków romantycznych i pozytywistycznych (znanym w naszej historiografii pod nazwą Młodej Polski).

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 zgromadził pokaźną kolekcję jego prac. Powstaje „W tumanie” (1893–1894, Muzeum Narodowe w Poznaniu).
1896	●	Malczewski zostaje powołany przez Juliana Fałata na nauczyciela prowizorycznego krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Współprowadzi „szkołę rysunkową” z „wolnej ręki”. Uczyć będzie do 1900 roku. Do Akademii Sztuk Pięknych powróci jako profesor zwyczajny w 1910 roku.
1899	●	Wynajmuje dom na krakowskim Zwierzyńcu. Do wybuchu Wielkiej Wojny będzie miejscem tworzenia Malczewskiego, a motywy z otoczenia domu wkroczą do jego obrazów.
1903	●	Pierwsza wystawa indywidualna malarza – Wystawa Stu Dzieł Jacka Malczewskiego w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie i Krakowie oraz Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Powstają portrety luminarzy polskiej kultury: Feliksa Jasieńskiego, Jana Mycielskiego czy Edwarda Raczyńskiego.
1906	●	Pobyt we Włoszech z Marią z Brunickich Balową (1879–1955), kochanką i muzą Malczewskiego.
1911	●	Wystawa indywidualna w Wiedniu.
1912	●	Zostaje rektorem Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.
1914–1918	●	Po wybuchu wojny przenosi się do Wiednia. Do Krakowa powróci w 1916 roku. Powstają obrazy o tematyce związanej w przewidywaną niepodległością Polski („Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Malarz tworzy prace odwołujące się do starości i przeczuwanej z wolną śmierci.
1922	●	Przenosi się do Łusławic, gdzie mieszka u swoich sióstr. Bywa również w Charzewicach u córki Julii.
1924	●	Jubileusz siedemdziesięciolecia urodzin i pięćdziesięciolecia pracy twórczej.
1925	●	Postępuje choroba oczu artysty. Coraz mniej maluje, a wykonuje liczne rysunki kolorowymi kredkami.
1929	●	Malczewski umiera 8 października. Ciało artysty złożono w Krakowie na Skalce.

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Przed dworem, 1918

olej/tektura, 67 x 49 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'J Malczewski | 1918'

opisany czerwoną kredką na odwrociu: 'N 67', na ramie nalepka pracowni ramiarskiej oraz ołówkowe notatki ramiarskie

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

64 400 - 85 900 EUR

POCHODZENIE:

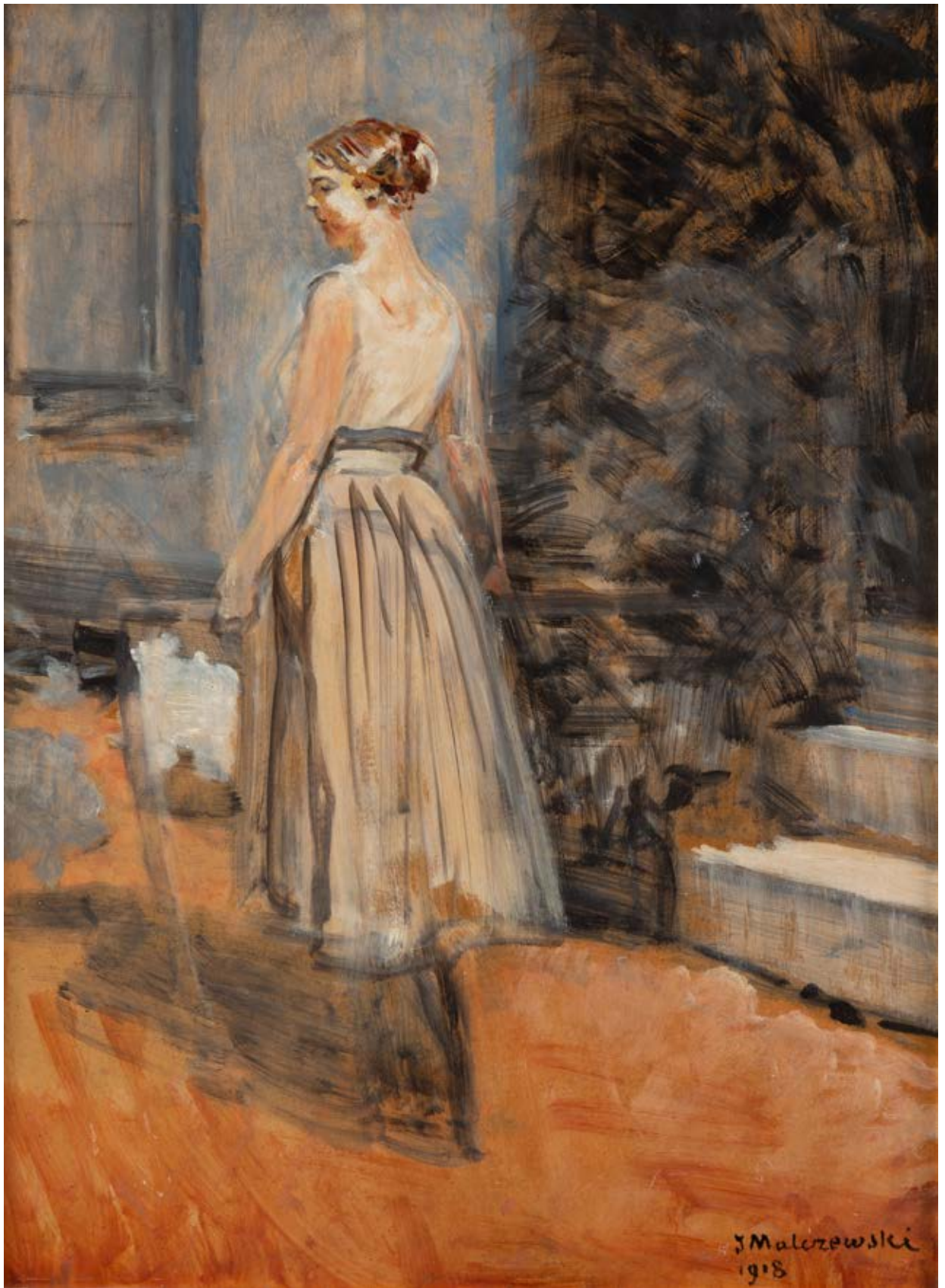
kolekcja spadkobierców warszawskiego antykwariusza

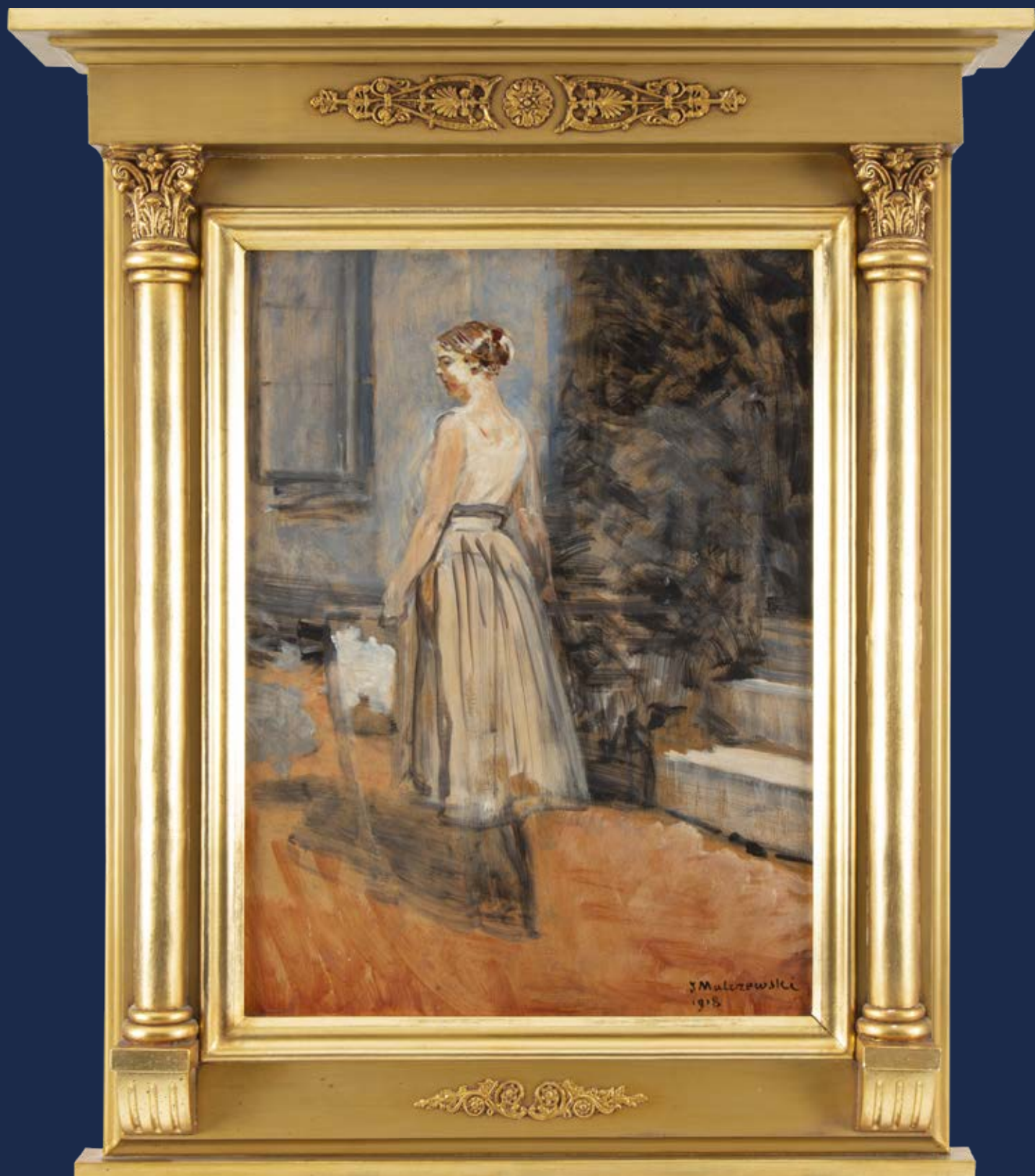
dom aukcyjny Rempex, Warszawa, grudzień 1998

kolekcja prywatna, Polska

„W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicielek środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek. Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykłe służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów”.

Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21





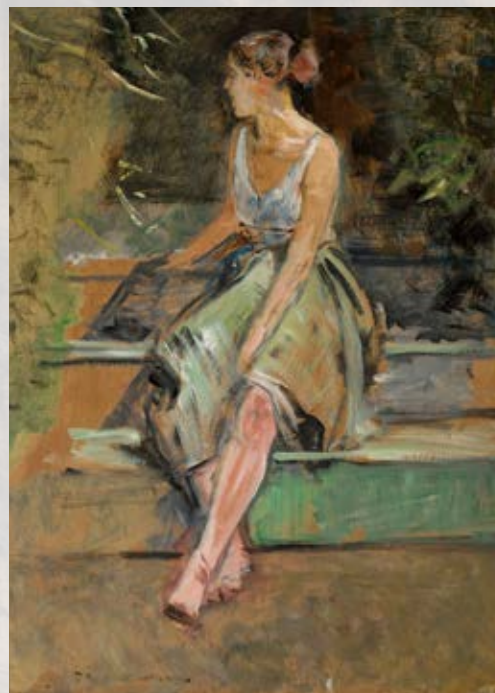
NA GANKU I PRZED DWOREM LUSŁAWICKIE SACRUM JACKA MALCZEWSKIEGO

Malczewscy w Lusławicach pojawili się najprawdopodobniej nie wcześniej niż w roku 1919. To w tym czasie nazwa ta występuje w korespondencji Jacka po raz pierwszy. Przestrzeń dworu, otaczający ją park, jak również okoliczne pola i łąki zaczęły odgrywać znaczącą rolę w twórczości zarówno Jacka, jak i Rafała. Niewątpliwie ojciec i syn nie raz zasiadali wspólnie przy sztalugach.

W tym właśnie kontekście należałoby rozpatrywać prezentowany w katalogu aukcyjnym portret. W Lusławicach pojawiało się wiele osób związanych z rodziną Malczewskich. Jacek Malczewski tam właśnie tworzył wiele ze swoich wspaniałych prac. Kim była sportretowana na obrazie modelka? Jej szkicowa fizjonomia nie pozwala tutaj na jednoznaczną odpowiedź. Odnajdujemy jednak w twórczości mistrza pewne przydatne analogie. Otóż spacerująca przed gankiem dworu dziewczyna, to zapewne ta sama osoba, która siedzi na jego stopniach, na kompozycji przechowywanej dzisiaj w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, powstałej, co istotne, w tym samym roku.

„W twórczości Malczewskiego znajdują się portrety kobiet z kręgu rodzinnego, pań z towarzystwa, przedstawicielek środowiska artystycznego, ale też na wielu pracach występują nieznane bliżej twarze zawodowych, jak i czasem zupełnie przypadkowych modelek. Nierzadko swojej fizjonomii bohaterkom obrazu użyczają zwykłe służące, kucharki, posługaczki, o których Janoszanka pisze: Z kucharek i pokojówek powstawały cudne dzieła: Meduzy i Harpie ze skrzydłami u głów” (Moja dusza. Oblicza kobiet w twórczości Jacka Malczewskiego, katalog wystawy, red. Paulina Szymalak-Bugajska, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, Radom 2019, s. 21).

Sam dwór w Lusławicach i skoncentrowana wokół niego przestrzeń stanowiły w życiu i artystycznej działalności Malczewskiego miejsce szczególne



aż do końca jego dni. Jak pisał Heydel, Malczewski „ostatnie obrazy maluje w roku 1926. Pięćdziesiąt lat upłynęło od pierwszych, siedemdziesiąt dwa lata życia. Jesienią tego roku wyjeżdża z Lusławic do Krakowa. Samochód czeka przed dworem lusławickim. Pochylony starzec w futrze wysuwa się na ganek. Spojrzał wokoło, przystaje. Woła gorączkowo o ołówki i papier. Siada próbuje notować. Rzuca z goryczą. – 'Narysuję jak wróć... Wszystko narysuję'. Ale już do Lusławic nie miał powrócić” (Adam Heydel, dz. cyt., s. 220-221). Choć swoje ostatnie chwile Malczewski spędził w Krakowie, to należy stwierdzić, że jego metaforyczne pożegnanie z muzą sztuki nastąpiło właśnie w Lusławicach. Niegdyś, na obrazach mistrza pod mury budynku podjeżdżały rydwany powożone przez geniusze poezji i malarstwa. W roku 1926 kolumnowy ganek dworku stał się miejscem nostalgicznego pożegnania artysty, który pomimo sędziwego wieku wciąż chciał tworzyć. Jak to zwykle jednak bywa, życie napisało zupełnie inny scenariusz. Scenę opisaną przez Heydela znakomicie obrazuje reprodukowany pomiędzy kartami z tekstem obraz zatytułowany „Epilog”. Scena uchwycona z lusławickiego ganku kieruje oczy widza na dziedziniec zlokalizowany tuż przed dworem. Na pierwszym planie wyrasta masywna kolumna. Kadr jest nieco dziwny, wręcz niepokojący, zresztą jak i symbolika dzieła. Po lewej, odwrócony plecami stoi mężczyzna. Malczewski? Tak, należałoby przypuszczać, że to autoportret. Pograżony w zadumie, ze spuszczoną głową i rękoma zaplecionymi z tyłu wydaje się kogoś oczekiwać... W oddali majaczy niepozorna sylwetka zmierzająca do dworu. Jeszcze niewyraźna, rozmyta, ale już zauważalna. Kim jest? Czy to alegorycznie ukazana śmierć? Malczewski w obrazie z 1921 roku jakby zapowiada już przyszłe wydarzenia, jakby przeczuwa że, siłą rzeczy kiedyś nadejdzie ten moment. Początek lat 20. to okres, w którym artystę coraz silniej nawiedza widmo śmierci. Ów upiorny Thanatos z jego własnych obrazów przybywa tym razem do niego samego. Zbliża się nieuchronnie, niczym podstępna mara i podszeptuje do ucha „Znowu będzie wiosna, znowu będą liście na drzewach, znowu kwiaty zakwitną, a ja już tego nie zobaczę”.





Dwór w Lusławickach, 1925

28 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

"Rabuś i Maciuś" ("Akt na drabinie"), 1925

olej/plótno, 198 x 98 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil Hofmann | 1925'

opisany na odwrociu: 'Hela Folszewska', na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

25 800 - 38 700 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, czerwiec 2010

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Wystawa prac Hofmanna Vlastimila, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa, 1926

LITERATURA:

Wlastimil Hofman, Autobiografia, oprac. Beata Mielczarek, Warszawa 2020, s. 118 (il.)

Kronika artystyczna. Wystawy w Zachęcie, "Tygodnik Ilustrowany" 1926, nr 17, s. 291 (il.)

Wystawa prac Hofmanna Vlastimila, Przewodnik Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, nr 12, Warszawa 1926, s. 10, poz. 38

„Podobnie, jak Malczewski, posługuje się Hofman do wyrażenia swych poetycznych pomysłów zrozumianym po akademicku modelem, którego przysstraja w osobliwe, trochę tajemnicze i trochę groteskowe atrybuty. Podobnie, jak Malczewski, operuje kolorystyką, zaczerpniętą ze skarbnicy t. zw. plein-airu. Sama nawet treść uczuciowa jego twórczości ukształtowała się pod tym wpływem, przybierając zresztą ton zupełnie odrębny, znacznie mniej patetyczny, bardziej natomiast liryczny i marzycielski”.

W. H., Vlastimil Hofman. Wystawa zbiorowa w Zachęcie, "Tygodnik Ilustrowany" 1926, nr 17, s. 290





Z miejscowych porachunków Vlastimil Hofman



Rabus i Maciś Vlastimil Hofman



Madonna Vlastimil Hofman

KRONIKA ARTYSTYCZNA

Wystawy w Zachęcie

Oprócz Vlastimila Hofmana, którego wystawę rozpatrzyliśmy na innym miejscu, znalazło się w Zachęcie kilku innych artystów, występujących bądź z większymi zbiorami, bądź też z dziełami poszczególnymi zasługującymi na wymienienie.

Kolekcja obrazów Ignacego Pinkasa, przedstawiających widoki Pragi Czeskiej, zapoznaje nas z malarzem, który poprawnie opanował technikę olejną i odrębną perspektywę krajobrazu miejskiego i którego kolorystyka, dosyć dyskretna, zdobywa się chwilami na oryginalne zestawienia barwne, świadczące o studjach nad sztuką t. zw. post-impresjonistów.

Też same zalety poprawnej faktury i dyskretniej kolorystyki posiadają akwarele Marjana Ruzamskiego; i u niego również przeważa motyw architektoniczny, ujęty sumiennie i z zamiłowaniem, aczkolwiek nie wykraczający poza granice tradycyjnego realizmu.

Kompozycje Szczęsnego Rutkowskiego wykazują dążność ku prymitywizacji, tak znaczącej dla malarstwa nowoczesnego i w której dopatrzećby się można wpływów Henryka Rousseau. Wdzięk tych obrazów polega na bardzo szczerem odczuciu krajobrazu, zwłaszcza rysunku drzew, oraz na subtelnie naiwnym ujęciu postaci, posiadającym sporo prawdziwej poezji. Niezależnie te zalety wystąpiłyby w sposób właściwszy, gdyby artysta, nie wychodząc poza granice swej koncepcji, pogłębił jednak zagadnienia faktury i barwy, to znaczy — gdyby większą uwagę zwrócił na wartości malarskie swych obrazów, obecnie wystylizowanych raczej pod względem treści i uczucia, niż formy.



Królewskie polowanie Szczęsnym Rutkowski

Oprócz powyższych wymienionych, znalazły się w Zachęcie większe zbiory prac Teodora Niemiry i Stanisława Niesiołowskiego.

Na wystawie bieżącej wyróżnia się, rozmiarami i poziomem dążeń, rzeźba w drzewie Antoniego Polkowskiego p. t. Z martwych wstańcie. Dzieło to, nieco literackie w pomyśle i nieco surowe w formie, posiada jednak sporą siłę wyrazu.

Poza tem na wymienienie zasługują: Trzebińskiego akwarelowe widoki starego Wilna, ujęte raczej zabytkowo, niż po malarzku, ale w których autor wykazuje zwykłą umiejętność odkrywania malowniczych zakątków staromiejskich; Lessockiego krajobraz z krowami na pierwszym planie, bardzo świeży w barwie i zdradzający postępy, które artysta robi stale od pewnego czasu; wreszcie Zaremby projekty dekoracyjne subtelne w kolorze — obok znacznie słabszych kompozycji.

Wystawy w Związku Zawodowym Artystów-Malarzy

Wacław Zaboklicki, rzadko występujący publicznie, należy do rzędu artystów, na których w sposób wysoce dodatni odbiła się doświadczenia z francuskiej, przeżyta w młodości. Krajowe obrazy jego pojęte są prawdziwie po malarzku, wyróżniając się szerokością faktury i subtelnością barwy.

Aleksander Rafajowski, jeden z członków grupy Bloku, reprezentuje tendencje, powstałe z kubizmu, a które znalazły teoretyczne uzasadnienie w czasopiśmie „L'Esprit vivant”. Prace jego stoją na należytych poziomach artystycznym, nie przynosząc jednak rozwiązań własnych i stanowiąc raczej odpowiednik dążeń, które w sztuce najnowszej na zachodzie zyskały sobie przechojem prawo obywatelstwa.

III Wystawa „Jednoroga” w Krakowie

W Towarzystwie Sztuk Pięknych w Krakowie otwarta została wystawa stowarzyszenia, czyli „cechu” artystów-plastyków pod nazwą „Jednoróg”, gromadzącego artystów, którzy pragną stworzyć ognisko pomiędzy tradycją polską, a nowoczesnymi dążnościami sztuki zachodniej. Poziom artystyczny wystawy jest wysoki. Biorą w niej udział członkowie cechu: S. Dąbrowski, E. Ejbisz, J. Fedkowicz, J. Hrynkowski, F. S. Kowarski, W. Krzyżanowski, S. Popławski, J. Rubczok, W. Zawadowski, S. Zurawski, oraz zaproszeni: Włodysław Augustynowicz, F. Krassowski, R. Orszulski, F. Prochaska, W. Strzebiński.

Paryska wystawa sztuki dekoracyjnej w reprodukcjach

Tow. Zdobnictwo Polskie z inicjatywy i staraniem swej sekretarki, p. Natalii Bobrowskiej, organizuje w Warszawie wystawę reprodukcji, ilustrujących paryską wystawę dekoracyjną. Na pokaz złożą się fotografie, albumy, katalogi, wydawnictwa, które udało się inicjatorce uzyskać od państw, uczestniczących w wystawie.



Kronika artystyczna. Wystawy w Zachęcie, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 17, s. 291

Praga Czeska. Stare Miasto

Ignacy Pinkas



Bóżnica w Wilnie

M. Trzebiński

SYMBOLIZM I GROTESKA HOFMANA

„Podobnie, jak Malczewski, posługuje się Hofman do wyrażenia swych poetycznych pomysłów zrozumianym po akademicku modelem, którego przystraja w osobliwe, trochę tajemnicze i trochę groteskowe atrybuty. Podobnie, jak Malczewski, operuje kolorystyką, zaczerpniętą ze skarbicy t. zw. plein-airu. Sama nawet treść uczuciowa jego twórczości ukształtowała się pod tym wpływem, przybierając zresztą ton zupełnie odrębny, znacznie mniej patetyczny, bardziej natomiast liryczny i marzycielski” (W. H., Vlastimil Hofman. Wystawa zbiorowa w Zachęcie, „Tygodnik Ilustrowany” 1926, nr 17, s. 290). Tak charakteryzował w 1926 roku twórczość Hofmana trudny do zidentyfikowania dzisiaj krytyk. Było to w czasie, kiedy w murach warszawskiej Zachęty odbywała się indywidualna wystawa artysty. Monumentalne rozmiarami płótno o nieco zabawnym, humorystycznym tytule „Rabuş i Maciuş” stanowiło wówczas niewątpliwie jeden z ciekawszych obiektów ekspozycji.

Ukazana na drabinie naga kobieta w zawiadackim geście podsuwa pod nos psa małego, bezbronnego kotka. Który to Rabuş, a który Maciuş? Trudno dziś orzec. Sama drabina w sztuce symbolizmu niosła w swojej strukturze wiele ukrytych znaczeń. Motyw ten wielokrotnie wykorzystywał mistrz Hofmana - Jacek Malczewski. Jakże dalekie od siebie są dla przykładu „Błędne koło” (1895-1897, Muzeum Narodowe w Poznaniu) i kompozycja Hofmana. Wydaje się, że pomimo zacięcia malarza do ukazywania ukrytych znaczeń i alegorii, tutaj mamy do czynienia ze stosunkowo trywialną, anegdotyczną sytuacją.

Lata 20. XX stulecia były dla Hofmana czasem intensywnym. Malował on wtedy dużo. Odbywały się liczne wystawy jego prac. Był wziętym portrecistą. Związał się m. in. z drużyną piłkarską Wisły. Zastanawiający w tym kontekście staje się opis znajdujący się na odwrocie płótna. Nie wiemy niestety kto i kiedy go tam zamieścił. Przeczytać możemy tam jednakże imię i nazwisko - „Hela Folszewska”. Trudno określić, czy chodzi tutaj o znaną w latach 20. aktorkę Helenę Olszewską, czy też jest to jedynie zbieg okoliczności.



29†

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Faun grający na okarynie, lata 20. XX w.

olej/plótno, 37,5 x 63 cm
sygnowany l.d.: 'Wlastimil Hofman'

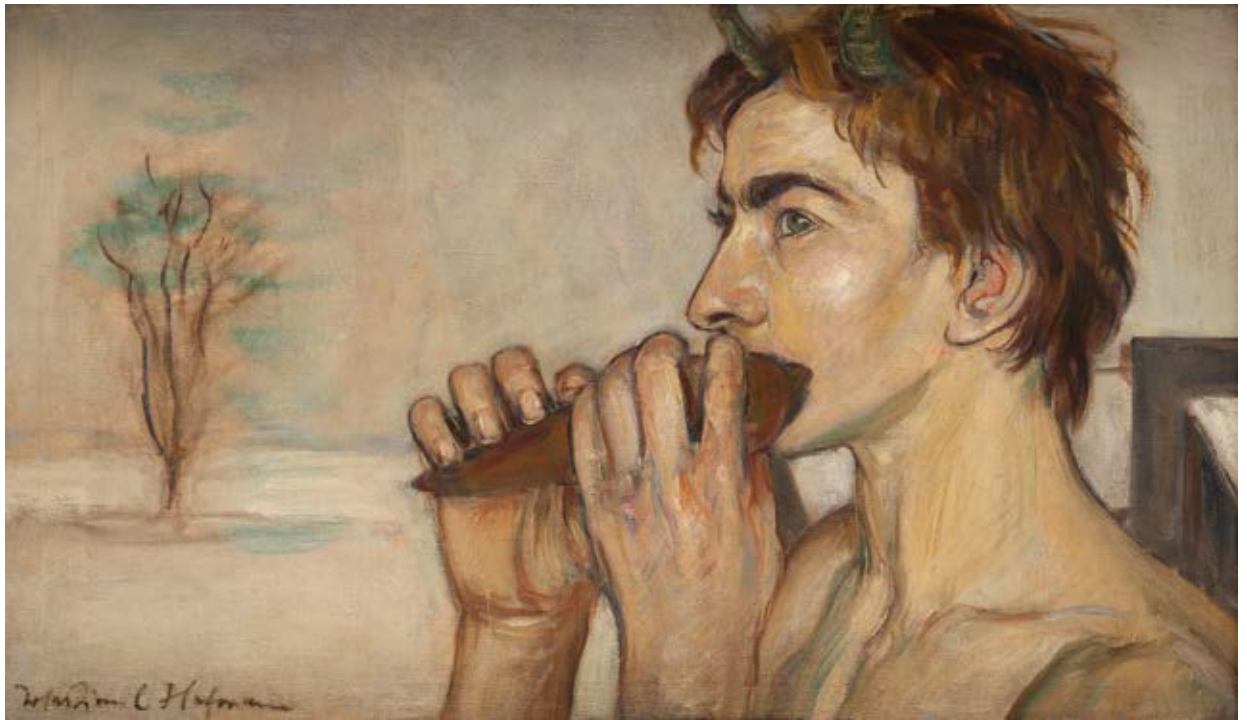
estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 500 - 8 600 EUR

W twórczości Wlastimila Hofmana właściwie od samego początku dochodziło do osobliwego mariażu dwóch odmiennych od siebie światów. W przestrzeni jego obrazów sfera sacrum łączy się bowiem z codziennością. Artysta spajał w swojej plastycznej działalności także i inne kwestie, a mianowicie odmienne od siebie dziedziny sztuki. Rok 1905 stanowi bardzo ważny okres w twórczości Hofmana. Wówczas wraz z Witoldem Wojtkiewiczem, Leopoldem Gottliebem, Mieczysławem Jakimowiczem i Janem Rembowskiem założył nowe stowarzyszenie – „Grupę Pięciu”. Artysty ci w analogiczny sposób rozumieli otaczającą ich rzeczywistość. Twórczość plastyczną pojmowali w kontekście popularnej na przełomie wieków koncepcji korespondencji sztuk. Idea popularyzowana już znacznie wcześniej, chociażby przez Richarda Wagnera, pobudzała na nowo umysły twórców. Gesamtkunstwerk czy correspondance des arts – totalne dzieło

sztuki, o tym myśleli członkowie wzmiankowanej grupy. Ta liryczna synteza sztuk towarzyszyć będzie Hofmanowi do końca życia. Ukazany na obrazie faun to postać z mitologii, którą malarz przeniósł do świata rzeczywistego. Sądzić należy, że jak i w innych jego dziełach pejzaż roztaczający się za rogatym Panem to nizinny widok z okolic Krakowa. Ten leśny bożek znakomicie odnalazł się w owej przestrzeni. W samej kompozycji artysty dokonuje się natomiast wzmiankowana już synteza, w której splatają się dwie odmienne od siebie dyscypliny artystyczne. Malarstwo dopełnione zostaje wyczuwalnymi w podświadomości obserwatora akordami lirycznej muzyki mitycznego grajaka. Całość zdaje się tworzyć niezwykle przemyślany i konsekwentny układ. Domyślać się można tylko, że podstępny faun dzierżący w dłoniach okarynę – niewielką puszczalkę, wabi za pomocą jej dźwięków nieroztropne nimfy.



30

LEON WYCZÓŁKOWSKI

1852-1936

"Maryna Mniszchówna", 1896

olej/deska, 33,5 x 24,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'L. Wyczół | 1896'

na odwrociu papierowa nalepka Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego w Krakowie

estymacja:

150 000 - 250 000 PLN

32 200 - 53 700 EUR

POCHODZENIE:

Salon Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego, Kraków (lata 40. XX w.)

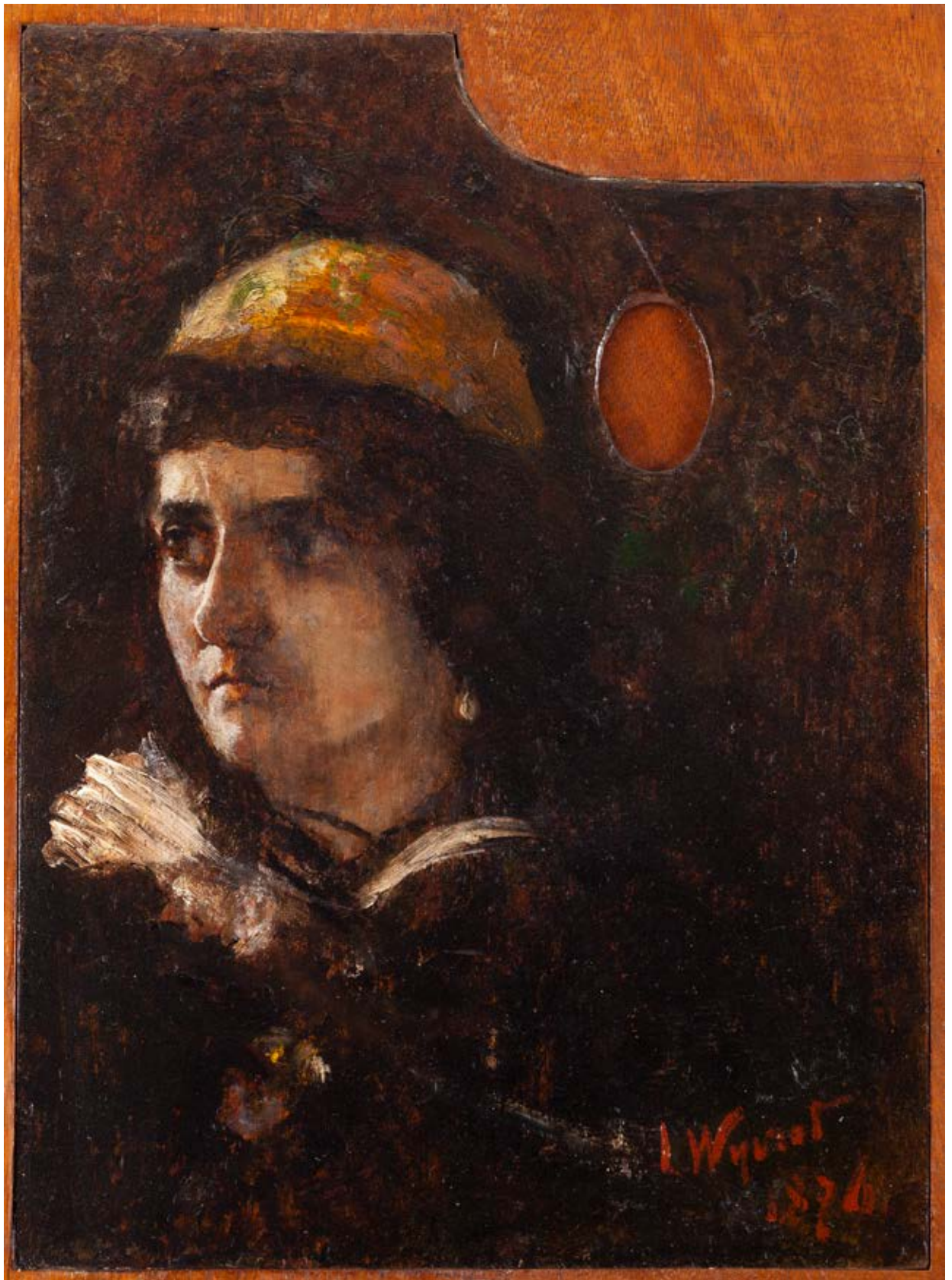
kolekcja prywatna, Kraków

LITERATURA:

porównaj: Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, red. Maria Tarowska, Wrocław 1960, s. 74 (paleta malarska z portretem przedstawiającym Marię ze Skalskich Benedyktowiczową, jako Marynę Mniszchównę, w zbiorach Feliksa "Mangghi" Jasieńskiego, Kraków)

„Wyczółkowski żył z Benedyktowiczem; jego żona piękna kobieta, bardzo inteligentna i zapobiegliwa. Mieszkali na ul. Mikołajskiej. Tam chodził Wyczółkowski i malował Benedyktowiczową jako Marynę Mniszchównę, oprócz tego portret jej na palecie, dziś w zbiorach Jasieńskiego”.

Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, red. Maria Tarowska, Wrocław 1960, s. 74



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 Połagę, Gdańsk, Huculszczyznę. Powstają jego teki graficzne: „Teki litewska” (1907), „Teki Gdańsk” (1909), „Teki Huculska” (1910), „Teki Wawel” (1911 i 1912), „Teki 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, fot. Stanisław Antoni Prószynski, 1882



LEON WYCZÓŁKOWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Leon Wyczółkowski przy pracy, 1932

MARYNA MNISZCHÓWNA BURZLIWE LOSY ROSYJSKIEJ CARYCY

Leon Wyczółkowski odebrał staranną akademicką edukację malarską, co wpłynęło w początkowym okresie twórczości na skoncentrowanie się artysty na malarstwie historycznym. Obrazy o takiej tematyce Wyczółkowski zaczął malować pod kierunkiem Wojciech Gersona w Klasie Rysunkowej. Wpływ na malarstwo historyczne Wyczółła z pewnością miały również studia w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych pod okiem Aleksandra Wagnera, węgierskiego malarza historycznego, oraz dalsze studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Jana Matejki. Sceny historyczne artysty miały jednak najczęściej charakter rodzajowy. Brak w nich pogłębionego, symbolicznego znaczenia. Najstarszym znanym nam dzisiaj obrazem malarza o takim charakterze jest kompozycja „Król Lewicz Kazimierz i Długosz” przedstawiająca odnalezienie przez Jan Długosza przyszłego świętego, Królewicza Kazimierza.

Niezwykłe koleje losu Maryny Mniszchówny, polskiej szlachcianki, żony dwóch kolejnych Dimitrów Samozwańców i pierwszej kobiety koronowanej na carycę Rosji były w epoce źródłem inspiracji dla wielu literatów. Maryna Mniszchówna stała się bohaterką dramatów, m. in. Friedricha Schillera, Aleksandra Puszkina, Józefa Korzeniowskiego czy Karola Szańnochy. Zygmunt Krasiński opisał zaś jej losy w powieści historycznej „Agaj-Han”. W czasach współczesnych Wyczółkowskiemu, Józef Szujski w 1875 roku stworzył natomiast dramat zatytułowany „Maryna Mniszchówna”, wystawiony krótko potem na deskach krakowskiego teatru.

Maryna Mniszchówna stała się bohaterką kilku historycznych płócien Wyczółkowskiego. Pierwszą kompozycję zatytułowaną „Maryna Mniszchówna” namalował w 1877 roku. Był to kolejny, po „Obronie Trembowli”, „Barbarze Radziwiłłównie” i „Św. Wojciechu i Św. Kazimierzu” temat historyczny, stworzony pod wpływem akademickiej edukacji. Obraz uznaje się dzisiaj za zaginiony, natomiast jego akwarelowa wersja posłużyła do wykonania ilustracji dla czasopisma „Kłosy” w 1878 roku oraz do „Biesiady Literackiej” w 1885. W 1881 roku Wyczółkowski stworzył replikę olejną obrazu, która pozostaje dzisiaj w zbiorach prywatnych. Obraz wykazywał jeszcze wyraźnie cechy malarstwa akademickiego, zarówno w układzie postaci, wyrazistym typie urody, nieco teatralnym zakomponowaniu oraz precyzyjnym oddaniu detalu i materii stroju carycy.

Do pierwszego z obrazów pozowała Wyczółkowskiemu żona artysty Ludomira Benedyktowicza, Maria Skalska. Wiemy, że obu artystów łączyła serdeczna przyjaźń. We wspomnieniach o Wyczółkowskim, Adam Kleczkowski pisał: „Wyczółkowski żył z Benedyktowiczem; jego żona piękna kobieta, bardzo inteligentna i zapobiegliwa. Mieszkali na ul. Mikołajskiej. Tam chodził Wyczółkowski i malował Benedyktowiczową jako Marynę Mniszchównę, oprócz tego portret jej na palecie, dziś w zbiorach Jasieńskiego” (Adam Kleczkowski, Notaty z rozmów z Leonem Wyczółkowskim, Okres Krakowski 1895-1914, w: Leon Wyczółkowski. Listy i wspomnienia, s. 74).



Fragment ten sugeruje, iż Wyczółkowski stworzył na palecie malarskiej wizerunek żony Benedyktowicza. Na wszystkich znanych kompozycjach malarza caryca posiada rysy twarzy Marii Skalskiej. Prezentowany w ofercie aukcyjnej portret na palecie, zatytułowany na nalepce z Salonu Dzieł Sztuki Kazimierza Wojciechowskiego „Maryna Mniszchówna” może być zatem tożsamy z portretem opisanym we wspomnieniach Kleczkowskiego, który miał znajdować się w momencie spisywania wspomnień w kolekcji Feliksa Jasieńskiego.

W prezentowanym dziele artysta wykazał się umiejętnością wydobycia twarzy kobiety, modelowanej odcieniami ugrów i żółcieni, z ciemnego, niemal czarnego tła. W kompozycji uwidacznia się zainteresowanie Wyczółkowskiego efektami świetlnymi, jak i dążenie do pogłębionej analizy psychologicznej modelki. Portret odchodzi już od realistyczno-akademickiej konwencji scen historycznych malarza. W sposobie modelowania twarzy kobiety daje się zauważyć tendencję charakterystyczną dla dojrzałych obrazów artysty, który chętnie sięgał wówczas po wyraźne kontrasty kolorystyczne i światłocieniowe. Malował dynamicznie wzbogacając fakturę impastami, które decydowały o ekspresyjnych walorach wielu z jego dzieł.

Maryna Mniszchówna z synem, ukrywająca się przed pogonią, wg. obrazu Leona Wyczółkowskiego

31 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Procesja huculska w Święto Jordanu, 1936

olej/plótno (dublowane), 153,5 x 87,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wład. Jarocki 1936'

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 600 - 10 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

„Hucułom pozostałem wierny jeżdżąc w okolice Tatarowa, przywożąc stamtąd już poważne obrazy, które posyłałem na rozmaite wystawy w kraju i za granicą. Nadmienię, że tak samo Pautsch, jak i 'Sichuła' ciągle tak jak i ja byli 'huculistami' (...) Najbardziej malowniczymi byli Huculi w zimie czy wczesną wiosną, w całym przepychu swych wspaniałych, barwnych strojów przy cerkwiach, czy przy święceniu wody w 'Jordanie'. Gorący koloryt, czerwienie, mogły urzekać. Dlatego też tematy te powtarzały się u mnie w rozmaitych wariantach”.

Władysław Jarocki, *Moje drogi malarskie i inne wspomnienia, maszynopis, około 1960*





WŁADYSŁAW JAROŃSKI I MISTYCZNA HUCULSZCZYNA

Władysław Jaroński zaraz obok malarzy takich jak Teodor Axentowicz czy Kazimierz Sichulski zaliczany jest do grona najwybitniejszych ilustratorów Huculszczyzny. Region ten zlokalizowany w Karpatach Wschodnich cieszył się szczególnym zainteresowaniem młodopolskich artystów. Huculszczyzna, obok wsi podkrakowskich i Podhala stała się malowniczym plenerem dla wszystkich chłopomanów działających na przełomie XIX i XX stulecia. Inspirowała twórców także i później. Powracali oni w ten rejon jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego.

Twórca wielokrotnie reinterpretował i powtarzał raz opracowane kompozycje. Skupiał się w nich głównie na wątkach związanych ze sferą sacrum. Chętnie obrazował procesje pątników zmierzających do drewnianej cerkwi czy sceny świąteczne. Najczęściej przedstawiał w nich Święto Jordanu i Matki Boskiej Gromniczej. Wszystko w nastrojowej, zimowej scenerii. Również i pogrzebowe korowody stanowią u Jarońskiego motyw, który pojawia się niezwykle często. Podążający za jadącym na przodzie wozem

korowód żałobników, pomimo swojego prozaicznego wyglądu, wydaje się uczestniczyć w pozaziemskim misterium. Malarz z niesamowitą wrażliwością odtwarza tu świat wiejskiej ludności, w życiu której religia i związana z nią obrzędowość stanowi najwyższą wartość. Zainteresowanie jakie Jaroński przejawiał wobec wsi i folkloru wpisuje się w nurt młodopolskich fascynacji ludowością, tak żywy około roku 1900.

Święto Jordanu, tak chętnie obrazowane przez malarzy, miało miejsce nad rzekami – Dnieprem czy Prutem. Odwoływało się ono do chrztu samego Chrystusa w Jordanie. Świecenie wody w dniu 19 stycznia (według kalendarza juliańskiego) było i zresztą jest czymś na wzór tajemniczego misterium. Pamiętać należy, że już od wieków wszelkie obrzędy Wschodu przepełnione były niezwykłą tajemniczością i mistyką. Podobnie dzieje się na obrazie Jarońskiego, który ukazał tu nieprzebrane rzesze pątników niosących wodę oraz chorągwie i jednocześnie odpowiadających modły.





Święto Jordanu. Świecenie wody na Dnieprze, 1943

32 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Portret mężczyzny na tle zimowego pejzażu, 1917

olej/plótno, 112 x 90 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wład. Jarocki | 917'

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 600 - 12 900 EUR

„Patrząc na świat innymi oczami, zwracając świeże spojrzenie, czysto malarzkie, na to wszystko, co wśród najbliższego otoczenia nie było poprzednio prawie wcale przez malarzy zauważone - impresjoniści nasi znaleźli cudowny, egzotyczny niemal świat odrębnych barw i kształtów w swojskim pejzażu i w polskim ludzie wiejskim”.

Mieczysław Treter, Władysław Jarocki, Dzieje sztuki w Polsce. Polskie malarstwo współczesne, Warszawa 1928-1932



33 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

"Pierwszy śnieg", 1932

olej/ płótno, 94 x 115 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Rafał Malczewski | 1932'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Instytutu Propagandy Sztuki w Warszawie

na krośnie malarskim trudno czytelny ołówkowy opis

oraz nalepka Moderna Galerija w Zagrzebiu

estymacja:

700 000 - 1 000 000 PLN

15 0300 - 21 4600 EUR

POCHODZENIE:

dar artysty dla chorwackiego poety Julija Benešića (1883-1957), 1932

Moderna Galerija, Zagrzeb

kolekcja prywatna, Wiedeń

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, marzec – kwiecień 1932

LITERATURA:

Wystawa: Konrad Krzyżanowski, Tadeusz Kulisiewicz, Rafał Malczewski, Dziesięciu z Krakowa, Łoża Wolnomalarska, Stowarzyszenie "Ryt", katalog wystawy, Instytut Propagandy Sztuki w Warszawie, Warszawa 1932, s. 19, nr kat. 170



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	●	Odbywają 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	●	Pobyt 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 Koleje Kanadyjskie.
1950	●	Pobyt w Nowym Jorku.
1951	●	30-lecie pracy artystycznej fetowane w Polskim Instytucie Naukowym w Kanadzie.
1959	●	Przypływa „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



Rafał Malczewski, Wiosna w górach, 1937, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem

„Pierwszy śnieg” Rafała Malczewski należy do jego najlepszych zimowych pejzaży tatrzańskich, jakie oferowane były na rynku aukcyjnym. Ta rzadkiej urody praca posiada charakterystycznych dla jego twórczości rys nadrealistyczny. Malarz przedstawia wzniesienie z drewnianą chałupą, sytuując w dali tatrzańskie szczyty, ku którym kieruje się wzrok widza wiedziony serpentyną drogi. Monumentalny pejzaż ożywia się dzięki anegdotycznemu dodatkowi: malarz przedstawił góralkę schodzącą po wydeptanej w świeżym śniegu ścieżce. Chałupa na szczycie wzniesienia, wijąca się droga, pasowa kompozycja wzniesień górskich w tle czy schematycznie malowane i górujące w przestawieniu sylwety drzew to repertuar znany z innego, ikonicznego pejzażu tatrzańskiego Malczewskiego, „Wiosny w górach” (1937, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem). Za to właśnie dzieło Malczewski otrzymał złoty medal na Światowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu w 1937 roku. Prezentowany „Pierwszy śnieg” został pierwotnie подарowany przez artystę Julije (Juliuszowi) Benešićowi (1883-1957), chorwackiemu poecie i językoznawcy, który w latach 1930-1938 przebywał w Warszawie z ramienia Jugosławińskiego Wydziału Edukacji i Nauki.

Malarstwo Rafała Malczewskiego charakteryzuje specyficzna dwubiegunowość. Z jednej strony jego prace odznaczają się wysokimi walorami realistycznymi, z drugiej noszą znamień nadrealizmu i fantastyczności, wpisując się tym samym w swoisty magiczno-realistyczny nurt w malarstwie dwudziestolecia 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 Kasprusie 27. Niedaleko (Kasprusie 42) znajdował się Zakopiański Oddział Narciarzy (część Towarzystwa Tatrzańskiego). Rafał był jego członkiem i zawodnikiem. Pasja 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. Osiedlając pod Tatrami, artysta zasilił 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 Loteczkową (1902-1966). Jak twierdzi Dorota Folga-Januszewska: „Poprzez Mikucką i Loteczkową 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).



Rafał Malczewski, Narciarze w Tatrach, 1927, kolekcja prywatna



Rafał Malczewski, Zima, lata 20.-30. XX w., kolekcja prywatna





„Zimą jest śnieg, śnieg kopny, śnieg kopno-kopiasty,
Śliski puch poskubany w miliony ciężarnych ton,
Góry ugrzęzły w mule, jak wóz drabiniasty,
Mróz strzela wprost do brzucha oddechem szorstkim jak szron.

Zimą jest niebo szklane, lodowa pogoda,
Narta nurza się z chrzęstem w rozsypany, ziarnisty piach,
W modrym przeręblu woda słowiczy się młoda,
Ruda odwilż wywała jęzor dymiący na dach”.

fragment wiersza Kazimierza Wierzyńskiego „Do Rafała Malczewskiego”

34

TADEUSZ PRUSZKOWSKI

1888-1942

"W pracowni"

olej/ płótno, 55 x 44,5 cm

sygnowany l.d.: T. Pruszkowski

na krośnie malarskim nalepka aukcyjna

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Tadeusz Pruszkowski był wybitnym pedagogiem, który działał w kręgu warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Jego talent i charyzma pozwoliły mu na zjednanie sobie wielu studentów, którzy zrzyszali się za jego namową w obrębie licznych ugrupowań artystycznych. Prusz, bo tak nazywany był profesor przez swoich podopiecznych, zaszczepiał w nich zamiłowanie do sztuki dawnych mistrzów. Krzewił wśród młodych adeptów malarstwa potrzebę dążenia do doskonałości warsztatowej i osiągania coraz to lepszych efektów formalnych. Wydaje się, że działalność pedagogiczna Pruszkowskiego nieco przyćmiła jego genialne oeuvre artystyczne. Pośród licznych kompozycji portretowych mistrza odnaleźć możemy nastrojowe wizerunki wielu osób, w tym także jego żony. „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'” (Krystyna Postawka, w: Wystawa malarstwa Tadeusza Pruszkowskiego 1888 – 1942, katalog wystawy, Muzeum Kazimierza Dolnego, Kazimierz Dolny 1973, s. nlb.). Dziś można tylko przypuszczać kim była modelka sportretowana na prezentowanym w katalogu aukcyjnym obrazie. Czy pochłonięta pracą malarka siedząca przy sztalugach tyłem do widza to Zofia Pruszkowska? Wydaje się do bardzo prawdopodobne, gdyż ona też była artystką. To zresztą właśnie wspólna pasja połączyła małżonków, którzy razem szli przez życie ze sztuką.



35 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Stara chata", około 1925

olej/sklejka, 21,4 x 22,3 cm

na odwrociu papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 700 - 12 900 EUR

POCHODZENIE:

zbiory spadkobierców artysty

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września – 3 listopada 2002

LITERATURA:

Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myślik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 120 (il.), nr kat. I/12

Kazimierz Dolny nad Wisłą to miasto pełne wybitnej klasy zabytków. Jego historia sięga XII wieku, a dokładniej roku 1181, kiedy to król Kazimierz II Sprawiedliwy wedle zachowanych dokumentów miał przekazać tereny zwane Wietrzną Górą zakonowi norbertanek. W ten właśnie sposób powstało przyszłe miasto Kazimierz, które zaczęło się prężnie rozwijać dzięki handlowi. W późniejszym okresie powstały murowany zamek oraz baszta celna, a także gotycki kościół farny zachowany do naszych czasów w zmienionej, manierystycznej formie. Miasto i jego najbliższe okolice w okresie dwudziestolecia międzywojennego stały się malowniczym plenerem dla grupy młodych adeptów sztuki, zwanych potocznie „Pruszkowiakami”. Malarze zgromadzeni wokół osoby profesora Tadeusza Pruszkowskiego co roku w okresie letnim przyjeżdżali do Kazimierza, aby malować. Jednym z najwybitniejszych artystów tego kręgu był niewątpliwie Bolesław Cybis. Artystę o wiele bardziej zajmowały jednak nie wymienione powyżej zabytki miasta, a jego tajemnicze, ubogie zaułki. Prezentowana praca w kontekście

historii Kazimierza Dolnego zajmuje miejsce szczególne. Stanowi bowiem obraz miasteczka, którego już nie ma. Na jego wygląd znaczący wpływ miały dwie wojny światowe, z których to szczególnie druga odcisnęła wyraźne piętno w tkance miejskiej. Znaczna część zabudowy dawnego Kazimierza to architektura drewniana, często skromna i stosunkowo prosta. Wiazać należała z ludnością żydowską trudniącą się handlem i stanowiącą integralną część pejzażu kulturowego okolic. Niestety, zarówno społeczność, jak i jej domostwa skutecznie wymazano z historii w czasie okupacji. Tak więc praca Bolesława Cybisa wydaje się tym bardziej wartościowa z racji na reporterski charakter obrazujący życie mieszkańców osady w latach 20. i 30. XX stulecia. Dodatkowej rangi dodaje dzieło technika wykonania. Podczas swoich spacerów artysta sięgał o wiele chętniej po przybory rysunkowe, kredki czy sangwinę, które to umożliwiały mu wykonanie szybkiego szkicu z natury. W tym przypadku natomiast sięgnął po farby olejne.



36 †

ANTONI MICHALAK

1899-1975

Portret kobiety, 1932

olej/ płótno, 80 x 71 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Antoni Michalak | 1932.'

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

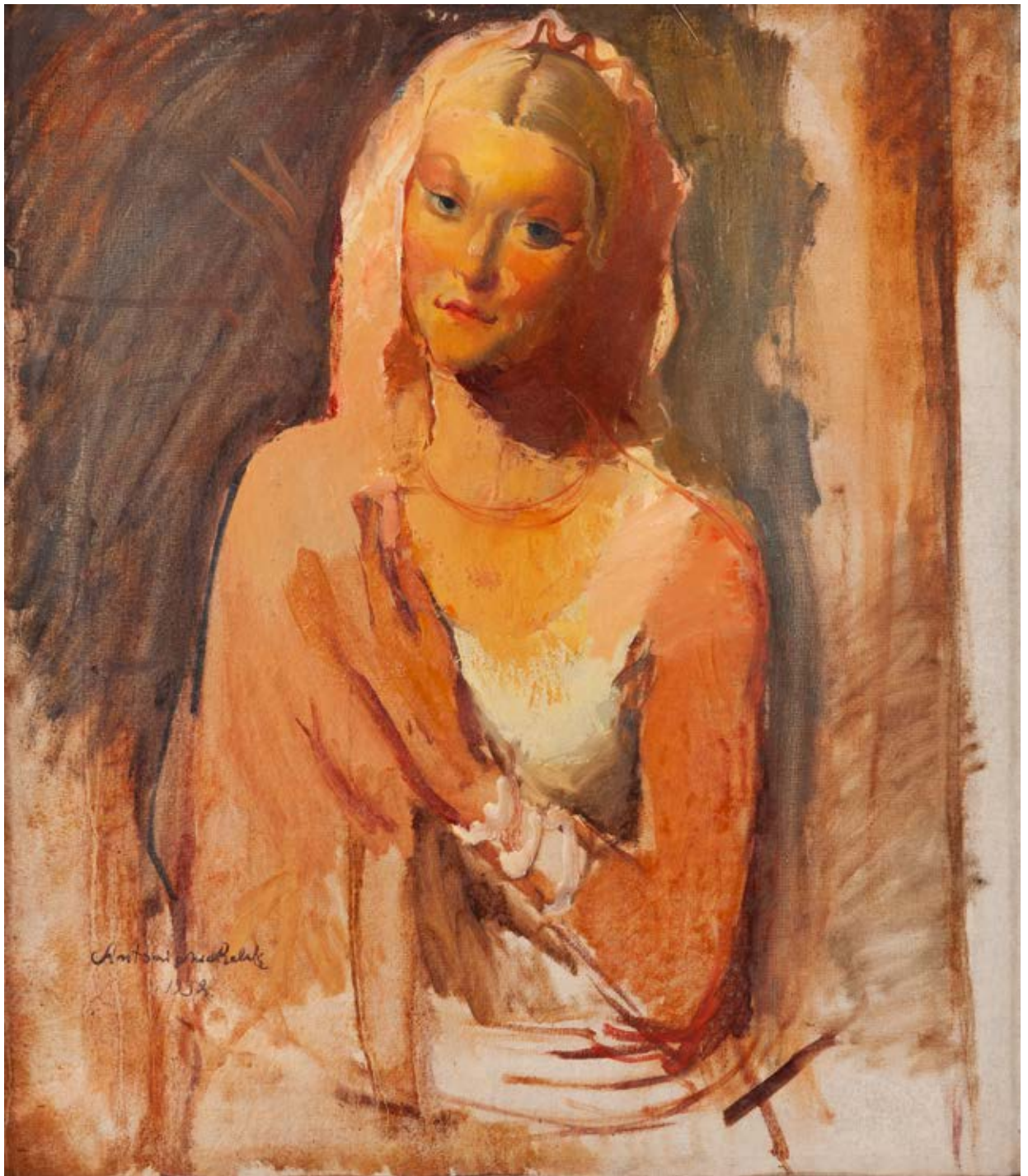
10 800 - 15 100 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, październik 2013

kolekcja prywatna, Polska

Już w latach 30. XX stulecia Antoni Michalak przytaczał pewien tajemniczy epizod mający miejsce jeszcze w dzieciństwie artysty, a w pewien sposób zapowiadający jego przyszłą karierę. Wspominał on tak: „Jednej nocy jako dziecko miałem dziwny sen, chociaż nie umiałbym powiedzieć, czy byłem zupełnie dzieckiem, czy dorosłym, czy też ten sen powtórzył się niejednokrotnie w moim życiu. W ciemnej przestrzeni, jak gdyby usypanej z czarnej sadzy, zaczęły się rysować kolory, a każdy kolor bolał mnie inaczej. Każdy jak by w niespodziewany sposób ranił moje nerwy i przenikał aż do kości. Najpierw wąską nitką w tej czarnej kruchej przestrzeni świata nierealnego jaki tylko w snach widzimy zarysował się biały kolor. Ciało moje pod jego działaniem odpadło” (Antoni Michalak, cyt. za.: Mistyczny świat Antoniego Michalaka, katalog wystawy, oprac. Waldemar Odorowski, Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2005, s. 81). Ta przerażająca wręcz wizja o nieco dantejskim charakterze zapowiadała niewątpliwie przyszłość Michalaka, który został oczywiście malarzem. W swoich mistycznych kompozycjach niosących w swojej strukturze alegoryczne treści, jak i w często tworzonych portretach, barwa stanowiła główny nośnik jego plastycznej wypowiedzi. Artysta, podobnie jak w prezentowanym w ofercie aukcyjnej wizerunku, wielokrotnie rezygnował z wypracowanego niegdyś perfekcyjnego rysunku, na rzecz szeroko pojętej malarskości kompozycji.



JEREMI KUBICKI

1911-1938

W porcie

olej/tektura, 40,5 x 49 cm
na odwrociu nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 600 - 10 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, marzec 2013

kolekcja prywatna, Polska

Doprawdy niewiele informacji zachowało się do dziś o Jeremim Kubickim, obiecującym malarzu warszawskim, który zmarł w wielu zaledwie dwudziestu siedmiu lat, będąc dopiero u progu artystycznej kariery. Podczas swojego krótkiego życia twórca namalował stosunkowo mało obrazów, toteż wszystkie jego dzieła pojawiające się na rynku sztuki budzą powszechne zainteresowanie. Dotrwał szczęśliwie do naszych czasów niewielki portrecik Kubickiego, namalowany przez jego kolegę po fachu, Boleśława Cybisa. Portret powstał tuż przed śmiercią młodzieńca i jest dzisiaj, jak się wydaje, jedynym, znanym nam wizerunkiem artysty. Kubicki dobrze znał się z Cybisem, jak i z innymi „łukaszowcami”. W 1935 wstąpił w szeregi „Bractwa św. Łukasza”, któremu przewodził mentor warszawskich adeptów sztuki, profesor Tadeusz Pruszkowski. Prusz, jak go często nazywano, zaszczepiał w swoich podopiecznych miłość do tradycji malarstwa. Uczył ich także solidnego warsztatu, który był podstawą studiów w jego pracowni. Kubicki pod jego wpływem wypracował własny, indywidualny styl, który jak na jego młody wiek zdaje się bardzo dojrzały i przemyślany. W jego pracach

odnaleźć można inspiracje sztuką niderlandzką, szczególnie obrazami Pietera Bruegela. Kubicki na swoich kompozycjach, podobnie jak on, umieszczał liczne postaci tworzące barwne korowody i grupy. Nie była mu obca również sztuka włoskiego quattrocenta. Sądząc po wykorzystywanych przez niego formach, znał dobrze obrazy mistrzów z północy Italii, prace Pisanello czy Vittore Carpaccio. W prezentowanym widoku portowym doszukać się można jeszcze i innych wpływów. Kompozycja bowiem jawnie nawiązuje do wedy mistrza francuskiego baroku klasycyzującego, Claude Lorraina. Kubicki zastosował tutaj analogiczną dyspozycję przestrzeni, co Francuz w swoim pejzażu zatytułowanym „Port morski z zaokrętowaniem królowej Saby” (1648, National Gallery w Londynie). Owa marina flankowana jest przez monumentalne budowle. Tuż na nabrzeżu krząta się spora gromadka ludzi. W oddali natomiast widać odpływający właśnie żaglowiec. Zdecydowanie jest to wizja wykreowana w umyśle artysty, a nie przedstawienie konkretnego, realnego widoku miasta.



38

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Port w Erbalunga, Cap Corse na Korsyce, 1926-1929

olej/plótno, 38 x 61 cm

sygnowany l.d.: 'H. Epstein'

na krośnię malarskim papierowa nalepka paryskiego składu materiałów malarskich

nalepka aukcyjna, opis: 'GLR' oraz notatka ramiarska

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 100 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Ader, Paryż, listopad 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:

porównaj: Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, nr kat. 38, s. 101 (il.)

obraz zostanie uwzględniony w katalogu raisonné artysty przygotowywanym przez Isabelle Muller





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

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



39 †

MELA MUTER

1876-1967

"Macierzyństwo" ("Maternité"), 1924

olej/plótno, 130 x 97 cm

sygnowany l.g.: 'Muter.' oraz opisany p.g.: 'Paris'

inne tytuły: "Kobieta z dwójką dzieci", "Pracznica z dwójką dzieci"

na odwrociu dwie fragmentarycznie zachowane

papierowe nalepki oraz nalepka ze stemplem francuskiego urzędu celnego:

'DOUANE FRANCAISES | SERVICE | DES | EXPOSITIONS | PARIS'

na krośnie malarskim dwie papierowe nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

nalepka wystawowa Maxwell Galleries w San Francisco

owalna nalepka z numerem inwentarzowym: 'M 411'

oraz trzy fragmentarycznie zachowane nalepki

na ramie dwie nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:

800 000 - 1 200 000 PLN

171 700 - 257 600 EUR

„W okresie bretońskim pojawia się również motyw macierzyństwa, który przewijać się będzie przez całą twórczość artystki, przyjmując różne formy stylistyczne”.

Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 17-18







POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, Galerie Gmurzynska, Kolonia, 21 października – 1 grudnia 1967
Mela Muter: First One Man Exhibition in America of an Illustrious French Painter, Maxwell Galleries, San Francisco, 5 lipca – 6 sierpnia 1966

LITERATURA:

Paula Birnbaum, Women Artists in Interwar France: Framing Femininities, Farnham 2011, s. 78-79 (il.)
Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 128 (il.)
Mela Muter 1876-1967. Retrospektiv-Ausstellung, katalog wystawy, Galerie Gmurzynska w Kolonii, Kolonia 1967, nr kat. 19 (il.)
Andre Bloc, Les Portraits de Mela Muter, „L'architecture d'Aujourd'hui” 1933, R. 3, s. 96 (il.)
Robert Rey, Mela Muter, „Art et Décoration” 1927, t. LI, s. 71 (il.)

1876	●	Na świat przychodzi córka kupca Fabiana Klingslanda, Maria Melania Klingsland.
1892	●	Przyszła artystka zdaje maturę w gimnazjum w Warszawie.
1892-1899	●	Pobiera prywatnie lekcje rysunku i gry na fortepianie.
1899	●	Wychodzi za mąż za Michała Mutermilcha, pisarza i działacza socjalistycznego. Uczęszcza do prywatnej Szkoły Malarstwa i Rysunku Miłosza Kotarbińskiego.
1900	●	Na świat przychodzi syn Meli i Michała, Andrzej.
1901	●	Rodzina wyjeżdża do Paryża. Mela wynajmuje pracownię przy Boulevard Arago 65. Pierwszy wyjazd do Concarneau w Bretanii.
1902	●	Debiut na wystawach w Polsce i we Francji.
1903	●	Poznaje Leopolda Staffa. Pomiędzy parą rodzi się uczucie.
1907	●	Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Pobyty w Zakopanem, który skutkuje zerwaniem więzi ze Staffem.
1908	●	Pobyt we Florencji. W lutym doznaje wypadku - wskutek wybuchu kuchenki gazowej zostaje okaleczona. Śmierć matki artystki.
1911	●	Wystawa indywidualna w Galerii Sztuki Współczesnej J. Dalmau w Barcelonie. W kolejnym roku uczestniczy w wystawie zbiorowej artystów polskich w tej samej galerii.
1913	●	Kolejny pobyt w Hiszpanii. Wakacje spędza w Ondarroa w Kraju Basków. Monografistka artystki Barbara Brus-Malinowska określa ten czas jako jeden z najlepszych i najpłodniejszych okresów w twórczości artystki.
1914	●	Po wybuchu I wojny światowej rodzina Mutermilchów wyjeżdża do Bretanii. W październiku wracają do Paryża. Mąż i brat Meli zaciągają się jako ochotnicy do wojska.
1915	●	Pobyt w Szwajcarii.
1916	●	U syna Andrzeja wykryta zostaje gruźlica kości.
1917	●	Po bitwie pod Verdun Muter opiekuje się rannymi i kalekami, początek działalności pacyfistycznej malarki. Poznaje Raymonda Lefebvre'a, znacznie młodszego polityka i działacza lewicowego, z którym połączy ją romans.
1918	●	Henri Matisse i Gino Severini odwiedzają Muter w pracowni. Coraz silniejsze więzi łączą ją z kręgiem socjalistów. Współpracuje z czasopismem „Clarté”.
1918-1919	●	Podróżuje między Paryżem a sanatoriami i pensjonatami w Berck, Vernet-les-Bains, Prades i Allevard, gdzie kuracje przechodzą jej syna Andrzeja i chory płucnie Lefebvre.
1919	●	Rozwód z Michałem Mutermilchem.
1920	●	W tajemniczych okolicznościach umiera wskutek zatonięcia statku na Morzu Białym Lefebvre. Wyjechał do Rosji na kongres III Międzynarodówki.
1921	●	Pierwszy pobyt na Lazurowym Wybrzeżu. Odwiedza Trays (gdzie tworzy cykl „Czerwone skały”) oraz Saint-Tropez.
1922-1923	●	Śmierć ojca. Muter przechodzi konwersję na katolicyzm.
1923	●	Pobyt w Serrieres u Alberta Gleizesa – Muter ulega wpływom kubizmu.
1924	●	Nagła śmierć syna Andrzeja.
1925	●	Poznaje poetę Rainera Marię Rilkego, z którym wymieniać będzie korespondencję. Rozpoczynają się prace nad willą dla artystki, którą projektuje Auguste Perret.
1930-1934	●	Prowadzi prywatne kursy malarstwa i rysunku.
1939	●	Po wybuchu II wojny światowej wyjeżdża do Prowansji. Mieszka w Villeneuve-les-Avignon. W kolejnych latach, ukrywając się, maluje widoki z okolic Awinionu i nad Rodanę. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.
1945	●	Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryski dom Jeanowi Dubuffetowi – w latach 50. będzie z nim toczyć spór o zamieszkanie tej nieruchomości.
1962	●	Spuścizna malarska Muter zostaje odnaleziona i odzyskana przez Bolesława Nawrockiego.
1965	●	Wystawa indywidualna w Galerie Gmurzynska w Kolonii. W 1967 zostanie tam zorganizowana jej wystawa pamiątkowa.
1967	●	Artystka umiera w Paryżu i zostaje pochowana w Bagneux.
1994	●	W grudniu 1994 roku w Muzeum Narodowym w Warszawie zostaje otwarta wystawa prac Muter w kolekcji Nawrockich. Od tego momentu jej postać i dzieło zyskują rozpoznawalność w Polsce.

Mela Muter, przed 1911



MELA MUTER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Rafaël Santi, Madonna ze szczygłem, około 1505-1506, Galeria Uffizi we Florencji



Pablo Picasso, Maternité, 1901, kolekcja prywatna



MACIERZYŃSTWO U ŹRÓDEŁ CZŁOWIECZEŃSTWA

Mela Muter należała do pierwszych profesjonalnych artystek w dziejach sztuki polskiej. Jej wyjazd do Paryża w 1901 roku stanowi ważną cezurę w dziejach polskiej kolonii artystycznej nad Sekwaną - była pierwszą z heroin międzynarodowej bohemy artystycznej, która wykształciła się na lewym brzegu Sekwany z początkiem XX stulecia. Od 1899 roku kształciła się w ramach kursów rysunkowych prowadzonych przez malarza Miłosza Kotarbińskiego w Warszawie. Wczesna twórczość Muter wiąże się z nurtem symbolizmu, popularnym w sztuce polskiej przełomu wieków. Wyjazd do Paryża w 1901 roku pozwolił jej zaznajomić się z najbardziej nowoczesnymi dokonaniem sztuki tamtych czasów. Od 1905 roku regularnie wyjeżdżała do Bretanii. Inspiracja surowym pejzażem wybrzeża i tajemniczym folklorem Bretończyków wpłynęły na zwrot sztuki artystki ku antynaturalistycznym formom.

Na lata 20. XX wieku przypada największy sukces malarki. Wielokrotnie wystawiała w kraju i za granicą. Jedną z ważniejszych ekspozycji była wystawa zbiorowa w galerii Au Sacre du Printemps, należącej do polskiego marszanda Jana Śliwińskiego (1925). Obok dzieł Muter znalazły się tam prace wielu wybitnych twórców - Pabla Picassa, Julesa Pascina, Józefa Pankiewicza, Leopolda Gottlieba, Eugeniusza Zaka, Mojżesza Kislinga czy Romana Kramsztyka. W ostatnich latach życia autorka miała wystawy indywidualne, m.in. w Galerie Gmurzynska w Kolonii w 1965 roku, w Galerie Jean-Claude Bellier w 1966 w Paryżu oraz w Hammer Gallery w Nowym Jorku w styczniu 1967. Kilka miesięcy po nowojorskiej wystawie artystka zmarła w Paryżu. Prezentowane „Macierzyństwo” eksponowane było właśnie w Kolonii na pierwszej pośmiertnej wystawie malarki w 1967 roku. Obydwie wystawy w Galerie Gmurzynska pozwoliły wprowadzić twórczość Mela Muter na międzynarodową scenę galeryjną.

Temat macierzyństwa powracał w dziele malarki wielokrotnie. Jego kariera rozpoczyna się wraz z bretońskim epizodem autorki i kompozycją „Smutny kraj” (1906, kolekcja prywatna). Niejednokrotnie Muter podkreślała w wizerunkach matki i dziecka mizeryalistyczny wyraz ich egzystencji. Niezależnie od tego często eksponowała czułość pomiędzy nimi. Malarstwo o takiej tematyce prawdopodobnie było dla niej sposobem kompensacji problemów rodzinnych. Za mąż wyszła w 1899 roku za znacznie starszego krytyka sztuki i działacza socjalistycznego, Michała Mutermilcha. Ich syn Andrzej urodził się rok później. W trakcie Wielkiej Wojny wyjechał z matką do Szwajcarii, gdzie wykryto u niego gruzlicę kości. Pod koniec wojny Muter poznała kolegę syna, socjali-

stycznego polityka Raymonda Lefebvre'a. Ich znajomość przerodziła się w drugą miłość życia artystki. W kolejnych latach Lefebvre zmuszony był parokrotnie wyjeżdżać na leczenie. Muter opiekowała się nim jak własnym synem, u którego choroba postępowała w równym tempie. Ze swoim mężem rozwiodła się w oficjalnie w 1919 roku, chcąc związać się z Raymondem. Ten jako delegat partii socjalistycznej we Francji wyjechał w 1920 roku na kongres III Międzynarodówki w Moskwie. Z Rosji nigdy nie powrócił: statek, którym płynął, zatonął na Morzu Białym w pobliżu Murmańska, być może na skutek sabotażu. Muter próbowała ukoić żal spowodowany śmiercią ukochanego, poświęcając się dobroczynności. W 1923 roku dokonała konwersji na katolicyzm, a tematyka chrześcijańska coraz częściej pojawiała się w jej dziele. W 1924 roku seria dramatycznych wydarzeń w jej życiu znajduje fatalny finał: 24-letni syn Andrzej zmarł nagle podczas kąpieli. 48-letnia wówczas artystka w kolejnych latach poświęciła się intensywnej pracy.

Prezentowane w katalogu aukcji „Macierzyństwo” powstało właśnie w owym feralnym roku 1924. Los zadziwił tutaj w okrutny sposób z artystki odbierając jej jedyne i ukochane dziecko. Trudno jednoznacznie określić, w którym momencie powstała kompozycja. Niemniej jednak „Macierzyństwo” to niesie ze sobą ewidentnie negatywne emocje i żal. Przedstawienie nie emanuje radością życia, raczej odwrotnie egzystencja ludzka staje się w nim utrapieniem.

Artystka, malując macierzyństwa, nie usiłowała przedstawiać bezwzględnej radości życia. Raczej próbowała rzetelnie sportretować człowieka - matkę i jej dziecko, bezwzględnie poszukując prawdy. Paradoksalnie ta „bezwzględność” była związana ze współczuciem i empatią. Opisując portretowanie starej kobiety Muter wspominała: „(...) stara wieśniaczka, o rysach jakby wyrzeźbionych, wrytych przez ból. Nie znalazłam jej życia lecz spoglądając na tę twarz wyniszczoną przez łzy nie mogłam powstrzymać się, by nie powtarzać w głębi duszy - 'oto dojrzały owoc boleści'. I gdy tak powtarzałam w myślach te słowa przez cały czas malowania, głuche cierpienie rodzące się we mnie stawało się tłem mojej pracy. Być może właśnie dzięki temu cierpieniu udało się stworzyć jedną z moich pierwszych prac malarskich” (Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich. Mela Muter 1876-1967, Warszawa 1994, s. 32-33). Charakterystyczna koncepcja obrazu - malarka wskazuje, że do stworzenia dzieła sztuki potrzebny jest nie tylko warsztat malarski i temat, ale również autentyczne przeżycie tworzącego.

40 †

MELA MUTER

1876-1967

Ucieczka do Egiptu, lata 40. XX w.

olej/ płótno, 100,5 x 120 cm
sygnowany p.d. 'Muter'
opisany na krośnie malarskim numerem: '4'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

900 000 - 1 400 000 PLN

193 200 - 300 500 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce
Galerie Gmurzynska, Kolonia
kolekcja prywatna, Europa

„II wojna światowa była dla niej ciężką próbą. Niemłoda już wówczas malarka, choć przeszła na katolicyzm, opuściła Paryż, obawiając się nazistowskich represji z powodu swego żydowskiego pochodzenia. Rozpoczął się wówczas dla niej rodzaj tułaczki pomiędzy Awinionem a Paryżem, i kolejnymi, wynajmowanymi pracowniami”.

Mela Muter, Malarstwo / Peinture. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu,
red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 32







MELA MUTER UCIECZKA W GŁĄB SAMEJ SIEBIE

Początek lat 40. XX wieku to czas ucieczki wielu artystów na południe Francji. Szczególnie po ewakuacji Paryża, wielu z twórców o żydowskich korzeniach szukało schronienia na dalekiej prowincji, z obawy przed czekającymi ich represjami. Tam także udała się Mela Muter. Początkowo zamieszkała tuż obok Awinionu, a następnie w jego centrum. Nieopodal starego mostu Saint-Bénézet założyła swoją pracownię.

„II wojna światowa była dla niej ciężką próbą. Niemłoda już wówczas malarka, choć przeszła na katolicyzm, opuściła Paryż, obawiając się nazistowskich represji z powodu swego żydowskiego pochodzenia. Rozpoczął się wówczas dla niej rodzaj tułaczki pomiędzy Awinionem a Paryżem, i kolejnymi, wynajmowanymi pracowniami. Wojna zmieniła układ sił nie tylko na świecie, w Europie, ale również na mniejszą skalę w życiu społecznym i towarzyskim stolicy Francji. Wielu przyjaciół artystki odeszło na zawsze, inni wycofali się z aktywnego życia, a młode pokolenia zajęły ich miejsce. Przez wiele lat samotna, Muter nie miała się na kim oprzeć, aż do czasu poznania Bolesława Nawrockiego juniora” (Mela Muter, *Malarstwo / Peinture*. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, red. Mirosław Adam Supruniuk, Sławomir Majoch, Toruń 2010, s. 32).

Paradoksalnie czas okupacji stał się dla malarki okresem niezwykle płodnym. Uczyła ona wówczas historii sztuki, wyprawiała się na długie wędrówki i przede wszystkim malowała. Powstawały liczne pejzaże z Awinionu i jego najbliższych okolic. Wraz z wybuchem wojny artystka rozpoczęła poszukiwania wewnętrznego ładu, którego nie mogła dostrzec już w otaczającym ją świecie. Katastrofa, jaką stanowiła wojna, skierowała Muter na nowe drogi. Malarka, nie godząc się z faktami, zaczęła kreować swoją własną, alternatywną rzeczywistość. Uciekała więc do przeszłości, która z perspektywy czasu wydawała się idealna. To wówczas nawiązał się wyjątkowy dialog ze sztuką dawną, który trwał w twórczości Muter jeszcze przez kolejne lata, nawet po zakończeniu wojny. Odwołanie się do tradycji malarstwa mogło być również wyrazem buntu, pewnego rodzaju manifestem przeciwko zatracającym się coraz silniej wartościom sztuki, zanikowi przedmiotu i jego formy. Klasyzm to przecież znamieny dla plastyki dwudziestolecia międzywojennego aspekt podejmowany przez wielu twórców.

Powstające od lat 40. sceny o charakterze sakralnym stają się zatem śmiałym i bezpośrednim dialogiem ze sztuką dawnych mistrzów. Motywy o tematyce żydowskiej nie zdominowały jej twórczości na żadnym etapie. „Mela Muter pochodziła z polskiej rodziny żydowskiej o bogatych tradycjach narodowościowych. Od najwcześniejszych lat wykazywała ogromne zainteresowanie religią katolicką, pogłębiane przez rozmowy z Lilą i Władysławem Reymontami, którzy zostali jej chrzestnymi rodzicami” (Mela Muter, dz. cyt., s. 9). Dlatego właśnie na jej kompozycjach odnajdujemy przejmujące Piety, postaci świętych czy Świętą Rodzinę.

Prezentowana w katalogu aukcji „Ucieczka do Egiptu” jest niewątpliwie paralela do wydarzeń społeczno-politycznych. Ów dramatyczny exodus Marii, Józefa i Dzieciątka porównać można z gehenną rozgrywającą się w czasach II wojny światowej. Aby podkreślić ten fakt, Muter dokonała w swoim obrazie wyraźnej identyfikacji przestrzennej. Święta Rodzina z osiołkiem wkomponowana została w górzysty pejzaż francuski. W tle widoczne są przęsła mostu Saint-Bénézet rozłożone ponad korytem Rodanu. Dalej, na horyzoncie majaczy monumentalna sylweta fortu św. Andrzeja.

41 †

MELA MUTER

1876-1967

Widok z Rue des Roues w Awinionie, lata 40. XX w.

olej/sklejka, 53 x 65,5 cm

sygnowany l.d.: 'Muter'

opisany na odwrociu: '53 x 66 | 1937'

trzy nalepki Galerie Gmurzyńska w Kolonii

estymacja:

350 000 - 450 000 PLN

75 200 - 96 600 EUR

POCHODZENIE:

spuścizna po artystce

Galerie Gmurzyńska, Kolonia

kolekcja prywatna, Europa

Krajobrazy przedstawiające malownicze zakątki doliny Rodanu pojawiały się w twórczości Meli Muter od lat 30. XX wieku, przede wszystkim jednak od początku lat 40. Po ewakuacji Paryża w 1940 Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Awinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wykladała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W latach wojennych powstały zarówno serie pejzaży z okolic Awinionu, jak i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. W czasie swoich wyjazdów plenerowych Muter często powracała do tych samych motywów. W jej twórczości regularnie pojawiają się pejzaże przedstawiające widoki Awinionu, przede wszystkim krajobrazy uchwycone z wysokiej skarpy z perspektywą na Rodan. Portretowała nabrzeża, mury i wąskie uliczki starego miasta oraz kamienne mosty na rzece. Szczególnie często w jej twórczości powraca XIV-wieczny Fort Świętego Andrzeja w Villeneuve-lès-Avignon. Artystka przedstawiała ten zabytek wielokrotnie, wyobrażając go jako dominantę w prowansalskim, górzystym pejzażu, poprzecinanym kubicznymi strukturami domów oraz srebrnozielonymi ogrodami oliwnymi.

Niejednokrotnie Muter przechadzała się urokliwymi uliczkami samego Awinionu, bacznie obserwując otaczającą ją rzeczywistość. Jak kiedyś podczas I wojny światowej obiekty martwej natury, tak wówczas rolę jej modelu przejęła architektura – ta wielka i monumentalna, jak również i ta niepozorna, lecz niezwykle malownicza. W gąszczu traktów komunikacyjnych i ciasnej zabudowy miasta często trudno jednoznacznie zidentyfikować konkretne jego fragmenty. Pozwalają na to natomiast ikoniczne budowle Awinionu, które wielokrotnie pojawiają się na obrazach Meli Muter. Należą do nich w głównej mierze świątynie – gotycka bazylika Saint Pierre czy kościół Saint Didier. Niezwykle charakterystycznym miejscem w mieście jest rejon ulicy Roues, znanej także jako Rue Teinturiers (ulica Farbiarzy). Nazwa wzięła się właśnie od ich warsztatów, które niegdyś mieściły się w stojących wzdłuż kamieniczkach. Ikonicznym elementem współgrającym z zabudową traktu jest przepływający obok kanał wodny, wielokrotnie pojawiający się na malowanych przez Melę Muter widokach z Awinionu. Ów malowniczy zakątek jest zatem jeszcze jednym kadrem uchwyconym przez artystkę podczas jej awiniońskich eskapad.



42 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Kobieta z muszlą (Femme au coquillage), około 1930

olej/plótno, 81 x 65 cm

sygnowany p.g.: 'Menkes'

na krośnie malarskim papierowa nalepka inwentarzowa

stempel składu Lucien Lefebvre-Foinet w Paryżu

oraz fragment niezachowanej nalepki inwentarzowej

na ramie nalepka aukcyjna

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

21 500 - 32 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Osenat, Fontainebleau, maj 2018

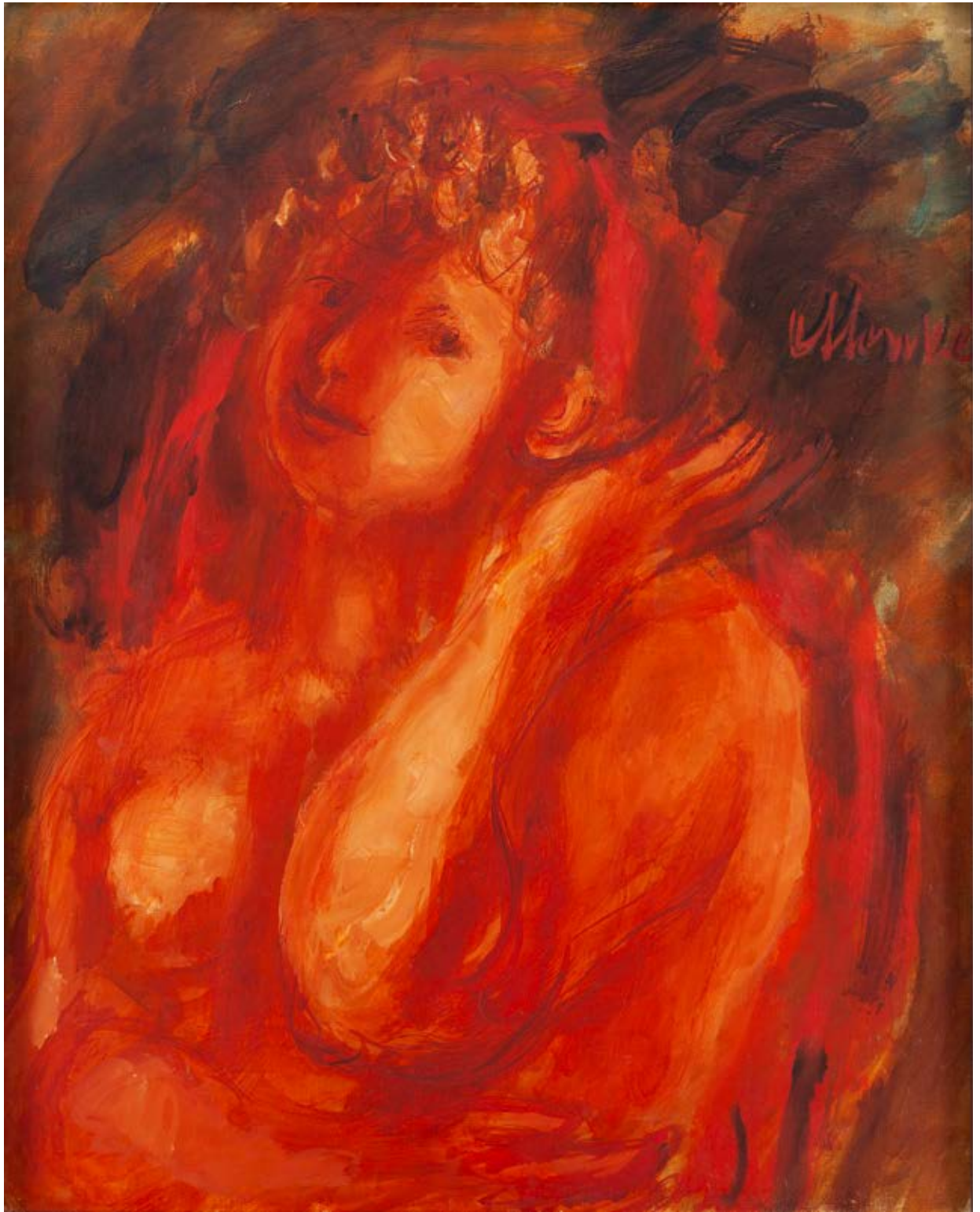
kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, Warszawa, maj 2020

kolekcja prywatna, Polska

Choć biografowie mają niekiedy skłonność do wiązania dat przełomowych w biografiach artystów albo z ważnymi wydarzeniami historycznymi, albo z czasem powstania dzieł uznanych później za wybitne, w przypadku Menkesa ta strategia nie zdaje się na wiele. Ani wyjazd do Paryża, ani przeniesienie się do Nowego Jorku – mimo pozornego potencjału – nie dają się obronić jako prawdziwe zwroty w karierze (do Paryża malarz trafił zresztą już z emigracji, tj. z Berlina). Jeśli w rozwoju kariery twórcy istnieje data węzłowa, jest nią zapewne niepozorny rok 1928. 24 marca roku Menkes, wówczas trzydziestodwuletni, otworzył swoją monograficzną wystawę w Galerie Le Portique, mieszczącej się pod adresem Boulevard Raspail 66, w pół drogi między eleganckim domem towarowym Bon Marche a Ogrodem Luksemburskim. Galeria należała do Marcelle Berr de Turique, znanej prywatnie autorowi, która stworzyła ją w 1924 za namową przyjaciół-artystów. Powiernica Suzanne Valadon, kochanka Chagalla i Raoula Dufy, obracała się wówczas w towarzystwie fowistów, skłóconych z wielkimi salonami sztuki. Galerie La Portique była jednak nie tylko centrum życia ugrupowania, lecz także dobrze prosperującą firmą: przyciągała zarówno wpływowych krytyków, jak i zamożną, francusko-amerykańską klientelę. One man show w galerii roztoczył przed Menkesem nowe perspektywy: po pierwsze pozwolił zaprezentować recenzentom przegląd jego dorobku; po drugie umożliwił nawiązanie nowych kontaktów z kolekcjonerami. Dotychczas bowiem krytycy widywali zazwyczaj jego płótna na wystawach zbiorowych (Salon Jesienny, Salon Niezależnych), a kupował je jeden tylko człowiek, znany grecki milioner, Nico Mazaraki (prywatnie przyjaciel krytyka sztuki Tériadego). Wystawa w Gallerie le Portique okazała się sukcesem nie tylko dlatego, że zwróciła na autora oczy dziennikarzy i otworzyła portfele nabywców. Przede wszystkim komentatorzy i publiczność uświadomili sobie, że jest on nie tyle przedstawicielem szkoły, ile osobnym artystą. Kłopotliwe stały się ponadto oceny formułowane przed otwarciem wystawy: żurnaliści zwykli bowiem dawać malarzowi rady na łamach prasy albo zamykać jego sztukę w dwóch-trzech słowach opisu.

Polski krytyk Artur Prędski, korzystający z sukcesu wystawy, pisał w wymownie zatytułowanym artykule „Menkes, czyli zwycięstwo koloru”: „Jeżeli krytycy nasi tak często przemilczają najlepsze dzieła malarskie, należy przypisać to ich nieświadomości zawodowej. Krytyk współczesny milczy z dwóch powodów: przede wszystkim nie chce wziąć na siebie najmniejszej nawet odpowiedzialności, po wtóre zaś i tak nie ma nic do powiedzenia... Słowa te przypominają mi się, gdy myślę o kłopotliwym milczeniu naszych krytyków, którzy ani jednym słowem zachęty nie poparli w swoim czasie pierwszych wysiłków twórczych Zygmunta Menkesa. A kiedy przed kilkoma jeszcze laty odważyłem się wskazać po raz pierwszy na wielki talent malarski Menkesa, spotkały mnie ze strony oficjalnych autorytetów naszego malarstwa poważne zarzuty. Dzisiaj jest Menkes znanym i powszechnie zagranicą cenionym malarzem. (...) Ale czy nie byłby czas najwyższy, aby przełamać lody milczenia, jakim otaczają u nas i innych zdolnych malarzy, zdobywających sobie coraz więcej uznania za granicą? Zbiorowa wystawa prac Menkesa (...) zadała tym, którzy wątpili jeszcze o twórczym talencie młodego artysty, cios ostateczny. Jeszcze więcej: zadała ona kłam legendzie o nieżywności współczesnego malarstwa, legendzie, która miała służyć jako pewnego rodzaju alibi moralne dla rozmaitych, wszędzie dziś panoszących się, impotentów i pasożytów sztuki. Malarstwo współczesne żyje i kroczy coraz bardziej w kierunku uzdrowienia bardzo wskazanego po gorące rozmaitych futuryzmów i formizmów”. Prędskiemu wtórowali inni, przede wszystkim krytyka francuska. W ciągu kolejnych kilku lat okazało się, że wystawa w Galerie Le Portique nie tylko sprawiła, że w Menkesie rozpoznano artystę pierwszej klasy, lecz także ocaliła go od biedy w Paryżu. Na początku lat 30. z tamtejszego rynku zaczęli bowiem wycofywać się kolekcjonerzy. Relacja Menkesa z Marcelle Berr de Turique (oraz dostęp do jej amerykańskich kontaktów), a następnie emigracja do Nowego Jorku w 1935 pozwoliły malarzowi uniknąć kryzysu ekonomicznego i twórczego zastoju, który mocno dotknął kilku jego przyjaciół.



43

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

Idylla rybacka - Zaproszenie do łodzi, 1914

olej/plótno, 38 x 46 cm

sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'

na ramie papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie, nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '0689/MR/04', na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

64 400 - 85 900 EUR

POCHODZENIE:

Galeria Marek, Paryż

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, Warszawa, marzec 2020

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Eugeniusz Zak, wystawa monograficzna, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2003

Galeria Marek, Paryż, 22 marca – 30 czerwca 1990

LITERATURA:

Mistrzowie École de Paris, tekst Artur Winiarski, Warszawa 2016, s. 50 (il.)

Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 102 (il.)

Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Sejny 2003, s. 11 (il.)

École de Paris, katalog wystawy, Galerie Marek, Paryż, 1990, poz. 16 (il.)



EUGENIUSZ ZAK W KRĘGU SZKOŁY PARYSKIEJ



Fenomen École de Paris, tzw. Szkoły Paryskiej, należy do często przywoływanych zjawisk w sztuce XX stulecia. Pojęcie to częstokroć rozumiane jest w sposób szeroki, a przez to jego użycie pozostaje nieprecyzyjne. Polscy artyści związani z École de Paris zostali odkryci przede wszystkim w latach 90. XX wieku oraz na początku XXI stulecia. Dopiero wówczas stali się obiektem zainteresowania kolekcjonerstwa oraz rynku sztuki, a także naukowej historii sztuki. Za główną badaczką Szkoły Paryskiej na gruncie polskim, Anna Wierzbicka, przyjmuje się, że termin ten pochodzi z epoki. W 1925 roku pojęcia użył dwukrotnie krytyk André Warnod: w książce „Les berceaux de la jeune peinture” („Kolebki młodego malarstwa”) oraz artykule „L'Etat et l'art vivant” (Państwo i sztuka żywa, „Comœdia” 1925, 1 stycznia, s. 1). Wydaje się, że właśnie jego działalność jako krytyka artystycznego przysporzyła powodzenia temu terminowi. Sugestywna okładka książki Warnoda, z hasłem „L'ÉCOLE DE PARIS” oraz rysunkiem aktu Amedeo Modiglianego, stanowiła istotny element recepcji tego hasła. Złożyły się nań wcześniejsze teksty krytyczne Amédée Ozenfanta oraz działalność galerii sztuki, które tworzyły poprzez wystawy wizję łączności artystów w ramach paryskiej kolonii artystycznej. Przykładowo, poeta i marszand, przyjaciel artystów Leopold Zborowski zorganizował

w 1919 roku w londyńskiej Gallery Hill pokaz kilkudziesięciu artystów: obok dzieł Alicji Halickiej, Mojżesza Kislinga czy Jana Zawadowskiego pokazywano obrazy Pabla Picassa, Henriego Matisse'a oraz Fernanda Légera. Wielokrotnie, w latach 20. XX wieku, pod nazwą École de Paris marszandzi prezentowali prace znanych artystów francuskich, choćby André Deraina i Georges Braque'a, czy tych o ugruntowanej sławie, jak Picasso, z dziełami twórców obcych, którzy dzięki temu obrabiali legendą: Amedeo Modiglianego, Marca Chagalla czy Chaima Soutine'a.

W krytyce artystycznej dokonywano jednak coraz częściej rozróżnienia i pod pojęciem Szkoły Paryskiej rozumiano krąg artystów przybyszów osiedlających się i tworzących w obrębie 14. dzielnicy Paryża, na Montparnassie. Środowisko to tworzyli w dużej mierze emigranci z Europy Środkowo-Wschodniej: terenów Rosji, Ukrainy, Białorusi, Polski, Czech, Słowacji, Bułgarii, Rumunii czy Węgier, ale też Skandynawii, Niemiec oraz Hiszpanii. Przybywszy do Paryża, na początku XX wieku poddani cesarzom, potem obywatelom nowych państw Europy, wielokrotnie byli z pochodzenia Żydami. Artyści ci reprezentowali postawę wielokulturowości, mierzyli się z problemami niejednokrotnie płynnej narodowości, koniecznym wyborem była dla nich wielojęzyczność.

Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924-25, stoją od lewej: B. Elkouken, L. Zborowski, W. Zawadowski, J. Hulewicz, G. Gwozdecki, H. Gotlib, J. Bohdanowicz-Konceska. Siedzą od lewej: J. Puget, T. Czyżewski, x, J. Zakowa, x, H. Hayden, E. Zak, A. Zamoyski, L. Puget, R. Kramsztyk



Wielu z nich, przyjeżdżając do Paryża, uprzednio wspólnie uczyli się czy wystawiali prace w Warszawie, Krakowie, Moskwie czy Odessie. Krag École de Paris budowały relacje towarzyskie, sieć marszandów, galerii i krytyków lewobrzeżnej części Paryża. Owe powiązania tworzyły międzynarodową bohémę artystyczną - rodzaj kolonii artystycznej istniejącej początkowo na wzgórzach Montmartre'u, a potem Montparnasse'u. Paryż - miasto mityczne - zarówno dla wykształconych i dobrze sytuowanych przybyszów z dużych miast, jak i biednych mieszkańców prowincji - niósł obietnicę sławy i kariery. Artyści żydowscy, często w swoich krajach wykluczeni z powodu pochodzenia i wyznania, nad Sekwaną mogli się cieszyć swobodą edukacji i niezależnością w wyborze ścieżki artystycznej. Paryż przynosił im poczucie wolności.

Eugeniusz Zak zamieszkał w Paryżu wcześniej, bo już w 1901 roku. W tym samym czasie przyjechała do Francji Mela Muter. Obydwójce w kolejnych latach byli wiodącymi postaciami w międzynarodowym kręgu Szkoły Paryskiej. Malarz wkrótce zaczął wystawiać na paryskich Salonach, a jeszcze przed wybuchem Wielkiej wojny jego twórczość zyskała promotorów w postaci wybitnych krytyków Adolfa Baslera i André Salmona. Jeszcze w 1911 roku Zak miał pierwszą indywidualną ekspozycję w pre-

stizowej Galerie Druet, a od 1912 został wykładowcą prywatnej szkoły prowadzonej przez kubistów Henri Le Fauconniera i Jeana Metzinger, Académie de La Palette. Po wojnie Zak był przez kilka lat związany z polskim i niemieckim środowiskiem artystycznym. W 1921 roku w Warszawie założył Stowarzyszenie Artystów Polskich „Rytm”, a później przebywał w Berlinie, Bonn i Kolonii, gdzie malował oraz współpracował z czasopismem „Deutsche Kunst und Dekoration”. Po przedwczesnej śmierci Zaka, wdowa po nim, Jadwiga założyła prywatną galerię sztuki, skupiając wokół siebie ówczesną artystyczną awangardę. Organizowała pokazy twórczości Marka Chagalla, Amedeo Modiglianiego, Wassily'ego Kandinskiego, Juana Grisa czy Pabla Picassa. Jej siedziba mieściła się pod prestiżowym adresem ue de l'Abbaye 16, obok kościoła Saint-Germain-des-Prés. Galeria osiągnęła duży sukces wizerunkowy i komercyjny. Działała do 1941 roku, kiedy została zamknięta przez nazistów. W 1944 roku Jadwiga została zamordowana w Auschwitz, a jej galeria została otwarta na nowo w 1945 roku przez marszanda Władimira Raykisa. Przy Rue de l'Abbaye (po wojnie pod numerem 13) działa do końca lat 60. XX stulecia.



Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza, w pracowni na Montparnasse w Paryżu, fot. Henri Manuel



„Jedynymi artystami godnymi przetrwania” – mówił w jednym z wywiadów Eugeniusz Zak – „są ci, którzy ponad dziecinnie namiętne dyskusje-programy, ponad formuły, nawiązują bezpośrednio do wielkich tradycji ludzkości”. Wydaje się, że krytyka, historia sztuki i publiczność do dziś zgodnie podziela pogląd malarza. Choć przez całe życie dystansował się do wszelkich „izmów”, nie tylko przetrwał w pamięci potomnych, lecz także zapisał się jako chyba najwybitniejszy przedstawiciel Szkoły Paryskiej. Co więcej, wszedł zarówno do kanonu polskiego, jak i do świadomości zachodnich badaczy.

Przyczyniły się do tego tak wybitna, osobna twórczość autora, jak jego biografia – zgodnie określana jako „życie poetyckie”. Zak (właściwie: Żak) pochodził ze zasymilowanej rodziny żydowskiej. Do Paryża wyjechał jako osiemnastolatek. Dostał się na École des Beaux-Arts, ale postanowił równocześnie korzystać z modelu w Académie Colarossi. Zadebiutował na Salonie Jesiennym w 1904. Jeździł na plenery do Bretanii, pracował jako dydaktyk w prywatnej akademii malarzkiej La Palette, słynącej z liberalizmu i sympatyzowania z rozmaitymi awangardami. Razem z Leopoldem Gottliebem, Romanem Kramsztykiem i Melą Muter należał do pierwszego pokolenia Szkoły Paryskiej. Francja szybko okazała się jedynie pierwszym przystankiem w międzynarodowej karierze. W 1910 Zak wziął udział w berlińskiej wystawie Secession, a w 1922 zamieszkał stolicy Niemiec. Następnie przeniósł się do Bonn, gdzie pracował nie tylko jako malarz, lecz także krytyk. Choć po roku wrócił do Paryża, nie stracił kontaktu z niemieckim środowiskiem artystycznym (na krótko przed śmiercią otrzymał propozycję objęcia kierownictwa Akademii Sztuk Pięknych w Kolonii). Regularnie bywał też w Warszawie, był jednym z założycieli grupy „Rytm”. Podróżował do Szwajcarii, pomieszkiwał na południu Francji, wystawiał swoje obrazy w Stanach Zjednoczonych. Międzynarodowe kontakty okazały się przydatne, kiedy razem z żoną Jadwigą założył galerię sztuki „Zak”, znaną dziś przede wszystkim w krajach Ameryki Łacińskiej – pani Zak już po śmierci męża chętnie wystawiała bowiem dzieła Latynosów.

Pełne podróży i sukcesów, spełnione życie zawodowe Zaka należy skonfrontować z jego pracami. Jak zgodnie zauważała krytyka, przenikał je bowiem pierwiastek melancholii. Wyciszone płótna artysty zaludniali rozmaici cyrkowcy, grajkowie, pijacy. Unikał efekciarstwa, nie wchodził z żadne prądy i „izmy” („Nie należy mieć pretensji do obalania czegoś czy budowania. W sztuce nie ma wynalazków. Sztuka nie jest ani z wczoraj, ani z dzisiaj, ani z jutra – jest ze wszystkich czasów”).

Stefania Zahorska wiązała ten fakt z osobowością malarza: „A Zak, jako człowiek?” – pisała – „Jest w nim jako w człowieku czynnik jeden, który bez wątpienia zaważyć musiał na jego psychice, jego życiu, a więc w ten czy w ów sposób i na jego twórczości. Czynnikiem tym jest choroba. Był zawsze wątpliwy, drobny i cierpiący. Zdawałoby się, że wyrodzić się w nim musi w tych warunkach coś w rodzaju zgorzknienia, chorobliwego przewrażliwienia psychicznego, ukrytego antagonizmu w stosunku do ludzi. Faktem jednak jest, że w stosunkach towarzyskich zdobywał sobie wszystkich swą nieskomplikowaną dobroduszością i stale dobrym humorem. Jego postawa psychiczna była taka, że zdawała się ludzi zapewniać o nieszkodliwości i nieniebezpieczeństwie jego osoby i dlatego nie prowokowała nastawień obronnych lub napastliwych. Robił wrażenie człowieka będącego w dobrych stosunkach ze swym życiem, u którego między chceniem a możliwością urzeczywistnienia nie ma groźnych napięć, ale jest harmonia i równowaga; który potrafi wycisnąć z życia to, co w danych warunkach ma ono najlepszego, posiada sporą dozę zmysłu rzeczywistości i potrafi na danym odcinku swych możliwości zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselej”.

44 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Tamaris" ("La Seyne-sur-Mer, près de Toulon"), 1935

olej/ płótno, 38 x 55 cm

sygnowany l.d.: 'Kisling'

na krośnię malarskim trudno czytelny opis oraz owalna pieczęć składu materiałów malarskich
na odwrociu dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

350 000 - 500 000 PLN

75 200 - 107 300 EUR

POCHODZENIE:

Galerie Charles et André Bailly, Paryż

Sotheby's, Londyn, kwiecień 1990

kolekcja prywatna, Europa

WYSTAWIANY:

Kisling. Grande figure de l'École de Paris, Teien Art Museum, Tokio, 12 września – 25 października 2020 (wystawa podróżna)

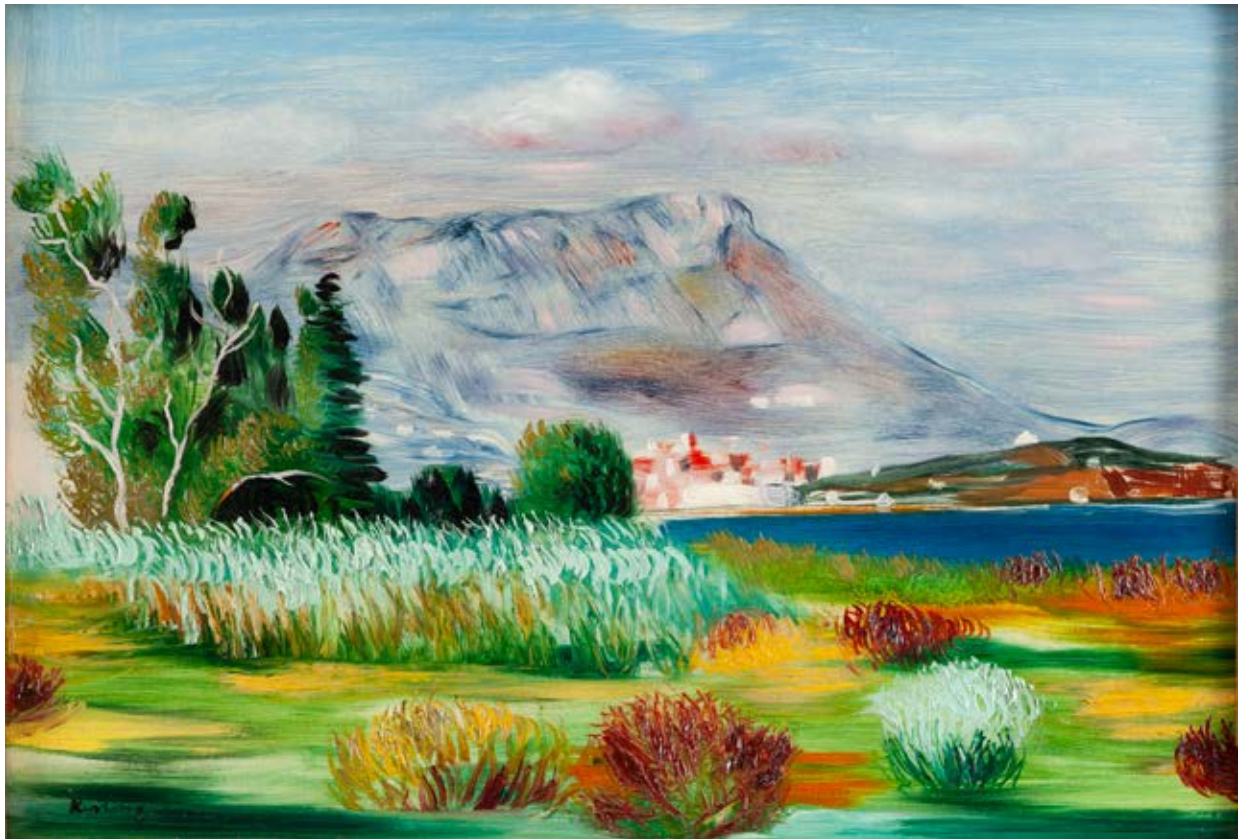
LITERATURA:

Kisling. Grande figure de l'École de Paris, Teien Art Museum w Tokio, Tokio 2020, nr kat. 64 (il.)

Jean Kisling, Jean Dutourd, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 3, Paryż 1995, s. 330 (il.), nr kat. 103

„Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego tłumu”.

Alice Halicka, Hier (souvenirs), tłum. M. Ch.-F, Paris 1946, s. 96, wyd. pol.: Wczoraj. Wspomnienia, przeł. Wanda Błońska, Kraków 1971





Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929, fot. Thérèse Bonney







MOJŻESZ KISLING W SŁOŃCU POŁUDNIA

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

Obecność awangardy artystycznej w tym regionie obserwowana była już od końca XIX wieku, a zapoczątkowana została m. in. przez podróże artystyczne Vincenta van Gogha, Paula Gauguina i Paula Cézanne’a – reformatorów i pionierów rozwoju sztuki XX stulecia. Nurt taki jak fowizm czy kubizm otwierały nowe horyzonty, dostarczały nowych środków wyrazu, łącząc się w pewnym momencie na stałe z nazwami miejscowości takich jak Cassis, L’Estaque, Aix-en-Provence, Martigues, Collioure, Saint-Tropez lub Céret. Owe „mekki malarstwa”, przede wszystkim w gatunku pejzażu, poprzez swoje położenie geograficzne znacząco wpływały na ekspansję francuskiej sztuki i uprawiania jej wzorem francuskich artystów.

Mojżesz Kisling pierwszy raz zetknął się z południem Francji w 1917, gdy jako ranny żołnierz wojsk francuskich udał się do Saint Tropez w celu rekonwalescencji. Obecną w swoim jego malarstwie konwencję malarstwa pejzażowego zaczął rozwijać kilka lat wcześniej, na przełomie 1912 i 1913 roku przebywając w Céret, we wschodnich Pirenejach. Zasymilował wówczas zasady kubistycznej estetyki dzięki kontaktom z Pabłem Picassem, Georgesem Braque, Juanem Grisem i Maxem Jacobem. Pod wpływem kontaktów z kubistami zaczął malować południowo-francuskie pejzaże o geometryzującej stylistyce. W krajobrazach artysty pochodzących z tego czasu uwidacznia się głęboka fascynacja sztuką Cézanne’a. Kisling syntetyzował i geometryzował bryły, spiętrzał plany kompozycyjne, wprowadzał podwyższony punkt widzenia, zacieśniał przestrzeń obrazową. Jednak w przeciwieństwie do kubistów nie poszukiwał raczej nowego sposobu budowy obrazu, lecz nowej formuły dekoracyjności, w której zsyntetyzowane

były architektoniczne współgrają z organicznymi formami natury. Od lat 1917-1918, prócz widoków z Saint-Tropez, które cechowała rozbielona paleta i eteryczność, zaczęły wychodzić spod pędzla artysty krajobrazy o pogłębionej ekspresji ewokowanej przez gamę ostrych, mocnych, kontrastowo zestawionych barw. Stężone w wyrazie kompozycje malowane były impastowo, ukośnymi pociągnięciami pędzla.

Na południu Francji, otaczająca go atmosfera śródziemnomorskiego krajobrazu zaintrygowała malarza na tyle, że powziął dialog z kolorystem tych regionów. W latach 20. i 30. XX wieku Mojżesz Kisling związał się z tym obszarem coraz silniej: w 1937 wybrał Prowansję na stałe miejsce pracy twórczej, wznosząc własną willę z pracownią w Sanary, jeżdżąc na plenery w okolice Marsylii. Rosnąca popularność regionu wpływała niekiedy na trudność harmonijnej pracy – eskapady na południe stały się modne a „Południe przestało być zacisznym, letniskowym schronieniem dla kilku wyłącznie oryginałów. Padło ofiarą hałaśliwego i barwnego tłumy” – wspominała Alicja Halicka w 1924 (Alicja Halicka, Hier (souvenirs), tłum. M. Ch.-F. Paris 1946, s. 96, wyd. pol.: Wczoraj. Wspomnienia, przeł. Wanda Błońska, Kraków 1971).

Choć „Tamaris” jest dziełem z lat trzydziestych XX wieku, to dostrzegalne jest, że to, co inspirowało i Kislinga, i innych twórców z kolonii artystycznej, to przede wszystkim niepowtarzalność pejzażu i towarzyszące mu ferie barw. Bowiem to gra kolorów i światła tych widoków stanowiła największą przyjemność i wyzwanie w malarskim zadaniu. W kompozycji Kislinga dostrzegalne jest, iż to kolor stał się najważniejszym elementem konstrukcji obrazu i nośnikiem dynamiki kompozycji. Kisling wykorzystał zasady perspektyw barwnej, budując formy na pierwszym planie czerwieniami, oranżami, żółcieniami oraz zieleniami, zaś określając formy przedstawione na dalszych planach chłodnymi błękitami. Silnie kontrastujące kolory w prezentowanej w ofercie pracy, czynią z niej mozaikę barw, w której gubi się znaczenie i hierarchia form, a więc zatracą się anegdotyczny wymiar obrazu na rzecz jego czysto dekoracyjnego charakteru. Niesamowita, nasycona kolorystyka, silne kontrasty temperaturowe, nadały kompozycji intensywność porównywalną z dziełami fowistów.

45 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Akt siedzący" ("Nu assise"), około 1935

olej/ płótno, 44,7 x 28,5 cm

sygnowany p.g.: 'Kisling'

opisany numerem na krośnię malarskim: '4'

na ramie notatki ramiarskie, dwukrotnie powtórzony numer: '56'

oraz fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka galeryjna James Vigeveno Galleries w Los Angeles

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 700 - 75 200 EUR

POCHODZENIE:

James Vigeveno Galleries, Los Angeles

kolekcja Audrey Zauderer (od lat 50. XX w.)

Sotheby's, Nowy Jork, listopad 2020

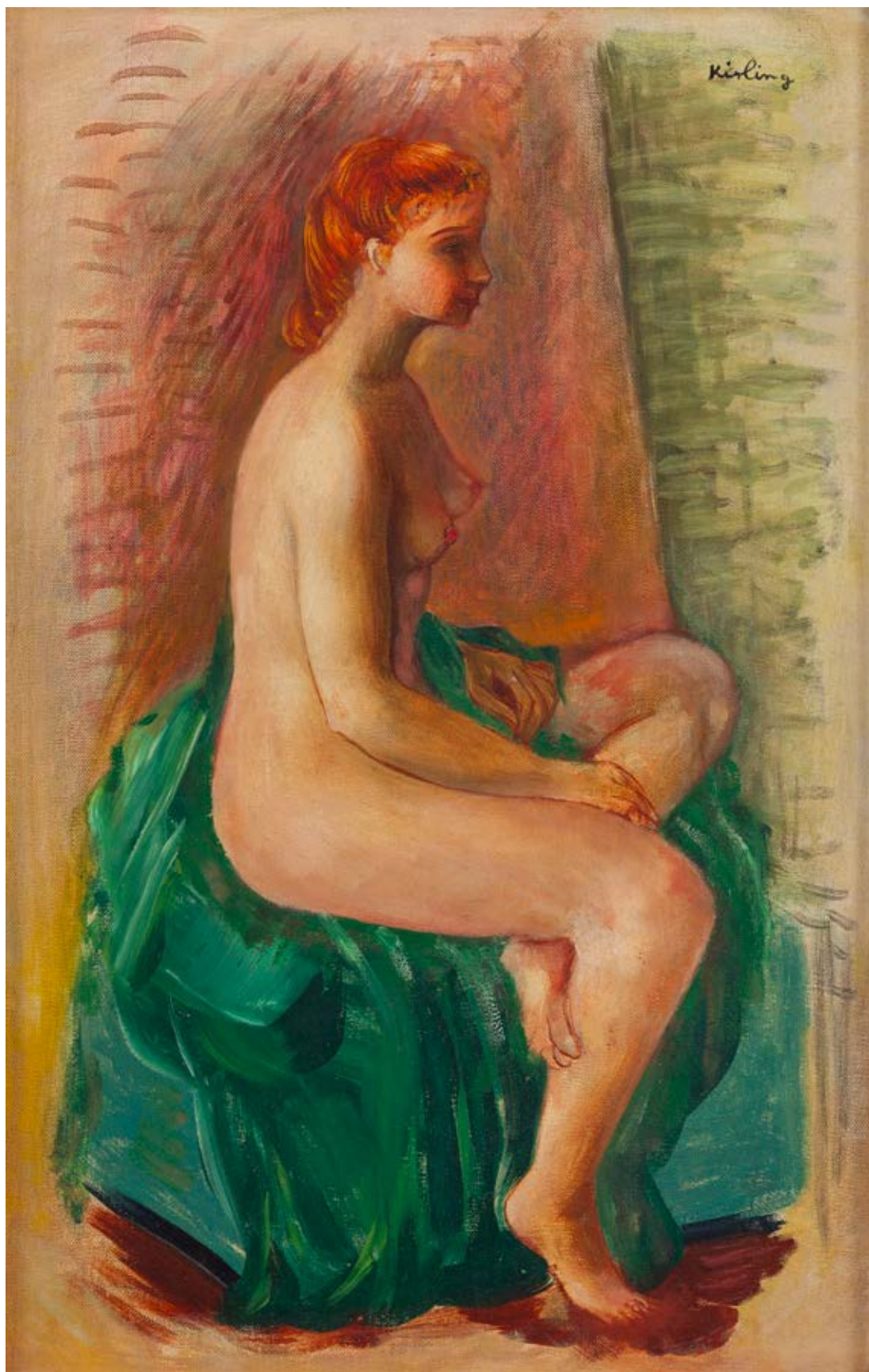
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

obraz zostanie uwzględniony w IV tomie katalogu raisonné artysty

"Widok urodziwej nagiej dziewczyny budzi we mnie radość życia, pragnienie miłości i szczęścia. Chcę, aby kawał materii, na której tle ją pozuję, dał wyraz mej radości. Wszystko to wiąże się ze sobą i kojarzy tak jak rytm życia z rytmem jednostki. Obraz powinien śpiewać! Czyż Baudelaire nie twierdzi, że kolorysta jest poetą epickim?"

Mojżesz Kisling, *Moje credo artystyczne, Wiadomości literackie*, nr 51-52, 1935, s. 2



W PARYSKIM ATELIER KISLINGA

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

Artyści pierwszych awangard około 1900 roku ostatecznie zburzyli idealną wizję ciała ludzkiego, ukształtowaną jeszcze na wzorcach sztuki greckiej okresu klasycznego. Ich działania poprzedziły wystąpienia Édouarda Maneta czy postimpresjonistów. To jednak fowiści, kubiści czy ekspresjoniści celowo deformowali nagie sylwetki, tworząc z tematu aktu pole artystycznego eksperymentu i obszar wadzenia się z tradycją. Wielu z nich dokonywało malarskiego czy rzeźbiarskiego ikonoklazmu, aby wynaleźć nową harmonię i zbudować nowy kanon obrazowania ciała. Twórczość Kislinga, wyrosła na gruncie krakowskiej sztuki po 1900 roku, mimo eksperymentów kubistycznych artysty w drugiej dekadzie XX wieku, zachowała ściśle klasyczny pierwiastek. „Wiem, że nie można wniesić do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską” – mówił artysta w wywiadzie dla „L'Art Vivant” 15 czerwca 1925 roku.

„Wśród wielu znanych modelek Kislinga wymienić można francuską Kreolkę, związaną z Pascinem, Aichę (akt z 1919; portrety z lat 1919 i 1925), siostry Bronię i Tylię Perlmutter, polskie Żydówki, urodzone w Holandii (akty i portrety m.in. z 1922 i 1925), Arletty, Kherę i Adrienne Leguin Rugerup (znane z aktów z lat 30.)” – odnotowuje Jerzy Malinowski (O Mojżeszu Kislingu z polskiego punktu widzenia, „Pamiętnik Sztuk Pięknych” 2003, nr 1(4), s. 47). Wiele z nich pozostaje dzisiaj anonimowych, tak jak rudowłosa dziewczyna z prezentowanym akcie z połowy lat 30. Kisling już od drugiej dekady XX wieku tworzył akty dużego formatu (metrowej szerokości czy nawet większe), które jawnie dialogują z obrazami Modiglianiego. Wraz z komercyjnym sukcesem swojej sztuki licznie tworzył mniejsze obrazy, w dużej mierze akty. Jak i w prezentowanym obrazie, jest w nich obecna żywiołowa praca pędzla i soczysty koloryt. Kisling posługuje się tutaj swobodną pracą pędzla i nie wykańcza przesadnie prac, co z pewnością stanowi odpowiedź na zapotrzebowania rynku, jak również składa się na zamierzone impresyjne wrażenie, jakie miały sprawiać jego mniejsze dzieła.



46 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Akt młodej, rudowłosej kobiety" ("Jeune rousse, le buste nu"), 1935 (?)

olej/plótno, 41 x 33 cm

sygnowany p.d.: 'Kisling'

opisany na odwrociu czarną farbą: 'no 16 3 (nieczytelnie)'

opisany na krośnie malarskim białą kredką: 'LOT 25 20 x 10 92', czarnym markerem: 'ISR 513' i 'F504' oraz ołówkiem: '33 HVI 80000'

stempel składu materiałów malarskich: 'C. GUICHARDAZ | 12, Rue Campagne-Première, Paris 14e'

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 700 - 75 200 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Chaville Encheres, Chaville, lipiec 2021

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

Jean Kisling, Jean Dutourd, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 3, Paryż 1995, nr kat. 73

Zmysłowe akty kobiet stanowią zaraz obok kwiatowych martwych natur główną tematykę prac Mojżesza Kislinga. Szerokie kontakty w kręgach artystycznej bohemy Paryża i liczne, płomienne romanse Księcia Montparnasse'u sprawiły, iż do jego pracowni chętnie przybywały pobudzone legendą artysty modelki. Pośród nich znajdowały się dobrze znane i barwne postaci paryskiej sceny kulturalno-towarzyskiej, jak słynna Kiki czy Aïcha. Pojawiały się tam także zupełnie anonimowe dla tego kręgu osoby. Dziś trudno tak naprawdę powiedzieć, który portret jest wizerunkiem autentycznej postaci, a który tylko pewnego rodzaju typem, wizją powstałą w umyśle twórcy. Nie zważając jednak na tę kwestię, pewne jest, że Kisling zawsze traktował sylwetkę kobietą ze właściwym sobie liryzmem. Jego akty pokazują portretowaną modelkę nagą bądź półnagą. Są to w pełni przedstawienia o charakterze erotycznym i erotyzmu w nich nie brakuje, niemniej jednak nie są one wulgarne. Pobudzają wyobraźnię obserwatora, który zazwyczaj zostaje postawiony przez malarza w sytuacji sam na sam z ową prezentowaną kobietą. Wchodzi do jej intymnego świata, w którym jest ona boginią i natchnieniem, zarówno artysty, jak i obserwatora.

Pierwsze akty Kisling zaczął tworzyć już około roku 1914. To wówczas w jego pracowni przy Rue Joseph-Bara w Paryżu budził się w nim zmysł artysty obserwatora i jednocześnie admiratora kobiecego piękna. Zaczęły powstawać zmysłowe wizerunki kobiet, wizerunki dotąd niespotykane, które jednak dla malarza nie były niczym nowatorskim czy awangardowym. Sam twierdził bowiem, że nie zrywały one z żadnymi kanonami i nie burzyły istniejącego ładu. Jak mówił w wywiadzie dla „L'Art Vivant” z 15 czerwca 1925, „Wiem, że nie można wnieść do malarstwa nic nowego, ponieważ tworzywo jest zawsze to samo, a nasze środki działania są niezmiennie, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarzską”. Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca to kompozycja w pełni reprezentatywna dla twórczości Kislinga lat 30. XX stulecia. Wizerunek komponowany jest za pomocą delikatnych pociągnięć pędzla. Artysta mocno syntetyzuje kształty i upraszcza formy. Tło z kolei maluje zamazyszcie, poprzez silnie zdynamizowane uderzenia pędzla. Farba pojawia się w zasadzie tylko w bezpośrednim sąsiedztwie postaci, tworząc coś na wzór otaczającej ją aureoli. Dalej, ku krańcom kompozycji, tło pozostaje nietknięte, a rolę tkanki malarskiej przejmują biel płóciennego podobrazia.



WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Ułani i dziewczyna, 1925

olej/płótno naklejone na tekturę, 40 x 30 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Wojciech Kossak 1925'
na odwrocie nalepka z numerem: 'ND 10598'

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

15 100 - 19 400 EUR

Wojciech Kossak wzrastał w tradycyjnym środowisku, a kultywowane w rodzinnych kręgach wartości patriotyczne silnie wpłynęły zarówno na życiową, jak i artystyczną postawę tego twórcy. Malarstwo rodu Kossaków całą swoją mocą oddziaływania związane jest z Polską i polskością w ogóle. Kluczową rolę w kompozycjach przedstawicieli klanu odgrywa historia, na tle której ukazywana jest siła narodowego oręcza. Sztuka Kossaków była w czasach zaborów medium gloryfikującym narodowe ideały. Jak się okazało spełniała ona swą doniosłą rolę nawet w czasach, w których wolność była już faktem, a nie tylko mglistą wizją. W obrazach Juliusza niemłą rolę odgrywała batalistyka i co naturalne, sylwetki koni. Wojciech, a za nim także Jerzy, dodatkowo pogłębili obszar zainteresowań tematycznych wprowadzając i eksplorując obszar ludowości oraz rzeczywistość ziemiańskiego dworu. Wojciech Kossak największą popularność zdobył jako wybitny batalista i twórca osławionych w epoce panoram. Już w początkach XX stulecia tworzył on sceny rodzajowe odwołujące się bezpośrednio do kultury polskiej wsi. Przedstawienia te zdominowały jednak jego artystyczne *œuvre* dopiero później, w latach 20. i 30. To wówczas w krakowskiej Kossakówce prężnie działała rozbudowana pracownia zatrudniająca licznych twórców. „W okresie tym w twórczości Wojciecha przeważają portrety i mniejszego formatu obrazy, najchętniej poszukiwane przez kunsthändlerów, z motywem konia, ułana i dziewczyny; płócien batalistycznych o większych rozmiarach było mniej” (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 35). W kręgu Kossaków wypracowane zostały liczne warianty rodzajowego przedstawienia, w którego strukturze wojskowi, wiejskie dziewczęta i konie odgrywają główne role. Płótna Wojciecha i Jerzego przedstawiają spotkania ułanów i chłopek przy studniach, jak i rozmowy prowadzone przy płotach. Wielokrotnie niewielkie oddziały przy wodopoju napotykają kobiety robiące pranie w rzece. Tłem dla scen kreowanych przez Kossaków stają się nierzadko lasy i rozległe pola.



WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Ułan 2. Pułku Ułanów Królestwa Polskiego, 1930

olej/sklejka, 55,5 x 40,6 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1930'

na odwrociu papierowa nalepka salonu Desy

ślady po niezachowanej nalepce oraz trudno czytelne notatki

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 900 - 17 200 EUR

POCHODZENIE:

DESA Dzieła Sztuki i Antyki, Warszawa

kolekcja prywatna, Polska

Wojciech Kossak kontynuował, ale też współtworzył wielką tradycję sztuki XIX wieku – malarstwa historycznego i batalistycznego, nawiązującego do mitów polskiego oręża. Artyści doby zaborów przedstawiali radosne chwile narodowych zwycięstw, malując „ku pokrzepieniu serc”. Gruntownie wykształcony w europejskich akademiach twórca znakomicie opanował warsztat malarski, co pozwalało mu nie tylko na swobodne posługiwanie się realistyczną konwencją obrazowania, ale także na mistrzowską reżyserię zarówno olbrzymich spektakli bitewnych, jak i nastrojowych scen rodzajowych. Do najliczebniejszej grupy dzieł Wojciecha Kossaka należą sceny z życia polskiej kawalerii. Wśród nich można znaleźć bogactwo pomysłów, wariantów i redakcji. Do osobnego zbioru należą obrazy przedstawiające ułanów. Rodzajowość scen żołnierskiego życia może kojarzyć się z tradycją polskiego malarstwa w Monachium. Wojciech Kossak był z tą tradycją silnie związany. Właśnie tam ukazywano rodzajowy czy codzienny wymiar żołnierskiej egzystencji. Nie tylko więc potyczki i bitwy, lecz także statyczne i spokojne przedstawienia o charakterze rodzajowym zajmowały artystę. Kunszt malarski i tematyka prac sprawiła, iż Wojciech Kossak w swojej epoce cieszył się ogromną popularnością. Poza licznymi odznaczeniami i wystawami mógł szczerzyć się kontaktami w najwyższych sferach, m. in. na dworze cesarskim w Wiedniu i Berlinie.

Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz jest wariantem rodzajowego przedstawienia, w którym ułan został przedstawiony na koniu, prawdopodobnie w trakcie patrolu, na tle lasu i rozległego pola. Ciekawym elementem kompozycji jest trzymana w ustach przez ułana fajka, która przydaje kompozycji znamion rodzajowości. Istotne są tutaj również białe elementy umundurowania. To dzięki nim możemy zidentyfikować wojskowego jako żołnierza 2. Pułku Ułanów Królestwa Polskiego.



WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Polowanie w Medyce, 1942

olej/plótno, 71 x 111 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1942'

opisany autorsko na odwrociu: 'Stwierdzam autentyczność | Wojciech Kossak'
oraz pieczęć lakowa z herbem

estymacja:

50 000 - 70 000 PLN

10 800 - 15 100 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, kwiecień 2006

kolekcja prywatna, Polska

dom aukcyjny Panorama, Warszawa, grudzień 2018

kolekcja prywatna, polska

„Polowanie” Wojciecha Kossaka to scena brawurowa i iście dynamiczna. Artysta ukazał tutaj moment gonitwy, w której biorą udział jeźdźcy na galopujących rumakach. Towarzyszy im zgraja psów myśliwskich. Owa scena osadzona została przez malarza w niezwykle nastrojowej scenerii jesiennego lasu. Korony drzew przebarwiają się w malowniczy sposób, tworząc czerwono-żółtą mozaikę plam barwnych. Charakterystyczny układ pni drzew jednoznacznie pozwala identyfikować plener. Jest to Medyka. Tak opisane są właśnie analogiczne pejzaże twórcy. Kossak zapisał się w zbiorowej świadomości narodu jako wybitny ilustrator i piewca chwały narodu. Liczne sceny walk i bitew odbywających się w przeróżnych okresach czasu uczyniły go poważanym i uwielbianym ilustratorem historii. Międzynarodowego sukcesu oraz umiejętności plastycznych zazdrościli współcześni mu krytycy i przyjaciele. Chociażby Alfred Wysocki tak pisał

w swych pamiętnikach: „Wówczas w Berlinie zazdrościłem nieraz Kossakowi tej jego umiejętności zdobywania sobie sympatii ludzkich i powodzenia. Wielki jego talent malarski torował mu naturalnie wszędzie drogi i otwierał przed nim każde drzwi. Ale poza tym nieopuszczający go nigdy humor, wewnętrzna wesołość, dowcip i łatwość prowadzenia rozmowy w połączeniu z tężyzną fizyczną, świetną figurą i junackim wzięciem kawalerzysty jednały mu serca wszystkich i czyniły z 'Wojtka' ulubieńca każdego towarzystwa” (Kazimierz Olszański, Wojciech Kossak, Warszawa 1982, s. 20). Obrazy malarza cieszyły się oczywiście już w jego epoce zupełnie analogicznym zainteresowaniem, co i jego osoba. Sceny rodzajowe i motywy batalistyczne zdobiły mieszczańskie wnętrza wielu polskich domów, co oczywiście motywowało samego artystę do wytężonej pracy twórczej.



50 †

JERZY KOSSAK

1886-1955

W odwrocie spod Moskwy, 1928

olej/tektura, 34 x 60 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Jerzy Kossak | 1928'

na odwrocie papierowa nalepka składu obrazów i materiałów malarskich M. Nowicki & R. Grünastel z Poznania
oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 700 - 12 900 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, październik 2017

kolekcja prywatna, Polska

„W roku 1929 nastąpił w malarstwie Jerzego Kossaka wyraźny zwrot, który można uznać za początek dojrzałego okresu, szczytowego w całej jego twórczości artystycznej. Okres ten trwał mniej więcej do roku 1939. W tym dziesięciu lat powstawały jego najlepsze prace, oryginalne, samodzielne, skomponowane według własnych pomysłów, wielkoformatowe, o treści historycznej, w znacznej części dokumentalne”.

Kazimierz Olszański, Jerzy Kossak, Wrocław-Warszawa-Kraków 1992, s. 22



MARIAN ZAREMSKI

1860-1918

"Poślaniec", 1882

olej/plótno, 29 x 48 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'M. Zaremski | 1882 r.'

na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Muzeum w Tomaszowie Mazowieckim

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

WYSTAWIANY:

Muzeum w Tomaszowie Mazowieckim, 1971

Marian Zaremski to wybitny, aczkolwiek dziś nieco zapomniany przedstawiciel monachijczyków. Wyszedł on z warszawskiej szkoły Wojciecha Gersona, ale to pobyt w bawarskiej metropolii nad Izarą wywarł na niego największy wpływ. Zaremski już w okresie studiów skierował się w stronę nastrojowego malarstwa rodzajowego. Dodatkowo w Monachium zetknął się z samym Józefem Brandtem – wielką indywidualnością i mentorem wielu twórców skupionych wokół tamtejszej polskiej kolonii. Po powrocie do kraju Zaremski osiadł w Częstochowie i poświęcił się w pełni malarstwu, a także działalności pedagogicznej. Był malarzem wielce zainteresowanym życiem polskiej wsi. W zasadzie jego prace powstały od końca lat 90. XIX stulecia śmiało można by włączyć w nurt młodopolskiej chłopomanii. W jego kompozycjach zauważalne jest skupienie się na nastroju, a także wierne odwzorowanie rzeczywistości. Chęć zrozumienia swoich modeli to też odkrywanie przez Zaremskiego istotnych w ich życiu sfer, takich jak codzienna praca, obrzędowość czy religia. To wszystko odnajdujemy na jego monumentalnym obrazie „Siewca”, znanym również jako „Anioł Pański” z 1888, w którym tematem i wykreowanym nastrojem malarz zbliżył się

do piewcy realizmu, Jeana-François Milleta. Prezentowany w katalogu „Poślaniec”, namalowany w 1882, to praca młodego, bo zaledwie dwudziestodwuletniego artysty. Całkiem możliwe, że powstała jeszcze podczas monachijskich studiów Zaremskiego, choć periodyzacja jego twórczości jest wciąż trudna do precyzyjnego zrekonstruowania. Oprócz ikonического już dla szkoły monachijskiej tematu wykorzystującego sylwetkę konia, uwagę widza zwraca tutaj zręczne oddanie zjawisk luministycznych. Odwołać można się w tym przypadku chociażby do twórczości o dekadę starszego Aleksandra Gierymskiego, który również zetknąwszy się z Akademią Monachijską, przynosił pośrednio na grunt polski także zdobycze z innego ośrodka artystycznego, a mianowicie z Paryża. Rok 1882, czyli czas, kiedy Zaremski maluje „Poślanca” to również moment ukończenia przez Gierymskiego „Altany” (Muzeum Narodowe w Warszawie), w której to pojawiają się już zwiastuny francuskiego impresjonizmu. Podobne refleksy odnajdziemy i w „Poślanicy”. Szczególnie widoczne są one w partiach, gdzie poprzez korony drzew i listowie winnej latorośli przemykają niepozorne promienie popołudniowego słońca.



52 Ω

WŁADYSŁAW SZERNER JR.

1870-1936

"Pastuszka", 1910

olej/ płótno, 33 x 28 cm

sygnowany i opisany p.d.: 'Władysław Szerner iun. | Monachium'

na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Salonu Artystycznego Feliksa Richlinga w Warszawie z opisem obrazu

estymacja:

15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

Salon Artystyczny Feliksa Richlinga, Warszawa, data nieznana

Władysław Karol Szerner był twórcą wykształconym na gruncie niemieckim. Studiował, jak większość wówczas malarzy tradycjonalistów, nad Izarą, w Monachium. Na formację artystyczną nie miał wpływu, miała również działalność plastyczna jego ojca, Władysława Szernera seniora. Syn niejednokrotnie naśladował jego kompozycje, ale wypracował również własne, w pełni indywidualne przedstawienia. Zafascynowany był niewątpliwie przestrzenią polskich Kresów. Z zapałem portretował stępy, a na nich postacie Kozaków. Z drobiazgowością odtwarzał zarówno świat natury i surowy klimat tamtych rejonów, jak i barwne, ludowe stroje. W pejzażach Szernera juniora wyraźnie zauważalne jest skupienie na sylwetce ludzkiej, która stanowi ważny element sztafażu. Równie istotne miejsce pośród tematyki podejmowanej przez artystę zajmują sceny z życia wsi. Ewidentnie przestrzeń ta pojmowana jest w kontekście sielskości i malowniczości. Egzystencja chłopów przypomina ciągłą zabawę, a wykonywane przez nich codzienne prace zdają się przynosić jedynie radość i zadowolenie. Łatwo można zdać sobie sprawę, że są to wizje wyidealizowane i pełne fantazji. Niemniej jednak czyni to prace Szernera obrazami o nastrojowym i radosnym klimacie. Malarz przenosi widza w przestrzeń małych miasteczek i wsi. Wielokrotnie zabiera go w podróż na targ czy przenosi na kamieniste ścieżki zlokalizowane pośród malowniczych nizin. Częsty motyw prac artysty stanowią także sceny rozgrywające się podczas żniw. Z taką właśnie kompozycją mamy tutaj do czynienia. Praktycznie w samym jej centrum ukazana została drobniutka postać pasterki. Bosa, mała dziewczynka ubrana jest w długą, białą koszulę. W zawadiacki sposób trzyma ona za plecami kij, którego używa do poganiania zwierząt. Obok pasie się koza, nieco dalej stadko krów. W tle majaczą tonące w zieleni zabudowania wioski.



53

IWAN TRUSZ

1869-1941

Hucułki, lata 20. XX w.

olej/tektura, 25 x 18,5 cm

sygnowany p.d.: 'Iw. Trusz'

na ramie kartka z opisem: '3. | IWAN TRUSZ'

estymacja:

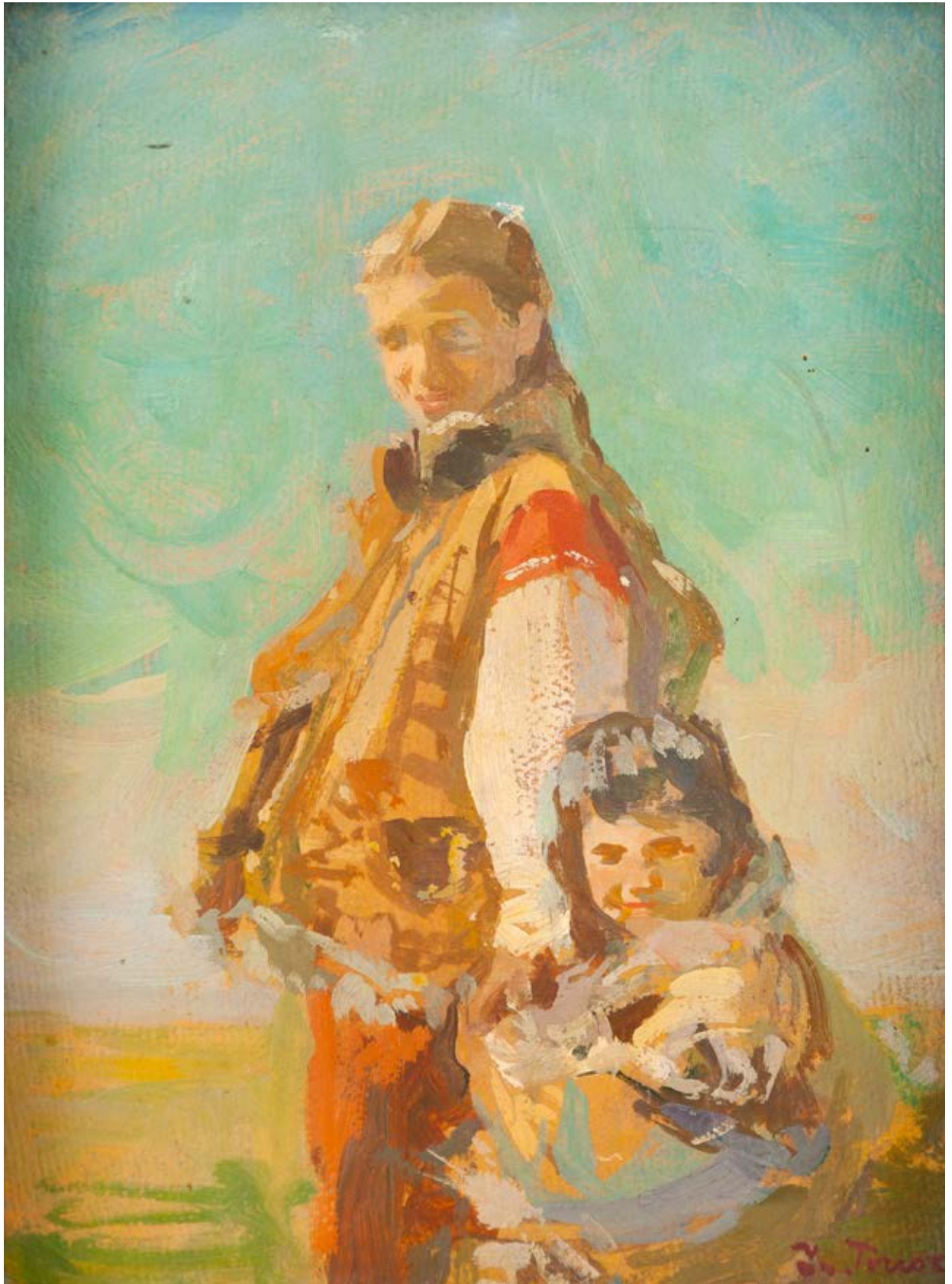
15 000 - 25 000 PLN

3 300 - 5 400 EUR

LITERATURA:

porównaj: Słoneczne akordy w pałacie Iwana Trusza. Prace ze zbiorów Muzeum Narodowego we Lwowie im. Andrzeja Szeptyckiego, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot 2011, s. 71, 97, nr. kat. 87, 149

Zespół obrazów autorstwa Trusza przedstawiających dwie Hucułki należy do cyklu „Nasze życie”, w którym artysta opiewał Huculszczyznę i który rozwijał przez lata. Pierwsze wycieczki malarza w Karpaty Wschodnie datują się na okres 1890-1900. Podczas licznych wypraw w tamten tworzył plenerowe studia, które następnie służyły mu za modele do tworzenia większych pracownianych obrazów. Prezentowana kompozycja nosi właśnie znamiona tego rodzaju studium. Artysta za pomocą szerokiej płamy naszkicował detale stroju i fizjonomię modelek, lecz swoboda malarska pracy zdradza, że interesował go tu bardziej klimat i wrażenia barwne. Inne obrazy, w których Trusz podejmuje ten sam motyw zachowane są w Muzeum Narodowym we Lwowie, kolekcji Towarzystwa Naukowego im. Szewczenki oraz kolekcjach prywatnych.



FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

1875-1944

Włoszka z koszem ryb, 1928

olej/sklejka, 36 x 50,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'F. M. Wygrzywalski 1928'

estymacja:

22 000 - 30 000 PLN

4 800 - 6 500 EUR

„(...) prawdziwą inspirację dla jego twórczości przyniosła dopiero podróż do Italii. Urzeczony włoskim klimatem, krajobrazami i sztuką postanowił osiedlić się tam na stałe. Około roku 1900 zamieszkał w Rzymie i poślubił Włoszkę – Różę Imassa (Nad ciepłym morzem. Feliks Michał Wygrzywalski, katalog wystawy, [oprac.] Liliana Giełdon, Monika Jankiewicz-Brzostowska, Centralne Muzeum Morskie w Gdańsku, Gdańsk 2013, s. 5). Kolejną, płomienną wręcz fascynacją malarza stała się przestrzeń Orientu. W 1906 odwiedził północ kontynentu afrykańskiego. Zwiedził Egipt i Libię. Zaczął malować scenki rodzajowe, których akcja rozgrywała się w zatłoczonych haremach i na egzotycznych bazarach. Przedstawiał niejednokrotnie ludność arabską – tkaczy, sprzedawców dywanów czy modlących się Beduinów. Powróćmy jednak do Półwyspu Apenińskiego i słonecznej Italii. To właśnie ona wywarła na Wygrzywalskim najsilniejszy wpływ. W tworzonych podczas pobytu na włoskiej ziemi obrazach zauważalna jest niesamowita rytmiczność kompozycji. Malarz wielokrotnie ukazywał sielskie, pełne radości życie wiedziane na rozpalonej słońcem

południa prowincji. Czarnowłose Włoszki powracają z winobrania z koszami wypełnionymi dojrzałymi winogronami. Piękne seniority przechadzają się wybrukowanymi uliczkami miasteczek. Zmysłowe tancerki pływają w rytm melodii wygrywanych przez ulicznych grajków.

Jednakże „obiektem szczególnej fascynacji i artystycznego zainteresowania Wygrzywalskiego było morze, ciepłe i malownicze, które w różnych wariacjach pojawia się na jego płótnach, zarówno jako tło dla scen mitologicznych i rodzajowych, jak również jako samodzielny temat” (dz. cyt., s. 5-6). Właśnie z przestrzeni morską powiązana jest prezentowana w katalogu aukcyjnym scena. Postać kobiety powracającej po połowie z ciężkim koszem wypełnionym rybami można wpisać w jeszcze inną grupę dzieł twórcy. Jest to mianowicie człowiek zmagający się z potęgą natury i człowiek podejmujący trudy dnia codziennego. Spod pędzla Wygrzywalskiego wyszło wiele monumentalnych kompozycji, które ukazują rybaków wyciągających ciężkie sieci czy chociażby utrudzonych burłaków ciągnących kutry.



MARIAN WAWRZENIECKI

1863-1943

Opactwo nad wodą, 1889

olej/plótno, 28 x 54 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'M. W. 1889.'

opisany ołówkiem na krośnie malarskim: 'Malował M. Wawrzeniecki.'

na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej Kutrzeba & Murczyński z Krakowa

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, sierpień 2008

kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Mariana Wawrzenieckiego, kojarzona przede wszystkim z wyrazistymi w kolorystyce scenami prasłowiańskimi, ma swój początek w okresie edukacji artysty w Warszawie, Krakowie i Monachium. W latach 80. XIX wieku Wawrzeniecki samoistnie podjął studia archeologiczne. Studiował w Warszawskiej Klasie Rysunkowej, Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Szersze zainteresowanie pejzażem sugerują pierwsze znane obrazy artysty:

debiutancki „Po deszczu” (wystawiony w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1887) oraz „Pejzaż” (w zbiorach TPSP). Prezentowany krajobraz nosi charakterystyczne dla monachijskiego Stimmungu cechy: melancholijny wyraz, nastrojowość, przytłumiona świetlistość czy zatarcie konturów natury przywodzą na myśl klasyków sztuki polskiego realizmu. Śmiałość gestu malarskiego oraz ożywione akcenty barwne, np. aplikacje zieleni przywodzą na myśl kompozycje Maksymiliana Gierymskiego.



KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

Kwitnąca jabłoń, z serii "Wiosna", 1921

olej/tektura, 94 x 66,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Sich 921'

opisany na odwroci: 'nadawca KRAKÓW UL. LENARTOWICZA | KONARSKI ROMAN 3/12', 'NADAWCA | KRAKÓW LENARTOWICZA 3 | KONARSKI R.' oraz 'Obraz'

papierowa nalepka ze stemplem transportowym i opisem: '15 | PNIEWY | Waga 8 (wpisane ręcznie) kg 200 (wpisane ręcznie) gr' oraz inna papierowa nalepka transportowa

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 900 - 17 200 EUR

POCHODZENIE:

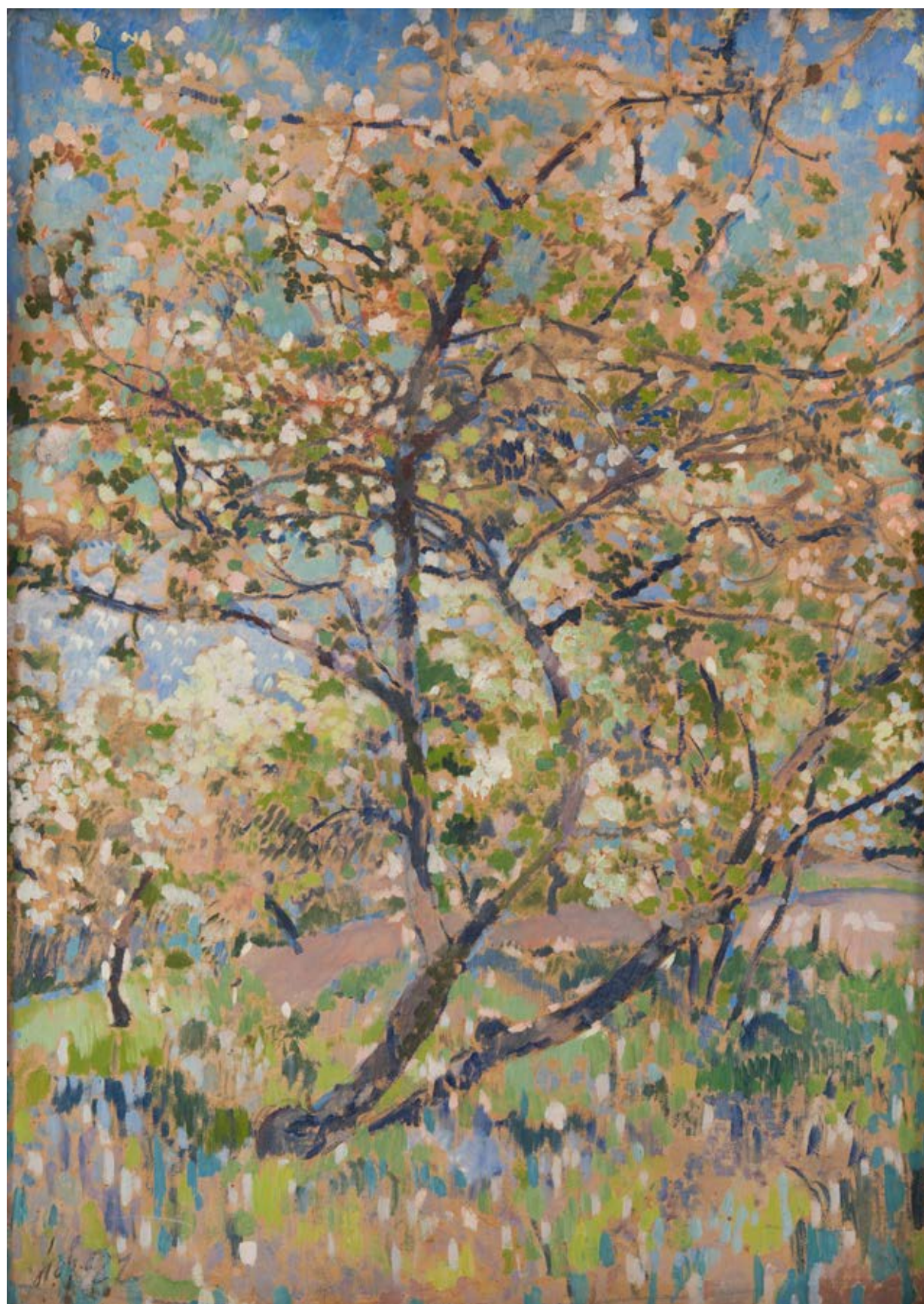
kolekcja prywatna, Kraków

„Jest wśród najmłodszych generacji malarzy jedną z najciekawszych indywidualności, talentem zakrawającym na wielkie, może na potężne rozmiary. Wychowanek Akademii krakowskiej, uczeń Mehoffera i Wyspiańskiego, którzy sami zaledwie wiek męski osiągnęli, liczy się do artystów, których nazwiska wolno bez wywołania dysonansu wymienić w towarzystwie tytanów naszej sztuki. Naturalnie nie oznacza to, by do dorównywał im lub zbliżał się do nich doskonałością formy, świetnością wyrażania myśli artystycznej. Oznacza tylko miarę talentu znajdującego się w jednym z pierwszych okresu rozwoju”.

Stosław (Antoni Chołonewski), Kazimierz Sichulski, „Świat” 1906, nr 27, s. 5-6

W twórczości Kazimierza Sichulskiego dochodzi do unikalnego mariażu form i tematów. Łączą się w niej bowiem motywy ludowe, religijne i mitologiczne. Wielokrotnie kompozycje malarza pomimo swej pozornej prostoty naznaczone zostają pewnego rodzaju mistycyzmem, który stanowi o ich wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju charakterze. Pierwiastki składające się na oeuvre Sichulskiego są oczywiście częściami składowymi ikonicznymi dla Młodej Polski i kontynuatorów jej dziedzictwa. Ludowość i religia wyrastają z nurtu chłopomanii i zakorzenienia w lokalnej tradycji, mitologia natomiast ma swoją genezę w ambiwalentnej strukturze sztuki europejskiej przełomu XIX i XX stulecia, przesyconej symbolizmem.

Bez wątpienia należałoby uznać Sichulskiego za wiodącego propagatora wiedzy o Huculszczyźnie i głównego ilustratora życia tego regionu. Zainteresowanie wsią, szczególnie tą podkrakowską, towarzyszyło artystom – chłopomanom już od końca XIX stulecia. Pośród twórców zafascynowanych szeroko rozumianą wówczas ludowością znalazło się także wielu takich, którzy wykraczali daleko poza Kraków i otaczające go tereny. Władysław Jaroński, Teodor Axentowicz czy chociażby właśnie Kazimierz Sichulski, dogłębnie i z ogromną pasją odkrywali tę niedostępną i dziką przestrzeń Karpat Wschodnich. Interesował ich szczególnie folklor – barwne stroje, ludowe, nieco mistyczne obrzędy, ale i otaczająca tamtejszych górali przyroda. W twórczości Sichulskiego wielokrotnie pojawiają się aspekty metafizyczne. Zostają one w charakterystyczny dla niego sposób zespolone ze światem realnym. Sfera sacrum skonstruowana zostaje z profanum. Boże Narodzenie ma miejsce w huculskiej chacie, a wraz z nurtem Prutu płynie barka mitycznego Charona. W jego symbolicznych, wiosennych ogrodach bezpośrednio nawiązujących do odnowy sztuki i życia niejednokrotnie występują tajemnicze postaci. Wielokrotnie przestrzeń sadu czy właśnie ogrodu sama w sobie staje się głównym „bohaterem” przedstawienia.



KAZIMIERZ SICHULSKI

1879-1942

"Róże", 1935

olej/plótno naklejone na tekturę, 63,5 x 52,5 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'Sichul | 1935'

opisany na odwrociu niebieską kredką: '(trudno czytelnie)' i 'Sichulski 1935 | "róże" | (olej na płótnie)' oraz ołówkiem: ' 1.200.600 konserwacja'

estymacja:

45 000 - 60 000 PLN

9 700 - 12 900 EUR

„Róże” powstały w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedno z wielu tego typu obrazów. W kompozycji ujawniają się wszystkie charakterystyczne dla Sichulskiego cechy formalne i aspekty estetyczne jego malarstwa. Prezentowana w ofercie aukcyjnej praca utrzymana jest w duchu neoklasycyzmu – tradycyjnie skonstruowana, jednak noszące cechy indywidualnej, na wskroś swoistej dla Sichulskiego twórczości. Artysta, w charakterystyczny dla siebie sposób miesza różne style i konwencje obrazowania.

Bukiet kwiatów pulsuje radosnym, intensywnym kolorem, który ożywia kompozycję. Całość dopełnia dekoracyjny, secesyjny wazon, nadający kompozycji familiarnego, niemalże domowego ciepła. Chociaż martwa natura, poprzez luźne potraktowanie detalu, sprawia wrażenie zapisu spontanicznego, nagłego aktu twórczego, to jest ona starannie przemyślana, ale też zaskakująco swobodna i nie pozbawiona elegancji. Obok wrażeniowego pojmowania rzeczywistości i rozmycia form, artysta zadbał również o realistyczne elementy, takie jak refleksy świetlne odbijające się od niebieskiego flakonu czy subtelne płatki kwiatów. Starannie przemyślana kompozycja wibrując barwami, stanowi znakomity przykład dekoracyjnego malarstwa Sichulskiego.

Jeden z krytyków w następujących słowach opisywał martwe natury artysty:

„Coś z eliksiru dziwnego jest w tych powiększonych kwiatach i wydaje się, że Mefisto mógłby Faustowi dać taki wielki, rzeczywisty kwiat do rąk, a samo to dotknięcie, samo patrzenie nań i wdychiwanie go, uczyniłoby starca młodzieńcem. Powiększony do tych rozmiarów kwiat jest zupełnie osobnym motywem malarskim – motywem, który odkryły właściwie dopiero czasy ostatnie, o tak odrębnej, swoistej ekspresji, że trzeba go uznać za samodzielny rodzaj” (Marian Olszewski, Wystawa Sichulskiego, „Gazeta Wieczorna” 1911, nr 402, s. 4-5).



PAWEŁ DADLEZ

1904-1940

"Dziewczyna", lata 30. XX w.

olej/sklejka, 59 x 48 cm

sygnowany p.d.: 'Dadlez'

opisany na odwrociu numerem inwentarzowym: 'M/Ad1664/M/N'

na ramie opisany numerem katalogowym: '30'

papierowa nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Gdańsku

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, Warszawa, grudzień 1998

kolekcja Pakoska

DESA Unicum, Warszawa, grudzień 2014

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Kolekcja Pakoska. Sztuka Polska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, 27 kwietnia – 1 września 2013

Kolekcja Pakoska. Wokół krakowskiej 'Sztuki', Muzeum Narodowe w Gdańsku, wrzesień 2001 – styczeń 2002

Kolekcja Pakoska. Wokół krakowskiej 'Sztuki', Muzeum Okręgowe w Toruniu, sierpień – październik 2000

LITERATURA:

Kolekcja Pakoska. Sztuka Polska, katalog wystawy, oprac. Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe w Toruniu,

Toruń 2013, s. 49 (il.), nr kat. 30

Kolekcja Pakoska. Wokół krakowskiej 'Sztuki', katalog wystawy, oprac. Anna Kroplewska-Gajewska, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 2000, s. 43 (il.)

Paweł Dadlez to polski malarz i grafik urodzony w 1904 w Rawie Ruskiej. Swoją artystyczną karierę rozpoczął na początku lat 20., kiedy to w 1922 zaczął studiować w Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Uczył się m.in. w pracowniach Władysława Jarockiego i Jana Wojnarskiego. Przełom w jego karierze nastąpił jednak dopiero w 1927, kiedy ukończył studia i przeniósł się do Paryża. Znalazł się wówczas w kręgu kapistów – grupy młodych, utalentowanych twórców skupionych wokół osoby wybitnego malarza i pedagoga Józefa Pankiewicza. Związany cztery lata wcześniej Komitet Paryski, od którego skrótu (K. P.) powstała nazwa kierunku, stawiał sobie za główne zadanie pomoc poszukującym swej drogi twórczej młodym adeptom sztuki. Pobyt Dadleza w stolicy Francji zaowocował skupieniem malarza na kolorze i budowaniem struktur za pomocą barw, a nie rysunku.

Prezentowana w katalogu praca stanowi znakomity przykład nastrojowego malarstwa okresu międzywojnia, w którym twórcy odwoływali się do dawnych tradycji plastycznych. Zadumana dziewczyna ukazana w ubogim wnętrzu zdaje się w sposób pośredni korespondować ze sztuką mizeralistyczną XVII-wiecznych Holendrów. Wczesna śmierć artysty, który zmarł w 1940 roku, w czasie wojny, znacznie podnosi wartość prezentowanego obrazu, ponieważ dzieła autora stanowią prawdziwą rzadkość na rynku sztuki.=



STANISŁAW SZYGELL

1881-1941

"Dzieci", przed/lub 1912

olej/tektura, 69 x 61 cm

sygnowany p.d.: 'St. Szygell'

na odwrocie olejny szkic słończników oraz opis piórem: 'St. Szygell "Dzieci" | (nieczytelnie) 30. (nieczytelnie)'
papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim w Warszawie

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 500 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Lublin

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1912 (?)

LITERATURA:

Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 370 (?)

Do tej pory Stanisław Szygell i jego plastyczne oeuvre kojarzone były głównie z nastrojowym malarstwem pejzażowym. Artysta wyszedł ze szkoły Jana Stanisławskiego, wybitnego pedagoga, który na przestrzeni kilku lat wykształcił całe grono znakomych twórców. Szygell jest niewątpliwie jednym z nich. Niestety, nie została dotąd należycie opracowana biografia artysty, co nieco komplikuje badania nad jego twórczością. Wspomniany już pejzaż dominował w niej zapewne od samych początków jego kariery. Krakowską Akademię Sztuk Pięknych ukończył w 1909 i już wówczas znany był ze swoich krajobrazów. Tę tematykę kontynuował i później, szczególnie w latach 20. i 30. XX stulecia. To właśnie z tego czasu pochodzi najwięcej znanych nam dzisiaj dzieł.

Prezentowany podczas aukcji nastrojowy wizerunek dwóch dziewcząt to natomiast praca zupełnie odmienna i nietypowa. Widzimy tutaj wprawdzie stosunkowo tradycyjny temat. Dwie postaci ukazane zostały na zielonej łące. Artysta mocno podwyższył linię horyzontu, do tego stopnia, że znajduje się ona daleko poza polem obrazowym. Nie to jednak jest tutaj zastanawiające. Szygell dokonał bowiem silnej deformacji kształtów. Dziewczynki z nienaturalnie wielkimi twarzami i burzą włosów na głowach przedstawione zostały w sposób niezwykle syntetyczny. Brak tutaj szczegółów, detali czy dopracowania form. Charakterystyczny jest również sam sposób malowania. Zamaszyste, silnie zdynamizowane pociągnięcia pędzla powodują, że gdzieś tam gdzie prześwituje tu tekturowe podobrazie. Nienaturalna kolorystyka, a w jej obrębie biel twarzy połączona z zielonymi refleksami i żółte smugi kładzione śmiało na trawie, każą zadać pytanie o inspiracje artysty. Praca ta powstała najprawdopodobniej około roku 1912, czyli tuż po zakończeniu nauki akademickiej. Jej forma sugeruje nam, że w tym okresie, który stanowi dla nas dzisiaj białą plamę w twórczości artysty, podejmował on eksperymenty zbliżające go do niemieckiego ekspresjonizmu. Przytoczyć można tutaj chociażby dzieła Emila Nolde, który wypowiadał się wówczas z podobną drapieżnością, jeśli idzie o środki wyrazu. Przypomnieć warto również w owym kontekście, wprawdzie już nieco późniejszą, pracę Henryka Epstein zatytułowaną „Piknik” z początku lat 20., operującą jednakże analogicznymi formami i podobnie stanowiącą wyraz fascynacji ekspresjonizmem.



60

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Żaglówki w lagunie weneckiej, 1935

olej/plótno, 54 x 73 cm

sygnowany i datowany l.d.: '1935 | W. de Terlikowski.'

opisany na krośnie malarskim: 'Les (nieczytelnie) au Port | 1935' oraz 'TERLIKOWSKI | (nieczytelnie) 54 x 73'
na ramie papierowa nalepka paryskiej pracowni ramiarskiej Cadres E. Bouche oraz pieczęć: 'E. Bouche'

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

3 900 - 5 200 EUR

„Imponujące widma starych pałaców płoną pod gorącymi pocałunkami słońca, które rozacza tu swe wyjątkowe, skrywane wdzięki. Wszystko tonie w symfonii fal i koloru, świeżych, choć omdlewających”.

Edward Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Expositions: de M. W. Terlikowski chez Bernheim-Jeune, „La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique” 1929*, półr. II, s. 478





Spośród wielu miast, które odwiedził Terlikowski w swym życiu, dwa z nich wywarły decydujący wpływ na jego twórczość. Paryż ukształtował jego wrażliwość, a Wenecja pozwoliła na rozwój studiów kolorystycznych. Położona na poprzecinanej zatokami i kanałami lagunie Serenissima szczyliła się bogatą historią i tradycją malarską. Wielowiekowe rządy dożów i ścisłe kontakty ze Wschodem przyczyniły się do jej bogactwa i splendoru. Wyjątkowe warunki atmosferyczne zawdzięczała Wenecja z kolei wszechobecnej wodzie oblewającej zewsząd jej place i trakty. Oparzy mgły, mieniające się światłem kanały oraz specyficzne barwy – to wszystko od wielu pokoleń fascynowało i przyciągało malarzy urzeczonych baśniowym klimatem miasta. Jednym z nich był właśnie Włodzimierz Terlikowski. Nic w tym zresztą dziwnego, bowiem tak pisał o nim w latach 20. pewien krytyk: „Jest on miłośnikiem namiętnym natury, nade wszystko zaś światła i barwnej jego fantasmagorii” (Edward Woroniecki, *Wizja Wenecji w zimie*, z powodu wystawy p. Włodzimierza Terlikowskiego, „Świat”, 1927, nr 50, s. 648).

Wenecja w twórczości malarza jawi się „niczym syrena nucąca swą odwieczną pieśń, leniwie wyciągnięta przy brzegu jakby ze stopionej platyny. (...) drzemiąca Królowa Adriatyku i bezcenny klejnot naszej cywilizacji” (Edward Woroniecki, *L'Art polonais à Paris. Expositions: de M. W. Terlikowski chez Bernheim-Jeune*, „La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique” 1929, półr. II, s. 478). Miasto na płótnach Terlikowskiego przybiera przeróżne oblicza. Sam mistrz patrzy na jego strukturę w równie zróżnicowany sposób. Podobnie jak impresjoniści tworzy wycinkowe widoki, ukazując „strzępy” fasad i fragmenty budynków. Innym razem kreuje rozległe, panoramiczne pejzaże z zatopionymi w nich wieżami i kopułami kościołów. „Imponujące widma starych pałaców płoną pod gorącymi pocałunkami słońca, które roztacza tu swe wyjątkowe, skrywane wdzięki. Wszystko tonie w symfonii fal i koloru, świeżych, choć omdlewających” (Edward Woroniecki, *L'Art polonais...*).



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Łuk Triumfalny Carrousel w Paryżu

olej/plótno, 54 x 73 cm

na krośnię malarskim dokument konserwatorski

na ramie papierowa nalepka galerii i pracowni ramiarskiej Galerie Andreas Lendl - Haus der Kunst w Graz

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Austria

Paryski Łuk Triumfalny Carrousel został wybudowany na samym początku XIX stulecia. Jego budowniczym wzorowali się na ikonicznym Łuku Konstantyna z Rzymu, a sama konstrukcja ufundowana została przez Napoleona Bonaparte. Miała ona upamiętniać i gloryfikować jego zwycięstwa i militarne dokonania, chociażby bitwę pod Austerlitz. Łuk stanął w samym centrum Paryża, na Place du Carrousel. Z obydwu stron otaczały go monumentalne skrzydła Luwru. Trójpłetowa konstrukcja uderza swoim monumentalizmem. Dolną partię flankują ustawione na wysokich cokółkach kolumny. Powyżej znajduje się wydatny fryz dekorowany rzeźbami, a tuż nad nim, na samym szczycie, alegoryczną kwadrygą odlaną z brązu.

Łuk ten niewątpliwie stanowił i do dzisiaj stanowi jedną z bardziej rozpoznawalnych budowli metropolii nad Sekwaną. Pojawia się na obrazach wielu znamienitych twórców, wśród których należy wymienić Włodzimierza Terlikowskiego. Ten wybitny malarz mieszkający w Paryżu na stałe od 1911 stał się niezwykle interesującym „portrecistą” otaczającej go tkanki miejskiej. Na jego płótnach wielokrotnie pojawiają się sylwetki paryskich mostów – Pont Neuf czy Pont Royal. Odnajdujemy tam także widoki bulwarów, skwerów i placów, chociażby Place de Clichy. Widzimy również inne budowle Paryża ze strukturą gotyckiej Katedry Notre Dame na czele. Terlikowski szczególnie upodobał sobie najbliższe okolice Île de la Cité. Łuk Carrousel znajduje się tak naprawdę w niedalekim jej sąsiedztwie. Podczas pracy artysta obrał sobie perspektywę, która uwzględnia widok od strony samego Luwru. Terlikowski patrzył na swojego „modela”, siedząc gdzieś na poprzedzającym go placu. Jego spojrzenie skierowane było na monumentalną strukturę łuku i rozciągający się bezpośrednio za nią Jardin du Carrousel.



62 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

"Śpiąca kobieta", "Matka" ("Femme endormie", "Maman"), 1947

olej/ płótno, 33 x 41 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Pressmane 947'

opisany na odwrociu czarną farbą: 'Maman | 70 (w okręgu) | 6F'

dwie nalepki aukcyjne oraz nalepka firmy transportowej

na ramie nalepka z numerem inwentarzowym: '1415/MR/15'

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Drouot Estimations, Paryż, czerwiec 2015

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 maja – 28 września 2019

LITERATURA:

Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2019, nr kat. 33, s. 75 (il.)

Rozwijająca się blisko pięć dekad twórczość Josepha Pressmane'a zawiera w sobie różnorodne wątki gatunkowe. Portret to bodaj z nich najważniejszy, a artysta najczęściej zwykł przedstawiać członków swojej rodziny czy wizerunek własny. Prezentowane dzieło to praca enigmatyczna ze względu na datację. Artysta rozciągnął jej czas na niemal dziesięciolecie. Prawdopodobnie związane jest to z trudnymi czasami okupacji (1942) oraz powrotem, artystyczną rewizją obrazu w dojrzałym, stabilnym okresie twórczości Pressmane'a (1951). Artysta spędził wojnę w Paryżu, gdzie ukrywał się u rodziny i przyjaciół. Nie przestał tworzyć, a jego prace zyskały wówczas – jak zauważył monografista artysty, Artur Winiarski – ciemną paletę barwną i oszczędność środków ekspresji. Prezentowany w katalogu aukcyjnym wizerunek śpiącej kobiety wydaje się pracą o szczególnym charakterze. Tożsamość modelki podpowiadać może nam, być może autorski, opis znajdujący się na odwrociu. 'Maman' znaczy po francusku tyle co 'matka'. Bardzo prawdopodobne, że Pressmane odwołuje się tutaj do wielokrotnie występującego w jego malarstwie motywu macierzyństwa.



63 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

"Martwa natura z wiśniami" ("Nature morte à la branche de cerisier")

olej/sklejka, 35,5 x 23,5 cm

sygnowany p.d.: 'J. Pressmane'

opisany na odwrociu numerem '414' (w owalu) oraz numerem inwentarzowym: '1603/MR/17'

papierowa nalepka z napisem: 'PRESSMANE' oraz odręcznie wpisanym numerem: '4'

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Arona Kupfera, Paryż

dom aukcyjny Oger & Blanchet, Paryż, październik 2017

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Ader, Paryż, maj 2014

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 maja – 28 września 2019

LITERATURA:

Joseph Pressmane. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2019, nr kat. 71, s. 177 (il.)

„Sztuka to wyrażenie wrażenia. Już wobec tego obiekt jest absolutnie konieczny do wydobywania obrazu. Pomiędzy wrażeniem a wyrażeniem pośredniczy u artysty podświadomość i dlatego dzieło jest zagadnieniem duchowym, a nie fotograficzną imitacją obiektu. Każdy temat może zostać namalowany, o ile artysta zgłębi go na sposób duchowy”.

Joseph Pressmane



64 †

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Pejzaż z południa Francji

olej/plótno, 49,5 x 72,5 cm

sygnowany p.d.: 'Zawado.'

na krośnię malarskim nalepka własnościowa z opisem obrazu

oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '0631/IV/02'

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 600 - 9 700 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

Po I wojnie Jan Zawadowski na stałe osiadł w Paryżu. Na ten okres przypada wzmożona aktywność wystawiennicza artysty – jego dzieła pojawiają się regularnie na paryskich salonach, na wystawie w Związku Artystów Polskich w Paryżu (1928) oraz w legendarnej Galerie Bernheim-Jeune (1932). Żyjąc na emigracji, utrzymywał jednak stały kontakt z ojczyzną, czy to powołując Cercle des Artistes Polonais, czy przejmując po Józefie Pankiewiczu filię Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i przenosząc ją z Paryża do Prowansji. Wysyłał także część swoich prac do kraju, m.in. na wystawy Cechu Artystów Plastyków „Jednoróg”, a w 1934 roku odbyła się jego indywidualna wystawa w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Zetknięcie z południem Francji, regionem, w którym mieszkał i tworzył mistrz Zawadowskiego Cézanne, stanowi punkt zwrotny w życiu malarza. Pozostając na uboczu artystycznych dysput i z dala od paryskiego zgiełku, wykształca swój własny, postimpresjonistyczny, spontaniczny styl, w którym ważną rolę odgrywało światło. W Prowansji, a dokładnie w Orcel, pozostaje przez blisko dwie dekady, kontynuując misję paryskiego oddziału Akademii i przekształcając ją w aktywny ośrodek krzewienia polskiej kultury.



65 †

KAZIMIERZ ZIELENKIEWICZ

1906-1988

Portret kobiety z kieliszkiem, 1937

olej/plótno naklejone na tekturę, 54 x 39,4 cm
sygnowany p.d.: 'Caziel'
na odwrociu kartka z opisem obrazu

estymacja:

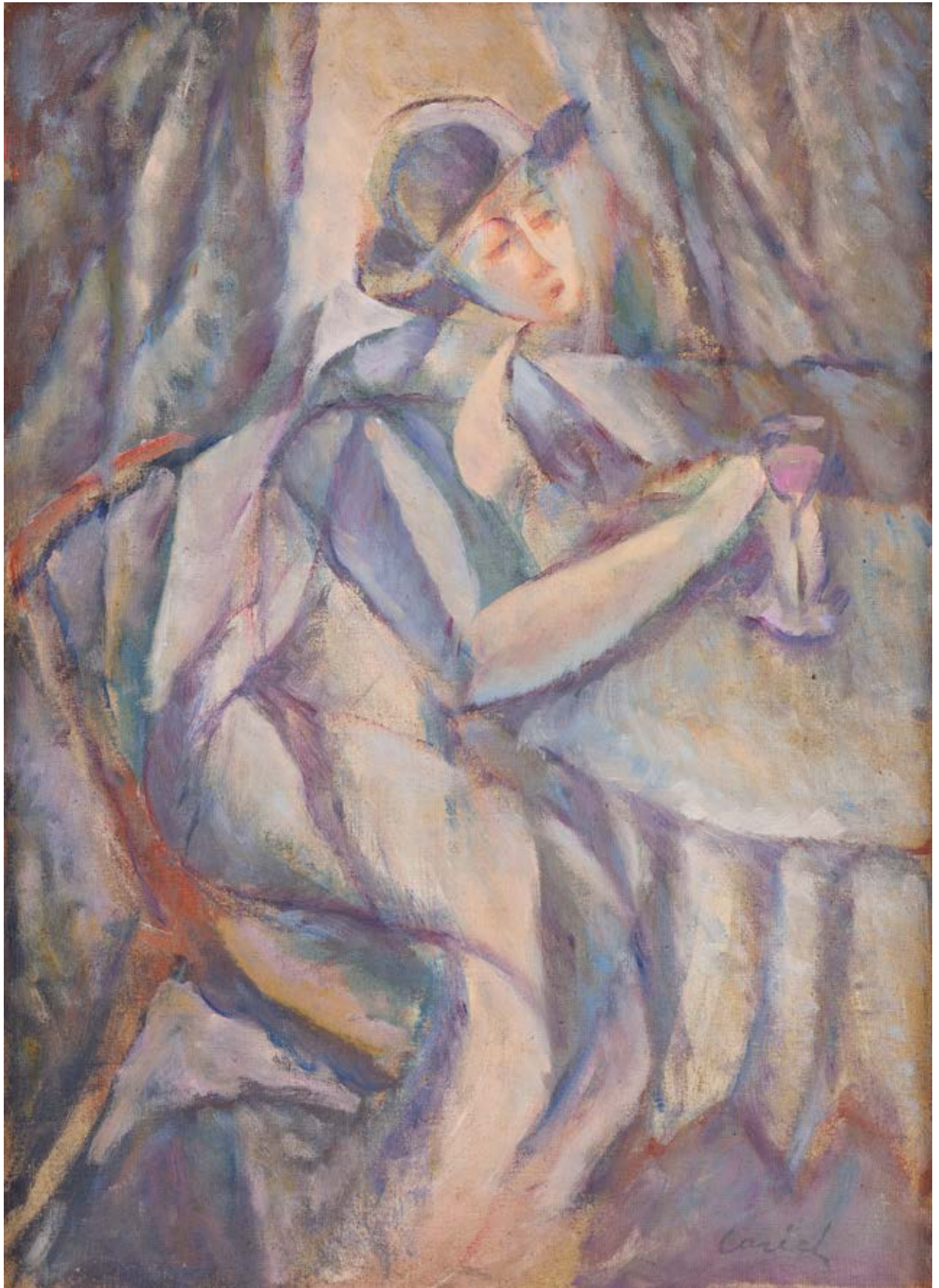
25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, marzec 2001
kolekcja prywatna, Polska

„Nigdy nie wyobrażam sobie rzeczy zawczasu. Kontakt moich rąk z narzędziami wprowadza mnie w stan orgazmu. Ktoś mógłby wskazać na analogię do miłości – bez miłości nie można tworzyć” – komentował na temat sztuki Zielenkiewicz w 1966 roku (cyt. za: Caziel. Kazimierz Józef Zielenkiewicz 1906-1988, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1988, s. 35). Ten zapomniany przedstawiciel polskiego i europejskiego modernizmu związany był początkowo z warszawskim środowiskiem artystycznym, gdzie odebrał edukację artystyczną. Był uczniem Tadeusza Pruszkowskiego i należał do Łoży Wolnomalarskiej założonej przez jego studentów. W roku 1937 wyjechał na stypendium do Paryża, a po wybuchu wojny osiadł w Aix-en-Provence z żoną Lutką Pink. W tym okresie uległ fascynacji Cézanne'em, w kolejnych latach zwrócił się ku postkubistycznemu kształtowaniu obrazu, neosurrealizmowi i abstrakcji. Wczesna twórczość Caziela związana jest z zagadnieniem barwy jako czynnikiem kształtującym obraz. W prezentowanym dziele artysta wyobraził kawiarnianą scenę z kobietą siedzącą przy stoliku – motyw znany z malarstwa impresjonistów (np. Edgara Degasa „Absynt”). Choć przestrzeń i przedmiot uległy kubistycznej stylizacji to liryczne światło i barwa odwołują widza do wpływów tradycjonalistycznego malarstwa spod znaku Pruszkowiaków. Zasadniczo Zielenkiewicz zaczął sygnować prace 'Caziel' od około 1947 roku. Znane są jednak pojedyncze zastosowania tego pseudonimu do sygnowania pod koniec lat 30. XX wieku. Prezentowaną kompozycję należy wiązać z początkowym okresem pobytu artysty we Francji.



66 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Dziecko grające na cymbałkach

olej/tektura, 50 x 40 cm

sygnowany p.g.: 'Kanelba'

na odwrociu nalepka z numerem inwentarzowym: '1034/MR/10'

na ramie dwie nalepki aukcyjne

estymacja:

35 000 - 45 000 PLN

7 600 - 9 700 EUR

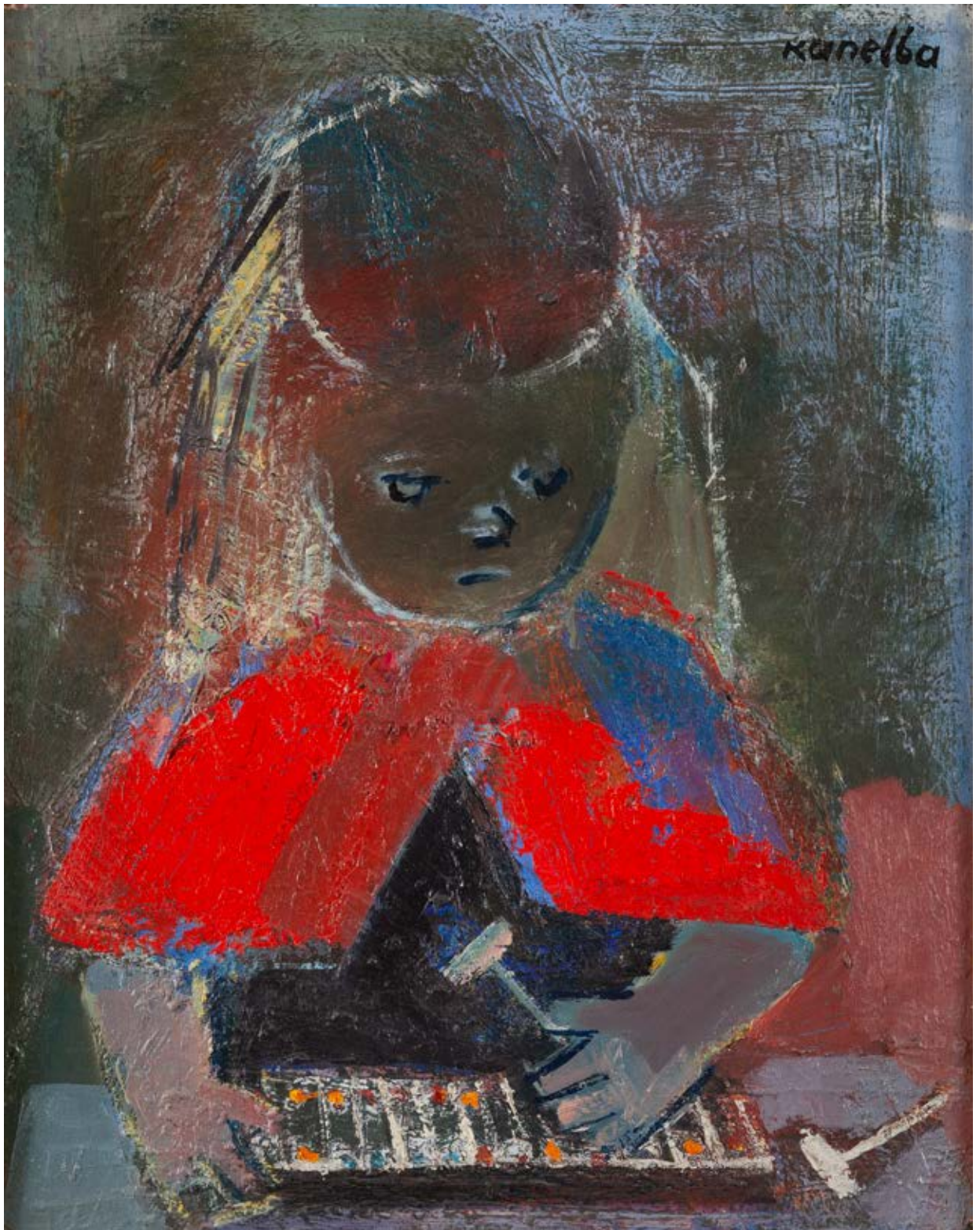
POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, Warszawa, grudzień 2010

kolekcja prywatna, Polska

Rajmund Kanelba urodził się w Warszawie i uczęszczał do tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych. Studia kontynuował w Wiedniu i Paryżu, w którym osiadł na stałe w 1926. Artysta w międzynarodowym kręgu oddziaływań École de Paris należał do Cercle des Artistes Polonais. Pojawiał w artystycznej dzielnicy Montparnasse i prezentował swoje prace na licznych wystawach, m.in. w galerii Leopolda Zborowskiego, polskiego marszanda, poety i opiekuna wielu artystów. Kanelba wyjeżdżał często na plenery malarskie. Czerpał liczne inspiracje z otaczającej go natury i przetwarzał ją według własnych wizji. Wartościowych doznań estetycznych dostarczył mu zapewne wyjazd do artystycznej kolonii w Pont-Aven, którą odwiedził w 1927.

W dojrzałym, londyńsko-amerykańskim okresie twórczości malarze częsty motyw stanowią portrety, a wśród nich nastrojowe wizerunki dzieci. Artysta daje się w nich poznać jako wnikliwy obserwator dziecięcej natury z właściwą sobie troską oddający niewinny świat małych istot. Dzieci Kanelby zatopione są jakby we własnej rzeczywistości. Prezentowany portret wyróżnia się delikatnością tematu skonstruowaną z ekspresyjną, fakturalną techniką twórcy. Warto zwrócić tutaj także uwagę na pewnego rodzaju „muzyczność” motywów malarza. Swoich modeli wyposażał on bowiem wielokrotnie w przeróżne instrumenty – bębenki, organki, trąbki, skrzypce czy flety.



67 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Kuchnia, Mareuil-sur-Ourcq" ("La cuisine, Mareuil-sur-Ourcq"), 1953

olej/plyta pilśniowa, 32,7 x 46 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden 53'
opisany trudno czytelnie na odwrociu, nalepka aukcyjna
nalepka własnościowa z opisem obrazu
oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '0503/MR/07'

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

Eric Pillon Enchères, Wersal, grudzień 2007

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

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

LITERATURA:

Henri Hayden. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2013, nr kat. 99, s. 171 (il.)

Powojenny okres w twórczości Henryka Haydena definitywnie odróżnia się od jego wcześniejszych dokonań na polu malarstwa. Daleko idąca synteza form nigdy jednak nie przekroczyła w jego artystycznym oeuvre granicy figuracji. Malarz na zawsze pozostał wierny strukturom przedmiotów, które z czasem podporządkował tylko barwie. Genezy owych stylistycznych uproszczeń doszukiwać należałoby się zapewne gdzieś na początku drogi twórczej Haydena, kiedy to jako zdeterminowany do zmian buntownik wkroczył na drogi kubizmu. Martwe natury powstające od lat 50. XX wieku są z jednej strony kontynuacją zdobytych przed wojną doświadczeń, a z drugiej wpisują się w odrębny i zupełnie innowacyjny etap jego działalności. Przedmioty stają się w tych kompozycjach symbolami. Artysta sprowadza kształty do prostych, jednoznacznych form. Rysunek zdaje się tutaj wręcz nieporadny, niedbały, nawet prymitywizujący. Główną rolę odgrywa barwa – to ona

staje się nośnikiem emocji. Pomimo dalece awangardowego charakteru tych późnych pracach Haydena doszukiwać można się w nich pewnych analogii ze sztuką dawnych mistrzów. Pomimo że porównanie to może wydawać się wręcz obrazoburczym, to przyznać należy, iż szczególnie martwe natury malarza implikują w sobie intymność ujęcia, symbolikę i nastrój właściwe przedstawieniom XVII-wiecznych Holendrów. Następuje tu zatem fascynująca fuzja tradycji i innowacji, które przenikają się, wzajemnie uzupełniając i dopowiadając treść. Dominują wówczas w przedstawieniach artysty ostre, krzykliwe barwy – żółcień, czerwień, fioleto, zielenie i głębokie błękity. Artysta ukazał tutaj „panoramiczny” widok kuchni wypełnionej przeróżnymi sprzętami. To z jej inwentarza twórca zwykle czerpał poszczególne motywy, które umieszczał w obrębie swoich martwych natur.



68

IGNACY PIEŃKOWSKI

1877-1948

Górali z baziami

olej/plótno, 100,5 x 81,5 cm

sygnowany p.d.: 'Ign. Pieńkowski'

na krośnie malarskim fragmentarycznie zachowana papierowa nalepka z opisem obrazu
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Henryka Bednarskiego, Lwów

Sopocki Dom Aukcyjny, Sopot, sierpień 2016

kolekcja prywatna, Polska

Podstawą nauczania w pracowni Jana Stanisławskiego były plenerowe wyjazdy w różne części kraju. Profesor wraz z uczniami opuszczali mury uczelni i wyprawiali się poza miasto, by móc nieskrępowanie studiować naturę. Eskapady organizowane były przez cały rok. To dawało artystom możliwość obserwowania zmiennego cyklicznie światła i rozkładających się w przyrodzie barw. Uczniowie Stanisławskiego, w tym także Ignacy Pieńkowski, nazywani byli żartobliwie „peleryniarzami”. Sam mistrz mawiał do nich „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”. Najwyraźniej słowa te wywarły na Pieńkowskim duże wrażenie. Z ogromnym zapałem i reporterskim wręcz zacięciem przystąpił on bowiem do „portretowania” wiejskiego krajobrazu, który w jego dziełach zespojony jest nierozzerwalnie z naturą. Jego prace stanowią wierny zapis z podróży i odbytych u boku Stanisławskiego plenerów. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w Katalogu wystawy pośmiertnej Stanisławskiego w 1907: „kilka razy do roku gromady celniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (...) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”. Sportretowane górali są znakomitą przykładem reporterskiego zacięcia Pieńkowskiego, którego jak widać interesował nie tylko wychwalany przez Stanisławskiego pejzaż, ale i osadzone w nim postaci, a wraz z nimi ich barwny folklor – ludowe stroje, obrzędy i zwyczaje.



IGNACY PIEŃKOWSKI

1877-1948

Kąpiące się

olej/plótno, 44 x 63 cm

sygnowany p.d.: 'Ign. Pieńkowski'

na krośnie malarskim dwukrotnie powtórzony stempel składu materiałów malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, luty 2016

kolekcja prywatna, Polska

Wizja letniego, upalnego popołudnia nad jeziorem to dzieło z pogranicza impresjonizmu i tendencji postimpresjonistycznych. Jego autor, Ignacy Pieńkowski, kształcił się pod okiem mistrzów polskiego modernizmu, Teodora Axentowicza, Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. To właśnie bezpośrednio od nich zapożyczył owe wpływy zachodnich nurtów. Miał okazję zapoznać się z nimi również naocznie, a bez wątpienia jednym z najważniejszych momentów w jego artystycznej karierze był wyjazd do Paryża w 1898. Tam zapewne zetknął się na żywo z dziełami tak wielkich indywidualności sztuki francuskiej, jak chociażby Claude Monet, Auguste Renoir czy Paul Cézanne. Pod ich wpływem rozpoczął swoje intensywne studia plenerowe i zaczął silnie eksplorować kwestie związane z zagadnieniami barwy i światła. Malował liczne przedstawienia parków, sadów i altan, które dawały mu możliwości do jego formalnych eksperymentów. Podobnie jak w prezentowanej w katalogu aukcyjnym kompozycji, tak też i na innych jego obrazach, operujące po bezchmurnym niebie słońce

błyska promieniami, które uparcie przedzierają się poprzez gęste korony drzew. Padają na ziemię i tworzą na jej powierzchni malowniczą mozaikę. Świetliste, jasne barwy zakomponowane zostają z fioletowymi i niebieskimi cieniami. To jedna ze zdobyczy impresjonizmu, która tak mocno kojarzy się z owym kierunkiem w sztukach plastycznych. Pieńkowski bardzo świadomie podchodzi do form, a swoją wiedzę czerpie z dokonań francuskich kolegów po fachu. Samym tematem natomiast, w pewien sposób nawiązuje do chętnie powielanego przez Cézanne'a motywu „Kąpiących się”. Otóż w cieniu drzew, nieopodal zalewu zgromadzili się tutaj plażowicze. Kobiety i mężczyźni ubrani w stroje kąpielowe chronią się przed potężną siłą popołudniowego słońca. W odróżnieniu od mistrza z Aix-en-Provence Pieńkowski wykreował tutaj jednak scenę o bardziej realistycznym charakterze. Podjął pewien rodzaj zabawy z kolorem i światłem, lecz nie zdeformował ich zupełnie i nie doprowadził do granic fantazji.



70

LEON KOWALSKI

1870-1937

"Wiosna - Kwitnąca wiśnia"

olej/plótno, 127 x 76 cm
sygnowany p.d.: 'LKowalski.'
opisany na krośnie malarskim

estymacja:

25 000 - 35 000 PLN

5 400 - 7 600 EUR

POCHODZENIE:

DESA Unicum, Warszawa, marzec 2016

kolekcja prywatna, Polska

„Wiosna” jest interesującym przykładem długiego życia form artystycznych ukształtowanych jeszcze w dobie renesansu. Prezentowany obraz w subtelny sposób nawiązuje bowiem do licznych w sztuce europejskiej alegorii wyobrażających Florę, Primawerę lub Wenus kroczące wśród kwitnących sadów. Najbardziej znaną kompozycją tego typu jest „Alegoria Wiosny” Sandro Botticellego z przełomu lat 70. i 80. XV wieku (Galeria Uffizi we Florencji). Obraz stanowił w czasach Leona Kowalskiego jeden z najważniejszych wzorców w edukacji młodych malarzy i był często stawiany za estetyczny wzór. W środowisku krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, na której Leon Kowalski studiował w latach 1891-93, alegorie stanowiły częsty punkt odniesienia nie tylko w praktyce nauczania, ale również w praktyce profesorów. „Alegorię Wiosny” trawestował m.in. Józef Mehoffer w „Dziwnym ogrodzie” (1903, Muzeum Narodowe w Warszawie). Wiosnę jako kobietę malowali w Polsce również Witold Pruszkowski czy Teodor Axentowicz. U Pruszkowskiego, podobnie jak w kompozycji Kowalskiego, Wiosna to krocząca wśród obsypanych kwieciami drzew piękna pani. Forma jej ciała, a właściwie jej brak sugerują, że mamy do czynienia z istotą fantastyczną, pochodzącą z zupełnie innej przestrzeni. Wiosna jako pora roku niosła dla europejskich modernistów bardzo wyraźne przesłanie. Była symbolem odnowy sztuki i zerwania z dotychczas dominującymi schematami akademizmu. Warto wspomnieć, że czołowe czasopismo Secesji Wiedeńskiej propagujące nową sztukę nosiło nazwę „Ver Sacrum”, co z łaciny oznacza tyle, co „Święta Wiosna”.



JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Upadek Chrystusa pod krzyżem

olej/tektura, 26 x 36 cm

sygnowany p.d.: 'J Malczewski'

na ramie notatka ramiarska oraz papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:

12 000 - 18 000 PLN

2 600 - 3 900 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, Warszawa, marzec 2019

kolekcja prywatna, Polska

Tematyka religijna pojawia się w twórczości artystów młodopolskich, aczkolwiek zdecydowanie rzadziej niż chociażby motywy zaczerpnięte wprost z mitologii. Sfera sacrum odwołująca się do świata wierzeń i fantazji bez wątpienia pociągała umysły twórców działających na przełomie XIX i XX stulecia. Zainteresowanie psychologią i ludzkim wnętrzem, a wraz z nimi alegorią i symbolizmem popychało malarzy i rzeźbiarzy do eksploracji niezbadanych zakamarków świata irracjonalnego, przestrzeni, która istniała tylko w ich wyzwolonych umysłach. Podobnie dzieje się i w twórczości Jacka Malczewskiego. Malarz będący pod silnym wpływem symbolizmu i wypowiadający się w tym właśnie nurcie wielokrotnie podejmował tematykę fantastyczną. O wiele częściej odnaleźć można na jego kompozycjach przerażające chimery czy złowieszcze meduzy, aniżeli postaci świętych. Występują w jego bogatym oeuvre jednak i takie motywy sakralne, które łączą się poniekąd z realną rzeczywistością. Wystarczy wspomnieć chociażby liczne wizerunki Chrystusa w koronie cierniowej, postać

Tobiasza prowadzonego przez uskrzydłonego anioła czy proroka Ezechiela pochłoniętego swoją mistyczną wizją. Wymieniając sylwetkę Chrystusa, nie sposób tutaj nie zaznaczyć szeroko rozpowszechnionego już pod koniec XIX wieku motywu z wawelskim Krucyfiksem królowej Jadwigi powielanym w różnych mediach przez innego artystę, a mianowicie Leona Wyczółkowskiego. W twórczości Malczewskiego oprócz Chrystusa ukoronowanego cierniem także pojawia się motyw ukrzyżowania. Znana jest również scena z samym Piłatem poprzedzająca wydarzenia z Pasji (1910, Lwowska Galeria Sztuki). Prezentowana w katalogu kompozycja z sylwetką Chrystusa upadającego pod ciężarem krzyża niewątpliwie ukazuje jedno z kościelnych wnętrz. Jego postać znajduje się bowiem na wysokim cokole, wokół którego zgromadziła się grupa szkicowo zarysowanych wiernych. Malczewski zatem nie stara się odtwarzać historycznych realiów. Wręcz przeciwnie, odtwarza otaczającą go rzeczywistość pod postacią kultowej figury.



JAN CZESŁAW MONIUSZKO

1853-1908

Scena pałacowa

olej/płótno naklejone na tekturę, 36 x 29 cm
sygnowany p.d.: 'J. Moniuszko'
na odwrociu papierowa nalepka składu materiałów malarskich

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 300 EUR

Czesław Moniuszko był synem wybitnego kompozytora, Stanisława. Naukę malarstwa rozpoczął w 1871 roku w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona i Antoniego Kamińskiego. W 1878 roku wyjechał na dalsze studia do Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Debiutował w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych obrazem „Pierwsze spotkanie Jadwigi z Jagiełłą”, który umiejscowił młodego jeszcze artystę w grupie malarzy historycznych znajdujących się w kręgu oddziaływań Matejki.

Moniuszko szybko zyskał przychylność zarówno krytyki, jak i publiczności. Jako dojrzały artysta malował najczęściej sceny rodzajowe, historyczne i religijne. Przedstawiane przezeń sceny rodzajowo-historyczne pochodzące z lat 90. XIX stulecia i z około roku 1900 miały pogodny charakter. Najbliższe były mu czasy stanisławowskie, okres Księstwa Warszawskiego i Królestwa Kongresowego. Przedstawiał je najczęściej w postaci lekkich scen salonowych, spotkań, zabaw i tańców. Moniuszko był artystą płodnym, o niewątpliwym talencie w odtwarzaniu detalu kostiumologicznego i historycznego. Nawet obrazy noszące piętno pośpiechu, o szkicowym charakterze, malowane z pamięci, charakteryzowały się dobrą kompozycją, wyczuciem linii i koloru oraz umiejętnością trafnego oddania klimatu epoki. Często jego kompozycje odznaczały się niemal brawurą i dynamiką w ujęciu tematu. Prezentowana w katalogu praca utrzymana jest właśnie w tej dominującej w twórczości Moniuszki konwencji. Pomimo pominięcia detalu w odtwarzaniu zarówno strojów, jak i innych elementów kompozycji, przedstawienie o lekkiej tematyce nasycone jest nastrojowością i elegancją.



POLSKA SZKOŁA TKANINY

MAGDALENA ABAKANOWICZ
Kompozycja, 1971

AUKCJA 22 MARCA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
25 lutego – 10 marca 2022

DESIGN

HENRYK JĘDRASIAK

Figurka „Gołębie”, lata 50. – 60. XX w.

Zakłady Porcelany Stołowej „Chodzież” w Chodzieży, Polska

AUKCJA 24 MARCA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
16 – 24 marca 2022

MŁODA SZTUKA

MARCIN ZALEWSKI
„Hygge”, 2021

AUKCJA 21 MARCA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
16 – 21 marca 2022

RZEŹBA I FORMY PRZESTRZENNE

MAGDALENA ABAKANOWICZ
Postać, 1995

AUKCJA 7 KWIETNIA 2022, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
23 marca – 7 kwietnia 2022

SZTUKA FANTASTYCZNA

SURREALIZM I REALIZM MAGICZNY

AUKCJA 29 MARCA 2022, 19:00

TOMASZ SĘTOWSKI
„Nostalgia anioła”, 2019



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

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

WYSTAWA OBIEKTÓW

19 – 29 marca 2022

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

DZIKOŚĆ I EKSPRESJA

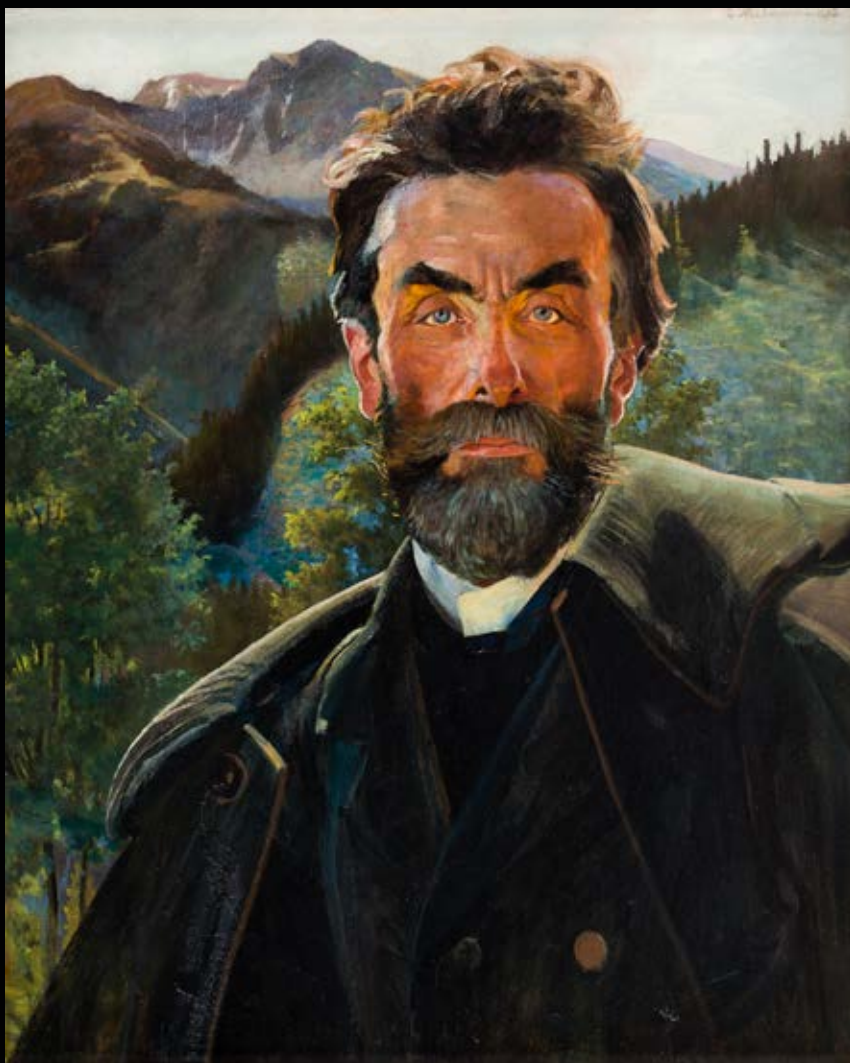
AUKCJA 31 MARCA 2022, 19:00

EDWARD DWURNIK
„Getto '43” z cyklu „Robotnicy”, 1989



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
22 – 31 marca 2022



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

PONAD 3 500 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W PAŹDZIERNIKU 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„PORTRET STANISŁAWA WITKIEWICZA” JACKA MALCZEWSKIEGO**

RYNEK AUKCYJNY W 2021 ZANOTOWAŁ WZROST O PRAWIE 45 %

NIEKWESTIONOWANYM LIDEREM TEGO RYNKU
OD PONAD 10 LAT JEST DESA UNICUM

TO DOSKONAŁY MOMENT I NAJLEPSZY PARTNER,
BY WSTAWIĆ DZIEŁO SZTUKI NA AUKCJĘ

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI DAWNEJ DESA UNICUM:



KOLORYZM POLSKI
12 KWIEŚNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 15 MARCA 2022
kontakt: Michał Szarek
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53, 787 094 345



PRACE NA PAPIERZE
19 MAJA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 11 KWIEŚNIA 2022
kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282



XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE
9 CZERWCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 9 MAJA 2022
kontakt: Tomasz Dziewicki
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46, 735 208 999



GRAFIKA ARTYSTYCZNA
12 CZERWCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 16 MAJA 2022
kontakt: Marek Wasilewicz
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47, 795 122 702



ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI?

BLISKO 2 000 000 ZŁ

**TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W PAŹDZIERNIKU 2021 R.
NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ
„POSTAĆ” ZDZISŁAWA BEKSIŃSKIEGO**

SPEKTAKULARNE REKORDY, PIONIERSKIE PROJEKTY, PONAD 200 AUKCJI ROCZNIE

TO NAJLEPSZY MOMENT NA SPRZEDAŻ
DZIEŁA SZTUKI. POZYCJA LIDERA, ZESPÓŁ
NAJLEPSZYCH EKSPERTÓW ORAZ WIELOLETNIE
DOŚWIADCZENIE CZYNI Z DESA UNICUM
IDEALNEGO PARTNERA SPRZEDAŻY.

PROSIMY O KONTAKT Z EKSPERTAMI
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ DESA UNICUM:



DZIKOŚĆ I EKSPRESJA
31 MARCA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 3 MARCA 2022
kontakt: Anna Szary
a.szary@desa.pl
538 522 885



RZEŻBA I FORMY PRZESTRZENNE
7 KWIETNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 1 MARCA 2022
kontakt: Agata Matusiełowska
a.matusielanska@desa.pl
22 163 66 50, 539 546 699



FOTOGRAFIA KOLEKCJONERSKA
28 KWIETNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 10 MARCA 2022
kontakt: Katarzyna Żebrowska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49, 539 546 701



KLASYCY AWANGARDY PO 1945
26 MAJA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 19 KWIETNIA 2022
kontakt: Alicja Sznajder
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 12, 502 994 177

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

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

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

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

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

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

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

5. Cena gwarancyjna

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

6. Pass

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

7. Transakcja warunkowa

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

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwzględnione.

9. Stan obiektu

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

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

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

11. Legenda

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

□ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ð - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

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

II. AUKCJA

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

1. Przebieg aukcji

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

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonera lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równoległe 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:

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.

2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości 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.

3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie 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.

4) Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wylicytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyraźnie uzgodnione na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.

5) Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

2) Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.

3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".

4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.

5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjonerą, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjonerą oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.

6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.

2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).

3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 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:

- a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
- b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3

W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

1) Odbiór wylicytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.

2) Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wylicytowane obiekty do magazynu ze-

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

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

☐ Zlecenie telefoniczne

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

Imię i nazwisko

Dowód osobisty (seria i numer)

PESEL/NIP (dla firm)

Adres: ulica

nr domu

nr mieszkania

Miasto

Kod pocztowy

Adres e-mail

Telefon / faks

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

[illegible]

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

od rodziny/znajomych | | z imiennego zaproszenia | | inna droga

tel. 22 163 67 00, faks 22 163 67 99

e-mail: zlecenia@desa.pl

Zlecenie licytacji z limitem

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

1 Tak

☐ Nie

Zlecenie telefoniczne

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

| Tak

Nie

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

- Zgadzam się na przetwarzanie moich danych osobowych przez spółkę DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, ul. Piękna 1A w celach powyżej przeze mnie określonych.
- Podanie danych jest dobrowolne. Podstawą przetwarzania danych jest moja zgoda. Odbiorcami danych mogą być Podmioty powiązane kapitałowo z DESA Unicum oraz Podmioty świadczące usługi na rzecz DESA Unicum. Mam prawo wycofania zgody w dowolnym momencie. Dane osobowe będą przetwarzane do odwołania zgody lub przez maksymalny okres 10 lat od dnia zakończenia wykonania umowy lub przez okres określony przez przepisy prawa, które nakładają na DESA Unicum obowiązek przetwarzania moich danych.
- Mam prawo żądania od administratora dostępu do moich danych osobowych, ich sprostowania, usunięcia lub ograniczenia przetwarzania, a także prawo wniesienia skargi do organu nadzorczego.
- Administratorem danych jest spółka DESA Unicum S.A. z siedzibą w Warszawie, z którą w sprawach dotyczących przetwarzania danych osobowych mogę się skontaktować, dzwoniąc pod numer telefonu +48 22 163 66 00 lub poprzez korespondencję elektroniczną na adres biuro@desa.pl.
- Bardziej szczegółowe informacje dotyczące przetwarzania moich danych mogę uzyskać na stronie internetowej www.desa.pl.
- Zapoznałem/-am się i akceptuję WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ I WARUNKI AUTENTYCZNOŚCI domu aukcyjnego DESA Unicum opublikowane w katalogu aukcyjnym.
- Zobowiązuję się do zrealizowania zawartych transakcji zgodnie z niniejszymi WARUNKAMI, w tym do zapłacenia wycelowanej kwoty powiększonej o opłat aukcyjną oraz innych opłat, zgodnie z oznaczeniami w katalogu, w szczególności w przypadkach przewidzianych przepisami ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy utworu (tzw. droit de suite) w terminie 7 dni od daty aukcji.
- Wszelkie dane zawarte w niniejszym formularzu są prawdziwe i zgodne z moją najlepszą wiedzą. W przypadku zatajenia lub podania nieprawdźliwych danych DESA Unicum nie ponosi odpowiedzialności.

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

Data i podpis klienta składającego zlecenie



PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
 



PROMEMORIA®



AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki: poz. 6, 7, 18 (red. MS), 20, 22, 33, 38, 39 (red. MS), 42, 43, 45, 53, 55, 65

Jan Rybiński: poz. 2, 5, 11, 14, 16, 19 (red.), 21, 30, 41 (red. MS), 44, 48, 57, 72

Michał Szarek: poz. 1, 3, 4, 8, 9, 12, 15, 23 (red.), 24 (red.), 25, 27, 28, 29, 31, 32 (red.), 34, 35, 36, 37, 40, 46, 47, 49, 50 (red.), 51, 52, 54, 56 (red.), 58, 59, 60, 61, 62 (red.), 63 (red.), 66, 67, 68, 69, 70 (red.), 71

SZTUKA DAWNA. 17 MARCA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 2 Wojciech Weiss w swojej pracowni w Krakowie, 1933,
źródło: NAC Online

poz. 2 Wojciech Weiss, Akt w niebieskim fotelu, kolekcja prywatna,
fot. DESA Unicum

poz. 6 Giovanni Battista Lampi, Portret hrabiego Franza Petera Friedricha
von Diesbach, 1788, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne

poz. 6 Giovanni Battista Lampi, Portret Józefy z Radziwiłłów primo voto
Massalskiej, secundo voto Grabowskiej, około 1788-1790, Muzeum Narodowe
w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 8 Olga Boznańska malująca w swojej pracowni przy ul. Wolskiej 21
w Krakowie, około 1920, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK

poz. 14 Bolesław Biegas w swojej pracowni, 1898-1899, źródło: Wikimedia
Commons

poz. 18 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch,
Biblioteka Narodowa w Warszawie, źródło: Biblioteka Polona

poz. 18 fotografia obrazu „Powrót z wyprawy wiedeńskiej” Józefa Brandta
opublikowana przez Wojciecha Piechowskiego w 1882, ze zbiorów Towarzystwa
Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie źródło: archiwum prywatne

poz. 18 Józef Brandt, Chodkiewicz pod Chocimiem, 1867, Muzeum Narodowe
w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

poz. 19 Portret Józefa Chełmońskiego, po 1887, Zakład Fotograficzny „Orion”,

Warszawa, Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.88459/G, źródło: Biblioteka Polona
poz. 19 Józef Chełmoński, Czwórka, 1881, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 19 Józef Chełmoński, Powrót z balu, 1879, Muzeum Śląskie w Katowicach, źródło: Wikimedia Commons
poz. 20 Monachium od strony Maximilianeum, fotochrom, 1890-1905, Biblioteka Kongresu, Waszyngton, źródło: Wikimedia Commons
poz. 20 Alfred Wierusz-Kowalski, Wilki w nocy, Muzeum Okręgowe w Suwałkach, źródło: Wikimedia Commons
poz. 20 Alfred Wierusz-Kowalski, Trójka ścigana przez wilki, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 22 Maksymilian Gierymski, Obóz Cyganów II, 1867-1868, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 22 Maksymilian Gierymski, Wiosna w małym miasteczku, szkic, 1872, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 22 Maksymilian Gierymski, fotografia portretowa, Muzeum im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, archiwum prywatne
poz. 25 Jan Stanisławski i Ferdynand Ruszczyc, źródło: NAC Online
poz. 25 Jan Stanisławski, Bodiaki pod słońce, przed 1895, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 25 Jan Stanisławski z uczniami podczas pleneru malarskiego w Zakopanem, ok. 1906 Muzeum Narodowe w Krakowie, za: Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jan Stanisławski i jego uczniowie, Kraków 2015, s. 26
poz. 27 Jacek Malczewski, około 1900, źródło: archiwum prywatne
poz. 27 Jacek Malczewski, Studium dziewczyny, 1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 27 Dwór w Łusławickach, 1925, źródło: NAC Online
poz. 28 Tygodnik Ilustrowany, 1926, nr 17, s. 291
poz. 30 Leon Wyczółkowski, fot. Stanisław Antoni Prószyński, 1882,

Biblioteka Narodowa w Warszawie, sygn. F.2437/W, źródło: Biblioteka Polona
poz. 30 Leon Wyczółkowski przy pracy, 1932, źródło: NAC Online
poz. 30 Maryna Mniszchówna z synem, ukrywająca się przed pogonią, wg. obrazu Leona Wyczółkowskiego, źródło: Wikimedia Commons
poz. 31 Święto Jordanu. Świecenie wody na Dnieprze, 1943, źródło: NAC Online
poz. 33 Rafał Malczewski - artysta malarz. Fotografia sytuacyjna, 1935, źródło: NAC Online
poz. 33 Rafał Malczewski, Wiosna w górach, 1937, Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, źródło: archiwum prywatne
poz. 33 Rafał Malczewski, Zima, lata 20.-30. XX w., kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
poz. 33 Rafał Malczewski, Narciarze w Tatrach, 1927, kolekcja prywatna, fot. DESA Unicum
poz. 39 Mela Muter, przed 1911, źródło: Archiwum Emigracji, Toruń
poz. 39 Rafael Santi, Madonna ze szczygłem, około 1505-1506, Galeria Uffizi we Florencji, źródło: Wikimedia Commons
poz. 39 Pablo Picasso, Maternité, 1901, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
poz. 43 Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924-25, stoją od lewej: B. Elkouken, L. Zborowski, W. Zawadowski, J. Hulewicz, G. Gwozdecki, H. Gotlib, J. Bohdanowicz-Konceska. Siedzą od lewej: J. Puget, T. Czyżewski, x, J. Zakowa, x, H. Hayden, E. Zak, A. Zamoyski, L. Puget, R. Kramsztyk, źródło: archiwum prywatne
poz. 43 Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza, w pracowni na Montparnasse w Paryżu, fot. Henri Manuel, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 44 Mojżesz Kisling, Artysta w pracowni przy Rue Joseph-Bara 30, 1929, fot. Thérèse Bonney źródło: The Bancroft Library, University of California, Berkeley

okładka front poz. 39, Mela Muter, "Macierzyństwo" ("Maternité"), 1924
okładka II – strona 1 poz. 18 Józef Brandt, „Przewóz rannych”, 1869
strony 2-3 poz. 4 Otolia Kraszewska, List
strony 4-5 poz. 44 Mojżesz Kisling, "Tamaris" ("La Seyne-sur-Mer, près de Toulon"), 1935
strona 6 poz. 8 Olga Boznańska, "Studium młodej dziewczyny w czerni" ("Étude de jeune fille en noir"), przed/lub 1901
strony 12-13 poz. 40 Mela Muter, Ucieczka do Egiptu, lata 40. XX w.
strony 14-15 poz. 10 Franciszek Żmurko, Hetera, po 1906, poz. 11 Franciszek Żmurko, Portret rudowłosej kobiety
strony 58-59 poz. 20 Alfred Wierusz-Kowalski, Samotny wilk
strona 268 poz. 11 Franciszek Żmurko, Portret rudowłosej kobiety
strony 270-271 poz. 26 Jacek Malczewski, Jesienią. Portret podwójny, około 1906
strona 272 – okładka III poz. 19 Józef Chełmoński, 1882
okładka tył poz. 40 Mela Muter, Ucieczka do Egiptu, lata 40. XX w.
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka









