DESA UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK · MODERNIZM · MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 11 PAŹDZIERNIKA 2022 WARSZAWA

Brazil 1942

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK · MODERNIZM · MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 11 PAŹDZIERNIKA 2022

CZAS AUKCJI
11 października 2022 (wtorek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW
27 września – 11 października 2022
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

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: BREXPLPWMBK
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 ROZLICZEŃ

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

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

Karolina Pułanecka
k.pulanecka@desa.pl
tel. 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.wolyniak@desa.pl
tel. 22 163 66 21, 506 251 934

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

DZIAŁ LOGISTYCZNY

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

Kacper Tomaszkiewicz
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

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.kopec@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
Koordynator ds. marketingu
d.dubielis@desa.pl
tel. 787 255 660

Michalina Komorowska
Młodszy redaktor strony internetowej
m.komorowska@desa.pl
tel. 882 350 575

Weronika Zarzycka
Fotoedytor
w.zarzycka@desa.pl
tel. 880 526 448

Public Relations – pr@desa.pl

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.kasprzynska@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

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

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

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

JOANNA WOLAN
j.wolan@desa.pl
538 915 090

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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

KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanislawska@desa.pl
22 163 66 43, 664 150 864

ALICJA SZNAJDER
Specjalista
Sztuka Współczesna
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

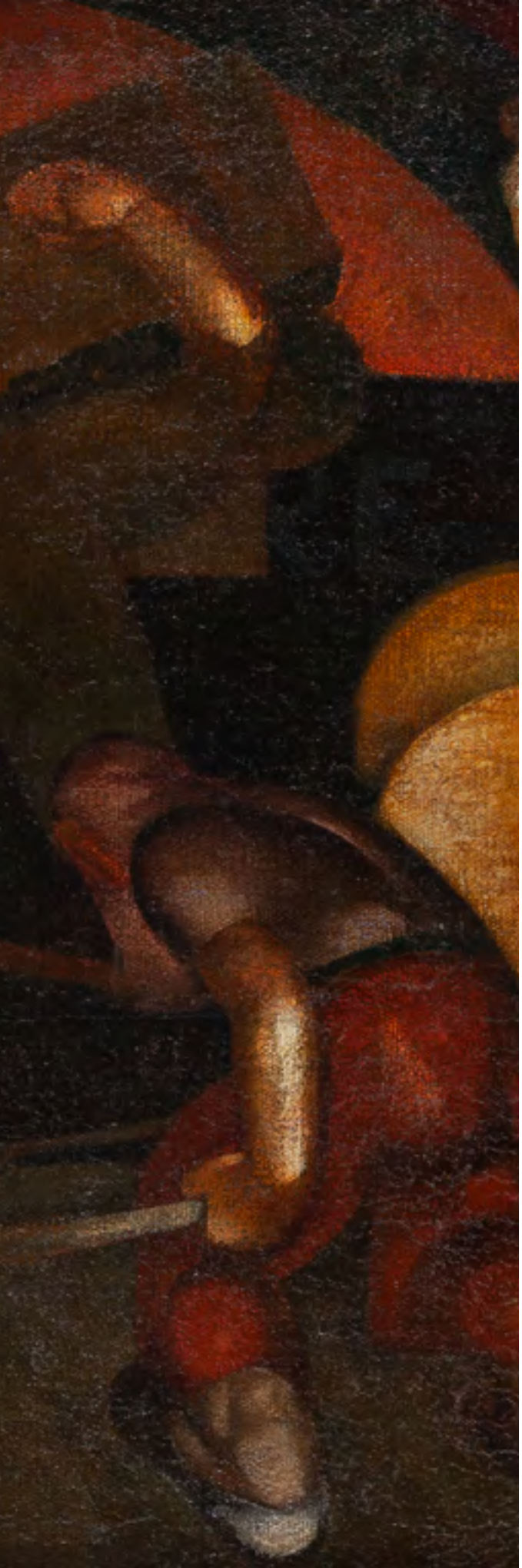
OLGA WINIARCZYK
Specjalista
Komiks i Ilustracja
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54, 664 150 862

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



INDEKS

Band Max **70**

Biegas Bolesław **30**

Brandt Józef **16**

Buchbinder Szymon **25**

Chełmoński Józef **22**

Ciemniewski Adam Kazimierz **55**

Cybis Bolesław **9–10**

Czajkowski Stanisław **46**

Dylczyński Cyprian **72**

Epstein Henryk **34–36**

Fishsohn Moshe **62**

Frechkop Leonid **38**

Gałek Stanisław **60**

Gottlieb Leopold **37**

Harasimowicz Marceli **49**

Hecht Joseph **42**

Hofman Wlastimil **1–2**

Jarocki Władysław **5**

Jaroszyński Józef **17**

Kanarek Eliasz **45**

Kanelba Rajmund **32**

Karpiński Alfons **74**

Kisling Mojżesz **33**

Korecki Wiktor **50**

Kossak Wojciech **48**

Kozakiewicz Antoni **53**

Lille Ludwik **44**

Łunkiewicz-Rogoyska Ewa **27**

Malczewski Jacek **7**

Malczewski Rafał **26**

Malecki Władysław **23–24**

Mars Witold **66**

Matejko Jan **15**

Mehoffer Józef **11**

Menkes Zygmunt Józef **39**

Mondzain Szymon **67**

Moniuszko Jan Czesław **78**

Mela Muter **28–29**

Nikutowski Artur Jan Seweryn **51**

Pautsch Fryderyk **56–57**

Pawliszak Wacław **21**

Peske Jean / Jan Mirosław Peszke **40**

Pillati Ksawery **18**

Piotrowski Antoni **52**

Pochwalski Kasper **68**

Pochwalski Stanisław **61**

Pressmane Joseph **41**

Pronaszko Zbigniew **6**

Rouba Michał **65**

Rubens Peter Paul, warsztat **14**

Rychter-Janowska Bronisława **59**

Stroński Marian **69**

Wit Stwosz (Veit Stoß) i warsztat **13**

Styka Jan **63**

Styka Tadeusz **71**

Sypniewski Feliks **20**

Szerner Władysław **19**

Ślewiński Władysław **12**

Talaga Jan **58**

Terlikowski Włodzimierz **43**

Tetmajer Włodzimierz **3, 75–76**

Trębacz Maurycy **47**

Wasilewski Czesław **54**

Weiss Wojciech **4, 77**

Zak Eugeniusz **31**

Zamoyski Jan **8**

Zawadowski Jan Wacław **73**

Żarnecki Stanisław Marian (Goldfinger Izydor) **64**

1 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

"Po kąpieli", 1935

olej/płótno, 125 x 95 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Wlastimil | Hofman 1935'
na odwrociu owalny stempel składu przyborów malarskich Iskra & Karmański z Krakowa,
na krośnie malarskim ślad po niezachowanej nalepce wystawowej Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, na krośnie oraz na ramie notatki numeryczne

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
14 700 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Kazimierza Cegłowskiego, Warszawa
(zakup po wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych) (?)
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Wystawa zbiorowa prac Wlastimila Hofmana, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 23 kwietnia - 19 maja 1938 (?)

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1938, Warszawa 1939, s. 22 (?)
Przewodnik nr 132, Wystawa zbiorowa prac Wlastimila Hofmana, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1938, nr kat. 28, s. 4 (?)

„Lata trzydzieste to okres ożywionej działalności artystycznej Hofmana. Po wystawie jubileuszowej w Pałacu Sztuki w Krakowie 'Głos Narodu' donosił: 'Plon jego wielkiej pracy w okresie długich lat trzydziestu zdumiewa ilością i zachwyca artyzmem dzieł, z których bije blask niepospolitego talentu, energia w pracy i radość twórcza…".

Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 48

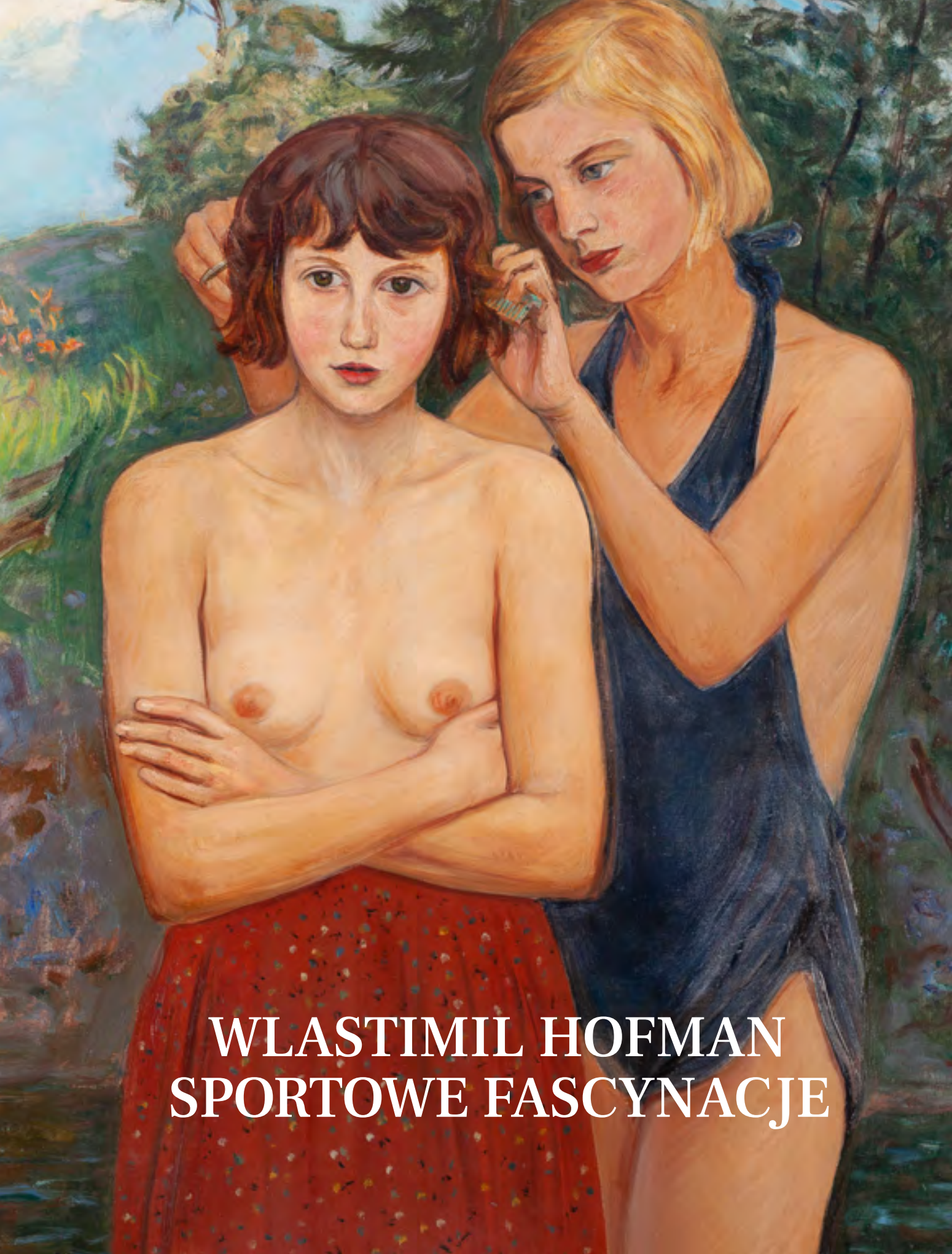
Wlastimil Hofman, Portret piłkarza Henryka Reymana z muzą,
lata 20. XX w., kolekcja prywatna

Wlastimil Hofman, Trening (Na sportowo do Zakopanego),
1953, kolekcja prywatna

Wiodącym motywem w twórczości Wlastimila Hofmana jest wszechobecna fantastyka. Malarz związany od samego początku ze sztuką symbolizmu, po I wojnie światowej wprowadził do swoich kompozycji jeszcze jeden, niezwykle interesujący aspekt, a mianowicie wątki sportowe. Ta część jego oeuvre pomijana jest często w opracowaniach i jakby niedostrzegana przez badaczy. Zainteresowanie artysty sportem świadczy o jego wnikliwej obserwacji rzeczywistości. Dwudziestolecie międzywojenne to bowiem czas, kiedy utrzymanie dobrego zdrowia i tężyzny fizycznej staje się niezwykle modne i popularne. W ślad za życiem codziennym podążali także i artyści, którzy z reporterskim zacięciem obrazowali sportowe konkurencje i biorących w nich udział zawodników.

Najważniejsze wydają się w owym kontekście związki Hofmana z piłką nożną i krakowską drużyną Wisły. Na jej meczach artysta pojawiał się regularnie, począwszy od swojego powrotu z Paryża na początku lat 20. Jak pisała Magdalena Czapska-Michalik: „Nowy sport, którego początków upatruje się w końcu XIX wieku, w działalności dr Henryka Jordana, założyciela parku miejskiego w Krakowie z dwunastoma boiskami sportowymi, zdobywa w mieście bardzo dużą popularność.
Na trybunach sportowych kibice nie żałują gardeł.
Wśród nich jest też Hofman. Kiedy w 1926 roku 'Wisła' zdobywa Puchar Polski, artysta maluje całą drużynę" (Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 41). Powstaje monumentalna, horyzontalna kompozycja, w której tematyka sportowa łączy się z aspektem metafizycznym pod postacią półnagiej sylwetki kobiety – geniusza zwycięstwa.
W 1928 roku Hofman ponadto bierze udział w głośnej wystawie „Sport w sztuce", zorganizowanej z okazji IX Olimpiady w Amsterdamie. Zachowały się liczne fotografie archiwalne, na których to widzimy artystę przed sztalugami i pozujących mu piłkarzy Wisły – Henryka i Jana Reymanów czy Mieczysława Balcera. Hofman przedstawiał graczy na statycznych portretach reprezentacyjnych, jak i podczas meczu, z piłką w grze.

„Lata trzydzieste to okres ożywionej działalności artystycznej Hofmana. Po wystawie jubileuszowej w Pałacu Sztuki w Krakowie „Głos Narodu" donosił: 'Plon jego wielkiej pracy w okresie długich lat trzydziestu zdumiewa ilością i zachwyca artyzmem dzieł, z których bije blask niepospolitego talentu, energia w pracy i radość twórcza…" (Magdalena Czapska-Michalik, Wlastimil Hofman, Warszawa 2007, s. 48). W 1938 roku, w murach warszawskiej Zachęty odbywa się duża wystawa prac Hofmana. W spisie obrazów uwagę przykuwa tytuł „Po kąpieli". Wydaje się, że kompozycję tę można utożsamić z prezentowanym w katalogu aukcyjnym portretem dwóch młodych pływaczek. Mamy tutaj niewątpliwie do czynienia ze sceną rozgrywającą się w letni, upalny dzień, gdzieś nad brzegiem jeziora. Dziewczyna ubrana w granatowy strój kąpielowy rozczesuje mokre włosy swojej towarzyszki. Hofman wykreował tutaj zarówno sugestywną scenę o charakterze rodzajowym, jak i subtelny półakt jednej z modelek.
Ową pracę śmiało zaliczyć można do grona kompozycji o tematyce sportowej, choć wątek ten nie objawia się w niej w sposób nachalny. Pofalowana tafla wody, piaszczysty brzeg i soczysta roślinność w tle budują nastrojowy krajobraz, na tle którego malarz ukazał dwie młode dziewczyny.



WLASTIMIL HOFMAN
SPORTOWE FASCYNACJE

2 †

WLASTIMIL HOFMAN

1881-1970

Starość i młodość, 1930

olej/płótno, 35 x 50 cm
sygnowany i datowany l.g.: '1930 | Wlastimil Hofmann'
na krośnie malarskim notatki ramiarskie

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 400 - 8 600 EUR

Okres około 1900 był w sztukach plastycznych niewątpliwie jedną z ciekawszych epok w historii. Realizacje, które wówczas powstają, prezentują charakter dalece ambiwalentny. Twórcy łączą w swych artystycznych rozważaniach z reguły nieprzystające do siebie, antagonistyczne wartości. Wielokrotnie życiu towarzyszy śmierć, dobru, zło, a promiennej młodości, złowieszcza starość. W 1908 Gustav Klimt rozpoczął prace nad obrazem „Życie i śmierć" (Muzeum Leopoldów w Wiedniu), który ukończył 7 lat później. Ukazał w nim kwintesencję nastroju swojej epoki. Posępna kostucha zestawiona została tam z bezwładną masą młodzieńczych ciał splątanych w radosnym wirze życia. Podobnie działo się u Hofmana, znajdującego się w pierwszych dekadach XX stulecia pod silnym wpływem sztuki francuskiego i wiedeńskiego fin de siècle'u. Malarz często podejmował ów wątek, w którym starość analogiczną śmierci zestawiał z młodością będącą odpowiednikiem życia. Jak widać na przykładzie pracy prezentowanej w katalogu, nawet obrazy tworzone przez niego w okresie XX-lecia międzywojennego miały ten charakterystyczny dla przełomu wieków rys symboliczny. Przedstawieni w obrębie kompozycji starzec i młody, jasnowłosy chłopiec znakomicie wpisują się w towarzyszącą człowiekowi od wieków alegorię życia, jego kruchości i przemijalności. Nie zabrakło tutaj także tak charakterystycznego dla Hofmana elementu symbolicznego pod postacią kwiatu, który przyjmuje rolę elementu „mówiącego". Owe niepozorne dzwoneczki fuksji symbolizują w tym kontekście witalność, adekwatną do postaci młodzieńca.

3

WŁODZIMIERZ TETMAJER
1862-1923

Strachy

olej/tektura, 60 x 80 cm
sygnowany monogramem l.d.: 'WT'
opisany wtórnie na odwrociu

estymacja:
80 000 - 120 000 PLN
17 100 - 26 000 EUR

„Przed krakowskimi malarzami otwarły się niezauważane dotąd skarby folkloru i nagle okazało się, że ta rozsiadła na pagórkach wioska jest świetnym obiektem dla pędzli. Artyści doznali olśnienia obrzędami wsi, zwyczajami, kolorowymi strojami i codziennym wiejskim życiem. Kaftany i sukmany, mosiężne guziki, wstęgi tęczowe, aksamity, kwiaty wyszywane...".

Józef Dużyk, Sława, Panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze, Kraków 1998, s. 90

WT

1861 — **W noc sylwestrową 1861 roku w Ludźmierzu koło Nowego Targu na świat przychodzi Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Jego ojcem jest Adolf Tetmajer, galicyjski polityk, matką zaś Leonia z Krobickich.**

1873 — Do 1881 roku uczęszcza do Gimnazjum im. B Nowodworskiego w Krakowie. Jego zainteresowanie sztuką rozbudza tam nauczyciel rysunku, Józef Siedlecki. Równolegle studiuje filologię na Uniwersytecie Jagiellońskim.

1882–1895 — **Z przerwami studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Odbywa również studyjne pobyty w Wiedniu (1881-1882) oraz Monachium (1886).**

1889 — Tetmajer wyjeżdża do Paryża i studiuje w Académie Colarossi.

1890 — **11 sierpnia dochodzi do ślubu z córką bronowickiego gospodarza, Anną Mikołajczykówną. To małżeństwo stanie się w Krakowie sensacją i będzie poczytywane za mezalians. Zapoczątkuje również serię ślubów inteligentów z chłopkami oraz modę na Bronowice.**

1892 — Ukazuje się pierwsze wydawnictwo ilustrowane przez Tetmajera, „Galicja przedstawiona słowem i ołówkiem w opracowaniu Bolesława Limanowskiego z rysunkami Włodzimierza Tetmajera".

1893 — Otrzymawszy stypendium wyjeżdża do Włoch. Odwiedza Rzym, Neapol i Pompeje.

1899 — Projektuje pierwsze scenografie dla Teatru Miejskiego w Krakowie.

1900 — Jedno z najważniejszych nagród przyznanych artyście: srebrny medal na Wystawie Światowej w Paryżu.

1901 — **Otwiera Szkołę Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet. Współtworzy Towarzystwo "Polska Sztuka Stosowana". Prapremiera Stanisława Wyspiańskiego „Wesela". Tetmajer został sportretowany w nim jak Gospodarz.**

1902 — Artysta rozwija swoją działalność literacką. Zostaje opublikowany tom utworów prozą „Noce letnie", później także inne utwory. Polichromia do kaplicy królowej Zofii w katedrze wawelskiej.

1905 — Projektuje i wykonuje polichromię do Kolegiaty Bożego Ciała w Bieczu.

1906 — W tym i kolejnym roku powstaje monumentalny tryptyk „Racławice".

1907 — Ukazuje się „Słownik bronowicki (Zbiór wyrazów i wyrażeń używanych w Bronowicach pod Krakowem)".

1908 — **Wstępuje do ugrupowania „Zero", które podważa elitarny charakter Towarzystwa „Sztuka". Jest to jedna z grup artystycznych, która przeciera szlaki sztuce awangardowej. Tetmajer będzie twórcą komentowanego wstępu do katalogu I Wystawy Niezależnych w Krakowie (1911).**

1911 — Zostaje posłem do parlamentu austriackiego z ramienia Polskiego Stronnictwa Ludowego. Od Polskiej Akademii Umiejętności otrzymuje nagrodę za całokształt twórczości artystycznej.

1914 — **Współzałożyciel Polskiego Stronnictwa Ludowego „Piast". Silnie angażuje się w procesy państwowotwórcze.**

1918 — Tetmajer zostaje członkiem Polskiej Komisji Likwidacyjnej w Krakowie.

1919 — **Wyjeżdża na konferencję pokojową w Paryżu. Wchodzi w skład Komitetu Narodowego Polskiego.**

1920 — Zostaje przewodniczącym Komitetu Obrony Państwowej w Krakowie.

1923 — **Umiera i zostaje pochowany w Bronowicach Małych.**

Włodzimierz Przerwa-Tetmajer, fotografia portretowa

TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

MŁODOPOLSKA CHŁOPOMANIA I ŚWIAT BAŚNI

Jednym z ciekawszych kręgów artystycznych młodopolskiego Krakowa było niewątpliwie zupełnie nieformalne ugrupowanie, zwane potocznie „piątką chłopomanów". Należało do niego, o ile można w tym przypadku mówić o przynależności, kilku znakomitych malarzy wykształconych w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a także w monachijskiej akademii. Do tego grona, określanego także jako bronowicka cyganeria, należeli Wincenty Wodzinowski, Ludwik Stasiak, Stanisław Radziejowski, Kasper Żelechowski i Włodzimierz Tetmajer. W ich orbicie krążyło znacznie więcej twórców, którzy podejmowali analogiczną tematykę i byli równie silnie zainteresowani otaczającą ich ludowością.

Duchowym przywódcą dla młodopolskich chłopomanów stał się Witold Pruszkowski, którego ostatnie lata życia przypadły na okres młodości owych malarzy. Pruszkowski jako jeden z pierwszych artystów silnie związał się z przestrzenią wsi i zamieszkującym ją ludem. Nie był oczywiście w tej kwestii pionierem i należałoby wymienić obok niego innego, wybitnego malarza ludu i mieszkańca wsi, jakim był chociażby Józef Chełmoński. Tak czy inaczej osoba Pruszkowskiego w szczególny sposób wpłynęła na tych kilku artystów działających pod koniec XIX stulecia. Właściwie nigdy nie powstał żaden formalny program ugrupowania i nie określono żadnych założeń. Niemniej jednak, patrząc na dzieła wszystkich wymienionych wyżej artystów, zauważamy pewne analogie, zarówno w podejmowanej tematyce, jak i w sposobie przedstawiania rzeczywistości. Każdy z nich wypracował jednak przy tym swój własny, silnie zindywidualizowany styl. Pośród pięciu wspaniałych malarzy – chłopomanów – to właśnie Tetmajer wydaje się jednak najciekawszym i najoryginalniejszym twórcą.

Jest on ponadto jednym z tych artystów, którzy najpełniej związali swoje życie ze wsią. W 1890 pojął za żonę chłopkę, Annę Mikołajczykównę i osiedlił się wraz z nią w podkrakowskich Bronowicach. Mezalians na miarę stulecia, jaki popełnił Tetmajer, wstrząsnął inteligenckim środowiskiem Krakowa oraz wywołał skandal i oburzenie mieszczaństwa. Jednocześnie artysta swym wyborem zainicjował pewną modę i wyznaczył nowy, niespotykany dotąd nurt. Bronowice stały się ośrodkiem ważnym dla artystów, a tamtejsza chata rodziny Mikołajczyków zaczęła odgrywać rolę centrum, do którego zaczęli ściągać twórcy. Każda z trzech córek bronowickiego gospodarza weszła poniekąd w związek z inteligentem. Oprócz wspomnianej już Anny wymienić należałoby zaręczoną z malarzem Ludwikiem de Laveaux Marię oraz osławioną dramatem Stanisława Wyspiańskiego Jadwigę, małżonkę Lucjana Rydla.

Tetmajer, zamieszkawszy w bronowickiej chacie, bacznie obserwował życie wsi i jej mieszkańców. Wiedza o tym środowisku czerpana była bezpośrednio, nie z przekazów czy powierzchownych spostrzeżeń. „Chałupy słońcem wyzłacane, na niebiesko jak woda, świecą pobielane i okienkami patrzą barwnie upstrzonymi w kwiateczki, ręką dziewek pomalowanymi!" (Włodzimierz Tetmajer, Racławice. Powieść chłopska, Kraków 1916). Jego słowa opisujące tamtejszy krajobraz to wręcz apoteoza wsi. Co istotne, w podobny sposób wypowiadał się twórca na temat jej mieszkańców: „Ci ludzie dzielni, serdeczni, zdrowi i silni, weseli lub smutni, żyją razem z tą ziemią, co ich żywi, myślą o niej. Żyją za pan brat z wielką lipą w ogródku, żyją jak z dziećmi własnemi, z gromadką jabłonek w sadzie kwitnącą, kochają swoją białą chałupę pod olbrzymim strzechy chochołem…" (Włodzimierz Tetmajer, W noc majową, [w:] Noce letnie, Kraków 1902, s. 102).

Włodzimierz Tetmajer, Żniwa, około 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie

Włodzimierz Tetmajer z żoną Jadwigą Mikołajczykówną, około 1890-95

Witold Pruszkowski, Rusałki, 1877, Muzeum Narodowe w Krakowie

Z tych jakże pochwalnych opisów wyłania się jednak pewna powierzchowność i niezorientowanie. Tetmajer, jak większość ówczesnych ludomanów, patrzy na wieś przez pryzmat barw, intrygujących tradycji, obrzędów i sielskiego życia. Wielokrotnie wiejskie sceny żniw przeradzają się u niego w bachiczne korowody roztańczonych chłopek i roześmianych chłopów. Przez pozy i ogólny komizm sytuacyjny tworzy kompozycje o groteskowym, zabawnym na swój sposób charakterze. Z obrazów tych nie wyłania się jednak werystyczny aspekt trudów dnia codziennego oraz ciężkiej pracy na roli i w gospodarstwie. W ostatniej dekadzie XIX wieku i na początku kolejnego stulecia w pracowni dobudowanej do chaty Mikołajczyków powstaną liczne tego typu sceny i przedstawienia o charakterze ludowym ukazujące życie na polskiej wsi.
Niezwykle ciekawym aspektem pojawiającym się w malarstwie właściwie wszystkich chłopomanów jest wkraczająca w przestrzeń realnej rzeczywistości fantastyka. Właśnie w tym aspekcie bardzo widoczne staje się duchowe przywództwo Witolda Pruszkowskiego, który to chętnie wprowadzał do swoich obrazów postaci leśnych boginek, nimf i groźnych topielic. Kompozycję „Strachy" Tetmajera śmiało można zestawić z „Rusałkami" Pruszkowskiego, w których sfera sacrum przenika się ze sferą profanum. U Pruszkowskiego widzimy trzy piękne boginki uśmiercające nieroztropnego mężczyznę – miesza się tutaj zarówno ludowość, baśniowości i mizoginistyczny strach przed kobietą przełomu wieków. U Tetmajera scena jest bardzo podobna. Powracające z pola chłopki napotykają w łanach zbóż na grupę nagich, rozjuszonych rusałek. Te z kolei, przybierając pozy podobne do stojącego nieopodal stracha na wróble, próbują przestraszyć oszołomione całym zajściem dziewczęta. Ów wzmiankowany strach także wydaje się brać udział w tym quasi-przedstawieniu – groteskowo-traumatycznym dramacie żniw. Ambiwalentny nastrój prezentowanego w katalogu obrazu dobrze oddaje wiersz przyrodniego brata Włodzimierza – Kazimierza Przerwy-Tetmajera zatytułowany „Rusałki".
Tak pisał autor w 1900, czyli w samym „apogeum" młodopolskiego fermentu:

„Od pól rusałki lecą
We mgłach i wód oparach,
Ogniki łapią błędne
Po bagnach i moczarach.

Nad gajem wiklinowym
Taneczny wiją krąg,
A wiatr po łąkach szemrze,
A kwiaty pachną z łąk.

Od pól rusałki lecą
Miesięczną cichą nocą
I łąki rosą srebrzą,
I gaje rosą złocą".

Omawiana scena to jakby obrazek z życia podkrakowskiej wsi przefiltrowany przez artystyczną wrażliwość Tetmajera i niepozbawiony dużej dozy fantazji. Trudno dokładnie określić, czy mamy do czynienia z wydarzeniem dziejącym się w realnym świecie, czy też z przestrzenią iście fantastyczną i nierealną, będącą tylko wytworem upalnej aury letniego popołudnia. Wyznaczyć można tutaj pewną analogię, co do innej kompozycji z oeuvre Tetmajera z około 1900 roku.
Na obrazie „Żniwa" (Muzeum Narodowe w Warszawie) widzimy zmierzający w tą samą stronę korowód postaci. Jest ich tutaj zdecydowanie więcej, choć niektóre z nich przybierają pozy podobne do tych, co w „Strachach". Jest tutaj także i ten widmowy strach na wróble, który jednak nie bierze bezpośredniego udziału w akcji, a tylko nieśmiało „przygląda się" wszystkiemu z oddali.

„Od pól rusałki lecą
W perłowych mgieł pomroczy,
A dziecko na nie patrzy,
Otwiera wielkie oczy.

Zdumione patrzy cicho
Na ich taneczny krąg,
A wiatr po łąkach szemrze,
A kwiaty pachną z łąk…. ”.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Rusałki,
Poezye, t. 3, Warszawa 1900

4

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Chłopiec z zabawkami, 1918-1920

olej/płótno, 84 x 67 cm
sygnowany monogramem wiązanym l.d.: 'WW'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Artystów Polskich "Sztuka"

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, luty 2009
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Artystów Polskich "Sztuka", Kraków

„Impresjonizm, realizm, klasycyzm starych mistrzów! W tych trzech źródłach skąpana, wyrosła sztuka Weissa – jak owoc pęczniejący w słońcu, czerpiący soki ze ziemi. Kolor rządzi tem malarstwem – stwarza formę. Patrząc na obrazy Weissa czuje się, jak kolor i forma to pojęcie ze sobą złączone, nierozerwalne, jak jedno drugie zaślubia".

Stanisław Świerz, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne" 1925-1926, r. II, s. 147-148

WOJCIECH WEISS I PORTRETY DZIECIĘCE

Tuż po wybuchu I wojny światowej Weiss coraz więcej czasu spędza z rodziną w Kalwarii Zebrzydowskiej. Z dala od zgiełku miasta i niepokojących informacji z frontu kontempluje otaczającą go przyrodę. Ta życiowa sielanka, niepozbawiona wprawdzie egzystencjalnych rozterek, trwać będzie dalej w latach 20., kiedy na świat przyjdą dzieci artysty i kiedy razem z Aneri zamieszkają w swojej willi przy ul. Krupniczej w Krakowie. Jednak jeszcze wcześniej, na początku drugiej dekady nastąpią bardzo interesujące przemiany w strukturze obrazów mistrza. Na rok 1912 zwykło datować się koniec tzw. okresu białego. Choć jest to data stosunkowo umowna, niewątpliwie zmienia się wówczas paleta barwna Weissa. Kolory stają się żywsze, bardziej soczyste i wyostrzone. Malarz operuje w mistrzowski sposób światłem, chłonie jego ulotne zjawiska i zatrzymuje w obrębie kompozycji. Jawi się jako świadomy impresjonista, który nie stroni także od wzorców klasycznych. Tak też zresztą interpretowano jego dorobek w latach 20. – „Impresjonizm, realizm, klasycyzm starych mistrzów! W tych trzech źródłach skąpana, wyrosła sztuka Weissa – jak owoc pęczniejący w słońcu, czerpiący soki ze ziemi. Kolor rządzi tem malarstwem – stwarza formę. Patrząc na obrazy Weissa czuje się, jak kolor i forma to pojęcie ze sobą złączone, nierozerwalne, jak jedno drugie zaślubia" (Stanisław Świerz, Wojciech Weiss, „Sztuki Piękne" 1925-1926, r. II, s. 147-148). Wiele pejzaży artysty ukazujących ogród i sad kalwaryjski datowanych jest na lata 1915-1920. Te przestrzenie stają się wówczas jego ulubionym plenerem, w którym pojawia się często postać jego wybranki. W latach późniejszych dołączą do niej rzecz jasna i dzieci artysty. Sad na płótnach Weissa zdaje się funkcjonować niczym mityczna Arkadia czy biblijny Eden wolny od trosk i pełen radości. Sad jest tam niczym średniowieczny hortus conclusus, do którego nie ma dostępu żadne zło z zewnątrz. Sad stanowi sferę sacrum, w mitologii artysty najświętszą z możliwych.

To, że w tej przestrzeni, w późnych latach 20. pojawiać będą się coraz częściej pociechy artysty stanowi w rozważaniach o portretach dziecięcych malarza kwestię bardzo istotną. Postacią dziecka interesował się bowiem on już o wiele wcześniej. Z roku 1898 pochodzi niezwykle melancholijny, przesycony dekadencką atmosferą portret „Zasmuconej" (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Znakomicie oddaje on charakter wczesnej twórczości Weissa, znajdującego się wówczas pod silnym wpływem tekstów Przybyszewskiego, dramatów Strindberga i kompozycji Muncha. W tym przepełnionym smutkiem wizerunku brak jest jakiejkolwiek dziecięcej radości. Wyłania się z niego tylko zatroskanie modelki i egzystencjalne rozterki, właściwe raczej osobie dorosłej, niż małej dziewczynce. Z początku XX stulecia pochodzi cała seria obrazów i studiów ukazujących siostrzeńców artysty – Kazia i Tadzia Florków. Chłopców malował Weiss w podkarpackim Strzyżowie, podczas letnich i jesiennych plenerów. Mieszkał wówczas w budynku lokalnej stacji kolejowej, u swojej siostry i jej męża. Bacznie obserwował otaczającą go rzeczywistość i pilnie poszukiwał modeli do swoich obrazów. W swoich pamiętnikach wspominał: „W poszukiwaniu motywów chodziłem z przyborami i pieskiem malując miasteczko przytulone do wzgórza, jary porosłe drzewami, srebrną wstęgę rzeki i fale wzgórz biegnących wzdłuż horyzontu do Przełęczy Dukielskiej. (...). Przy mnie piesek i dzieci burmistrza – służy mi za modele" (Młodopolskie fascynacje. Wojciech Weiss w Strzyżowie 1898 – 1903, katalog wystawy, red. Renata Weiss, Muzeum Samorządowe Ziemi Strzyżowskiej, Rzeszów 2020, s. 108). Na kanwie takich właśnie spacerów powstała niesamowita kompozycja „Taniec z faunem" (1899, kolekcja prywatna). W szalenie dynamicznej i równie nierealnej scenie, mała dziewczynka tańczy z rogatym, leśnym bożkiem. Całej tej sytuacji przygląda się grupka zdumionych dzieci – być może tych samych wspominanych przez Weissa powyżej. Obrazów, w których dziecko staje się głównym modelem jest oczywiście o wiele więcej. Warto wspomnieć jeszcze o jednym portrecie Tadzia Florka z około roku 1908 (kolekcja prywatna), który to stanowi niezwykle delikatne i nastrojowe studium dziecięcej natury, lokowane już na tzw. „okres biały" artysty.

Równie interesujący wydaje się w omawianym kontekście obraz przedstawiający małego, ciemnowłosego chłopca w historyzującym stroju. Model ubrany bowiem został w czarny mundurek z białymi, koronkowymi mankietami i kołnierzykiem. Portretowany ukazany został w otoczeniu zabawek – drewnianych klocków i figurek żołnierzyków, czyli w dziecięcym, bajkowym świecie. Jego anachroniczny strój, jak także satynowa kotara w tle, to ewidentne odwołania do sztuki dawnych mistrzów. Po okresie ekspresjonistycznych i kolorystycznych poszukiwań Weiss zwrócił się w kierunku impresjonizmu i tradycyjnego malarstwa minionych epok. Miało to miejsce już w drugiej dekadzie XX stulecia, czyli w czasie, kiedy najprawdopodobniej powstać musiał ów portret. Dzieło datowane na lata 1918-1920 wykazuje silnie klasycyzujący styl, który malarz rozwinął w latach 20. Trudno jednoznacznie zidentyfikować małego modela. Niewiadomą jest, czy to ktoś z kręgu rodzinnego, czy też zupełnie obca artyście osoba. Praca ta nawiązuje w pewien sposób do wcześniejszego obrazu artysty „Tadzio z zabawkami" (1902, kolekcja prywatna). Na obu płótnach pojawia się postać dziecka w otoczeniu zabawek.

Wojciech Weiss, Zasmucona, 1898, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Wojciech Weiss, Tadzio, około 1908, kolekcja prywatna

5 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Młoda Hucułka w zagrodzie

olej/sklejka, 65 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Wład Jarocki'
na odwrociu opis własnościowy: 'Leon Wyrwicz | Kraków | Rynek Kleparski No 13',
opisany na papierowym zaplecku numerem: '13'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja aktora i monologisty Leona Wyrwicza (1885-1951), Kraków
kolekcja spadkobierców Leona Wyrwicza, Kraków

Władysław Jarocki 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 Gromnicznej. Wszystko w nastrojowej, zimowej scenerii. Również i pogrzebowe korowody stanowią u Jarockiego motyw, który pojawia się niezwykle często. Podążający za jadącym na przedzie 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 Jarocki przejawiał wobec wsi i folkloru wpisuje się w nurt młodopolskich fascynacji ludowością, tak żywy około roku 1900.

Portret młodej Hucułki ukazanej na tle zimowego pejzażu porównać należy z inną pracą Jarockiego namalowaną w 1936 roku, znajdującą się w kolekcji prywatnej. Wielkoformatowa kompozycja ukazuje procesję pątników podczas Święta Jordanu. Na pierwszym planie zauważyć możemy dwie kobiety, z których to pierwsza z nich zdaje się powtarzać dokładnie pozę Hucułki z obrazu prezentowanego w katalogu aukcyjnym.

6 †

ZBIGNIEW PRONASZKO

1885-1958

"Rycerz północy", około 1910

olej/płótno, 65 x 55 cm
sygnowany l.d.: 'Z. Pronaszko.'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
12 800 - 17 100 EUR

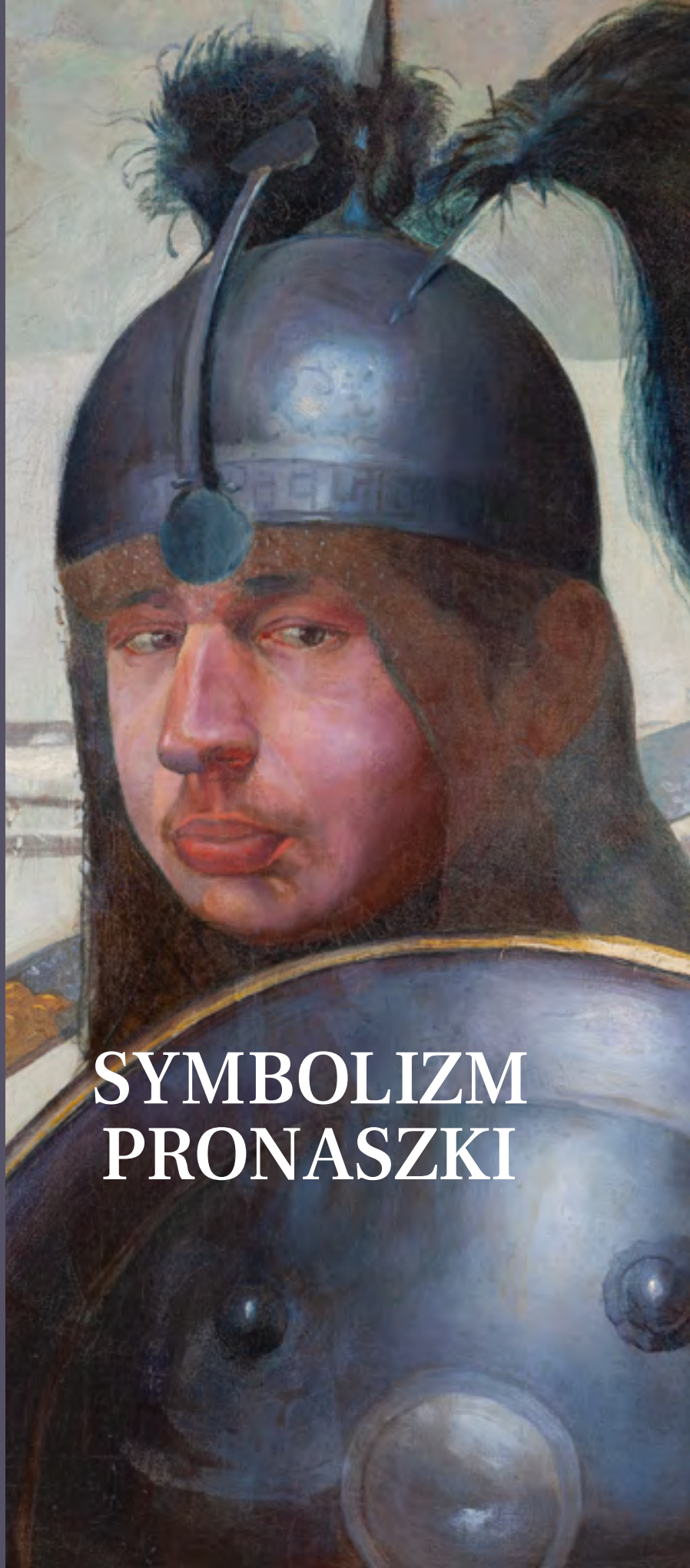
WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, około 1910

„W czasie studiów w pracowni Teodora Axentowicza wiele podróżował, zwiedzając muzea i galerie. Wielokrotnie odwiedzał Wiedeń, Monachium, kilkakrotnie przebywał dłużej w Paryżu i we Włoszech. To tam właśnie zrodziły się pierwsze, owocujące później przez całe życie fascynacje. Zaliczyć do nich niewątpliwie należy malarstwo Paula Cézanne'a, Pierre'a Puvisa de Chavannes'a, freski Masaccia i innych artystów okresu quattrocenta".

Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko, Olszanica 2008, s. 7

Z. Pronyszka

SYMBOLIZM PRONASZKI



Zbigniew Pronaszko przybył z Kijowa do Krakowa w roku 1906. Miał już wówczas za sobą pewne doświadczenia z kijowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, ale to krakowska Akademia rezonująca swym prestiżem daleko poza mury grodu Kraka stanowiła dla niego cel sam w sobie. Pod Wawelem trafił do pracowni profesora Teodora Axentowicza, ale to ewidentnie spotkanie z Jackiem Malczewskim zdeterminowało i określiło ścieżkę jego rozwoju. Sam Pronaszko po latach wspominał ową znajomość z wielkim sentymentem i nie krył, że dzięki mistrzowi odnalazł swoją artystyczną drogę. Bogata, wręcz potężna spuścizna koryfeusza polskiego symbolizmu odcisnęła na młodym malarzu wyraźne piętno. Jest to widoczne do tego stopnia, że wczesna twórczość Pronaszki to właśnie malarstwo symbolistyczne, tak odległe od jego późniejszych dokonań na polu formizmu czy eksperymentów z koloryzmem. Ów symbolizm objawia się u niego pod postacią specyficznej, onirycznej atmosfery i fabularyzacji tematu, który malarsko opowiada artysta. Oczywiście ograniczenie tamtejszych inspiracji malarza jedynie do sztuki Malczewskiego jest zdecydowanie za wąskie. „W czasie studiów w pracowni Teodora Axentowicza wiele podróżował, zwiedzając muzea i galerie. Wielokrotnie odwiedzał Wiedeń, Monachium, kilkakrotnie przebywał dłużej w Paryżu i we Włoszech. To tam właśnie zrodziły się pierwsze, owocujące później przez całe życie fascynacje. Zaliczyć do nich niewątpliwie należy malarstwo Paula Cézanne'a, Pierre'a Puvisa de Chavannes'a, freski Masaccia i innych artystów okresu quattrocenta" (Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko, Olszanica 2008, s. 7).

To, co pojawia się wówczas u Pronaszki to niesamowity klimat epoki fin de siècle – epoki ambiwalentnej i pełnej skrajności. Obecne są w niej schyłkowość i motywy vanitas, zestawione z życiowym pędem i dążeniem do cywilizacyjnego rozwoju. Postaci starców i młodzieńców, pory roku, zestawienie wiosny i zimy na przemian to coś, co w tym czasie w malarstwie europejskim jest niezmiernie popularne. Artyści zestawiali ze sobą zupełnie przeciwstawne wartości i idee. Śmierci towarzyszyło życie, młodości – starość, narodzinom – unicestwienie. Oprócz wzmiankowanych wyraźnych wpływów Malczewskiego, zauważymy u Pronaszki także reminiscencje sztuki innego artysty przełomu wieków, a mianowicie Szwajcara, Ferdinanda Hodlera. Podobieństwa te objawiają się zarówno w tematyce, klimacie kompozycji, jak i pewnych aspektach formalnych i strukturalnych.

W tworzonych około roku 1910 przez Pronaszkę obrazach wyróżnić można zupełnie nieformalną quasi „serię" kompozycji zimowych o iście symbolistycznym charakterze. To co je łączy, to nie tylko analogiczna sceneria, ale i klimat przedstawienia. Wymienić wśród tych obrazów można chociażby „Portret matki" (1908-12, Muzeum Narodowe w Krakowie) czy „Pijaka" (około 1909, Muzeum Narodowe w Warszawie). Ponadto często pojawiają się wówczas motywy ściśle związane z wojskowością. Z jednej strony dominuje w nich klimat stricte baśniowy, z drugiej natomiast mamy do czynienia z wyraźnymi nawiązaniami do przeszłości narodu i niewoli, w której się wówczas jeszcze znajdował. Widoczne jest tutaj zainteresowanie malarza orężem. Jego kompozycje to stosunkowo dokładne studia kostiumologiczne minionych epok. Dobrym tego przykładem jest obraz „Wspomnienie" (około 1910, Muzeum Narodowe w Krakowie), gdzie sędziwy starzec spotyka upiorne widmo kościotrupa odzianego w mundur napoleońskiego żołnierza, co z kolei jest bezpośrednim nawiązaniem do epopei napoleońskiej i odwrotu spod Moskwy. Z około 1909 roku pochodzi także inne przedstawienie starca i małego chłopca (kolekcja prywatna). Obaj czyszczą szable, a w tle wisi okrągła tarcza, podobna do tej, którą dzierży „Rycerz północy".

Zbigniew Pronaszko, Wspomnienie, około 1910, Muzeum Narodowe w Krakowie

„Realizm, to interpretacja – lecz interpretacja, choćby najinteligentniejsza, to nie Twórczość jeszczce. Wreszcie, realizm jest nieuszanowaniem człowieka inteligentnego – jest to kładzenie mu łopatą do głowy rzeczy, o których mu dziś dosyć napomknąć tylko – liczże na jego wzbogaconą wyobraźnię i wysubtelnienie".

Zbigniew Pronaszko cyt. za: Helena Blum, Zbigniew Pronaszko, Warszawa 1983, s. 65

Jacek Malczewski, Autoportret w zbroi, 1914, Muzeum Narodowe w Warszawie

Ferdinand Hodler, Halabardnik, 1895, Museum of Fine Arts w Montrealu

7

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret Witolda Hausnera, 1911

olej/deska, 66 x 53,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Jacek 1911'
opisany na odwrociu: 'R 18 | 25 388 | (trudno czytelnie)', papierowa nalepka Składu Papieru i Przyborów Malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie (pod nią odręczny opis: 'K12L'), papierowa nalepka własnościowa oraz dwie nalepki aukcyjne, na ramie nalepka aukcyjna oraz nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
400 000 – 600 000 PLN
86 000 - 128 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Bonhams, Londyn, listopad 2007
kolekcja Fundacji Signum, Poznań
DESA Unicum, grudzień 2011
kolekcja prywatna, Polska

„Jacek Malczewski kreujący z upodobaniem i premedytacją przez całe swoje życie twórcze swoją osobowość ze szczególnym zaangażowaniem grał rolę Artysty, owego kapłana, aktora, geniusza, arystokraty. Raz był więc owym "Panem Panów" – dumnym, pewnym swojej wielkości arystokratą wśród artystów, a raz targanym niepokojami, poszukującym właściwej drogi twórczej malarzem…”.

Urszula Kozakowska-Zaucha, Podszepty sztuki, w: Podszepty sztuki. Jacek Malczewski 1854-1929, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec-maj 2009, s. 23

Jarek
1911

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. Powstaję 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-Ausstelung w Berlinie nagrodzony złotym medalem II klasy. Potem będzie wyróżniany na wystawach w Polsce i zagranicą (Monachium 1892; Paryż 1900), przez Polską Akademię Umiejętności czy Orderem Polonia Restituta.

1893 Jesienią pobyt w Rogalinie u Edwarda hr. Raczyńskiego, mecenasa artysty, który zgromadzi 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 wolna śmierci.**

1922 Przenosi się do Lusławic, 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 Skałce.**

Jacek Malczewski, około 1900

JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Namalowany w 1911 roku portret mężczyzny, to praca stonowana kolorystycznie i wykończona w każdym detalu, co uwidacznia się za sprawą gustownej muchy i zwieszonego z szyi łańcuszka. Nie zawsze Jacek Malczewski z taką starannością kończył rozpoczęte dzieło. Postać mężczyzny ujętego w popiersiu, została umieszczona na tle rozległego polskiego pejzażu, widzianego lekko z góry, jakby z wysokiego tarasu lub okna. Żółte tło budują dojrzałe trawy, albo raczej niskie, gotowe do żniw zboża. Łany przedzielone są rzędami polnych kwiatach, wśród których widać niebieskie chabry. Nieregularnie rozmieszczone powykrzywiane drzewa uzupełniają typową scenerię polskich nizin. Jacek Malczewski nie byłby jednak sobą, gdyby w ten sielski krajobraz nie wprowadził motywu symbolicznego. W tym przypadku widzimy swoistą procesję w tle, jednak tak daleko ukazaną, że artysta każe nam się zastanawiać, czy idzie tamtędy grupa ludzi, czy też są to fauny, anioły czy inne nieziemskie istoty. Portretowany Witold Hausner (1852–1925) w latach 1905-1918 pełnił funkcję Prezydenta Wyższego Sądu Krajowego w Krakowie (jego poprzednikiem był Maciej Czyszczan, również portretowany przez Malczewskiego). Zapewne był osobą znaną lub wręcz bliską artyście, który na obrazie podpisał się po prostu: „Jacek". Po głębszym przyjrzeniu się portretowi, można w postawie, kształcie głowy i rysach twarzy dostrzec pewne podobieństwo do autoportretów mistrza, co potwierdzałoby osobistą więź z przedstawionym modelem.

Mitologiczny świat Jacka Malczewskiego to kraina fascynująca i magiczna, którą wypełniają najdziwniejsze stworzenia. Artysta odtwarza na swych obrazach zarówno dobre istoty, jak pełne łagodności pegazy czy wdzięczne satyry, jak i drapieżne demony – chimery, meduzy i harpie. Rzeczywistość kreowana przez Malczewskiego to fuzja epokowych zdarzeń oraz lęków ukazana pod maską mitów i legend. Cała twórczość Malczewskiego nasycona jest niepokojem. Na jego obrazach pojawiają się postacie, które już na sam wygląd budzą przerażenie. Meduzy rozpościerają wokół, niczym macki, swoje wężowe włosy, chimery chwytają w swoje szpony nierozważnych pastuszków, wodne rusałki wciągają w toń jeziora zabłąkanych wędrowców, a „złe upiorzyce", jak pisał Lucjan Rydel, zatruwają wodę w studni. Te upiory pojawiają się nie tylko w kompozycjach stricte fantastycznych, a portret Hausnera jest tego dobrym przykładem.

8 †

JAN ZAMOYSKI

1901-1986

"Gitarzysta", przed/lub 1928

olej/płótno, 100 x 67 cm
sygnowany p.d.: 'JAN ZAMOYSKI'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, opisany na krośnie malarskim numerem: '100 68', na ramie nalepki pracowni ramiarskiej

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
170 000 - 255 000 EUR

POCHODZENIE:
własność artysty
zakupiony po wystawie w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1928 (nabywca określony w sprawozdaniu inicjałami M. S. Z.)
kolekcja prywatna, Wielka Brytania
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
(I) Wystawa zbiorowa prac grupy "Bractwo św. Łukasza", Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 4 lutego - 1 marca 1928

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1928 rok, Warszawa 1929, s. nlb. (49)
Stefania Zahorska, Bractwo św. Łukasza, "Wiadomości Literackie" 1928, nr 12, s. 3 (il.)
Tadeusz Cybulski, Z wystaw. Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, "Tęcza" 1928, nr 8, s. 18
Wacław Husarski, Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie), "Tygodnik Ilustrowany" 1928, nr 7, s. 136 (il.)
Stanisław Piasecki, "Bractwo św. Łukasza", "Kurjer Białostocki. ABC" 1928, nr 43, s. 8
Jan Kleczyński, Nowe wystawy "Zachęty". "Bractwo ś-go Łukasza", "Kurjer Warszawski" 1928, nr 36, s. 17-18 (wzmiankowany)
Katalog pierwszej wystawy Bractwa św. Łukasza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1928, nr kat. 160, s. nlb. (7)
Przewodnik No 31 po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. (I) Wystawa zbiorowa prac grupy "Bractwo św. Łukasza", Warszawa 1928, nr kat. 160, s. 13
archiwalna fotografia obrazu, 1928 (?), Narodowe Archiwum Cyfrowe

„'Gitarzysta' Jana Zamoyskiego jest pracą urodzonego realisty o szczerej, energicznej formie ze szkoły Halsa i sposobie rozkładania świateł według Rembrandta".

Tadeusz Cybulski, Z wystaw. Z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, "Tęcza" 1928, nr 8, s. 18

„W 'Zachęcie' wystawiono teraz kilkadziesiąt płócien muzealnej wartości. Cóż to za młodzi chłopcy, którzy malują jak diabły, jak stare majstry, jak młode bogi? To uczniowie Tadeusza Pruszkowskiego".

Antoni Słonimski, „Wiadomości Literackie" 1928, nr 8, s. 4

„Jan Zamoyski – dał kilka obrazów olśniewających swoją mocną plastycznością i umiejętnością wydobywania koloru. Jego 'Gitarzysta' o wesołej, charakterystycznej twarzy to rzecz muzealna, jako poziom".

Jan Kleczyński, Nowe wystawy "Zachęty". "Bractwo ś-go Łukasza", "Kurjer Warszawski" 1928, nr 36, s. 17-18

„Jan Zamoyski ma skłonność do akademicyzmu ('Gitarzysta')".

Stanisław Piasecki, "Bractwo św. Łukasza", "Kurjer Białostocki. ABC" 1928, nr 43, s. 8

„Pozostają jeszcze: Podoska, Kanarek, Wydra, Zamoyski i Wdowiszewski. Lecz tych omówić mogę już tylko ogólnikowo. Cechuje ich przede wszystkiem, że podejmują zadania przerastające najczęściej siły. Dochodzi przy tem nieraz do zgrzytów (...)".

Stefania Zahorska, Bractwo św. Łukasza, "Wiadomości Literackie" 1928, nr 12, s. 3

„Trzecim wreszcie członkiem Bractwa, opierających swą twórczość na wartościach linearno-plastycznych, jest Zamoyski, artysta, bardzo umiejętnie posługujący się barwą lokalną, prostszy, ale mniej efektowny od dwóch poprzednich [mowa o Janie Gotardzie i Bolesławie Cybisie]".

Wacław Husarski, Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie), "Tygodnik Ilustrowany" 1928, nr 7, s. 136 (il.)

Hendrick ter Brugghen, Lutnista, około 1624, National Gallery w Londynie

Georges de la Tour (według), Św. Hieronim czytający, początek XVII w., Luwr w Paryżu

Właściwie od momentu założenia w 1925 roku Bractwa św. Łukasza, jego członkowie dążyli do zorganizowania wystawy zbiorowej grupy. Program i założenia tego fascynującego stowarzyszenia nie były bardzo rygorystyczne i jednoznaczne. Zrzeszonych artystów wiele łączyło i tyle samo dzieliło. Każdy z nich miał nieco inną wizję malarskiego rzemiosła, ale jako grupa utworzona na wzór średniowiecznych cechów malarskich czy XIX-wiecznych Nazareńczyków, wielokrotnie stawali także ramię w ramie do wspólnych zleceń. „Maluj jak chcesz, byle dobrze" – mawiał koryfeusz nowej sztuki i wybitny pedagog – Tadeusz Pruszkowski. Ten quasi manifest inicjatora idei Bractwa jest tutaj chyba najważniejszy. Istotą i sednem sztuki powstającej w kręgu uczniów Prusza, bo tak go żartobliwie nazywali, była warsztatowa doskonałość i precyzja. Dlatego właśnie szczególną uwagę przykładał profesor do zaznajomienia swoich wychowanków ze sztuką dawnych mistrzów, ich rysunkiem i podejściem do barwy. Te wpływy tradycji europejskiego malarstwa średniowiecznego i nowożytnego są z perspektywy dzisiejszych badań nad wyraz widoczne w ich pracach.

4 lutego 1928 roku ziściły się pragnienia Łukaszowców. W murach warszawskiej Zachęty otwarto I wystawę Bractwa. Jako młodzi i ambitni twórcy, własnym sumptem wydali oni, oprócz standardowego przewodnika Zachęty, własny katalog, za którego okładkę i szatę graficzną odpowiedzialny był Stanisław Ostoja-Chrostowski. Już na jednej z pierwszych stron katalogu umieszczono krótki zapis, informujący o ideach ugrupowania: „Bractwo Świętego Łukasza, które nazwę tę przybrało na wzór dawnych organizacyj cechowo-rzemieślniczych składa się z grupy byłych uczniów Profesora Tadeusza Pruszkowskiego z Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych z Mistrzem swoim na czele. Grupa ta związana jest jedynie węzłami koleżeństwa i długotrwałej współpracy. Jedynym jej celem jest: - malować jaknajlepiej – oczywiście w granicach naszych możliwości" (Katalog pierwszej wystawy Bractwa św. Łukasza, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1928, nr kat. 160, s. nlb. (3)).

„GITARZYSTA” JANA ZAMOYSKIEGO MUZEALNE ARCYDZIEŁO

Przed pierwszą wystawą „Bractwa św. Łukasza", Warszawa, Zachęta, 1928. Od lewej: E. Kanarek, A. Jędrzejewski, A. Michalak, J. Wydra, E. Kokoszko, B. Cybis, T. Pruszkowski, J. Zamoyski, J. Gotard, Cz. Wdowiszewski, źródło: ze Zbiorów Specjalnych IS PAN, nr inw. 1933

„Uzyskanie miejsca na wystawę w ‘Zachęcie’ przyszło niezwykle łatwo. Oddano nam do dyspozycji na luty 1928 r. dwie sale: dużą przylegającą do Matejkowskiej (Matejkowska eksponowała zbiory stałe) i następną mniejszą. Po wspólnie przeprowadzonym jurowaniu zakwalifikowaliśmy na wystawę 67 prac. Niezależnie od ogólnego ‘Przewodnika Towarzystwa Sztuk Pięknych’ wydaliśmy własny katalog, którego okładkę ze znakiem Bractwa oraz układ graficzny projektował Stanisław Ostoja-Chrostowski, a wydrukował Łazarski. 50 egzemplarzy było numerowanych i opatrzonych autografami wszystkich członków Bractwa”.

Jan Zamoyski, Łukaszowcy. Malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza, Warszawa 1989, s. 76

BRACTWO ŚW. ŁUKASZA

(WYSTAWA W ZACHĘCIE)

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

Łowiczanka *B. Cybis*

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

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

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

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

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

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

Gitarzysta *J. Zamoyski*

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

Wspomniałem przed chwilą, że odcień ar-

Krucjata dziecięca *E. Konarek*

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

Bobo *J. Podoski*

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

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

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

Wacław Husarski, Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie), "Tygodnik Ilustrowany" 1928, nr 7, s. 136
Stefania Zahorska, Bractwo św. Łukasza, "Wiadomości Literackie" 1928, nr 12, s. 3

BRACTWO ŚW. ŁUKASZA

Że wystawa „Bractwa św. Łukasza" stała się pierwszorzędnym dla Warszawy wypadkiem — to bardzo dobrze. Ostatecznie trzeba już było raz dowodu na to, że malarstwo w Polsce nie jest kanodą na strychu.

GOTARD:
Portret p. W.

W pisaniu i mówieniu rozgłoszone entuzjazmu jest jednak cześć tryjącego, cośmy się niewarzy zcała zbadanie. Ma się poprzednia wrażenie, że przyczyną całego tego tam-tamu, odbrzmiającego co najmniej o dwie oktawy za wysoko, jest niełyle malarstwo, ile — to trzeba literatury, która się w te obrazy — bez przewiny artystów — dostacha. Literatur zdaje się nie pozbadać z radości, że znalazła natemnie miłe, po której się mogą dostać do kbiku. Ale wytworzenie w ten sposób sytuacji jest fałszywe. Sprawozdanie z wystawy staje się trudne, albowiem wymaga ustylko rozległego stanowiska wobec wymotliwe najrozlatszych. Artyści są obiektywy. Lecz cała zadość i duma z nich byłby tworzenia, gdybyśmy chcieli wymagać ich za gatowych i wielkich.

Może tylko jeden Cybis ma fizjognomję dojrzałą. Istnieje u niego zarówno pewna swoistość podejścia jak owa otwartowaga i harmonja między tendencją a ekspresją, która cechuje pewną jest skrystalizowaną organizację artystyczną. Cybis jest może jedyny w całem ugrupowaniu, który wielkomyślny wszelkie możliwe wpływy, potrafił znaleźć swoje własne stanowisko wobec świata i znaleźć mniej więcej „adaequatne" sposoby wypowiedzenia tego stanowiska. Jego wyobraźnia jest jakgdyby jednorodnym pryzmatem, a rzeczywistość przez ten pryzmat przepuszczona okazuje się zawsze zafarbana jest tym samym kolem, pełna jakiegoś nieokreślonego, trochę mistycznego lirycznu, utkanego ale nieznacznie subtelnego. Jest w tem oczywiście pewne niebezpieczeństwo. Taka jednorodność może się łatwo zamienić — w manjerę. Cybisa powinna uchronić przed tą pozycją możliwością przedewszystkiem jego młodość, a następnie — ta powaga i rzetelność, które czuchuje jego stosunek do barwy i — do linji. Ciekawe, że nie mogę zdobyć się tutaj na użycie słowa „formy". Albowiem i w Cybisie, mimo jego nie-północnej subtelności kolorystycznej, widzę się to piętno północy, które zawsze nad całem Bractwem. Cybis poza barwą wyczuwa przedewszystkiem linję. Nie podkreślam tego w sensie

GOTARD:
Starszaka

ujemnym, raczej jako pewną cechę charakterystyczną. Co u Cybisa jest najbardziej pociągające — to jego spokojna rzetelność kolorystyczna, dookonała zgrana z całem uczuciem nastawieniem. Postacie on pewne umiarkowanie w skali barwnej, które może nawet robić wrażenie wtłoczonej, ale subtelność jego przejść od tonacji do tonacji, owa przeświadczenie kolorystyczna, koncentrująca przez cała zwartość, siłę i powagę. (Portret Słuchalska jest doskonały!) Jego realizm—mówię

CYBIS:
Dziewczyna łowicka

MICHAŁAK:
O szczęśliwym człowieku

MICHAŁAK:
Św. Franciszek

w tej chwili tylko o dwóch wspomnianych obrazach—pomimo ogromnej siły zuyrazu i oryginalnego. Ale w gruncie rzeczy—i to ujawnia się zwłaszcza w innych obrazach Cotarda — ten realizm pozostał w stadjum nienasycenia szczegółami, brupowanych artystycznie, ale mało nasza, nowoczesna. A do tego owa emocja, przygnębiająca powagą kolorytu. Dopóki nie uznamy za fakt, że jesteśmy narodem nowikrot północnym, dopóki nie zmorgniemy z bezwzględnością z rudymentem malarstwem pokolenia z zachodu Europy, dopóty nie będzie można pogodzić się z bezuzdolejaem pesymizmem i ciężkością tekstu stosunku barwnego do świata. Możemy cenić całą rzetelność wiedzy technicznej, subtelność świadomości, a przedewszystkiem muzyę i cudem wyrazu rysunek, ale nie chcemy tych. I właśnie dlatego wolę raczej Cotarda za artystę tak jeszcze podległego mistrzowi, aby mógł oczekiwać po jego wielkim talencie przejścia od tej fazy do [illegible] — jednej z nich — [illegible].

Jednej jednak jest pod tym względem [illegible] Gotarda. Jego obrazy nie mają żadnej precyzji, ale stanowią [illegible] wyrazowe i rzadkiego [illegible]. Nerwowe, niepewne, niedokończone, odrzucają mimo to jednak zdradzają rasowego kolorystę. Jego barwy są lekkie, czyste, pogrzeste nuta i pełne wdzięku. Kilka niewinnie obok siebie rozsmych plam, jakiejś szarej [illegible], niebieskawej, pełnych miękkiej wibracji, wynagradzas całą brak-a-brak innych zarzutów w obrazie.

Jeżeli chodzi o rzeźbę, to przedewszystkiem *Michałak*. Lecz trudno się pochwalić często wad nim nadmiarów. Michałak ma wprawdzie malarski rozmach, ma łatwość pendzla, pomocniejsze plamy pozwalają dość duże nazjecie barwne i wibracje. Ale Michałak jest wrocz barbarzyńcą, jeśli chodzi o barwną [illegible] zuboli. Między pozaczególnemi odcinkami jego obrazów toczy się walka na noże, i bolus jest ogłuszający. Przytem forma

ZAMOYSKI:
Gitarzystka

jego jest mimo wszystko powierzchowna, a pewien gest ekspresyjny pokrywa jej wewnętrzną pustkę. Brak mu przedewszystkiem opanowania siebie, pogłębienia i kultury. Kto wie, czy na jego bujnym temperamencie malarskim i młodym, wybuchowym talencie nie odbiło się najwyraźniej to, co stanowi niebezpieczeństwo całej tej szkoły (trzeba zaznaczyć, że Cybisowi, Jędrzejewskiemu, Kanarkowi i Gotardowi nie z nią właściwie dość luźne związki) chybienia [illegible] i idzie z nią w parze powierzchowność. Jedyna pociecha, że i Michałak jest młody, a siła jego rozmachu jest dostatecznie wielka, by wziął i tę przeszkodę.

Tyczi ceberowa zamykają się pierwsze karty księgi Bractwa. Pozostają jeszcze: *Podoski, Konarek, Wydra, Zamoyski* i *Wiszniewski*. Lecz tych osobno mogę jest tylko ogólnikowo. Czuhuje ich przedewszystkiem, że podejmują zadania przerastające najczęściej siły. Dlatego przyszłem, dopóki nie zmorgniemy z bezwzględnością, jak

CYBIS:
Łowiczanka

rzeczywistości, ujętej zrelatywnie, zupełnie ekspresji, akcja dramatyczna, zwycięzkość wielomówna kompozycja, wymagająca dookonałego wtadzenia rysunkiem i barwą, a przy tem wszystkiem jeszcze skomplikowane zabarwienia barwne... Cóż

ZAMOYSKI:
Gitarzystka

[illegible] drżywszego, że realizacje tych zabłotów zatrzymują się po wierzchu, że z realizmu pozbi się zbiorą krzykliwa, barbarzyna, dezabsolutnie w rodzaju Stanisła, i t. d. i t. d., a co najgorsze — że ci młodzi, którzy pozwolą przebijać się, z trudem może ale nieodchodzą, chwytają się zbyt często recept przedwojnia, były podobne zafiaskom nad siły.

JĘDRZEJEWSKI:
Rynek

stanowi jako takiej, ale i przywrócenia równowagi, zachwianej przesadnemi zapatrywaniu.

Niewątpliwie, w murach „Zachęty" wystawa taka jest czasu niebywałym. Sądzę jednak, że byłaby krzywdą dla dobijających artystów, gdyby stanowić do nich tą miarę. Jako wystawa poszukiwa wartości rzeczywistości wystawa ta niewątpliwie również jak najlepsze nadzieje, przynajmniej jeśli chodzi o kilka z młodych artystów. Nie należy jednak zatracać poczucia rzeczywistości; wystawa jest pouczalna, i tego chcemy i uczciwego chcemy się należy jej odbiorcy. Tylko z tego punktu widzenia zasługuje na

KANAREK:
Dzieci

Prof. Przezbowski dał zresztą uczuciom swoim jedną bezczasną rzecz: wszczepił w nich dążenie do poszukiwań kolorystycznych, przejmanie i tęsknotę barwy. Jeśli się zwoły „jak mało jest tego w nas w Polsce, — jest to jedno słuszne zgrzeszenie zasługę. W dodatku ogólne stanowisko w stosunku do barwy podtrzymane jest powszechnie pouczkiwaniami w zakresie technikii farby olejnej. I tego u nas brak, i to jest również zasługą tej szkoły, która w ozwoju malarstwa polskiego będzie przypuszczalnie miała kiedyś swą osobną i chlubną kartę.

Stefanja Zahorska

Wystawa uzyskała duży i zupełnie właściwy jej randze rozgłos. O młodych artystach i ich profesorze rozpisywała się nie tylko prasa warszawska. Głosy płynęły zewsząd, z całego kraju. Ekspozycja stała się niewątpliwie najgłośniejszą wystawą sezonu i przyćmiła wszystkie odbywające się w owym czasie wydarzenia kulturalno-artystyczne. Sam Zamoyski wspominał, że budziła ona skrajne emocje. Krytyka jednocześnie chwaliła i ganiła malarstwo Łukaszowców. W tym miejscu warto przytoczyć kilka opinii z epoki, zarówno tych negatywnych, jak i pozytywnych. Stefania Zahorska na łamach „Wiadomości Literackich" pisała, iż: „Wystawa Bractwa św. Łukasza stała się pierwszorzędnym dla Warszawy wypadkiem – to bardzo dobrze. Ostatecznie trzeba już było raz dowodu na to, że malarstwo w Polsce nie jest komodą na strychu", ale także przestrzegała: „Lecz cała radość i duma z nich byłaby zwarzona, gdybyśmy chcieli uważać ich za gotowych i wielkich" (Stefania Zahorska, Bractwo św. Łukasza, "Wiadomości Literackie" 1928, nr 12, s. 3). Równie pozytywnie wypowiadał się na łamach tej samej prasy Antoni Słonimski pisząc, że: „W 'Zachęcie' wystawiono teraz kilkadziesiąt płócien muzealnej wartości. Cóż to za młodzi chłopcy, którzy malują jak diabły, jak stare majstry, jak młode bogi? To uczniowie Tadeusza Pruszkowskiego" (Antoni Słonimski, „Wiadomości Literackie" 1928, nr 8, s. 4). Najbardziej nieprzychylne głosy pojawiały się ze strony konkurencyjnego i zupełnie przeciwstawnego pod względem stylu obozu – kolorystów (chociażby ataki Tytusa Czyżewskiego). Jedno jest pewne. Wystawa cieszyła się ogromną popularnością, co potwierdza fakt, że już w pierwszych dniach jej trwania artyści sprzedali wszystkie prace. Nabywcę znalazł również „Gitarzysta" Zamoyskiego, a w Sprawozdaniu Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych odnaleźć można jego inicjały – M. S. Z.

Inspiracje sztuką dawnych mistrzów były w kręgu malarzy Bractwa nad wyraz widoczne. Zauważała je już ówczesna krytyka. Z jednej strony określała je jako zjawisko anachroniczne, a czasem bezlitośnie – przestarzałe. Innym razem upatrywała w tym pewnego rodzaju klasycyzmie nowej, potężnej sztuki zakorzenionej w tradycji. Stanisław Piasecki wprost pisał, że: „Jan Zamoyski ma skłonność do akademicyzmu (...)" i że ten 'akademicyzm', który należałoby utożsamić z tendencjami klasycyzującymi, szczególnie wyłania się właśnie w „Gitarzyście" (Stanisław Piasecki, "Bractwo św. Łukasza", "Kurjer Białostocki. ABC" 1928, nr 43, s. 8). Obraz ten powstał zapewne pod przemożnym wpływem mistycznego malarstwa barokowego. W dziełach Zamoyskiego widać silne zainteresowanie światłem, kolorem i wewnętrznym napięciem, które buduje metafizyczną strukturę obrazu.
Na te walory kolorystyczne zwrócił uwagę Jan Kleczyński, pisząc na łamach „Kurjera Warszawskiego": „Jan Zamoyski – dał kilka obrazów olśniewających swoją mocną plastycznością i umiejętnością wydobywania koloru. Jego 'Gitarzysta' o wesołej, charakterystycznej twarzy to rzecz muzealna, jako poziom" (Jan Kleczyński, Nowe wystawy "Zachęty". "Bractwo ś-go Łukasza", "Kurjer Warszawski" 1928, nr 36, s. 17-18). Aspekt „muzealnej klasy" pojawiał się także i w innych recenzjach. To niewątpliwie duży atut.

Patrząc na wyłaniającą się z mroku pomieszczenia postać „Gitarzysty" nie sposób nie odnieść się do twórczości malarzy caravaggionistów, zarówno tych włoskich, francuskich czy holenderskich ze Szkoły utrechckiej. Śmiało przypomnieć można konkretne nazwiska takie jak Georges de la Tour, Hendrick ter Brugghen czy Dirck van Baburen. Wydaje się, że wykorzystany motyw muzyczny jest tutaj analogiczny dla twórczości ter Brugghena. Zastosowana gra światła i intensywna, czerwona barwa koszuli mężczyzny odwołuje nas natomiast do kompozycji Georgesa de la Tour. To, co szczególnie interesowało niemal wszystkich Łukaszowców, to świat nieidealny. Stąd pojawiają się u nich liczne postaci sędziwych starców i staruszek z twarzami przeoranymi głębokimi bruzdami, ukazanymi w ubogich wnętrzach. To sztuka mizerabilistyczna i piękna zarazem.

Jan Gossaert, Portret kupca, około 1530, National Gallery of Art w Waszyngtonie

Jan Gotard, Pijak, około 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie

9 †

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

„Tragarze" („Robotnicy portowi"), 1920-1922/przed 1933

olej/płótno, 73 x 88,5 cm
na krośnie malarskim papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie oraz dwie nalepki wystawowe, opisany numerem na ramie: '146', papierowa nalepka wystawowa

estymacja:
800 000 - 1 200 000 PLN
170 000 - 255 000 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Warszawa - Moskwa 1900-2000, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, listopad 2004 - styczeń 2005, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa, marzec-czerwiec 2005
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, Muzeum Narodowe w Warszawie, 20 września - 3 listopada 2002
Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 - 15 maja 1985
Wystawa współczesnej polskiej sztuki (ros. Wystawka sowremiennowo polskowo iskustwa), Galeria Trietiakowska w Moskwie, 1933

LITERATURA:
Warszawa - Moskwa 1900-2000, katalog wystawy, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Państwowa Galeria Tretiakowska, red. nauk. Maria Poprzęcka, Lidia Jowlewa, Warszawa 2004, s. 228 (il.)
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. 104 (il.), nr kat. I/45
archiwalna fotografia ekspozycji z 1985 roku z widocznym obrazem, fot. Z. Siewak, archiwum Muzeum Okręgowego w Toruniu
Wystawka sowremiennowo polskowo iskustwa, katalog wystawy, Galeria Trietiakowska w Moskwie, Moskwa 1933, poz. 20

BOSFOR I ROSYJSKA AWANGARDA

Na wczesną działalność Bolesława Cybisa znaczny wpływ miało niewątpliwie środowisko, w którym przyszło mu przebywać około roku 1920. Studia w Szkole Sztuk Pięknych w Charkowie, jak i późniejszy pobyt w Stambule, gdzie osiedliło się wówczas wielu twórców rosyjskiej awangardy, zaowocowały licznymi kompozycjami o nowatorskim charakterze. Rozwijająca się sztuka abstrakcyjna, kubofuturyzm, rajonizm i prężnie postępujące idee konstruktywizmu, to wszystko fascynowało artystów i skłaniało ich do poszukiwań oraz odkrywania nowych dróg rozwoju dla własnej twórczości.

Kiedy Cybis przybył 8 lipca 1920 do Stambułu, ówczesna stolica Turcji przywitała go szczególnie niegościnnie. Młody artysta znalazł się w zupełnie obcym sobie mieście sam, pozbawiony środków do życia i dachu nad głową. Już znad Bosforu pisze do matki: „Tęskno mi znowu matulu moja i nie było wesoło. Jestem już w Konstantynopolu, bez roboty, bez pieniędzy i nic nie mając na widoku…"(cyt. za: 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. 44-45). Młodzieniec szybko jednak nawiązał kontakt z innymi rosyjskimi emigrantami i borykając się z biedą, rozpoczął działalność artystyczną. Jego drugim domem stały się stołeczne restauracje, teatry i portowe knajpy. Cybis, wykonując szyldy i afisze reklamowe, brał zapewne czynny udział w organizowanych na miejscu wydarzeniach. Na kartach jego pamiętnika szczególnie często przewija się nazwa restauracji „Strelna", w której to młody artysta pracował. Stambuł jako ówczesna stolica Turcji i miasto o wielowiekowej i silnie zróżnicowanej kulturze dostarczało mu zarówno licznych „obrazków" z życia wielkiej metropolii, jak i niszowego półświatka. Zubożały artysta był stałym bywalcem portowych knajp i spelun, a także domów publicznych. Z właściwą sobie ciekawością i reporterskim zacięciem zaczął przedstawiać otaczającą go rzeczywistość. Kompozycje z tego czasu zapełniają postacie prostytutek i marynarzy oddających się cielesnym przyjemnościom w miejskich przybytkach.

Scena przedstawiająca portowych robotników to znakomity przykład wczesnych dokonań Cybisa. Choć płótno w literaturze datowane jest nieprecyzyjnie na okres przed rokiem 1933 (zapewne na podstawie udziału w wystawie w Galerii Trietiakowskiej w Moskwie właśnie w 1933), to powstać mogło w latach 1920-22, nad Bosforem. Kompozycję porównać można śmiało z gwaszami artysty pochodzącymi właśnie z początku drugiej dekady XX wieku – chociażby z „Kompozycją architektoniczną z fryzjerem" (kolekcja prywatna). Praca na papierze była zapewne o wiele łatwiejsza w transporcie i bez wątpienia Cybis przywiózł ją ze sobą do Warszawy w 1923 roku. Jak rzecz ma się z płótnem o zdecydowanie większych rozmiarach? Być może ono również w jakiś sposób trafiło do stolicy wraz z artystą. Śmiało stwierdzić można, że po zetknięciu się z osobą profesora Tadeusza Pruszkowskiego, twórca diametralnie zmienił swój styl. Odszedł od awangardy i stał się miłośnikiem tradycji i klasycyzmu. Oczywiście zachował pewne formalne przyzwyczajenia, ale wydaje się, że w późnych latach 20. tego typu kompozycja nie mogła już powstać.

Kazimierz Malewicz, Anglik w Moskwie, 1914, Stedelijk Museum w Amsterdamie

Kazimierz Malewicz, Człowiek na tle pejzażu suprematystycznego, około 1930-1931, Albertina w Wiedniu

Przebywając w Stambule Cybis odtwarzał przede wszystkim wspominane już sceny z tamtejszych domów publicznych czy portowych knajp. Zdarzały się także w jego œuvre widoki miejskie, przedstawienia niemal fantastyczne i ujmowane bardzo indywidualnie. Jak widać sama przestrzeń portów i nabrzeży również pociągała artystę. Oczywiście w dawnym Konstantynopolu nie przebywali wówczas najwięksi twórcy rosyjskiej awangardy, ale w kręgu licznej kolonii artystycznej szeroko dyskutowało się o ich sztuce. Cybis zetknął się z nią już wcześniej, podczas studiów w Charkowie. Kontakty towarzyskie nawiązane w Stambule jeszcze bardziej utwierdziły go w jego plastycznych poglądach. Zachowało się stosunkowo niewiele prac z tego okresu. Te, do których mamy dziś jednak dostęp mówią wiele o ówczesnym stylu Cybisa. W dziełach z tego okresu, w tym także w „Tragarzach", widoczny jest silny wpływ, jaki wywarła na młodego Cybisa rosyjska awangarda. Kompozycja z przenoszącymi towary robotnikami – dokerami, to iście futurystyczna wizja miasta tonącego w kłębach pary. Podobne łuny dymu pojawiają się chociażby we wzmiankowanej już kompozycji z szyldem zakładu fryzjerskiego, co jeszcze bardziej utwierdzić może, co do datowania dzieła. Nachodzące na siebie kolejne plany łączą się w nie do końca zrozumiały sposób. Niewątpliwą dominantę stanowi tutaj para mężczyzn na pierwszym planie kompozycji. Artysta zaakcentował ją w sposób szczególny, wydobywając sylwetki mocniejszym światłem. Całość zdradza zauroczenie awangardowymi technikami artystycznymi, przede wszystkim poetyką kolażu. Jest ona również wynikiem działalności scenograficznej Cybisa i jego przestrzennego myślenia o kompozycji kulisowej.

Nie trudno doszukiwać się też pośrednich odwołań do dzieł innych artystów kręgu rosyjskiej awangardy. Ciekawej analogii dostarcza tu chociażby praca Natalii Gonczarowej zatytułowana „Rowerzysta" (1913, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu), w której to pochylona postać mężczyzny przypomina nieco pozy utrudzonych tragarzy. Można mnożyć inne porównania. Cybis patrzy na miasto w sposób nieoczywisty, nieco z lotu ptaka, zrywając jednak z przyjętymi zasadami perspektywy. Patrzy na nie jak Marc Chagall na Witebsk, tworząc własną, irracjonalną i mityczną topografię. Cybis zbliża się także w pewien sposób do kubo-futurystycznych wizji Kazimierza Malewicza. Podobnie jak w jego pracy „Anglik w Moskwie" (1914, Stedelijk Museum, Amsterdam), Polak nakłada na siebie poszczególne elementy o zgeometryzowanych formach. Analogicznie jak w „Człowieku na tle pejzażu suprematystycznego" (1930-1931, Albertina w Wiedniu), Cybis odrealnia rzeczywistość i pozbawia ludzi ich indywidualnych rysów.

Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą,
6 maja 1984 – 15 maja 1985, fragment ekspozycji z obrazem Tragarze, fot. Z. Siewak

Bolesław Cybis, Kompozycja architektoniczna z fryzjerem, 1920-1922, kolekcja prywatna

Natalia Gonczarowa, Rowerzysta, 1913, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu

10 †

BOLESŁAW CYBIS
1895-1957

Portret chłopca w białej kryzie i berecie, około 1930

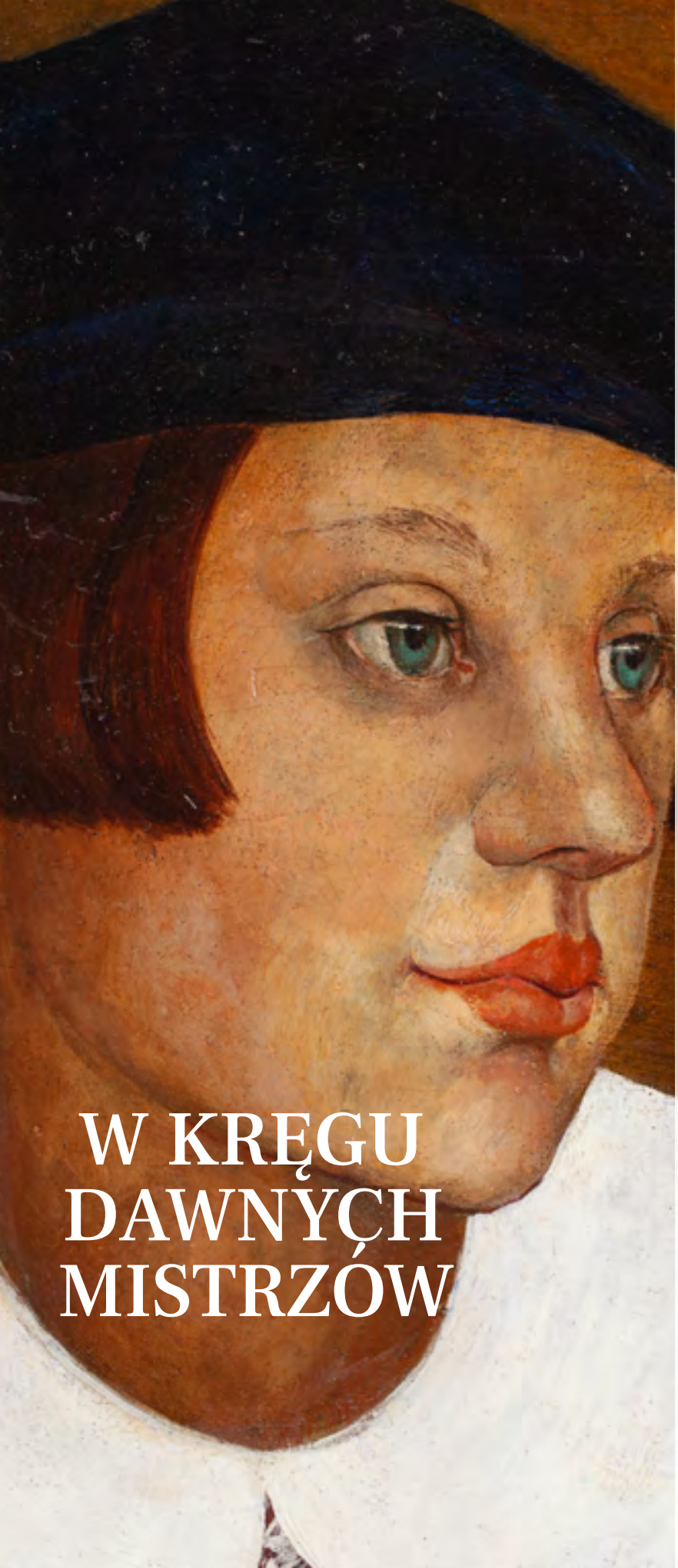
olej/tektura, 27 x 23 cm

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 500 - 10 700 EUR

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

„Oryginalność dzieła Cybisa polega na wykorzystaniu motywów rodzimych i przeniesieniu ich do kanonów sztuki europejskiej, czego dowodzą najlepsze jego obrazy umożliwiające coraz to nowe interpretacje, jak to się dzieje tylko w wypadku prawdziwych artystów, nie poprzestających nigdy na naśladownictwie".

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. 41



W KRĘGU DAWNYCH MISTRZÓW

Tradycja była obecna w nauczaniu profesora Tadeusza Pruszkowskiego niemal na każdym kroku. Ten wybitny malarz i pedagog, kiedy tylko mógł, zaszczepiał w swoich uczniach miłość do malarstwa dawnych mistrzów. Tak się składało, że pod jego skrzydła trafiali twórcy niezwykle podatni na taką właśnie sztukę. Do ich grona należał Bolesław Cybis – niewątpliwie jeden z bliższych podopiecznych Pruszkowskiego i niesamowita osobowość artystyczna międzywojennej Polski. Kariera Cybisa potoczyła się w sposób nieco paradoksalny. Kiedy na początku lat 20. XX stulecia przybył on nad Wisłę, był na wskroś przesiąknięty duchem buntu rosyjskiej awangardy. Świadczą o tym wczesne prace artysty, w których to widoczne są echa obrazoburczych kierunków początku wieku – rajonizmu, futuryzmu czy kubizmu. W tym właśnie miejscu widzimy, jak silna i rezonująca na innych była osobowość Pruszkowskiego. Cybis – artysta awangardowy – niemal od razu stał się twórcą czerpiącym pełnymi garściami z malarskiej spuścizny swoich wielkich poprzedników.

Z ową tradycją zetknął się zapewne w sposób pośredni – poprzez książki, ilustracje i przeźrocza oglądane na wykładach. Bez wątpienia chadzał także do warszawskich muzeów. Niestety nie wiemy za wiele o jego studenckich podróżach, toteż trudno określić, co i gdzie mógł zobaczyć na żywo. Najważniejsza z tej perspektywy wydaje się zatem stosunkowo dobrze udokumentowana, prawie roczna podróż, którą odbył z żoną, Marią i kolegą po fachu, Janem Zamoyskim. Ten właśnie tak zanotował w swoim quasi dzienniku: „Na początku 1930 r. Bolesław Cybis z żoną i ja wyjechaliśmy na blisko roczny pobyt do Włoch" (Jan Zamoyski, Łukaszowcy, Warszawa 1989, s. 85). Dalej pojawiają się tylko nazwy kolejnych odwiedzanych przez podróżników ośrodków takich jak m.in. Wiedeń, Wenecja, Padwa, Florencja, Rawenna i zachwyty nad każdym z nich. Zamoyski w wielu miejscach zaznacza, że te, czy inne dzieła wielkich mistrzów mają oni okazję oglądać na żywo po raz pierwszy, zatem sprawdza się również tutaj hipoteza, że młodzi artyści nie mieli wcześniej takich możliwości.

Obrazy odwołujące się stylem do minionych epok tworzył Cybis zarówno przed, jak i po tej podróży. Niewątpliwie to wielkie Grand Tour, które swój finał miało aż na północnym wybrzeżu Afryki, jeszcze bardziej skłoniło go do eksplorowania sztuki dawnych mistrzów. Portret chłopca w czarnym berecie i białej, koronkowej kryzie jest właśnie takim dziełem. O ile w wielu pracach Cybisa zauważyć można silny wpływ malarstwa włoskiego, to akurat w tym przypadku do głosu dochodzą bardziej reminiscencje XVII-wiecznych, holenderskich portretów. Sztuce tego artysty, właściwie od samego początku towarzyszy aspekt groteskowości. Jest on wynikiem specyficznej wizji twórcy, ale także odnosi się do inspiracji niemiecką Nową Rzeczowością, bardzo popularną wśród Łukaszowców. W swoich kompozycjach Cybis bawi się z widzem, prowadząc z nim plastyczną grę skojarzeń. Nawiązuje do dawnego malarstwa, ale robi to w sposób luźny i niekonkretny. Znając obrazy Rembrandta, Halsa, czy włoskich mistrzów quattrocenta, wyłapujemy pewne analogie, ale nie możemy odnieść pracy Cybisa do żadnego, konkretnego obrazu. Jego twórczość stanowi jakby plątaninę znaczeń, symboli i zakorzenionych w kulturze "imago", które krążą w świadomości widza niczym niezmaterializowana, platońska idea.

Tę koncepcję potwierdzić mogą tylko słowa Teresy Grzybkowskiej, która pisała w następujący sposób: „Oryginalność dzieła Cybisa polega na wykorzystaniu motywów rodzimych i przeniesieniu ich do kanonów sztuki europejskiej, czego dowodzą najlepsze jego obrazy umożliwiające coraz to nowe interpretacje, jak to się dzieje tylko w wypadku prawdziwych artystów, nie poprzestających nigdy na naśladownictwie" (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. 41). Rzeczywiście prawdą jest to, że artysta, poza kilkoma kompozycjami powstałymi podczas pamiętnej podróży 1930 roku, nie kopiował i nie naśladował innych twórców. Sztukę dawnych mistrzów w niezwykle osobliwy sposób łączył ze swoimi oryginalnymi konceptami i wizjami. Mało tego, wzbogacał ją także o współczesne mu nurty, jak chociażby wymieniana już Neue Sachlichkeit, dzięki której w jego malarstwie na stałe zagościł aspekt fantazyjno-metafizyczny.

Frans Hals, Portret mężczyzny, około 1640-1642,
Pommersches Landesmuseum Greifswald

Rembrandt van Rijn, Autoportret w aksamitnym berecie,
1634, Gemäldegalerie w Berlinie

Giovanni Bellini, Portret prokuratora, około 1507, Tokyo
Fuji Art Museum

Antonello da Messina, Portret mężczyzny (Autoportret ?),
około 1430, National Gallery w Londynie

11

JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

Portret Zofii Zemły, 1943

olej/płótno, 120 x 90 cm
sygnowany l.d.: 'Józef Mehoffer'
datowany autorsko na odwrociu: 'marzec 1943.'

estymacja:
350 000 - 500 000 PLN
75 000 - 106 000 EUR

POCHODZENIE:
dar artysty dla portretowanej
kolekcja rodziny portretowanej

„Pan Mehoffer wszystko widzi jako ornament. Wiem, że najpiękniejsze bukiety płomieni z jego witraży potrafią mu się objawić podczas wycierania palety, a najbogaciej obszyte ornaty świętych – z okazji jakiegoś modnego stroju żony; zastanawiałem się też, jakie to procesy artystycznej alchemii zamieniają postaci urwisów z Kazimierza lub z via Panicale w wytworne aniołki… Nawet w tłach jego portretów można dostrzec, jak z plamy barwnej rodzi się ornament, a ze śmiałego wykrawania plam – arabeska (…)".

William Ritter, Un peintre polonais – Joseph Mehoffer. Etudes d'arte étranger, Paryż 1906

1869 13 marca w Ropczycach przychodzi na świat Józef Mehoffer, jako syn Wilhelma Mehoffera, radcy Sądu Krajowego i Aldony z Pawlikowskich.

1887 Rozpoczyna studia na Wydziale Prawa Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczęszcza na zajęcia u Jana Matejki i Władysława Łuszczkiewicza w Szkole Sztuk Pięknych.

1889 Wraz ze Stanisławem Wyspiańskim bierze udział w pracach nad polichromią Kościoła Mariackiego w Krakowie.

1891 22 marca rozpoczyna studia w École des Beaux-Arts. Po niepomyślnym egzaminie zapisuje się do pracowni malarskiej w Académie Colarossi. W sierpniu podejmuje się prac nad kartonami polichromii dla dziedzińca Rudolfinum w Pradze. W tym samym czasie zajmuje się też projektami kurtyny dla Teatru im. Słowackiego w Krakowie oraz projektami witraży dla kościoła Mariackiego. W grudniu prace te zostają wystawione w Sukiennicach.

1892 17 lutego ponawia egzamin do École des Beaux-Arts i w sierpniu podejmuje studia w pracowni Leona Bonnata.

1893 W sierpniu rozpoczyna tournée po katedrach francuskich, w których przede wszystkim interesuje go witrażownictwo epoki średniowiecza. W Paryżu zacieśnia kontakty z Władysławem Ślewińskim oraz Karolem Maszkowskim.

1894 Pracuje nad obrazami sztalugowymi – „Portretem Konstantego Laszczki", „Laleczki japońskie", „Drobiazgi na kominku", „Plac Pigalle" i „Macierzyństwo". To ostatnie dzieło jest szczególnie ważne ze względu na zapożyczenie przez artystę nowych koncepcji z kręgu grupy Nabis. Otrzymuje złoty medal na Wystawie Krajowej we Lwowie za portret „Konstantego Laszczki". Rozpoczyna prace nad polichromią dla kościoła franciszkańskiego w Krakowie.

1895 Podejmuje się wykonania projektu witraży dla kościoła św. Mikołaja we Fryburgu w Szwajcarii. Zostaje wybrany spośród 47 artystów z różnych krajów przez Jury konkursu. Prace nad witrażami potrwają do 1934, a cykl witraży fryburskich stanie się prawdziwym opus magnum w dorobku artysty.

1896 Sylwetka malarza zostaje przedstawiona w artykule „Fribourg Artistique".

1898 Powstają pierwsze witraże dla katedry we Fryburgu. Mehoffer projektuje plafon „Wróżki" do pałacu Goetza w Okocimiu. Bierze udział w II Wystawie Secesji Wiedeńskiej.

1899 Poślubia Jadwigę Janakowską.

1900 Zostaje docentem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Wystawia prace „Śpiewaczka" na Wystawie Powszechnej w Paryżu, za którą otrzymuje złoty medal.

1904 Projektuje witraże dla kaplicy Świętokrzyskiej w Katedrze na Wawelu. Bierze udział w wystawach „Sztuki", „Polskiej Sztuki Stosowanej", a także w Düsseldorfie oraz Stanach Zjednoczonych.

1905 Odwiedza Monachium, gdzie bierze udział w wystawie tamtejszej Secesji.

1906 Dekoruje Izbę Handlowo-Przemysłową w Krakowie. Jest autorem kompleksowego wyposażenia tego wnętrza, na które składają się polichromie, monumentalna kompozycja sztalugowa, jak także projekty mebli.

1915 Tworzy cykl rysunków „Rewia mody", do których pozuje mu żona Jadwiga.

1929 Projektuje polichromię do Sali Sejmowej w Warszawie.

1933 Projektuje polichromię kościoła w Turku.

1935 W Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie zostaje zorganizowana wielka wystawa jubileuszowa na cześć Mehoffera.

1938 Krakowskie Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych organizuje specjalną ekspozycję „Józef Mehoffer i jego uczniowie".

1939 W wyniku wojny zostaje wywieziony przez hitlerowców do obozu w Asch.

1940 Udaje mu się powrócić do Krakowa.

1945 Dochodzi do wystawy zbiorowej prac Mehoffera i Jana Książki w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie.

1946 7 lipca Józef Mehoffer umiera w szpitalu w Wadowicach.

Józef Mehoffer, fotografia portretowa

JÓZEF MEHOFFER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Józef Mehoffer, Portret Izy z Giełgudów Axentowiczowej,
1907, Muzeum Narodowe w Warszawie

Józef Mehoffer, Portret żony (Na letnim mieszkaniu),
1904, Muzeum Narodowe w Krakowie

MEHOFFER
POETYKA ORNAMENTU

Eleganckie i wytworne portrety kobiece pojawiały się w twórczości Józefa Mehoffera już na samym początku jego artystycznej kariery. Kiedy to w 1898 roku, podczas I wystawy Secesji Wiedeńskiej malarz wystawił swoją „Śpiewaczkę" (1896, Lwowska Galeria Obrazów), Herman Bahr, jeden z czołowych krytyków wiedeńskiej moderny, napisał w recenzji o tym obrazie jako o „portrecie duszy". Ponadto porównał dzieło Mehoffera do nastrojowych i przepełnionych melancholią portretów James'a McNeill'a Whistlera. Na tym wczesnym etapie, podczas pobytu w Paryżu poznał Mehoffer swoją przyszłą żonę – Jadwigę oraz jej siostrę – Wandę (sportretowaną jako śpiewaczkę). Obie siostry Janakowskie stały się wówczas jednymi z ulubionych modelek artysty.

Co oczywiste, sylwetka żony przewijać będzie się przez twórczość malarza także i w kolejnych latach. Mehoffer stworzył wiele portretów Jadwigi, a na każdym z nich upozował ją w inny sposób. Z zapałem przedstawiał bogate, ornamentalne stroje wytwornej damy, jak również urządzone ze smakiem wnętrza mieszkalne. Niewątpliwie jednym z najpiękniejszych portretów jego ukochanej jest kompozycja zatytułowana „Na letnim mieszkaniu" (1904, Muzeum Narodowe w Krakowie). Równie interesujący w tym kontekście wydaje się „Portret żony z pegazem" (1913, Muzeum Sztuki w Łodzi). W obu obrazach główną rolę odgrywa kostium modelki – fantazyjne suknie, wykwintne materiały, koronki, falbany, kapelusze z piórami. Mehoffer jednak nie poprzestawał tylko na osobie portretowanej. Ważną rolę w jego sztuce odgrywało otoczenie – ornamentalne tkaniny w tle, wzorzyste dywany, wielobarwne tapicerki.

Malarz był w środowisku krakowskiej bohemy i inteligencji wziętym portrecistą. Bywał na salonach i otrzymywał liczne zlecenia – zarówno przed I wojną światową, jak także w latach 20. i 30. XX stulecia. Malował

Józef Mehoffer, Portret żony artysty z pegazem,
1913, Muzeum Sztuki w Łodzi

Józef Mehoffer, Róża Saronu (Portret Zofii Minderowej),
1923, Muzeum Narodowe w Krakowie

wizerunki dystyngowanych elegantów i znanych, wytwornych dam. Do tej grupy należy podobizna Izy z Giełgudów Axentowiczowej, żony malarza Teodora Axentowicza. Prezentowany w katalogu portret Zofii Zemły zaliczyć należy do późnych prac artysty. Pomimo to, widoczne są w nim wszystkie najważniejsze cechy jego malarstwa. Rodzina portretowanej była zaprzyjaźniona z Mehofferem i prowadziła znany w Krakowie salon zegarmistrzowski i jubilerski przy Floriańskiej, jednej z głównych ulic Starego Miasta. W kontekście kobiet związanych wówczas z modą wymienić należy jeszcze inną postać, a mianowicie prowadzącą elegancki salon krawiecki Zofię Minderową, którą również portretował twórca (1923, Muzeum Narodowe w Krakowie).

Na obrazach Mehoffera często dzieje się coś zupełnie niezrozumiałego i paradoksalnego. Otóż pierwszoplanową rolę modela przejmuje tło przedstawienia. To ono stanowi sedno i kwintesencję. Bardzo często model i wzorzyste tło stają się równorzędne, tak samo ważne. Ornamentalizm stanowi w ogóle osobne zagadnienie w złożonej twórczości artysty. „Pan Mehoffer wszystko widzi jako ornament. Wiem, że najpiękniejsze bukiety płomieni z jego witraży potrafią mu się objawić podczas wycierania palety, a najbogaciej obszyte ornaty świętych – z okazji jakiegoś modnego stroju żony; zastanawiałem się też, jakie to procesy artystycznej alchemii zamieniają postaci urwisów z Kazimierza lub z via Panicale w wytworne aniołki… Nawet w tłach jego portretów można dostrzec, jak z plamy barwnej rodzi się ornament, a ze śmiałego wykrawania plam – arabeska (…)" (William Ritter, Un peintre polonais – Joseph Mehoffer. Etudes d'arte étranger, Paryż 1906). Jak widać na przykładzie portretu Zofii Zemły, tej dekoracyjnej poetyce ornamentu artysta pozostał wierny przez całe życie.

12

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

"Kwiaty w wazonie z zieloną polewą" ("Fleurs au pot vert"), około 1909

olej/płótno, 61 x 50 cm
na odwrociu pieczęć spuścizny artysty: 'WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI | ze spuścizny | POŚMIERTNEJ', poniżej podpis żony artysty: 'E. Ślewińska', na krośnie malarskim oraz na ramie trudno czytelne notatki

estymacja:
600 000 - 800 000 PLN
128 000 - 170 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Alexandra Pissenko, Nantes
zbiory żony artysty, Eugenii Ślewińskiej (1873-1928), Paryż
kolekcja rodziny Primel, Paryż, Tours
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Władysław Ślewiński 1854-1918, Muzeum Narodowe w Warszawie, 1983

LITERATURA:
Władysław Ślewiński 1854-1918, katalog wystawy, oprac. Władysława Jaworska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1983, nr kat. 238, il. nr 212

„A Pańskie kwiaty, te maki, te anemony, te słoneczniki! To nie doskonałe fotografie rzeczy, które żyły, ale zgasły przed chwilą, gdy się znalazły na kliszy, – pisze poeta – to odrębne, wiecznie żyjące indywidualizmy, zadziwiające nie tylko techniką (u nas i to zadziwia), ale przede wszystkim melancholijną muzyką Pańskiej duszy, grającą linią i barwą, dzięki oku, co nie tylko widzi, ale i czuje, dzięki duszy, co nie tylko czuje, ale widzi, w doskonałą zlane harmonię, w rzeczywistą – choć 'tylko' malowaną – prawdę życia – choć 'tylko wyobrażonego'".

Jan Kasprowicz, wstęp do: Katalog wystawy prac Władysława Ślewińskiego, Lwów 1907

1856 — **1 czerwca w Białyninie koło Mikołajewa na świat przychodzi Władysław Ślewiński. Osierocony przez matkę, która umiera podczas porodu, będzie wychowany przez babkę i ojca, Kajetana Ślewińskiego.**

1866 — Uczy się w gimnazjum w Radomiu, gdzie zdaje maturę.

1875 — Zaczyna naukę w szkole rolniczej w Czernichowie, której nigdy nie ukończy.

1884 — Przychodzi na świat syn Ślewińskiego, Władysław Porankiewicz, który zostanie malarzem.

1886 — Władysław zaczyna gospodarować w majątku Pilaszkowice, który doprowadzi do ruiny.

1888 — **Przed długami i sekwestrem urzędu skarbowego Ślewiński wyjeżdża, bez pożegnania z rodziną, do Francji. Mimo wcześniejszych skłonności artystycznych dopiero tutaj odkrywa swój talent i nagle włącza się w życie artystyczne. Zapisuje się do Académie Colarossi, bywa w crémerie „Chez Madame Charlotte" na Montparnassie, który to lokal stanowi miejsce spotkań artystycznej awangardy. Tam styka się z Paulem Gauguinem.**

1889 — Konkurując z paryską wystawą światową, otwarta zostaje w Café Volpini wystawa syntetystów i symbolistów – pierwszy pokaz w Paryżu malarstwa Gauguina i jego szkoły. Ślewiński wówczas pierwszy raz podziwia ich prace i włącza się w ich ruch. Pierwszy raz wyjeżdża do Bretanii.

1891 — Gauguin tworzy „Portret Ślewińskiego" (Muzeum Sztuki Zachodniej, Tokio).

1892 — **Wyjazd na stałe do Bretanii.**

1895 — Zaprzyjaźnia się z rosyjską malarką Jelizawietą Kruglikową, dzięki czemu artysta włącza się w rosyjską kolonię artystyczną w Paryżu. Zaprzyjaźnia się rosyjskim poetą Maksymilianem Wołoszynem, który stanie się jednym z najbardziej przenikliwych krytyków malarstwa Ślewińskiego.

1897 — Wystawa indywidualna w Galerie Georges Thomas w Paryżu. Pokazy we Lwowie i Warszawie. W kolejnych latach kontakty z luminarzami polskiego życia intelektualnego: Stanisławem Przybyszewskim czy Zenonem Przesmyckim.

1905 — **Ślewiński po 17 latach spędzonych we Francji wraca do Polski: spotyka się z rodziną (próba rozwiązania konfliktu z ojcem), a w Salonie Krywulta odbywa się przekrojowa wystawa 35 prac oraz dwóch obrazów Gauguina z jego zbioru. Otwarcie ekspozycji dokonuje się jedynie dzięki pomocy rodziny artysty, gdyż urząd skarbowy grozi zajęciem obrazów ze względu na dawne długi Ślewińskiego.**

1906 — Mówi się o tym, że Ślewiński może otrzymać katedrę malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Nie otrzymuje jej, a niechęć krakowskiego środowiska wobec jego osoby znajduje wyraz w prasowej aferze i publikacji anonimowych listów w czasopiśmie „Czas". Wyjeżdża do Poronina, gdzie maluje tatrzańskie krajobrazy. Utrzymuje kontakty z Leopoldem Staffem, Janem Kasprowiczem czy Stanisławem Witkiewiczem. Powstaje jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych obrazów, „Sierota z Poronina" (Muzeum Narodowe w Warszawie).

1908 — Ślewiński staje się popularny wśród młodej generacji artystów. Zostaje mianowany profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, lecz wkrótce rezygnuje z posady (prawdopodobnie przez konflikt z Xawerym Dunikowskim). Otwiera własną szkołę artystyczną przy ulicy Polnej.

1909 — Plener z uczniami w Kazimierzu Dolnym i poplenerowa wystawa w warszawskiej Zachęcie.

1910 — **Po pięcioletnim pobycie w Polsce, Ślewiński wyjeżdża na stałe do Bretanii, zapewne zawiedziony stosunkami panującymi na rodzimej scenie artystycznej. Zamieszkuje w neostylowej willi w Doëlan, małym porcie rybackim.**

1911 — Do Ślewińskich przyjeżdża młody Stanisław Ignacy Witkiewicz. W następnych latach pojawia się tam również młodzi polscy malarze, m.in. Tadeusz Makowski.

1912 — Powstaje „Autoportret w stroju bretońskim" (Muzeum Narodowe w Warszawie), który monografistka malarza Władysława Jaworska postrzega jako manifest artysty.

1916 — Śmierć artysty. Ślewiński zostaje pochowany w Bagneux pod Paryżem.

1919 — Wystawa pośmiertna w Pavillon de Marsan w Luwrze. W kraju analogiczna ekspozycja będzie miała miejsce w Zachęcie w 1925 roku.

1928 — Pierwsze monograficzne opracowanie malarstwa Ślewińskiego: swoją rozprawę publikuje malarz i krytyk Tytus Czyżewski.

1983 — **Pierwsza i jak do tej pory jedyna wystawa monograficzna Ślewińskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie.**

Władysław Ślewiński. Paryż, około 1900

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Paul Gauguin, Portret malarza Ślewińskiego, 1891, The Museum of Western Art w Tokio

Władysław Ślewiński, Anemony, około 1905

Władysław Ślewiński, Lewkonie, 1909, kolekcja prywatna

KWIATY W DZBANKU WIZYTÓWKA MALARZA

Kwiatowe martwe natury należały do standardowego repertuaru malarstwa nowoczesnego. Przez swoją typowość stawały się poligonem dla malarskich eksperymentów, jak miało to miejsce w twórczości Paula Cézanne'a. W kręgu kolonii Pont-Aven, za sprawą dodawanych ludowych czy egzotycznych rekwizytów, Gauguin i jego uczniowie eksperymentowali na ich polu z malarskim symbolizmem. W portrecie Ślewińskiego pędzla Gauguina z 1891 roku widzimy malarza z jego atrybutem – bukietem kwiatów w wazonie. Ikonografia tej pracy dowodzi jak mocno ten gatunek – martwa natura kwiatowa – był z polskim malarzem kojarzony już w epoce. Ślewiński w swoim okresie polskim 1905-1910 chętnie malował różnorodne martwe natury. Powracają w nich właśnie „kwiaty ojczyste": maki, piwonie, astry, słoneczniki, rumianki czy lewkonie ujmowane, tak jak w Bretanii, w glinianych dzbankach. „Kwiaty w wazonie z zieloną polewą" odznaczają się charakterystyczną dla artysty oszczędnością, ale i odmiennym od dzieł wcześniejszych, jasnymi i radosnymi partiami kolorytu. W prezentowanej martwe naturze Ślewiński na niedookreślonym blacie mebla sytuował zielony dzbanek z astrami. Ich wielobarwność i różnorodność form stanowi główną dominantę optyczną kompozycji. Przedmioty takie jak dzbanek z kwiatami, cebula, stolik i biała draperia są w sposób oryginalny i charakterystyczny dla malarza delikatnie modelowane barwą i dookreślone subtelnym, wijącym się konturem.

Życiorys Władysława Ślewińskiego odmienny jest od innych artystów Młodej Polski. Mawiać miał: „Szlachcic polski może uprawiać tylko rolę albo sztukę". Nie zdobył wykształcenia z żadnej renomowanej Akademii, a malarstwem zaczął się parać, mając 32 lata. Wtedy to, w 1888 roku uciekł do Francji w obawie przed sekwestrem Urzędu Podatkowego, który groził mu za doprowadzenie przezeń rodzinnego majątku do ruiny. W Paryżu styka się już na początku pobytu z artystyczną awangardą tego czasu. Poznaje Paula Gauguina i otaczający go krąg malarzy, a w 1889 roku pozostaje pod urokiem wystawy Grupy impresjonistów i syntetystów w Café Volpini. Wkracza do świata sztuki jako malarz nieukształtowany i jako metodę twórczą wybiera dla siebie syntetyzm, choć rozumiany nieortodoksyjnie, przez schemat sylwetowej formy. Kontaktuje się także z przebywającymi wówczas w stolicy Francji: Augustem Strindbergiem, Edvardem Munchem, Dagny i Stanisławem Przybyszewskim. Swoje dalsze życie zwiąże z Bretanią, do której po raz pierwszy wyjedzie za sprawą Gauguina w 1889 roku, stając się członkiem ugrupowania Pont-Aven. W 1896 roku osiada w Le Pouldu.

Po 17 latach powróci do ojczystego kraju. W 1905 roku porzuci Francję i przyjedzie do Polski prawdopodobnie z zamiarem zamieszkania na stałe. W styczniu 1908 roku pisał z Monachium do malarza Rodericka O'Connora: „Często myśleliśmy o Panu [Ślewiński i jego żona, Eugenia], wierni wspomnieniom pogodnego życia, które prowadziliśmy w Paryżu i Bretanii, zwłaszcza w porównaniu z piekielnymi wydarzeniami, które przeżyliśmy w naszej uroczej ojczyźnie. Gdyby Pan wiedział, co za życie prowadzimy od dwóch lat!". Owe piekielne wydarzenia to zapewne roszczenia Urzędu Skarbowego, który domagał się spłaty zadłużenia majątku w Pilaszkowicach. Pierwszą po przyjeździe ekspozycją prac malarza była wystawa w warszawskim Salonie Krywulta otwarta już w lutym 1905 roku. Poczytywać ten gest można jako próbę przypomnienia o sobie stołecznej publiczności i chęć nawiązania nowych kontaktów artystycznych. „Chodził od obrazu do obrazu wyraźnie zatroskany i szukał czegoś, czego nie mógł znaleźć. Gdy wreszcie spotkali się tam obaj, zamienili ze sobą serdeczne uściski, które miały raczej cechy głębokiego, wzajemnego współczucia niż zrozumienia i uznania" (Mieczysław Fijałkowski, Uśmiechy lat minionych, Katowice 1962, s. 97). Powrót do Polski artysty powodowany mógł być chęcią udowodnienia ojcu, że 17 lat we Francji należycie spożytkował. Jak wynika z pamiętnikarskich wspomnień, ten plan się jednak nie powiódł.

Ślewiński natomiast, mimo kosmopolitycznej (francuskiej i niepatriotycznej) orientacji swojej sztuki i poza rzekomym konfliktem z Józefem Mehofferem i realnym z Xawerym Dunikowskim, cieszył się raczej sympatią polskiego środowiska artystycznego. Szczególnie dobrze odnalazł się w realiach kolonii artystycznej w Poroninie, gdzie wyjedzie w 1906 roku i powracać będzie w latach kolejnych. Tam nawiąże trwałe relacje z Janem Kasprowiczem, Leopoldem Staffem, Stanisławem Witkiewiczem, Edwardem Porębowiczem i Janem Stanisławskim. Ten pierwszy stanie się bliskim przyjacielem malarza i orędownikiem jego twórczości. Kasprowicz stworzył jeden z najpiękniejszych tekstów o malarstwie Ślewińskiego – osobisty list, który przedrukowano jako wstęp do katalogu wystawy we Lwowie w 1907 roku.

13

WIT STWOSZ I WARSZTAT

1448-1533

"Święty Augustyn" - kwatera ołtarza z kościoła św. Magnusa w Füssen, około 1503

technika mieszana/deska, 97 x 76 cm
opisany na odwrociu numerami: '2788 145020 F', '7307' (w prostokącie)
(numery powtórzone na ramie), '313(...)' oraz '138.'

estymacja:
1 100 000 - 1 500 000 PLN
234 000 - 319 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Hersbruck
dom aukcyjny Lempertz, Kolonia, czerwiec 1990
kolekcja prywatna, Monachium
dom aukcyjny Hampel, Monachium, czerwiec 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Prezentacja obrazu Wita Stwosza Święty Augustyn, Muzeum Archidiecezjalne Kardynała Karola Wojtyły w Krakowie, 13 maja 2022
Prezentacja obrazu Wita Stwosza Święty Augustyn, Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, 17 grudnia 2021 - 30 stycznia 2022

LITERATURA:
Matthias Weniger, Pinsel statt Schnitzmesser. Veit Stoß als Maler [w:] Kunst und Kapitalverbrechen. Veit Stoß, Tilmann Riemenschneider und der Münnerstädter Altar, katalog wystawy, red. Frank Matthias Kammel, Monachium 2021, s. 154 (il.)
Zdzisław Kępiński, Wit Stwosz, Warszawa 1981, s. 95-113
Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik. Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, Monachium-Berlin 1958, s. 79-82 (wzmiankowany)
Ernst Buchner, Veit Stoss als Maler, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch", 1952, t. XIV, poz. 106, s. 120 (il.)

1448 **Najprawdopodobniej w Horb nad Neckarem, w południowej Szwabii, na świat przychodzi słynny rzeźbiarz, malarz i grafik późnego średniowiecza – Wit Stwosz (właściwie Veit Stoß). Swój warsztat kształci w Nadrenii. Wskazują na to widoczne w jego późniejszych dziełach wpływy, choć wczesny okres w biografii artysty owiany jest tajemnicą.**

1477 **Przybywa do Krakowa. Jest już wówczas artystą uznanym i w pełni ukształtowanym. Otrzymuje jedno z najważniejszych zleceń swojej epoki. Rozpoczyna prace nad Ołtarzem Mariackim w Krakowie. W Polsce przebywa 19 lat.**

1481 Artysta kupuje w Krakowie dom przy ulicy Poselskiej i za zgodą Rady Miejskiej prowadzi przy nim samodzielne roboty budowlane.

1484 Wykonuje świeczniki dla cechu krawców.

1485 **Trwają prace pozłotnicze przy Ołtarzu Mariackim w Krakowie. Otrzymuje zlecenia od mieszczan krakowskich – kamienną płaskorzeźbę „Chrystus w ogrodzie Oliwnym". Podróżuje do Wrocławia.**

1486 Wyjeżdża na krótko do Norymbergi.

1487 Pracuje dla opactwa cystersów w Jędrzejowie.

1489 **Finalizuje prace nad Ołtarzem Mariackim w Krakowie. Zbliża się do elity miasta oraz dworu królewskiego. Tworzy krucyfiks dla mincerza królewskiego Henryka Slackera, późniejszego zarządcy mennicy krakowskiej.**

1492 **Kończy prace nad nagrobkiem króla Kazimierza Jagiellończyka do Kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze wawelskiej w Krakowie.**

1493 Wykonuje nagrobek Piotra z Bnina do katedry we Włocławku, w którym łagodzi późnogotycką ekspresję oraz zwraca się ku niektórym formom Quattrocenta.

1494 Rzeźbi ołtarz dla Jakuba Valendorfa.

1494–1495 Wykonuje nagrobek Zbigniewa Oleśnickiego do katedry gnieźnieńskiej.

1496 **Niespodziewanie Stwosz powraca do Norymbergii, w tym czasie umiera również jego żona Barbara Hertz. Na odległość będzie jeszcze kierował pozostającym w Krakowie warsztatem.**

1497 Poślubia Krystynę Reinolt – córkę pisarza norymberskiego – Jana Reinolta.

1498 **Wykonuje Epitafium Kallimacha w kościele dominikanów w Krakowie.**

1499 Kupuje dom w Norymberdze. Rozpoczyna prace nad epitafium Pawła Volckamera.

1500–1503 Rzeźbi ołtarz w Schwazu.

1503 **Fałszuje weksel Banera (po bankructwie Starzedla), w związku z czym zostaje uwięziony i napiętnowany. Dzięki wstawiennictwu biskupa i rycerstwa nie zostaje stracony, natomiast 4 grudnia tego samego roku zostaje publicznie ukarany.**

1504 Stwosz ucieka z Norymbergi do Münnerstadt.

1505 Artysta powraca do Norymbergi. Jego syn – Stanisław, opuszcza Norymbergę i zakłada własny warsztat rzeźbiarski w Krakowie.

1506–1507 **Maksymilian I wydaje pismo cesarskie przywracające artyście dobre imię po skazującym go wyroku sądowym. Wit Stwosz wykonuje figury Matki Boskiej i św. Jana do krucyfiksu w kościele Najświętszej Marii Panny w Norymberdze.**

1507 Przebywa krótko w Ulm.

1513 Rzeźbi „Zwiastowanie" w Langenzenn. Posąg ukazujący św. Rocha jego autorstwa znajduje miejsce w toskańskim kościele Santa Annunziata we Florencji.

1514 Wykonuje prace odlewnicze przy posągach do nagrobka cesarza Maksymiliana I w Innsbrucku.

1517–1518 Powstaje „Pozdrowienie Anielskie" dla kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze.

1520 Tworzy krucyfiks dla Mikołaja Wickla.

1520–1525 Rzeźbi ołtarz (tzw. Bamberski) dla karmelitów w kościele św. Salwatora w Norymberdze.

1533 Umiera jesienią w Norymberdze.

Jan Matejko, Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką w gotyckim wnętrzu, 1865, Muzeum Narodowe w Warszawie (fragment)

WIT STWOSZ: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Tablica jest kwaterą zdekompletowanego ołtarza z warsztatu południowoniemieckiego; przedstawia jednego z czterech Ojców Kościoła siedzącego pod baldachimem i zajętego lekturą. Obiekt został przypisany warsztatowi Veita Stossa w 1952 roku przez Ernsta Buchnera, który podjął próbę rekonstrukcji pierwotnego układu poliptyku rzeźbiarsko-malarskiego z kościoła św. Magnusa w bawarskim Füssen (region Allgäu). W 2020 roku Matthias Weniger z Bayerisches Nationalmuseum w Monachium potwierdził atrybucję Buchnera, publikując prezentowany obraz w katalogu wystawy „Kunst & Kapitalverbrechen. Veit Stoß, Tilmann Riemenschneider und der Münnerstädter Altar" jako dzieło Veita Stossa i warsztatu. W szafie retabulum z Füssen miała znajdować się rzeźbiona grupa Zwiastowania wraz z flankującymi figurami świętych Małgorzaty i Barbary i partiami reliefów. Dwie pary ruchomych skrzydeł miały prezentować dalsze odsłony: zamknięta para wewnętrzna wizerunki Apostołów w strefie górnej oraz Świętych Wspomożycieli w dolnej, zamknięta zewnętrzna zaś Czterech Ojców Kościoła. Tablica z przedstawieniem św. Augustyna stanowiłaby jedyną zachowaną część tych zewnętrznych kwater; pierwotnie na jej rewersie znajdowały się malowane sylwetki Czterech Świętych Dziewic (tablica została rozdzielona, część ta znajduje się w kolekcji prywatnej). Podstawą dla stworzonej przez Buchnera rekonstrukcji stanowiło zatem ostatecznie sześć zachowanych tablic (pozostałe cztery znajdują się w depozycie Staatsgalerie w Füssen).

Całość realizacji przypisał Buchner Veitowi Stossowi; próby powiązania grup obiektów malarskich ze sławnym rzeźbiarzem opierają się udokumentowanym zamówieniu, które zrealizował w latach 1504–1505 w kościele św. Marii Magdaleny w Münnerstadt. Kontrakt ten zakładał wykonanie malarskich scen męczeństwa św. Kiliana oraz polichromowanie figur wykończonych uprzednio w manierze Holzsichtigkeit przez Tilmana Riemenschneidera (czynny w Würzburgu w latach 1483–1531). Co znamienne, Stoss otrzymał za to zlecenie wynagrodzenie w wysokości 220 guldenów wobec 145 guldenów zakontraktowanych dla Riemenschneidera; w kwestię wchodzić mogły jednak również koszty złoceń i pigmentów malarskich. Rzeźbiarski tryptyk został oddany do użytku już w 1492 roku i spełniał swoją liturgiczną funkcję w nieukończonym stanie. Cztery malarskie tablice są wyłączną pozostałością po tej interwencji warsztatu Stossa (polichromie rzeźb przechowywanych dziś w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium są niezachowane), a zarazem jedynymi obiektami malarskimi łączonymi z tą pracownią w sposób pewny. Ich jakość – mimo przemalowań i retuszy – skłania badaczy do przypuszczeń, że w istocie Stoss osobiście pracował przy tym zleceniu. Dalsze badania technologiczne obu zespołów – głównie fotografia rentgenowska i reflektografia w podczerwieni – pomogłyby w weryfikacji ustaleń; mistrz wszak często nanosił podrysowania z „wolnej ręki" oraz wskazówki dla wykonawców warstw malarskich (oznaczenia kolorów poszczególnych partii etc.). Stoss z pewnością sprawował ogólny nadzór nad całością realizacji w Münnerstadt – był to typowy model działania przedsiębiorstwa tego typu. Fakt, że Stoss bywał relatywnie często określany w źródłach krakowskich (1491–1496) jako „malarz" nie świadczy o jego faktycznej biegłości w tej profesji – rzeźbiarze byli zrzeszeni w ramach jednego cechu malarzy. Jednakże polichromowanie rzeźb prawdopodobnie nie stanowiło dla Stossa większych trudności: sam otrzymał zapłatę za wyrzeźbienie, pomalowanie i złocenie całości Pozdrowienia anielskiego z kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze (1517–1518).

Kierownik warsztatu realizującego zamówienia na retabula malarsko-rzeźbiarskie zawierał umowę ze zleceniodawcą i ustalał warunki kontraktu; ponosił on również odpowiedzialność za finalną jakość produktu, który stanowił efekt wysiłku zespołu rzemieślników. W skład tej grupy wchodzili zarówno zatrudniani na stałe pomocnicy (realizujący produkcję wedle modeli dostępnych w warsztacie i przekazywanych tam technik i manier), jak i zakontraktowani zewnętrzni specjaliści (na przykład snycerze i pozłotnicy), a także uczniowie, których przygotowanie do zawodu obejmowało szereg prac o potencjalnie wzrastającym stopniu trudności. Oferowanie klientom kompletnego wykonawstwa ołtarza świadczyło zatem o sprawnym zarządzaniu przedsiębiorstwem, które zdolne było siłami własnymi i specjalistów spoza warsztatu przeprowadzić etapy od stworzenia konstrukcji retabulum, poprzez rzeźbienie i polichromowanie figur, aż po wymalowanie kwater na skrzydłach. Sam mistrz wyznaczał etapy realizacji opracowanego przez siebie projektu; sama ikonografia tych złożonych obiektów stanowiła efekt przełożenia słownych i pisanych uzgodnień z zamawiającym – ustalenia te były z reguły potwierdzane na podstawie rysunku okazowego. Retabula jako realizacje duże i kosztowne były najczęściej zamawiane przez grupy osób złączonych ze sobą więzami krwi lub profesją.

Projektant i oficjalny wykonawca mógł specjalizować się w jednym fachu (malarstwie lub rzeźbiarstwie) i odpowiadać przede wszystkim za jakość pracy zespołu podążającego za jego wzorami, wskazówkami i poleceniami. Jednym z najbardziej aktywnych przedsiębiorców tego typu w południowych Niemczech na przełomie XV i XVI wieku był wspomniany Riemenschneider. Jego indywidualny styl rzeźbiarski charakteryzował się umiejętnym i ekonomicznym wykorzystaniem własności lipiny; w swoim wyjątkowo prężnie działającym warsztacie zatrudniał aż dwunastu pomocników, z którymi był w stanie podołać co najmniej dziewiętnastu zamówieniom na retabula ołtarzowe.

Tak dalece posunięta standaryzacja nie była udziałem warsztatu Stossa, który prowadząc w Norymberdze przedsiębiorstwo mniejszych rozmiarów zajmował się zarówno drobną rzeźbą, jak i dużymi zleceniami w sposób bardziej dopracowany i wirtuozerski. Znane są jednak przypadki aktywności na obu polach – do najbardziej znanych rzemieślników tego typu zalicza się Hansa Multschera (o niezliczonej ilości naśladowców w szwabskim Ulmie aż do końca XV wieku) oraz czynnego w Tyrolu Michaela Pachera (rzeźbiącego typowo po „niemiecku", a malującego w konwencji łączącej stylistykę włoską z północną). Nie znamy jednak realizacji Stossa w typie retabulum, które łączyłoby wykonane przez niego partie malarskie i rzeźbiarskie. Zachowane tablice z Münnerstadt oraz przypisywane mu fragmenty z Füssen stanowić mogą pole do dalszych badań.

14

PETER PAUL RUBENS, WARSZTAT

1577-1640

"Satyr i dziewczyna z koszem owoców"

olej/deska, 104 x 67,5 cm

Dzieło wykonane w pracowni Rubensa w Antwerpii. Partia figuralna namalowana przez Jakuba Jordaensa, a kosz z owocami przez Fransa Snydersa.

opisany numerem na odwrociu: '405 2853/1' oraz na ramie:
'213633 (przekreślone) 2155755 X57541 (przekreślone)', na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
50 000 - 80 000 PLN
10 700 - 17 100 EUR

OPINIE:
certyfikat autentyczności wydany przez Brussels Art Laboratory,
wystawiony przez P. H. Laycocka w 1994 roku
opinia Didiera Bodarta, autora monografii artysty oraz wystawy
Esposizione delle Opere di Pietro Paulo Rubens z 1993 roku

Peter Paul Rubens, Bachanalia, około 1615, Ermitaż w Petersburgu

SATYR I BACHANTKA

Epoka baroku charakteryzowała się niezwykłym rozmachem, zarówno w życiu codziennym elit, w kościelnych ceremoniach i co za tym idzie także w sztuce, która stanowiła nieodłączny element propagandy. XVII stulecie to czas, w którym w Europie wykształciły się liczne szkoły malarskie – odrębne i różniące się między sobą. Oczywiście dwiema głównymi strefami wpływów były północ i południe Starego Kontynentu. Na południu – papieska Italia silnie zakorzeniona w spuściźnie antyku, a na północy zróżnicowane kulturowo i wyznaniowo kraje, w tym m.in. Holandia i Flandria. To właśnie z Flandrią, a dokładniej z Antwerpią wiązać należy postać jednego z najwybitniejszych artysty w historii malarstwa europejskiego – Paula Peter Rubensa.

Okres największej prosperity tamtejszego warsztatu twórcy przypadał na lata 1618-1622. Rubens jako indywidualny i dojrzały artysta znajdował się wówczas u szczytu sławy i otrzymywał zlecenia od najmożniejszych ówczesnego świata. Działalność europejskich warsztatów doby nowożytnej oznaczała, co oczywiste, współpracę wielu malarzy, którzy wspólnie pracowali nad obrazami, pod okiem mistrza. Zagadnienie oryginału, kopii czy repliki warsztatowej było aż do XIX stulecia postrzegane nieco inaczej niż obecnie. Liczyło się przede wszystkim prawidłowe wykonanie dzieła, a w wielu przypadkach artysta był po prostu rzemieślnikiem. Oczywiście sam Rubens nie mógł w całości sprostać napływającym do jego atelier zleceniom. Pod jego okiem pracowało wielu wybitnych malarzy. Sam artysta trzymał pieczę nad całością kompozycji i jej należytym wykonaniem. Dla przykładu w prezentowanym podczas aukcji obrazie z warsztatu mistrza wyróżnia się najprawdopodobniej udział jego samego, a także Jacoba Jordaensa, malującego postaci bachantki i satyra oraz Fransa Snydersa, zajmującego się koszem wypełnionym owocami.

Kompozycja przedstawia popularną w sztuce nowożytnej parę – satyra i bachantkę z koszem owoców. Postaci satyrów i towarzyszących im dziewcząt pojawiają się na obrazach Rubensa i jego pracowni nad wyraz często. Mitologia stanowiła bowiem w owych czasach źródło nieprzebranych inspiracji i natchnień. Starożytne historie wielokrotnie stawały się punktem wyjścia dla aktualnych wydarzeń. Artyści wprowadzali do nich aktualizacje i uwspółcześniali je. Równie często traktowali mity i zawarte w nich przekazy jako historie o charakterze moralizatorskim. W wielu obrazach Rubensa motyw bachanaliów urasta do wielkoformatowych, monumentalnych kompozycji. Spotykane są również mniejsze prace, na których pojawiają się poszczególne postaci – Bachus (Dionizos) – bóg płodności, wina i dzikiej natury oraz towarzyszący mu orszak, w którym wymienić należy właśnie satyrów – leśnych bożków pod postacią pół człowieka, pół kozła, bachantek i szalejących menad. Wedle przekazów, pochodowi Bachusa zawsze towarzyszyła zabawa. Roztańczone towarzystwo przemierzało świat w dźwiękach muzyki, upojone winem i śpiewem.

Peter Paul Rubens, Bachus, 1638-40, Ermitaż w Petersburgu

Peter Paul Rubens, Satyr i dziewczyna z koszem owoców,
I połowa XVII w., Residenzgalerie w Salzburgu

Peter Paul Rubens, Dwa satyry, 1618-19, Alte Pinakothek w Monachium

Peter Paul Rubens, Pijany Sylen, 1609-10, Villa Durazzo-Pallavicini w Genui

15

JAN MATEJKO
1838-1893

Joanna d'Arc, około 1886

olej/papier, 16,9 x 11,2 cm
sygnowany p.d.: 'JM'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
21 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:
przedwojenna kolekcja w Warszawie i jej spadkobiercy
DESA Unicum, czerwiec 2012
kolekcja prywatna, Polska

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

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

1838 **24 czerwca na świat przychodzi Jan Matejko. Jego ojciec to Franciszek Matejko, nauczyciel muzyki i emigrant z Czech, matka natomiast to Joanna z Rossbergów, która była córką niemieckiego rzemieślnika (siodlarza) osiadłego w Krakowie w XVIII stuleciu.**

1849–1851 Młody Matejko uczęszcza do krakowskiego Liceum św. Anny i uczy się muzyki u ojca. W tym okresie powstają jego pierwsze rysunki.

1852–1858 Studiuje w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Jego nauczycielami są Wojciech Korneli Stattler oraz Władysław Łuszczkiewicz.

1853 Powstaje pierwszy historyczny obraz Matejki, „Carowie Szujscy wprowadzeni przez Żółkiewskiego na sejm warszawski przed Zygmunta II w roku 1611" (Muzeum Narodowe we Wrocławiu).

1858–1859 Studia w Monachium dzięki stypendium Szkoły Sztuk Pięknych.

1860 Studia w Wiedniu. Po sporze z jedynym z profesorów (dotyczył pozy króla na obrazie „Jan Kazimierz na Bielanach", Matejko miał wypowiedzieć znamienne słowa: „królowie polscy przed nikim nie klękali") szybko wraca do Krakowa. Publikuje cykl litografii „Ubiory w Polsce 1200-1795".

1863 **Wybuch powstania styczniowego. Artysta pomaga powstańcom, przewożąc potajemnie broń. Wystawia „Stańczyka" (Muzeum Narodowe w Warszawie), który zostaje dostrzeżony przez krytykę, co staje się pierwszym sukcesem Matejki.**

1864 Ślub z Teodorą Giebułtowską.

1865 **„Kazanie Skargi" (Zamek Królewski w Warszawie, depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie) zostaje wystawione na salonie w Paryżu. Artysta otrzymuje złoty medal. Na świat przychodzi pierwsze dziecko Matejków: Tadeusz.**

1866 „Rejtan" (Zamek Królewski w Warszawie) wywołuje skandal w Krakowie i powoduje ataki na malarza. W kolejnym roku obraz zostaje nagrodzony złotym medalem I klasy na paryskiej Wystawie Powszechnej.

1867 Na świat przychodzi Helena Matejko.

1869 Pokaz „Unii lubelskiej" (Muzeum Narodowe w Lublinie) z okazji trzechsetnej rocznicy tego wydarzenia.
Na świat przychodzi Beata Matejko.

1872 „Batory pod Pskowem" (Zamek Królewski w Warszawie) zostaje wystawiony w Krakowie, Wiedniu i Budapeszcie.
Artysta odkupuje od rodziny dom przy ulicy Floriańskiej, przebudowuje go i w kolejnym roku przenosi się na stałe (dziś mieści się tam muzeum artysty).

1873 **Przychodzi oficjalna propozycja objęcia posady dyrektora Akademii Sztuk Pięknych w Pradze. Artysta odmawia i krótko po tym zostaje mianowany dyrektorem krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Na świat przychodzi Jerzy Matejko.**

1876 Matejko nabywa majątek Krzesławice pod Krakowem.

1877 Podróż artysty przez Warszawę, Toruń, Malbork i Gdańsk na Pola Grunwaldzkie.

1878 **Na wystawie Powszechnej w Paryżu zyskuje największą nagrodę – wielki honorowy medal złoty. To jedno z wielu prestiżowych wyróżnień, które artysta otrzymywał w całej Europie. Pokaz „Bitwy pod Grunwaldem" w Ratuszu w Krakowie. Dwudziestego dziewiątego października z rąk prezydenta miasta Mikołaja Zyblikiewicza otrzymuje berło – symbol panowania w dziedzinie sztuki.**

1880 Cesarz Franciszek Józef odwiedza artystę w domu. Otrzymuje w prezencie „Zjazd królów Jagiellonów z cesarzem Maksymilianem pod Wiedniem".

1883 Ofiarowuje papieżowi Leonowi XIII obraz „Sobieski pod Wiedniem" (Muzeum Watykańskie).

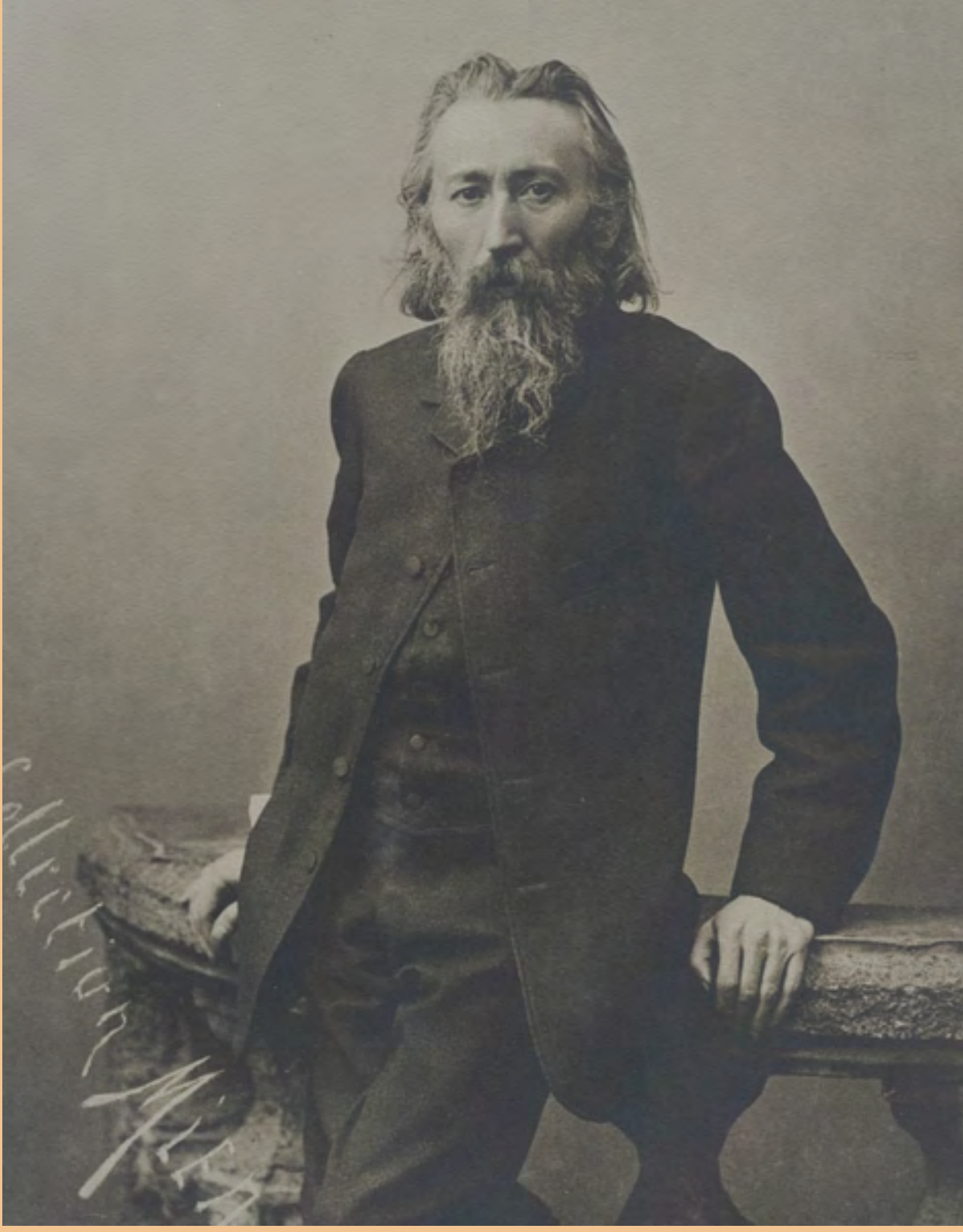
1884 Społeczeństwo Krakowa prosi artystę o stworzenie kompozycji historycznej do nowopowstałego Muzeum Narodowego.
Matejko tworzy obraz „Kościuszko pod Racławicami" (przekazuje dzieło w 1888 roku, Muzeum Narodowe w Krakowie).

1886 Kończy ostatnie wielkie dzieło historyczne, „Dziewicę Orleańską" (Galeria Rogalińska, Muzeum Narodowe w Poznaniu).

1889 **Artysta zostaje zaproszony do komitetu restauracji Kościoła Mariackiego. Powstają projekty polichromii, a realizacja zostanie dokończona w 1891 roku.**

1892 Przez wiele lat Matejko prowadził prywatną batalię zmierzającą do ocalenia średniowiecznych budynków kościoła św. Ducha. W tym roku zostają ostatecznie wyburzone, a Matejko na znak dezaprobaty dla władz Krakowa zrzeka się tytułu honorowego obywatela miasta. Znacząco pogarsza się stan zdrowia malarza.

1893 **Śmierć artysty 1 listopada. Pogrzeb Matejki miał uroczysty charakter.**



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

JAN MATEJKO: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

Jan Matejko, Dziewica Orleańska (Wjazd Joanny d'Arc do Reims), 1886, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Rogalińska

MATEJKO NIE TYLKO AKADEMICKIE FINI

„Historyczny wypadek nie spada z nieba gotowy od razu – uważa Matejko – on jest przygotowywany całym procesem dążeń i zabiegów różnych ludzi, którzy byli lub nie byli obecni w tej chwili, na tym miejscu, gdzie się ostatecznie dokonał. Do całości zaś faktu należą ci ludzie jako siły, które go poruszały i powodowały, choćby z odległości czasu lub odległości miejsca, obraz, który całość takiego faktu ma prawo, owszem, powinien te wszystkie siły w swych ramach skupić i pokazać. Wtedy dopiero obraz historyczny będzie prawdziwie samodzielnie stworzonym – nie niewolniczą ilustracją do kroniki, ale skupieniem i odtworzeniem tego, co w kronikach jest rozproszone, rozrzucone, a co do całości faktu należy. Wtedy i malarz będzie artystycznym dziejopisem, sędzią niejako i faktu samego i wszystkich działających w nim sił i pierwiastków".

Stanisław Tarnowski, Matejko, Kraków 1897, s. 472-473

Poznanie rysunków i olejnych dzieł szkicowych daje możliwość głębszego wniknięcia w istotę twórczości mistrza malarstwa historycznego – Jana Matejki. Za pośrednictwem rysunków i szkiców możliwe jest wyjaśnienie różnorodnych problemów formalnych i tematycznych olejnych obrazów mistrza. O rysunkowej pasji Jana Matejki najlepiej świadczy „Skarbczyk" bądź „Słownik", czyli teka różnorodnych rysunków, które artysta pieczołowicie przechowywał i powiększał przez blisko pięćdziesiąt lat. Mistrz malarstwa historycznego czerpał z nich niejednokrotnie wzory do odtwarzania realiów historycznych w realizacjach olejnych.

Niekiedy po wielu latach wysnuwał inspirację do nowego obrazu na podstawie rysunków ze „Skarbczyka". To właśnie ołówkowe szkice tworzą znakomitą część oeuvre Jana Matejki. Szkicowe studia pozwalają na poznanie drogi wiodącej mistrza od koncepcji obrazu do jego realizacji i jednocześnie ukazują geniusz Matejki – rysownika. Warto zauważyć, że malarstwo olejne krakowskiego malarza jest pod względem technicznym bardzo wyważone i przemyślane. W pracach rysunkowych z kolei autor pozwolił sobie na większą swobodę, ekspresję kreski, będące znakiem malarskiego geniuszu artysty. Oprócz ruchu i zmysłowości zawartej w rysunkach Matejko równocześnie potrafił z niespotykaną precyzją oddać proporcje, światłocień czy wolumen malowanych przedmiotów i postaci.

Tę właśnie swobodę i większą ekspresję widać dobrze w olejnym studium ukazującym Joannę d'Arc. Należy w tym miejscu przypomnieć monumentalną, niemal dziesięciometrową kompozycję mistrza (największą, jaką stworzył w swojej karierze), czyli „Dziewicę Orleańską" (1886, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Rogalińska). Ten „potężny" zarówno w rozmiarach, jak i silne wyrazu obraz stanowi w twórczości mistrza dzieło wyjątkowe. Ukazuje wjazd Joanny d'Arc do Reims w roku 1429, w czasie wojny stuletniej. Trudno określić tutaj rolę, którą mógł odegrać prezentowany w katalogu szkic olejny podczas kreowania monumentalnej kompozycji na płótnie. Pozy bojowniczki w tych dwóch pracach są bowiem zupełnie odmienne.

16

JÓZEF BRANDT

1841-1915

"Bitwa Kozaków z Tatarami pod Bałtą", przed/lub 1896

olej/płótno, 61 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Józef Brandt | z Warszawy'
inne tytuły historyczne: Bitwa pod Bałtą, Bitwa z Tatarami pod Bałtą, Potyczka, Utarczka

estymacja:
1 600 000 - 2 200 000 PLN
341 000 - 468 000 EUR

„Gdyby nawet nie było wyraźnego podpisu: 'Józef Brandt z Warszawy', pod obrazem, którego kopię podajemy na jednej ze środkowych stronic dzisiejszego numeru 'Tygodnika', każdy poznałby, że wyszedł on z pod pendzla właśnie tego mistrza. W potyczce dzielnych obrońców kresowych z napastniczymi wyznawcami półksiężyca, w każdym ruchu i spojrzeniu, marsowem lub dzikiem, kipi gorączkowa walka".

„Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 9, s. 176

POCHODZENIE:
kolekcja Edwarda Rejchera (1852-1927), Aleksandrów Kujawski (zakup od artysty)
Edward Reicher, Warszawa
Janina Grossmanowa, malarka
z historycznej kolekcji rodziny Kunertów, Łódź

WYSTAWIANY:
Wystawa zbiorowa dzieł ś. p. Józefa Brandta, Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 19 czerwca - 25 sierpnia 1926

LITERATURA:
Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, nr kat. I.237
Wojciech Kossak, Listy do żony i przyjaciół (1883-1942), t. 1-2, Kraków 1985, s. 358
Oleksandr Fedoruk, Džerela kul'turnih vzaêmin. Ukraïna v tvorčostì pol'skih hudožnikìv drugoï polovini 19-počatku 20 st., Kiiv 1976, s. 39
Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za rok 1926, Warszawa 1927, s. nlb.
Antoni Urbański, Wystawa dzieł J. Brandta w Zachęcie, "Ilustracja" 1926, nr 29, s. 7
Przewodnik po Wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych nr 14. Wystawa zbiorowa dzieł Józefa Brandta, Warszawa 1926, s. 18, nr kat. 33
Edward Chwalewik, Zbiory polskie. Archiwa, bibljoteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyźnie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone, t. 1, Warszawa-Kraków 1926, s. 2
Katalog zbiorów Edwarda Rejchera, Wiedeń 1918, s. 6
"Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 9, s. 170 (il.), 176

ARCHIWALIA:
Archiwum rodziny Pruszaków, zbiory Macieja Stachury, Spis obrazów J. Brandta (sporządzony zapewne przed 1916), rękopis, s. nlb.
Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Inwentarzy, nr 11436, maszynopis
Muzeum Narodowe w Warszawie, Dział Dokumentacji Wizualnej, neg. nr 4916, 100147 oraz Zbiory Ikonograficzne i Fotograficzne, nr inw. DI 39620 MNW, DI 95813/22 MNWW

Józef Brand
z Wars

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 Chocimiem".

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 Pruszakową 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 zwielu 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: Potyczka.

"Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 9, s. 170

Józef Brandt stanowił czołową postać środowiska artystycznego w Monachium. Już wkrótce po przybyciu do Bawarii postrzegany był jako ceniony malarz, pedagog, opiekun i przewodnik młodszych malarzy, bywalec salonów, wreszcie celebryta. Henryk Piątkowski nadał mu tytuł „szczęśliwca", a skupieni wokół niego malarze monachijczycy nazywali go „generałem". Brandt nie tylko nosił tytuł królewskiego profesora, był również bliskim przyjacielem księcia regenta Luitpolda Wittelsbacha. Utrzymywał bliskie kontakty z dworem królewskim oraz tamtejszą arystokracją. Sukcesowi w Monachium towarzyszył niemniejsze sukces w ojczystym kraju. Krytycy oklaskiwali prezentowane w warszawskiej Zachęcie lub w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych dzieła. Rodacy kibicowali tworzącemu nad Izarą Brandtowi, odnotowując jego liczne sukcesy artystyczne na arenie międzynarodowej. Po śmierci Jana Matejki Brandt został zaproszony do objęcia dyrektorstwa w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Mimo, że artysta odmówił przyjęcia tego stanowiska, krytyka wielokrotnie podkreślała patriotyzm malarza. Brandt bowiem stale poruszał się w tematyce zaczerpniętej z historii dawnej Rzeczpospolitej, a pracując w Monachium za sygnaturę obrał opis: 'Józef Brandt z Warszawy'. Jego wystawy tłumnie odwiedzała publiczność. Trudno byłoby znaleźć polskiego malarza, który w XIX wieku cieszył się podobną do Brandta estymą zarówno w kraju, jak i za granicą. Wystawna pracownia artysty i jego związki towarzyskie powodowały, że obok takich twórców jak Franz von Lenbach, Hans Makart czy Frederic Leighton przynależał do fenomenu w sztuce XIX stulecia nazywanego „Malerfürsten", „malarzami- książętami".

Bibliografia dotycząca twórczości Brandta jest bardzo obszerna. Ówcześni recenzenci pisali zazwyczaj pochlebnie o jego dziełach. Zdarzały się również zarzuty związane z powtarzalnością wykorzystywanych w malarstwie motywów, lecz nawet najbardziej zagorzali krytycy nie odmawiali Brandtowi niezwykłej sprawności warsztatowej, bogatej wyobraźni, której owocem była umiejętność oddania nawet najdrobniejszego detalu historycznego, polotu, wprowadzania dynamiki i życia do malowanych scen, wreszcie wspaniałego kolorytu prac. Słusznie zauważył Antoni Mazanowski, iż Brandt posiadał umiejętność kreowania wyrazistych, panujących nad wyobraźnią widza typów oraz rozmachu w tworzeniu „szerokimi rzutami pędzla, śmiało, z niepospolitą wprawą techniczną" (Antoni Mazanowski, Józef Brandt. Wystawa dzieł jego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, „Przegląd Tygodniowy" 1887, t. 1, nr 3, s. 330, w: Ewa Micke-Broniarek, Recepcja twórczości Józefa Brandta w świetle polskiej krytyki artystycznej w XIX i na początku XX wieku, „Józef Brandt 1841-1915", tom 1, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 26).

Ulubiony kresowo-orientalny repertuar malarstwa Brandta elektryzował publiczność w Monachium i Wiedniu. Zapewnił artyście wielki finansowy sukces, a przy okazji patriotycznie nastawiał krytyków piszących do krakowskich i warszawskich gazet. Kwestia orientalizmu, czy „tematyki wschodniej" obecnej w sztuce Brandta od wielu dziesięcioleci jest przedmiotem fascynacji, badań i sporów. Irena Olchowska-Schmidt orientalizm Brandta interpretowała jako nieuświadomioną „stronę jego osobowości" i „antidotum na niemiecką krew płynącą w jego żyłach". W zainteresowaniu tematyką wschodnią widziała z kolei „postawę romantyczną, uczuciową i religijną" i „wyraz raczej skłonności, niż zamierzenie". Badaczka zauważała, że „w najgłębszych zakamarkach swej duszy był Brandt poetą stepowym". Podkreślić należy jednak, że oprócz tej

JÓZEF BRANDT POEZJA KRESÓW

parapsychologicznej interpretacji możliwa jest inna, bardziej przyziemna wykładnia. Orientalizm Brandta nie musiał być bowiem tylko wyrazem duchowych niepokojów fin de siècle'u i wewnętrznego konfliktu artysty rozdartego między Monachium a Warszawą. Mógł być także świadomie budowaną strategią i polityką artystyczną, i kontynuacją modnej tematyki sztuki doby romantyzmu.

W II połowie XIX stulecia Brandt postrzegany był, oprócz Matejki i Siemiradzkiego, jako najważniejszy polski malarza. Na gruncie malarstwa batalistycznego wiódł absolutny prym. W prezentowanej „Bitwie Kozaków z Tatarami pod Bałtą" Brandt odwołał się do ulubionej tematyki kresowej. Scena została zakomponowana wokół centralnej postaci jeźdźca atakującego spadłego z konia przeciwnika i przedstawia potyczkę jeźdźców kozackich i tatarskich. W II połowie XVII wieku elity tatarskiej opowiedziały się przeciwko dominacji Rzeczpospolitej na terenie Ukrainy. Zamierzeniem Chanatu Krymskiego było podbicie tego terenu, czym zainteresowane było również Imperium Osmańskie. Ambicje te skutkowały wojnami polsko-kozacko-tatarską i polsko-turecką, rozgrywającymi się w latach 60. i 70. XVII wieku. Te historyczne epizody stanowiły zarówno dla Brandta, jak i Henryka Sienkiewicza żywotne źródło inspiracji, które napędzały powstanie ich najważniejszych utworów. W obrazach Brandta XVII-wieczni Tatarzy w służbie Rzeczpospolitej urastali do heroicznych obrońców jej ziem. Brandt studiował ich postaci już od lat 60. XIX wiek i wczesnego etapu kariery, mimo że po raz pierwszy wyjechał na Ukrainę w 1871 roku. Miasteczko Bałta na Ukrainie było słynnym miejscem targów końskich. Brandt odwiedził je z Juliuszem Kossakiem latem 1874 roku i od tego czasu zaistniało w jego twórczości, m.in. w jego najpopularniejszych obrazach jak „Jarmark w Bałcie na Podolu" (1886, kolekcja prywatna).

Właśnie pod Bałtą Brandt sytuował akcję prezentowanej kompozycji. Z dużą dbałością oddał szczegóły stroju jeźdźców, co rozpoznała Ewa Micke-Broniarek: „Uwagę zwracają orientalne akcenty, obuwie typu tureckiego i dekoracyjna krymka oraz szabla turecka i sajdak zdobiony gwiazdą i półksiężycem" (Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 279). Sugestywność wizji malarza objawia się w przypadku prezentowanej kompozycji również w partii pejzażowej. Brandt przedstawił rozległy nizinny pejzaż z chmurą pyłu, która podnosi się pośród walczących jeźdźców. Po lewej stronie płótna majaczy partia złocistego łanu zboża, tak silnie kojarzonego z ukraińskim krajobrazem. O tym, jaką z jaką siłą przemawiało prezentowane płótno Brandta w epoce świadczy opis anonimowego autora opublikowany w „Tygodniku Ilustrowanym" w 1896 roku:

„Gdyby nawet nie było wyraźnego podpisu: 'Józef Brandt z Warszawy', pod obrazem, którego kopię podajemy na jednej ze środkowych stronic dzisiejszego numeru 'Tygodnika', każdy poznałby, że wyszedł on z pod pendzla właśnie tego mistrza. W potyczce dzielnych obrońców kresowych z napastniczymi wyznawcami półksiężyca, w każdym ruchu i spojrzeniu, marsowem lub dzikiem, kipi gorączkowa walka. Dzicz tatarska, zaskoczona snadź nagle podczas rabunku poblizkiej wioski i pastwienia się nad jej mieszkańcami, pierzcha wśród wysoko zarosłych stepów pod naciskiem mołojców, a nad tem żniwem śmierci powiewają chorągwie i buńczuki, wkrótce zaś w przestworzu stepowem popłynie zwycięska pieśń jego obrońców… Jak każdej podobnej treści obraz Brandta, i ten jest malowanym rozdziałem z wielkiej epopei wojennej (…)" („Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 9, s. 176).

Józef Brandt
z Warszawy

17

JÓZEF JAROSZYŃSKI

1835-1900

Huculi w dolinie

olej/płótno, 70 x 100 cm
sygnowany p.d.: 'Józef Jaroszyński'
opisany na odwrociu czerwoną farbą: '(trudno czytelnie) | Grzybiński (?) | 1918.'

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 400 - 8 600 EUR

Józef Jaroszyński to malarz, który urodził się w 1835 we Lwowie. Wiedzę oraz warsztat artystyczny zdobywał w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zdecydował się osiąść w Delatynie nad Prutem, natomiast od 1880 do 1900, każdego roku starał się odwiedzać Monachium, gdzie posiadał własną pracownię. W tym niemieckim mieście spędził również ostatnie lata życia. Artysta tworzył głównie w technice olejnej. W jego twórczości przeważają studia koni, pejzaże i sceny z polowań. Jaroszyński przez swą sztukę często nawiązywał do motywów literackich oraz scen historycznych. Jego wielką inspiracją był barwny świat Hucułów. Wielu badaczy odnajduje szereg podobieństw do dzieł malarskich Józefa Brandta oraz Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Jaroszyńskiego interesowało przede wszystkim ukazanie tradycji, strojów i regionu geograficznego, jaki stanowiła Huculszczyzna. Jego prace wystawiano w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie i we Lwowie, Salonie Krywulta w Warszawie, a także za granicą – w Wiedniu oraz Monachium.

18

KSAWERY PILLATI

1848-1902

"Pierwszy kłopot", przed/lub 1876

olej/płótno, 102 x 70 cm
sygnowany p.d.: 'X. Pillati'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
12 800 - 17 100 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Bolesława Rzewuskiego (zakup po wystawie w Zachęcie w 1877)
kolekcja rodziny Żerańskich, Radom (?)
kolekcja urzędnika Banku Angielskiego w Radomiu Mariana Łabędzia-Łubińskiego, Radom
kolekcja spadkobierców Mariana Łabędzia-Łubińskiego

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim, Warszawa, 1876

LITERATURA:
Joanna Białynicka-Birula, Pillati Ksawery [w:] Słownik Artystów Polskich, red. Urszula Makowska, t. VII, Warszawa 2003, s. 170
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 283
"Tygodnik Powszechny" 1878, nr 21, s. 324 (il.)
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1876, Warszawa 1877, s. 68

Jean-Baptiste Siméon Chardin, Domek z kart, około 1740, Galeria Uffizi we Florencji

Jean-Baptiste Greuze, Rozpieszczone dziecko, lata 60. XVIII w., Ermitaż w Petersburgu

„PIERWSZY KŁOPOT” I AKADEMICKIE MALARSTWO RODZAJOWE

Od XVIII wieku popularność malarstwa rodzajowego rosła nieprzerwanie z każą dekadą, aż do końca XIX stulecia. Rozwijało się ono na uboczu głównych nurtów malarstwa akademickiego, takich jak malarstwo historyczne czy alegoryczne. Jednakże stale poszerzał się zasięg jego odziaływania. Zyskiwało ono także kolejnych zwolenników, stając się w drugiej połowie XIX wieku najpopularniejszym gatunkiem tematycznym malarstwa akademickiego. Dziewiętnastowieczne malarstwo o charakterze rodzajowym zakorzenione było w tradycji osiemnastowiecznego malarstwa francuskiego i jego mistrzów takich jak Jean-Baptiste Siméon Chardin, malarza skromnych scen z życia codziennego i martwych natury, oraz Jean-Baptiste Greuze'a, dla którego rodzajowa tematyka służyła do etycznego i moralnego pouczania. Dla obu artystów prototypem była oczywiście sztuka Holendrów.

Malarstwo rodzajowe było produktem kultury mieszczańskiej. W Niemczech twórczość ta, jak i cała kultura z której wyrastała, zyskała nazwę biedermeieru. Cechował ją pewien rodzaj nastrojowość, przyziemność oraz „zaciszność”. Mistrzami tego typu malarstwa w XIX wieku byli między innymi Ernest Messonier, Jules-Alexis Meunier czy Christian Bokehmann. Były to często niewielkie w formacie kompozycje, odznaczające się niezwykłą biegłością techniczną, nienagannym fini i precyzją detalu. Malarstwo rodzajowe było świadectwem procesów społecznych, obyczajów oraz panujących mód. Popularny był ponadto niemal reporterski charakter tego gatunku, który z przenikliwością rejestrował mieszczańską codzienność. Współczesna, miejska tematyka społeczna zyskiwała na popularności od lat 60. XIX stulecia. Z chęcią ukazywano niuanse, jak i wiążący się z mieszczańskim życiem obyczaj. Tworzono sceny buduarowe, salonowe, gabinetowe. Pokazywano równie chętnie życie intymne, jak i światowe, mieszczańskie sprzeczki, sceny w parkach, teatrach, restauracjach, towarzyskie spotkania, jak i potajemne schadzki.

W obrazach o tematyce rodzajowej temat dziecka i dzieciństwa cieszył się dużą popularnością. Próbowano utrwalać za pośrednictwem malarstwa niepowtarzalny urok, ulotność pewnych cech dziecięcej psychiki, takich jak ufność, beztroska, radość, ciekawość oraz poznawanie ludzi i świata, dar zabawy czy zdobywanie nowych doświadczeń życiowych. Często uwaga artystów skierowana była na ukazanie indywidulanych cech wyglądu i psychiki modela, jego chwilowego nastroju, który mógł się ujawniać w pozie lub geście, wyrazie twarzy lub w spojrzeniu.

Właśnie w takim charakterze utrzymana jest prezentowana w katalogu kompozycja „Pierwszy kłopot” Ksawerego Pillatiego. Obraz przedstawia stojące dziecko, ubrane w niebieską sukienkę z białym fartuszkiem, opierające się o wyplatane wikliną krzesło. W prawej ręce trzyma łyżkę, zaś lewą dłoń przykłada do twarzy w geście wyraźnego zakłopotania. U jego stóp znajduje się zbita filiżanka, w której wcześniej znajdowało się mleko.

Obraz jest rzadkim przykładem malarskiej twórczości Ksawerego Pillatiego, który był młodszym bratem Henryka Pillatiego. Ksawery po okresie nauki w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w latach 1866-68, dalsze studia w okresie 1868-71 podjął w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, pod kierunkiem Hermana Anschutza i Alexandra Wagnera. W trackie studiów zajmował się głównie malarstwem. Już z Monachium nadsyłał obrazy na wystawy w kraju, między innymi do Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Część z jego wczesnych prac pozostała na uczelni, jako przykład wysokich umiejętności uczniowskich. Po powrocie do Warszawy, zmuszony trudną sytuacją finansową, zdobył uznanie jednak głównie jako ilustrator, współpracując z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Biesiadą Literacką”, „Kłosami”, „Wędrowcem”, „Wieńcem” oraz od 1878 roku także z „Tygodnikiem Powszechnym”, w którym objął stanowisko kierownika artystycznego.

„Pierwszy kłopot” jest dziełem wyjątkowym pod wieloma względami. Istotne są tutaj zarówno historia wystawiennicza obrazu jak i fakt reprodukowania dzieła w prasie, jeszcze za życia autora. Kompozycja jest reprezentatywnym przykładem rodzajowego nurtu malarstwa akademickiego drugiej połowy XIX wieku. Nie wiemy z jakiej grupy społecznej pochodzi portretowane dziecko – szlachty czy mieszczaństwa, jednak nie ma to większego znaczenia. Nasza uwaga w tym obrazie kieruje się ku oczom dziecka, najbardziej sugestywnemu elementowi kompozycji, które są ufne i szczere. Wyrażają zakłopotanie oraz obawę przed ewentualnymi konsekwencjami. Kompozycja malowana jest z całą precyzją warsztatu akademika, odznacza się nienagannym fini i dużą dozą realizmu. Umiejętnie zastosowane efekty światła i cienia podkreślają bogactwo subtelnie modelowanych tkanin oraz przedmiotów.

19

WŁADYSŁAW SZERNER

1836-1915

Myśliwy na polowaniu

olej/deska, 24 x 32 cm
sygnowany l.d.: 'Władysław Szerner'
opisany na odwrociu numerami: '729/216.' oraz '216'

estymacja:
100 000 - 150 000 PLN
21 000 - 32 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Polswiss Art, marzec 2018
kolekcja prywatna, Polska

„(...) 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

Władysław Szerner – malarz, ilustrator i rysownik, jeden z artystów wywodzących się z kręgu Akademii Sztuk Pięknych Monachium. Zanim dotarł do słynnej uczelni, ukończył Instytut Szlachecki, a w 1862 roku rozpoczął naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. W 1864 stał się świadkiem oraz uczestnikiem wydarzeń powstania styczniowego. Następnie w 1865 wyjechał do Bawarii, gdzie uczył się u Sándora Wagnera, Hermanna Anschütza i Alexandra Strähubera. Młody malarz szybko znalazł się w kręgu polskiej kolonii artystycznej nad Izarą. W tym miejscu silnie zaprzyjaźnił się z Józefem Brandtem, jednym z najsłynniejszych przedstawicieli szkoły monachijskiej. Szerner otworzył swoją pracownię, która sąsiadowała z atelier Brandta. Wpłynęło to na jeszcze silniejsze zacieśnienie kontaktów obu malarzy, a dodatkowo na pomoc mistrza w zakresie zarówno warsztatu, jak i udostępnienia swoich bogatych zbiorów historycznych rekwizytów. Ich znajomość wykraczała daleko poza Monachium. Artyści wspólnie odbywali podróże na Ukrainę oraz Wołyń.

Szerner w 1874 dołączył do monachijskiego Kunstvereinu, a jego prace były wystawiane w Krakowie, Lwowie i Warszawie. Zasłynął z realistycznych, batalistycznych przestawień. Zwracał uwagę na drobiazgowe odwzorowanie strojów, uzbrojenia z czasów wojen szwedzkich, tatarskich oraz potyczek z Kozakami. Oprócz tego typu kompozycji malował sceny rodzajowe z okolic Krakowa oraz Huculszczyzny. W swoich kompozycjach tematycznie oraz formalnie nawiązywał do twórczości Brandta. Wielokrotnie tworzył ryciny na podstawie jego prac, które kolejno były reprodukowane w warszawskich czasopismach – „Kłosach" czy „Tygodniku Ilustrowanym". Szerner postanowił osiąść na stałe w Monachium oraz założyć tam rodzinę.
Jego syn – Władysław Karol Szerner junior – również wybrał karierę malarza.

Prezentowana w katalogu aukcyjnym praca to ewidentnie pokłosie plenerowej wyprawy Szernera na Huculszczyznę. Ten dziki i nieskażony cywilizacją region zlokalizowany w Karpatach Wschodnich już około połowy XIX stulecia fascynował i przyciągał licznych artystów poszukujących motywów do swoich obrazów. Oprócz dziewiczej przyrody i zapierających dech w piersiach krajobrazów przybysze z wielkich metropolii stykali się na miejscu z barwną i zupełnie odmienną ludnością zamieszkującą te tereny. Huculi – grupa etniczna górali karpackich – inspirowała malarzy na wielu płaszczyznach. Odznaczali się oni specyficznymi strojami, bogatym folklorem, a także mistyczną obrzędowością o nieco już orientalnym charakterze. Ewidentnie ten właśnie świat pociągał także i Szernera. Omawiany obraz to etnograficzne studium, w którym pejzaż został potraktowany w sposób syntetyczny i wręcz drugorzędny. Na pierwszy plan wysuwa się sylwetka huculskiego myśliwego zasiadającego na gniadym koniu. Artysta z dużą dokładnością przedstawił elementy ludowego stroju mężczyzny ubranego w białą koszulę, kamizelkę ozdobioną ornamentem, niebieskie, obszerne spodnie i brązowo-czerwoną czapę.

20

FELIKS SYPNIEWSKI

1830-1902

Husarz na siwym koniu, 1881

olej/płótno, 75 x 60 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'F. Sypniewski | War. (?) 1881'
na odwrociu stempel wiedeńskiego składu przyborów malarskich:
'W. Koller & Cie in Wien | Silberne Medaille'

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 500 - 10 700 EUR

„Król Jan III Sobieski zgodnie ze zobowiązaniami sojuszniczymi ruszył na odsiecz Wiednia, prowadząc ze sobą 27 tys. armię koronną (...). W jej szeregach znajdowało się 25 rot husarskich, liczących przeszło 3300 jeźdźców. Wieczorem 12 IX 1683 r. po całodziennych zmaganiach sił koalicji z Turkami miała miejsce rozstrzygająca szarża kawalerii sprzymierzonych na której czele natarło ponad 3000 husarzy. Victoria wiedeńska była ostatnią z serii wielkich zwycięstw znajdujących się na koncie skrzydlatych jeźdźców".

Paweł Tomaszewski, Husaria najlepsza jazda nowożytnej Europy, „Saeculum Christianum" 2010, s. 12

F. Sypniewski
Wal. 1561

ROMANTYCZNO-KLASYCYSTYCZNY MIT WOJOWNIKA

Pompatyczna ikonografia wodzów i wojowników narodziła się już w starożytności. Obecne w kulturze europejskiej tematy ikonograficzne powstające na przestrzeni kolejnych stuleci bazowały zatem na motywach wypracowanych w antyku grecko-rzymskim. Nie sposób pominąć tutaj bodaj najsłynniejszego wizerunku cesarza Marka Aureliusza z rzymskiego Kapitolu, który silnie rezonował na artystów z różnych kręgów, zarówno w epoce nowożytnej, jak i w XIX stuleciu.

Wychodząc od ikonografii cesarzy, poprzez wizerunki wybitnych wodzów – włoskich kondotierów, znanych chociażby dzięki pomnikom Gattamelaty w Padwie czy Colleoniego w Wenecji, dochodzimy do XIX-wiecznych przedstawień wojów i wojowników. Szczególnie nastrojową i jednocześnie ekspresyjną redakcję tego typu motywów możemy odnaleźć w romantycznych figurach jeźdźców, w których to często anonimowe sylwetki wojskowych urastają do rangi samodzielnych bohaterów obrazów. Tak dzieje się chociażby na kompozycjach wybitnego polskiego batalisty i malarza historycznego – Piotra Michałowskiego. Artysta ten jako czołowy romantyk czynił swoimi modelami zwykłych, często bezimiennych żołnierzy. Nieco inaczej wygląda obraz sztuki klasycystycznej, będącej nad wyraz blisko antycznych ideałów. Tutaj bohater, w myśl akademickich przyzwyczajeń, musiał być postacią uznaną, wielką i „godną" namalowania czy wyrzeźbienia. Należałoby zatem zadać pytanie, gdzie i w jakich ramach sytuować późniejsze malarstwo XIX wieku, operujące analogiczną tematyką.

Zdaje się, że malarstwo tego stulecia to osobliwy mariaż i wynikowa wielu czynników zaczerpniętych z minionych epok. Patrząc na dostojną postać Husarza na siwym koniu, namalowaną biegle przez polskiego malarza historycznego – Feliksa Sypniewskiego – odnosimy wrażenie, że obecny jest tutaj duch romantyzmu – nastrój, emocje i ekspresja, czyli wszystko to, co konstytuuje silnie walory owej epoki. Sam warsztat Sypniewskiego kompiluje natomiast już to, o czym była mowa w przypadku sztuki klasycystycznej, czyli doskonałość rysunku, dopracowanie detalu i wszechobecne decorum. Artysta jako przedstawiciel historyzmu zapewne doskonale zapoznał się z realiami epoki. Na wierność w oddawaniu klimatu minionych wieków, a także warsztatową doskonałość Sypniewskiego zwracał uwagę sam Wojciech Gerson. Patrząc na ich sztukę, można stwierdzić, że obu tych malarzy wiele łączyło. Zarówno u Gersona, jak i u Sypniewskiego kompozycje realistyczne współistnieją z bardziej pompatycznymi i wystudiowanymi, historycznymi scenami o charakterze akademickim. Na swoim obrazie Sypniewski przedstawił majestatyczną sylwetkę husarza. W jego oeuvre można odnaleźć liczne tego typu przedstawienia, zarówno samodzielne figury jeźdźców na koniach, jak i bardziej skomplikowane sceny wielopostaciowe. Sypniewski szczególnie chętnie sięgał do słynnej Bitwy pod Grunwaldem, ale, jak widać, interesowała go również tematyka związana z odsieczą wiedeńską, w której znaczącą rolę odegrała husaria. To właśnie husarza w pełnym rynsztunku artysta uczynił bohaterem swojego obrazu z 1881. Z jednej strony wprost nawiązał oczywiście do wydarzeń historycznych, ale także w duchu romantyzmy zaznaczył aspekt symboliczny. Znamienny jest bowiem czas, w którym został namalowany ów obraz. W okresie zaborów taki wizerunek zwycięskiego wojownika, jakby wprost „wyciągnięty" z jednej z chwalebnych dla narodu polskiego bitew, był niezwykle znamienny.

Piotr Michałowski, Rycerz na siwym koniu, około 1842, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jacques Louis David, Napoleon przekraczający Przełęcz św. Bernarda, 1801, Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu

21

WACŁAW PAWLISZAK

1866-1905

Husarz na dziedzińcu

olej/płótno, 70 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'W. Pawliszak'
na krośnie malarskim dwa stemple pracowni ramiarskiej Marcelego Leoniaka w Warszawie, na ramie papierowa nalepka tejże pracowni oraz trudno czytelne notatki

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

Husaria to formacja wojskowa, która od dawna wzbudzała zainteresowanie, pobudzając wyobraźnię i pocieszając swoimi wspaniałymi skrzydłami smutnych po rozbiorach Polaków. To właśnie ta barwność i egzotyczność, poparte świadectwami o wspaniałych szarżach w bitwach np. pod Kłuszynem, Chocimiem czy Wiedniem. Józef Brandt, Jan Matejko czy Wacław Pawliszak nie pozostawali głusi na nośność tego tematu. Husarz Pawliszaka prezentuje się w pełni swojej husarskiej krasy — dumny i wyprostowany, na wspaniałym rumaku, wygląda jakby z jakiegoś powodu pojawił się na wzgórzu wawelskim, pod jednym z renesansowych portali.

Pawliszak kształcił się pod skrzydłami największych mistrzów malarstwa swojej epoki. Początkowo lekcje rysunku pobierał w warszawskiej Klasie Rysunkowej u Wojciecha Gersona. W 1880 rozpoczął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie był uczniem m.in. Jana Matejki. Zafascynowany twórczością Matejki podejmującego w swym malarstwie tematy historyczne, Pawliszak stał się faworytem mistrza. Było to znaczne wyróżnienie, bowiem "kto znał Matejkę, ten wie, że nie był skory zanadto do pochwał". Środowisko rówieśników z Krakowa oceniało: "Podziwialiśmy nadmiar twórczości, który wylewał się potokami [spod] ręki Pawliszaka. Olśnieni byliśmy tą lejącą się kaskadą rycerzy i koników we wszelkich możliwych zwrotach i przegięciach, które sypały się [spod] ołówka lub pędzla Pawliszaka". Zdolny student szkolił się także przez pewien czas w Monachium w pracowni Józefa Brandta – to on początkowo zaszczepił w Pawliszaku zainteresowanie malarstwem konnym, batalistycznym, orientalnym; nauczył go doskonałego rozeznania w źródłach historycznych i rekwizytach używanych do komponowania scen historycznych.

22

JÓZEF CHEŁMOŃSKI

1849-1914

"Zachód słońca"

olej/płótno naklejone na tekturę, 9,5 x 16 cm
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie oraz opis ręką Jadwigi Chełmońskiej, córki artysty: 'Autentyczność szkicu śp Ojca mego Józefa Chełmońskiego | stwierdzam Jadwiga Chełmońska.'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
własność córki artysty Jadwigi Chełmońskiej (1879-1928), po 1914
kolekcja lekarza i członka komitetu TZSP w Warszawie dr Józefa Gutowskiego (1873-1937), Warszawa
kolekcja spadkobierców dr Józefa Gutowskiego (?)
DESA Unicum, czerwiec 2012
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, lipiec-sierpień 1922

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1922 rok, Warszawa 1923, s. 5 (niewymieniony, jedynie wzmianka o wystawie szkiców Chełmońskiego z kolekcji dr Józefa Gutowskiego)

23

WŁADYSŁAW MALECKI

1836-1900

"Wielki las", około 1870

olej/płótno, 93,7 x 65,4 cm
sygnowany l.d.: 'W. Malecki'
opisany na krośnie malarskim: 'Malecki Wielki las nabyty w Londynie 1874 |
(trudno czytelnie)' oraz na ramie: 'Malecki', 'London - 1874.' oraz trudno czytelnie

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 38 000 EUR

WYSTAWIANY:
Crystal Palace, Londyn, 1874 (?)

„Do najlepszych naszych pejzażystów należy niewątpliwie Władysław Malecki, malujący naszą naturę z niedoścignioną prawdą i wiernością. Bawi obecnie w Monachium, gdzie wyrobił sobie wielkie uznanie. Na tegorocznej wystawie w 'Crystal Palace' w Londynie otrzymał Malecki srebrny medal za obraz pt. „Wycieczka w góry bawarskie". Jest to już czwarty medal, który mu w Londynie przyznali. Na dwóch międzynarodowych wystawach w tym mieście otrzymał na każdej po medalu (drugi był mu przyznany w roku 1874 roku za obraz 'Przedmieście Krakowa') i na trzeciej wystawie międzynarodowej w tymże 'Crystal Palace' także obdarowano go medalem za 'Widok Krakowa'".

„Wędrowiec" 1877, nr 27, s. 16

WŁADYSŁAW MALECKI POEZJA PEJZAŻU

Malarstwo pejzażowe Władysława Maleckiego zajmuje szczególne miejsce w panoramie malarstwa polskiego II połowy XIX stulecia. Jako jeden z pierwszych, rodzimych artystów nadał on tematyce pejzażowej walor odrębności. Twórczość Maleckiego kształtowała się w dużej mierze pod wpływem środowiska monachijskiego. Artysta w latach 1866-69 podjął w stolicy Bawarii naukę w prywatnej pracowni wybitnego niemieckiego pejzażysty – Eduarda Schleicha Starszego. Podczas tego okresu utrzymywał bliskie kontakty z polskimi monachijczykami: Józefem Brandtem oraz Maksymilianem Gierymskim.

Pobyt w Niemczech umożliwił mu studiowanie krajobrazów Bawarii, Tyrolu oraz Alp. Z tego czasu pochodzą jego rysunki, akwarele i obrazy olejne z widokami na góry Bawarskie, granicę bawarsko-tyrolską oraz otaczającą je naturę. Interesowały go proste rozwiązania kompozycyjne i nieskomplikowane motywy zaczerpnięte bezpośrednio z przyrody. Najczęściej były to nastrojowe, wiejskie pejzaże o rozległej, wrażliwie malowanej partii nieba, przesyconej powietrzem, z rozbudowanymi kształtami i układami chmur. Źródłem inspiracji o decydującym znaczeniu dla rozwoju twórczości Maleckiego było malarstwo stimmungowe szkoły monachijskiej z jego dążeniem do autentyzmu malarskiej wizji krajobrazu o nasilonym, sugestywnym nastroju. Na kształt jego malarstwa pejzażowego wpływ miały jednak również doświadczenia sztuki francuskiej, szczególnie szkoły z Barbizon. Podobnie jak barbizończycy, Malecki zaczął koncentrować swoje zainteresowania na problemach światła w pejzażu, a także zmienności barw zależnej od warunków atmosferycznych, pory roku i dnia. Z malarstwem szkoły z Barbizon miał okazję zapoznać się między innymi podczas I Międzynarodowej Wystawy Sztuki w 1869 roku w Monachium, na której malarstwo grupy było bardzo szeroko reprezentowane.

Jego pejzaże to obrazy ukazujące naturę, na której tle czasami pojawia się sztafaż złożony głównie z postaci ludzkich oraz zwierząt. Sylwetka ludzka, bądź zwierzęca, jeżeli się pojawiała, traktowana była ogólnikowo, zwykle sprowadzona do roli kolorystycznego akcentu ożywiającego kompozycję. Scena figuralna nie odciągała uwagi od wybranego fragmentu krajobrazu. Nigdy nie ukazywana w zbliżeniu, jednak zawsze czytelna, podporządkowana było otaczającej ją przyrodzie. Tematy jego obrazów obejmowały zarówno majestatyczne krajobrazy górskie, jak i przestrzenne łąki, pola i wnętrza lasów skąpane w promieniach słońca. Artysta posiadał zdolność rejestrowania zmienności barw oraz światła, dzięki czemu jego dzieła nabierały wyjątkowego nastroju.

Okres około roku 1870, były dla utalentowanego i wrażliwego pejzażysty czasem niezwykle owocnym. Brał w tym czasie udział w wystawach w Monachium, Wiedniu, Berlinie i Londynie. Jego obrazy cieszyły się bardzo przychylnymi recenzjami oraz powodzeniem wśród kolekcjonerów. Malecki dwukrotnie uczestniczył w wystawach sztuki w londyńskim Crystal Palace, w roku 1874 i 1878. W 1874 roku warszawska prasa donosiła: „Pan Malecki, malarz tutejszy, bawiący obecnie w Monachium otrzymał z panem Brandtem, również tutejszym malarzem, nominację na członka Komitetu tamtejszego Towarzystwa Sztuk Pięknych. Dodać należy, że pan Malecki na posiedzeniu komitetu wystawy obrazów Kryształowego Pałacu w Londynie uzyskał złoty medal za obraz pejzażowy. Takich medalów rozdano tylko pięć. Otrzymali je prócz p. Maleckiego pp. Brooks za obrazy historyczne, Peel za pejzaże i architekturę, Stevens za obrazy rodzajowe i Castan za obrazy historyczne. W każdym razie zaszczyt, jaki p. Maleckiego spotkał, wyróżnia go pomiędzy europejskimi artystami" („Kurier Warszawski" 1874, nr 122, s. 2). Prezentowany w ofercie aukcyjnej obraz, wedle przekazów, mógł być jednym z dzieł nadesłanych przez artystę na wspomnianą wystawę.

Malecki posłużył się w tym obrazie wydłużonym, pionowym formatem. W kompozycji zachwyca sposób uchwycenia światła. Przemyślany wybór pory dnia prowadzi do złagodzenia kontrastów i współtworzy fascynujące malarza nieostrości. Ukształtowanie przestrzeni światłem w taki sposób jest charakterystycznym rozwiązaniem dla monachijskiej szkoły pejzażu i nauczyciela Maleckiego – Schleicha. Delikatnie stłumiony koloryt przenikających się zieleni i brązów wzbogacony został o akcenty żółcieni oraz błękitów. Niezwykle umiejętnie oddana przestrzenna głębia, nasycona rozproszonym światłem, sprawia iż całą kompozycję przenika atmosfera melancholijnej zadumy. Wnętrze lasu zwraca ponadto uwagę niemal impresjonistyczną wrażliwością w rozłożeniu akcentów cienia i światła przesączającego się przez gęste korony drzew. W charakterystyczny sposób ujęte zostały sylwetki saren i jelenia, tak niepozornych w stosunku do reszty kompozycji. Są one swojego rodzaju narracyjnym dopowiedzeniem prezentowanego fragmentu pejzażu leśnego, który na zasadzie kontrastu podkreśla ekspresję świata natury.

24

WŁADYSŁAW MALECKI

1836-1900

Czerwone grzyby na leśnej polanie

olej/tektura, 27 x 37 cm
opisany na odwrociu: 'Art. mal. | Wł. Ap. Malecki | ok. 1890 r.'

estymacja:
18 000 - 24 000 PLN
3 900 - 5 200 EUR

Grzyby nie należały do pierwszoplanowych postaci malarstwa martwych natur. Czy nie wystarczy być cenionym jako coś do jedzenia, żeby zapewnić sobie poczesne miejsce na płótnach? Widocznie nie. Zdarzało się jednak w historii malarstwa europejskiego, że jakiś malarz litował się nad grzybami, czyniąc z nich swoich modeli. Giuseppe Arcimboldo przedstawił dwa grzyby, z których uczynił wargi w słynnym portrecie ogrodnika (do góry nogami przedstawia martwą naturę — miskę z warzywami; zbiory Museo Civico "Ala Ponzone" w Cremonie). Ale on użył do tego tylko dwóch grzybów, wetkniętych między inne warzywa. Więcej, bo aż cztery grzyby przedstawił na swoim obrazie sławny XVII-wieczny flamandzki malarz Jan Fyt (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela). Osypane ziemią leżą blisko dolnej krawędzi obrazu. Nie wytrzymują chyba jednak konkurencji czterech martwych ptaków, przedstawionych powyżej. W konkurencji malarze-grzybiarze, gdyby taka istniała, na czoło wysunąłby się z pewnością Otto Marseus van Schrieck, kolejny, tym razem niderlandzki, XVII-wieczny mistrz martwych natur. Mało kto, albo zgoła nikt nie umiał z banalnych przyrodniczych „rekwizytów" stworzyć malarskich opowieści, ciekawych i pełnych dziwnego, fabularnego napięcia. Tu każdy motyl, jaszczurka, oset, a w końcu grzyb — zyskują godność dramatis personæ. W jego przyziemnych martwych naturach grzyby zajmują poczesne miejsce, sprawiając wrażenie, że van Schrieck zauważał je bardziej niż inni malarze, jakby miał dla nich specjalne względy. Obraz Maleckiego mało kojarzy się z jego typowymi przedstawieniami pejzażowymi, wypełnionymi piękną i kojącą zielenią. To rzadkie w jego twórczości przedstawienie owiane jest malarskim sfumato i ma w sobie coś nierzeczywistego. Malecki pokazuje się tu nie tylko jako reżyser panoramicznych scen, ale umiejętny i wrażliwy podpatrywacz przyrody.

25

SZYMON BUCHBINDER

1853-1908

Uczony w pracowni, 1885

olej/deska, 18 x 25 cm
sygnowany p.d.: 'S. Buchbinder'
na odwrociu nalepka londyńskiego składu materiałów malarskich Windsor and Newton Artists' Colourmen, na ramie papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2020
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
„Tygodnik Ilustrowany" 1887, nr 237, s. 44, 48 (il.)

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

26 †

RAFAŁ MALCZEWSKI

1892-1965

Brazylijska plantacja, 1942

olej/płótno, 51 x 68,8 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Rafał Malczewski | Brazil 1942'
opisany kredką na odwrociu: '3 A'

estymacja:
220 000 - 280 000 PLN
47 000 - 60 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny Zofii-Mikuckiej-Malczewskiej, żony Rafała Malczewskiego, Kanada
dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2017
kolekcja prywatna, Polska

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

Joseph Mallord William Turner, Burza śnieżna: Hannibal i jego armia przekraczający Alpy, 1812, Tate, Londyn

Jacek Malczewski, Św. Agnieszka, 1920-21, Muzeum Narodowe w Warszawie

Malarstwo Rafała Malczewskiego charakteryzuje specyficzna dwubiegunowość. Z jednej strony jego prace odznaczają się wysokimi walorami realistycznymi, z drugiej noszą znamię nadrealizmu i fantastyczności, wpisując się tym samym w swoisty magiczno-realistyczny nurt w malarstwie 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 skromy budżet. Prace olejne, tworzone regularnie od połowy lat 20. XX w., były pracami wystawowymi, dzięki którym zaskarbił sobie przychylność ówczesnej publiczności i krytyki.

Malczewski opuścił Polskę w grudniu 1939 roku. Wraz z Zofią Mikucką wyjechał przez Słowację i Węgry do Francji, aby następnie przedostać się do Hiszpanii i Portugalii.
Po pobycie w Lizbonie udali się w podróż do Brazylii, gdzie przebywali od stycznia 1941 roku. Osiadłszy w Rio de Janeiro, Rafał wiele malował. W 1942 roku przenieśli się do Kurytyby, gdzie zamieszkiwali w posiadłości kuzynki Malczewskiego, Marii Bochdan-Niedenthal. Znowu natura wpływała stymulująco na jego twórczość. W tym okresie znowu malował oleje i akwarele pejzażowe, wystawiał i sprzedawał swoje obrazy. W listopadzie 1942 roku przenieśli się do Kanady, gdzie Rafał pokazywał swoje brazylijskie kompozycje na wystawach. Obrazy tego okresu były określane jako "wybitne, dorównujące siłą wyrazu najlepszym kompozycjom z okresu międzywojennego" (Stanisław Potępa, Rafał Malczewski, Tarnów 2006).

„Plantacja" powstała w okresie pobytu w Kurytybie. Rafał przedstawił w niej, wzorem kompozycji tatrzańskich, rozległy, nastrojowy pejzaż widziany z lotu ptaka. Na wzgórzach sytuował elementy zieleni, a jedynym śladem działalności człowieka pozostaje w nim chata w prawym dolnym rogu obrazu. Wrażenie przepastnej przestrzeni w obrazie potęguje umieszczona w bliskim kadrze sylweta bananowca w lewym dolnym rogu kompozycji. „Plantacja" charakteryzuje się niesamowitym nastrojem: artysta zderzył tutaj jasno oświetlone partie z ciemnym, znamionującymi nadciągającą burzę. W prawej części płótna oczom widza ukazuje się słup spadającej z nieba wody. Ten efekt, tak charakterystyczny dla Rafała Malczewskiego, jest w prostej linii schedą po krajobrazowym malarstwie epoki romantyzmu, w którym malowniczość brała się właśnie z intensywnego przedstawienia walczących żywiołów natury. Tego rodzaju kreacje pejzażowe są obecne również w twórczości nauczyciela sztuki Rafała, jego ojca, Jacka Malczewskiego.

27 †

EWA ŁUNKIEWICZ-ROGOYSKA

1895-1967

Widok miasteczka, około 1935

olej/tektura, 27 x 35 cm
sygnowany p.d.: 'M · EWA ŁUNKIEWICZOWA'
na odwrociu olejna kompozycja z przedstawieniem jadącego po drodze wozu

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
14 900 - 19 200 EUR

Maria Ewa Łunkiewicz-Rogoyska, zwana Mewą, to niezwykle ciekawa postać polskiej sceny sztuki awangardowej. Urodziła się w 1895 roku w Kudryńcach na Podolu w rodzinnym majątku, jej ojcem był Stanisław Chmielowski, z wykształcenia inżynier rolnik, matką – Maria Kłopotowska – malarka kształcona na kursach dla panien Adriana Baranieckiego w Krakowie. Stryjem Marii był malarz Adam Chmielowski (późniejszy Brat Albert). W domu rodzinnym dyskutowano o sztuce, znajdowały się w nim także obrazy matki, stryja oraz zaprzyjaźnionego z rodziną Stanisława Witkiewicza. Mewa wzrastała zatem w otoczeniu sztuki i artystów. W 1919 roku wyszła za mąż za Jerzego Antoniego Łunkiewicza, majora armii generała Hallera. W latach 1921-24 wyjechała do Francji ze świeżo poślubionym mężem i tam odbyła studia malarskie w École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs. W Paryżu spotkała Henryka Stażewskiego, z którym na wiele lat połączyła ją głęboka przyjaźń. Podczas lat paryskich młoda malarka poznała twórczość purystyczną Amédée Ozenfanta i Pierre'a Jeannereta, podziwiała postkubistyczne malarstwo Auguste'a Herbina i Jeana Metzingera, fascynowała się sztuką Fernanda Légera. Jej oeuvre ulegało na przestrzeni kolejnych dekad licznym przemianom. W latach 30. artystkę szczególnie interesowało miasto i jego struktura. To z tego czasu pochodzi pejzaż ukazujący małe miasteczko, widziane z wysokiego wzgórza. Znane są też inne, analogiczne kompozycje, w których artystka dokonywała przeróżnych zmian, wprowadzając dla przykładu sylwetki rozlokowanych na wzgórzu postaci.

28 †

MELA MUTER

1876-1967

"Łodzie. Marina" ("Bâteaux. Marine"), przed/lub 1939

olej/sklejka, 46 x 52 cm
sygnowany p.d.: 'Muter'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Galerie Selection w Tunisie oraz trzy papierowe nalepki Galerie Gmurzynska w Kolonii

estymacja:
500 000 - 700 000 PLN
106 000 - 149 000 EUR

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

WYSTAWIANY:
Galerie Selection, Tableaux de Maîtres Contemporains, Tunis, 1939

„Zdawałam sobie sprawę z tego, że piękne pejzaże tak bardzo urzekają, że ma się ochotę odtworzyć je dokładnie bez swego własnego ich przetwarzania. W przypadku 'niewdzięcznej natury' próbuje się je natomiast interpretować, kształtować wg swej woli. Nie ma się wtedy zawrotów głowy i zachowuje się zimną krew, aby bryły odpowiednie walory, kolory umieszczać na właściwych miejscach, wyznaczanych przez sztukę".

Mela Muter, cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, tekst Jan Zieliński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 36

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. Pobyt 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 Andrzej 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 Trayas (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 kubizm.

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 znad Rodanu. W latach 1942-1943 mieszka w Awinionie.**

1945 Powrót do Paryża. Od 1944 roku wynajmuje swój paryskim 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 pośmiertna.

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 zyskają rozpoznawalność w Polsce.**

Mela Muter

MELA MUTER:
KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

MELA MUTER POD SŁOŃCEM POŁUDNIA

Letni, upalny dzień. Niestrudzone słońce uporczywie oświetla swoimi gorącymi promieniami wszystko dookoła. Na portowym nabrzeżu nie ma nikogo. Wszyscy szukają schronienia przed gorącem gdzieś w domowym zaciszu albo miejscowych knajpach. Zacumowane przy brzegu łódki kołyszą się lekko na powierzchni spokojnego morza. Błękitno-białą taflę wody tylko tu i ówdzie mącą pojedyncze fale. Spokój, wszechobecny spokój. Mela Muter maluje przed oczyma widza przepiękny, nastrojowy pejzaż. Jest on zapewne wynikiem jednej z jej śródziemnomorskich podróży, którą odbyła w końcówce lat 30. XX stulecia. Patrząc na samą formę, można zadatować wiele dzieł tej artystki. W przypadku pejzażu z łodziami zadanie to staje się o tyle proste, że znamy rok ante quem jego powstania. Datą tą jest rok 1939, kiedy w Galerie Selection w trzech krajach na wybrzeżu Północnej Afryki – Algierii, Maroku i Tunezji – odbywają się indywidualne wystawy malarki. Czas ten był dla artystki wysyłającej swoje obrazy w tak egzotyczne rejony globu momentem szczególnym. We wrześniu wybuchła bowiem II wojna światowa, która zniweczyła wiele jej planów i zmusiła ją do ucieczki z Paryża. Początkowo Muter osiedliła się wówczas w Villeneuve-lès-Avignon, a następnie już w samym sercu Awinionu. Zmieniły się także wówczas jej plenerowe destynacje, w których to główną rolę zaczęło odgrywać samo miasto i jego bezpośrednie okolice.

Pejzaż wystawiony na ekspozycji w stolicy Tunezji – Tunisie – pod tytułem „Bâteaux. Marine", czyli „Łodzie. Marina", musiał powstać na krótko przed wybuchem wojny. Jest to na tle całej twórczości Meli Muter dzieło niezwykle interesujące. Jej stylistyka staje się już wówczas bardziej ekspresyjna, plama silnie zdynamizowana, a pociągnięcia pędzla są bardziej zamaszyste w stosunku do tego, co dzieje się w jej malarstwie w poprzedniej dekadzie. Kompozycja w pewien sposób zapowiada późny styl artystki, w którym zmienia ona modelunek światłocieniowy, rozluźnia formy, a powierzchnie traktuje w iście ekspresjonistyczny sposób. Widać tutaj ewidentne wpływy Vincenta van Gogha i jego marynistycznych kompozycji. Szczególnie adekwatne dla tego porównania są dwie łódki umieszczone na skraju obrazu, w jej lewym, górnym rogu. Można je niemal dokładnie odnieść do tych z obrazów van Gogha przedstawiających widoki z Saintes-Maries.

Analogiczne żaglówki i kutry rybackie malowała Muter już w latach 20., kiedy zaczęła regularnie odwiedzać południe Francji, a tam Collioure czy Saint-Tropez. Trudno jednoznacznie zlokalizować miejsce, w którym powstał omawiany pejzaż, gdyż brakuje tutaj elementów w pełni charakterystycznych. Jedyny taki element może stanowić niewielki półwysep usytuowany po prawej, u wylotu z portu. Mela w następujący sposób pisała o niewielkiej miejscowości u podnóża Pirenejów: „Collioure ze swym uroczym portem rybackim, o zaokrąglonym jak dojrzały owoc kształcie, pełnym różnokolorowych stateczków, ze swą przemienioną w wieżę kościelną strażnicą z XI wieku, ze swymi potężnymi murami zamku Templariuszy, ciągnącymi się wzdłuż brzegu morza, ze swymi czerwonawymi, żółtawymi, fiołkowymi pagórkami, na których niewidzialna mądra ręka przyczepiła tu i ówdzie małe bukieciki drzew czy też różowych zagród, wszystko to zdominowane przez znajdującą się na najwyższym wzniesieniu, niczym korona fortecę Vaubana" (Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, tekst Jan Zieliński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 36). Czy zatem na obrazie mamy właśnie wycinkowy, impresjonistyczny wręcz kadr z Collioure? Jest to możliwe, ale w tym przypadku należałoby także brać pod uwagę i inne, mniejsze porty rybackie na południu Francji.

André Derain, Suszenie żagli, 1905, Muzeum Puszkina w Moskwie

Vincent van Gogh, Łodzie na plaży w Saintes-Maries, 1888, Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie

„Collioure ze swym uroczym portem rybackim, o zaokrąglonym jak dojrzały owoc kształcie, pełnym różnokolorowych stateczków, ze swą przemienioną w wieżę kościelną strażnicą z XI wieku, ze swymi potężnymi murami zamku Templariuszy, ciągnącymi się wzdłuż brzegu morza, ze swymi czerwonawymi, żółtawymi, fiołkowymi pagórkami, na których niewidzialna mądra ręka przyczepiła tu i ówdzie małe bukieciki drzew czy też różowych zagród, wszystko to zdominowane przez znajdującą się na najwyższym wzniesieniu, niczym korona fortecę Vaubana".

Mela Muter, cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, tekst Jan Zieliński, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 36

Widok portu w Collioure, około 1950

P. 404
P. 2583

29 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret Maurice'a Ravela, lata 30. XX w.

olej/sklejka, 73,5 x 54 cm
sygnowany podwójnie l.g.: 'Muter' oraz p.g.: 'MUTER'
opisany na odwrociu numerem: '30', papierowa nalepka Galerie Gmurzynska w Kolonii,
opisany na ramie numerem: '6'

estymacja:
300 000 - 500 000 PLN
64 000 - 106 000 EUR

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

„Portrety Meli Muter są od głębi podjętą kwintesencją człowieka, spostrzeżoną w jakimś bardzo nieuchwytnym, nieraz może jedynym momencie zdrady wewnętrznej przed innym człowiekiem. Jest to portrecistka obdarzona wielką umiejętnością wnikania w życie ludzkie, umiejętnością oddawania bardzo mozolnie wyszukanej prawdy o człowieku portretowanym w wyrazie twarzy, w układzie ciała, w ułożeniu i wyrazie rąk i podawania tej prawdy w formie bardzo bezwzględnej".

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

MUTZ
MUTZ

Maurice Ravel

MELA MUTER
MALARKA DUSZY

„Obok pisarzy i działaczy politycznych grupą, która wyróżnia się wśród bohaterów portretów Meli Muter są muzycy – odnotowuje Ewa Bobrowska – We wspomnieniach artystki pojawiają się nazwiska kompozytorów, zarówno awangardowych, jak i bardziej klasycznych, różnych narodowości, a wśród nich Erik Satie (1916), Edgar Varèse, jeden z inicjatorów muzyki elektronicznej, z żoną (1924), Albert Roussel (1928), Arthur Honegger (1930), czy Darius Milhaud" (Ewa Bobrowska, Portret szalonych lat: Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża, w: Mela Muter. Malarstwo. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 28). Do tego zestawu należy dodać wizerunki Maurice'a Ravela z lat 20. i 30. XX wieku (zespół kilku dzieł zachowanych w kolekcjach prywatnych). Muter portretowała kompozytora w okresie największych sukcesów. Przedstawiciel impresjonizmu w muzyce, twórca cenionych dzieł orkiestrowych, baletów i oper, w drugiej połowie lat 20. stworzył swój najbardziej znany utwór, „Bolero" (1928). W tym czasie Ravelowi przyznawano miano największego żyjącego kompozytora francuskiego.

Portret kompozytora prezentowany w katalogu to bardzo typowy dla sztuki Meli Muter wizerunek. Malarka znakomicie oddała wnętrze siedzącego na krześle ze złożonymi dłońmi modela. Choć sama sprzeciwiała się tezie, że jakoby potrafi uchwycić duszę portretowanego, to zdecydowanie posiadła tę trudną umiejętność. Muter mawiała: „Nie, ja wcale nie maluję portretów psychologicznych, ja nawet nie wiem, co trzeba uczynić, by stworzyć portret psychologiczny. Nie zadaję sobie nigdy pytania, czy osoba znajdująca się przed moimi sztalugami jest dobra, fałszywa, hojna, inteligentna. Staram się zawładnąć nią i przedstawić, tak jak czynię to w przypadku kwiatu, pomidora czy drzewa" (Mela Muter, cyt. za: Mela Muter. Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 18). Pomimo tego odżegnywania się od umiejętności kreacji portretu duszy, w pracach Meli psychologia odgrywa kluczową rolę. Artystka zwracała w swoich portretach uwagę zasadniczo na dwie kwestie. Silnie akcentowała dłonie i partie twarzy, w której to oczy modela stawały się bramą do jego wnętrza. W tym właśnie miejscu pojawia się kolejne zagadnienie związane z portretami Meli Muter. Jej modele wielokrotnie uciekają wzrokiem gdzieś daleko poza ramy obrazu. Tak dzieje się także w przypadku wizerunku Ravela, który to malarka stworzyła już w latach 30. Widać tutaj ewidentnie zmianę w jej twórczości i w podejściu do obrazowanych form. W stosunku do wizerunków kompozytora z poprzedniej dekady mamy tutaj do czynienia z postępującą syntezą kształtów i bardziej dynamicznym operowaniem pędzla, za pomocą którego artystka tworzy zamaszyste plamy barwne, silnie dynamizujące przedstawienie. Co ciekawe, malarka nie „wyposażyła" portretowanego w żadne atrybuty związane z jego profesją, jak dzieje się to w przypadku wielu portretów znanych osobistości, tworzonych przez innych artystów. Muter nie miała w zwyczaju wprowadzać do swoich obrazów tego typu zabiegów, myśląc, że model powinien mówić sam za siebie i nie potrzebuje do tego niczego więcej oprócz własnego wizerunku. Być może artystka chciała usilnie przedstawić po prostu człowieka, pokazać go jako zindywidualizowaną i wyjątkową jednostkę, bez jakichkolwiek konotacji, które w pewien sposób mogłyby zaburzyć lub zmanipulować jej odbiór.

30 †

BOLESŁAW BIEGAS

1877-1954

Portret sferyczny, około 1920

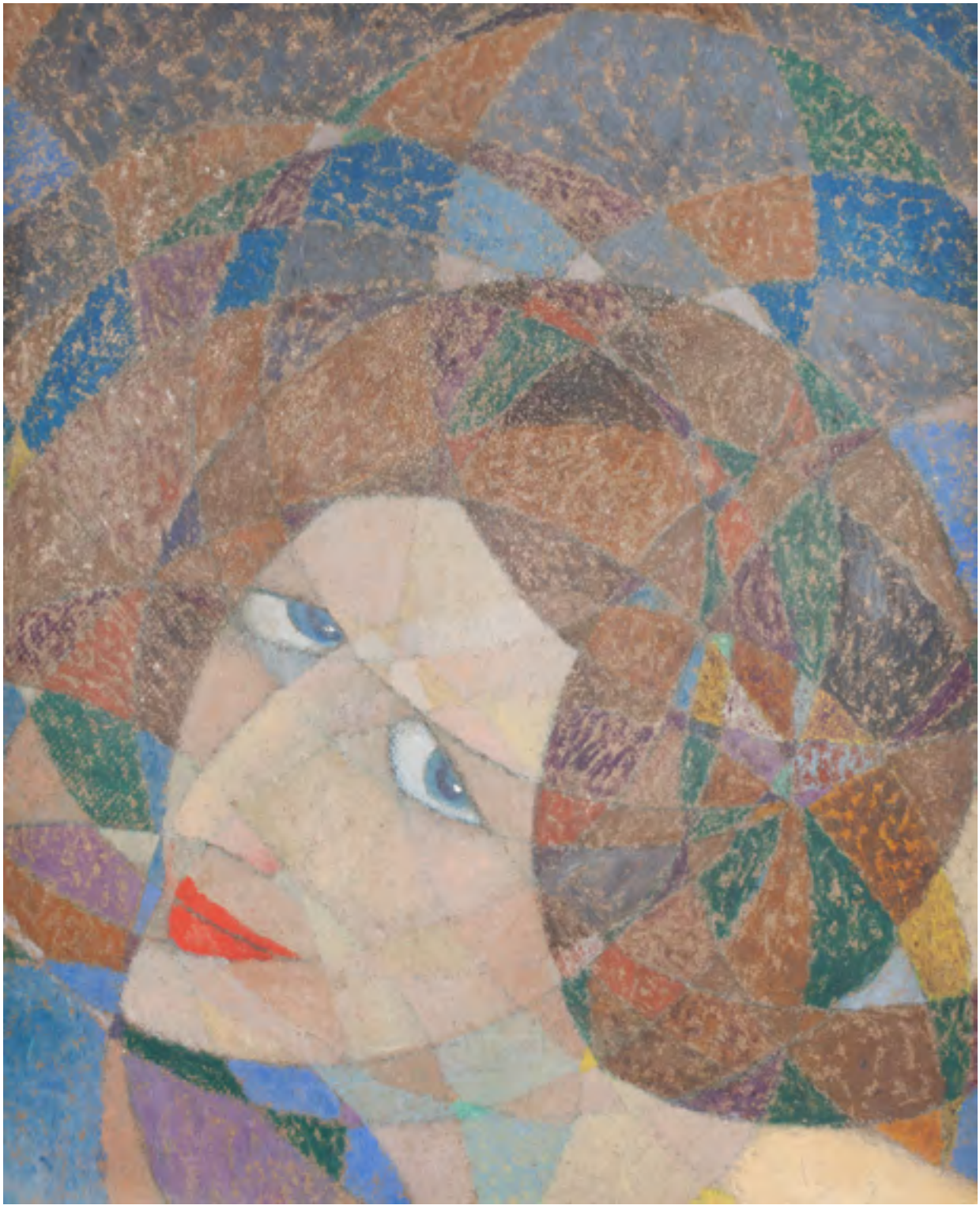
olej, pastel/tektura, 34 x 21,5 cm
sygnowany p.d.: 'Biegas'
na odwrociu fragment artykułu prasowego, opisany na ramie:
'Bolesław BIEGAS | 1877 - 1954'

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
12 800 - 17 100 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, październik 2011
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 oznajmili: jest w nim zdecydowanie więcej z futuryzmu niż kubizmu, gdyż artysta szuka tu ekspresji dynamicznej".

Michel Georges-Michel, Spherisme, „Paris-Midi" 1918



Bolesław Biegas w pracowni, fotografia, przed 1905

Bolesław Biegas, fotografia portretowa, przed 1930

Bolesław Biegas, fotografia portretowa

SFERYZM: POETYKA KOŁA

Bolesław Biegas uważany jest za wiodącego przedstawiciela kierunku symboliczno-secesyjnego, nie tylko w rzeźbie polskiej. Jego prace, jako jedynego polskiego artysty, znajdują się dzisiaj na stałej ekspozycji w Musée d'Orsay. Zarówno w medium rzeźby jak iw 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 Prasłowiańszczyzny. 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 wysłał 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 drugich – 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, zmatowiałych, 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 sto. Wystawiał je konsekwentnie między 1919, a 1923 rokiem na Salon des Indépendants.

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 odgrodzenie 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.

31

EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Młodzieniec na tle muru" ("Le prisonnier"), 1925

olej/płótno, 60,3 x 73,3 cm
sygnowany p.d.: 'Eug. Zak'
inne tytuły: Siedzący młodzieniec, Młody chłopiec, Siedzący mężczyzna
na odwrociu fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka, na krośnie malarskim notatki, papierowa nalepka Galerie Zak w Paryżu oraz nalepki aukcyjne, na ramie dwie papierowe nalepki wystawowe Roerich Museum w Nowym Jorku i Buffalo Fine Arts Academy, dwie papierowe nalepki paryskich pracowni ramiarskich oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
800 000 - 1 000 000 PLN
170 000 - 213 000 EUR

POCHODZENIE:
Galerie Zak, Paryż
kolekcja Spencera Kellogа, Jr., Nowy Jork (od 1928)
Sotheby's, Nowy Jork, wrzesień 1994
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:
International Art Center of the Roerich Museum, Nowy Jork 1930
Paintings and Drawings by Eugenjusz Zak, Ceramics by Mika Mikoun, Buffalo Fine Arts Academy, 1928

LITERATURA:
Barbara Brus-Malinowska, Eugeniusz Zak 1884-1926, Warszawa 2004, s. 173, nr 253 (jako "Młodzieniec na tle muru")
Paintings and Drawings by Eugenjusz Zak, Ceramics by Mika Mikoun, katalog wystawy, Buffalo Fine Arts Academy, Buffalo 1928, nr kat. 4
Stefania Zahorska, Eugenjusz Zak, Warszawa 1927, s. nlb., il. 25
Florent Fels, Paul Barchan, Eugen Zak, "Deutsche Kunst und Dekoration" 1925-1926, 57, s. 380 (il.) (jako "Sitzender Mann")
Stefania Zahorska, Ostatni interwiew [z Zakiem]', "Sztuki Piękne" 1925-1926, R. 2, s. 504 (il.) (jako "Młody chłopiec")
Henri Martinie, Eugène Zak, "Der Cicerone" 1925, 17, s. 651 (il.) (jako "Sitzender Jüngling")

OSTATNI INTERWIEW

WÓWCZAS był Zak jeszcze zdrów i wesół — było to w jesieni 1925 r. — Myślał o pracy, snuł plany i programy i nikt, ani on, ani jego otoczenie nie sądził, że to już tak prędko. Wywierał wrażenie człowieka tak zadowolonego, że pierwsze zadane mu pytanie miało charakter raczej retoryczny.

Jak się pan czuje w Paryżu?

»Doskonale. Atmosfera paryska zawiera w sobie cudowną mieszaninę: pracy i przyjemności. Człowiek musi pracować, prą go ku pracy — zamówienia, wystawy, rozmowy, artykuły złe i dobre, krytyki mądre i głupie, dyskusje. Tysiączne podniety, które wtłaczają pendzel w rękę. W powietrzu jest jakieś napięcie pracy. Człowiek czuje się niejako w obowiązku tworzyć i rzucać na rynek, brać udział w tym gorącym rytmie życia. Ma przytem tę pewność, że wszystko, co zrobi, nie przejdzie niespostrzeżone, wywoła żywą reakcję — ujemną, czy dodatnią — ale żywą i pełną zainteresowania.

Zresztą — zamówienia to też niemała podnieta. Od czasu jak mię odkryli, Amerykanie nie dają mi spokoju. Jestem zarzucany zamówieniami. Na ostatnim salonie — wiosennym — na sześć wystawionych obrazów sprzedałem pięć. Kilka moich obrazów pojechało do Tokio, kilka do Hiszpanji, Francuzi kupują też niemało. Czyż mogę się nie czuć dobrze, kiedy otacza mię atmosfera zainteresowania, przyjaźni i życzliwości?

Tak, mam wielu przyjaciół, których lubię i którzy mię lubią. Nie odczułem nigdy zawiści i złej woli...«

To była szczera prawda. Ten człowiek chorowity i drobny miał w sobie dziwną pogodę i harmonję. Bez wysiłku był w zgodzie ze sobą, ze sztuką i z życiem, nie było w nim zadzierek ambicji i niepokojów, sprzeciwów. Nie szedł »au rebours«, szedł z uśmiechem i w zgodzie — a takich zawsze się lubi.

Przez całe życie kładła mu choroba kłody pod nogi. A jednak zdobył się na uśmiech i pogodę. Być może, że pozostał na nim ślad dzieciństwa, spędzonego pod czyjąś niezmiernie dobrą i miękką opieką. Opowiadano, że w młodych jego latach matka jeździła z nim wszędzie i pielęgnowała. To urabia koloryt człowieka.

»Z Paryżem zżyłem się od wczesnej młodości. Przyjechałem tu w r. 1902, mając 16 lat. Były dobre i wesołe czasy w Akademji. Moja sytuacja w Paryżu wyświetliła się bardzo prędko. W r. 1905 byłem już członkiem oficjalnego salonu. I to mimo, że Akademja paryska stała wówczas jeszcze pod znakiem pełnego impresjonizmu. A co do mnie, nie miałem nigdy najmniejszej w tym kierunku skłonności. Skończywszy Akademję, miałem już program zupełnie skrystalizowany. Ale nic wspólnego z kubizmem.

Picasso? Świetny malarz. Pierwszorzędny kolorysta. Ale to nie to. Pociągała mię zawsze organiczność i miękkość linji i formy przy równoczesnej zdecydowanej architektonice układu. Tylko, że w owym czasie nie wiedziałem jeszcze, co to jest wibracja kolorystyczna, ta cudowna specjalność francuzów. W tym czasie — do 1912/13 r. — malowałem bardziej linjowo, twardo, szukałem zestawień barwnych, bardziej kontrastowych, tonując stosunkowo niewiele. Jeden z obrazów z tej epoki zakupił rząd francuski — (jest w Luxembourgu w aneksie cudzoziemskim). W 1912 r. byłem profesorem w Akademji: »La Palette«.

Kisling był wtedy moim uczniem i wtedy właśnie zaszła we mnie ta zmiana. Zrozumiałem, czem jest Renoir i czem Cézanne.

Renoir nie zawsze jest impresjonistą. Ale zawsze jest tym, przez którego mówi dusza francuskiego malarstwa. Niesłychanie bogata gra tonów, wibracja kolorystyczna, malarskość — oto Renoir i to jest równocześnie największa zdobycz nowoczesnego malarstwa.

Czy to wszystko? Nie, jeszcze jedna rzecz. Cézanne. Bryła, której niema u impresjo-

Stefania Zahorska, Ostatni interwiew [z Zakiem]', "Sztuki Piękne" 1925-1926, R. 2, s. 502-504

nistów, tak, jak niema architektoniki układu. U impresjonistów wszystko się rozwiewa. Cézanne tworzy z barwnej plamy — zbitą masę brył.

Tak powstał mój program: dać bryłę, określić ją formalnie i zamknąć, a równocześnie umieścić ją w atmosferze, rozlać na niej jak najbogatszą, nieuchwytną gamę tonów, otoczyć ją rytmiczną melodją światła i cienia, która jest równocześnie wartością barwną.

Konstrukcja barwy — i to nie przez kontrasty a przez bogactwo tonów — nierealny i czarodziejski świat kolorystycznej wizji — oto, czego nauczyła mię Francja«.

A co Pan sądzi o Matiss'ie?

»Ten człowiek ma oko, które jest nie mniejszym cudem, jak soczewka największego teleskopu. Poczucie wartości tonu, śmiałość zestawień — wspaniałe. Ale brak mu jest kośćca: brak formy i architektoniki«.

A Niemcy —?

»Niemcy? Byłem cały rok w Berlinie. Prócz nóg kobiecych, nic tam na mnie wrażenia nie wywarło. Niemcy operują przeważnie linją. To wychodzi sucho. Dla nich osią malarstwa jest kontur, tak jak dla Francuzów wibracja. Mimo wszystko czułem się bardzo dobrze w Bonn. Przesiedziałem tam 6 tygodni. Jakim cudem dostałem się do Bonn? Bardzo prosto, w r. 1922 przekonałem się, że artykuły o malarzach nie są psuciem papieru — przynajmniej na pewnej długości geograficznej. Ukazał się bowiem wtedy dłuższy artykuł o mnie w »Deutsche Kunst«, dużo reprodukcji — i skutek był ten, że pewien bogaty pan z Nadrenji, zaprosił mię potem, bym udekorował jego pałac. Namalowałem szereg dekoracji na płótnie w tonacji, jak gdyby gobelinowej.

EUGENJUSZ ZAK IDYLLA (ol. 1920)

Ostatni raz byłem w kraju w 1921 r. Siedziałem w Częstochowie i malowałem. W tym czasie właśnie utworzył się »Rytm«. Było nas początkowo czterech: Kuna, Borowski, Pruszkowski i ja. Wąsowicz i Roguski należeli wtedy do »formistów« i początkowo sprzeciwiali się nawet utworzeniu »Rytmu«. Wkrótce jednak po jego powstaniu przystąpili do nas. Mam do »Rytmu« sentyment. Łączy mię z krajem. Stale też biorę udział w jego wystawach. Chciałbym bardzo, by ruch artystyczny u nas się ożywił — to się stanie na pewno, skoro się tylko warunki zewnętrzne ułożą. Jest u nas tyle sił żywotnych i niewykorzystanych. Kiedyś to wszystko wytryśnie bogato i bujnie«

Zaczęła się potem rozmowa o kraju. Zak informował się o wszystkiem, co tyczyło się Polski. Skończyło się na ploteczkach, historyjkach i anegdotkach, tych dyskretnie pieprznych anegdotkach, które opowiadał codzień między 6—7 w czasie swego »urzędowania« w Café du Dôme. W zadymionej, poliglotycznej i ekscentrycznej atmosferze tej dziś już »historycznej« kawiarni rozwijał się drugi jego talent: talent towarzyski. Zak był nieoceniony. Tych, których nie podbił swą sztuką — nie było ich zresztą wielu — musiał podbić swym wdziękiem, jako »coseur«. W Paryżu umieją to cenić. To też płakano po nim potrójnie: płakano po artyście, po człowieku i po towarzyszu. Szkoda — straszliwa szkoda, że taka głupia rzecz, jak śmierć, stanęła w poprzek tak ładnym sprawom.

ST. Z.

EUGENJUSZ ZAK — MŁODY CHŁOPIEC (ol., 1925)

Około 1917 roku w malarstwie Eugeniusza Zaka można prześledzić istotną przemianę. Artysta zaczął wprowadzać do swoich prac nowe motywy: melancholijnych muzyków, kloszardów i aktorów. Tę ikonograficzną ewolucję da się wytłumaczyć kilkoma czynnikami: kontaktem z malarstwem Pabla Picassa z okresu błękitnego i różowego, znajomością prac zaprzyjaźnionego z Zakiem Leopolda Gottlieba czy szerszym prądem obecnym w paryskim środowisku artystycznym: neohumanizmem. W ten ostatni mógł Zaka wprowadzić krytyk polskiego pochodzenia Waldemar George, propagujący wśród Francuzów refleksję nad sytuacją społeczeństwa po spustoszeniach I wojny światowej.

Prezentowany „Chłopiec na tle muru" zajmuje istotną pozycję w dojrzałym dorobku artysty, o czym świadczy jego reprodukowanie przy okazji publikacji ważnych krytycznych tekstów w epoce. „Chłopiec" pojawia się w istotnych artykułach o Zaku w prasie niemieckiej oraz tekście Stefanii Zahorskiej w „Sztukach Pięknych" będącym rodzajem ostatniego wywiadu z przedwcześnie zmarłym malarzem. Delikatna kolorystyka, zdecydowany, acz poetycki rysunek i charakterystyczna melancholijna poetyka stanowią zarówno zalety tego dzieła, jak i innych najlepszych obrazów Zaka. Zahorska w jednej z pierwszych monografii poświęconych Eugeniuszowi Zakowi zwracała uwagę, że melancholia bijąca z jego obrazów wynika z czegoś więcej niż z inspiracji malarstwem innych paryskich artystów. Zahorska pisała: „Posiadają wszystkie obrazy tej grupy ekspresyjnej z tego okresu [tj. lat 1917-26] jakiś cień smutku głębszy i szerszy, aniżeli smętny sentyment sielanek. Jakby równocześnie ze zbliżeniem się do rzeczywistości wydobyto na jaw szersze dla niej współczucie" (Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 15).

Jak wiele dzieł Zaka w latach 20. XX wieku także „Chłopiec" trafił na rynek amerykański, gdzie prace polskiego malarza cieszyły się niezwykłym wzięciem. Prezentowany obraz należał do kolekcji Spencera Kellogga Juniora, syna zamożnego amerykańskiego przemysłowca i filantropa Spencera Kellogga. Kellogg Junior – wbrew pokładanym w nim nadziejom i czekającej na niego rodzinnej fortunie – nigdy nie przejął biznesu po ojcu. Jako młody człowiek zrezygnował z kierowania produkującą olej, płatki śniadaniowe i ciastka kompanii i rozpoczął studia w Art Students League in New York, po czym przeniósł się do School of Fine Arts w Buffalo. Swoją karierę związał ze światem sztuki. Był profesorem w Buffalo Fine Arts Academy i American Institute of Graphic Arts i dyrektorem Guild of Allied Arts. Zajmował się typografią i prowadził własne przedsiębiorstwo wydawnicze. Jest uważany za jednego z propagatorów brytyjskiego ruchu Arts & Crafts w Stanach Zjednoczonych.

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 tradycyj 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 modela w Académie Colarossi. Zadebiutował na Salonie Jesiennym w 1904. Jeździł na plenery do Bretanii, pracował jako dydaktyk w prywatnej akademii malarskiej 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 wątły, 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 dobrodusznością i stale dobrym humorem. Jego postawa psychiczna była taka, że zdawała się ludzi zapewniać o nieszkodliwości i niniebezpieczności 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 możnością urzeczywistnień 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 możności zagospodarować się na wewnątrz i na zewnątrz praktycznie, możliwie najlepiej i najweselej".

32 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Portret kobiety w zielonej sukience, lata 30. XX w.

olej/płótno, 92 x 71 cm
sygnowany p.g : "Kanelba"
na krośnie malarskim stempel londyńskiej pracowni ramiarskiej i składu przyborów malarskich Charles Henry West oraz nalepka aukcyjna

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
14 900 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Arona Kupfera, Francja
kolekcja prywatna, Polska

„Portret kobiety w zielonej sukience" autorstwa Rajmunda Kanelby to jedno z bardziej charakterystycznych przedstawień tego artysty. Jego twórczość malarska obejmowała przede wszystkim portrety kobiet, które cieszyły się największym uznaniem. Prezentowana praca powstała w latach 20. XX wieku, kiedy Kanelba przebywał w Paryżu. Nastrojowość oraz wdzięk stanowią wówczas kwintesencję jego stylu, który rozwinął się właśnie nad Sekwaną. Na wyjątkowość kompozycji składają się wpływy zaczerpnięte od dawnych mistrzów z Krakowa – Tadeusza Pruszkowskiego oraz Stanisława Lentza. W szczególności zauważalny jest dialog ze sztuką Lentza oraz jego reprezentacyjnego malarstwa portretowego. Pomimo pewnych analogii można wyraźnie dostrzec tutaj silny indywidualizm i samodzielność tego artysty.Kanelba stosował przede wszystkim technikę olejną, od czasu do czasu wybierając gwasz czy akwarelę. Kolorystyka, jaką stosował, była harmonijna, stonowana i ograniczała się do wąskiej gamy odcieni przygaszonych błękitów, szarości oraz zieleni. Krytyka doceniała jego nieprzeciętny talent w dziedzinie koloru, a także zmysł kompozycyjny. Oryginalność artystyczna zyskała uznanie wśród paryskiej bohemy, ale również publiczności berlińskiej oraz brytyjskiej. Działalność Kanelby cieszyła się popularnością wśród arystokracji. W 1955 artysta roku wykonał swoje najważniejsze zlecenie malarskie. Na życzenie Pułku Grenadierów sportretował samą królową brytyjską Elżbietę II.

33 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Akt na błękitnej draperii ("Nu couché", "Jeune femme nue étendue"), 1938

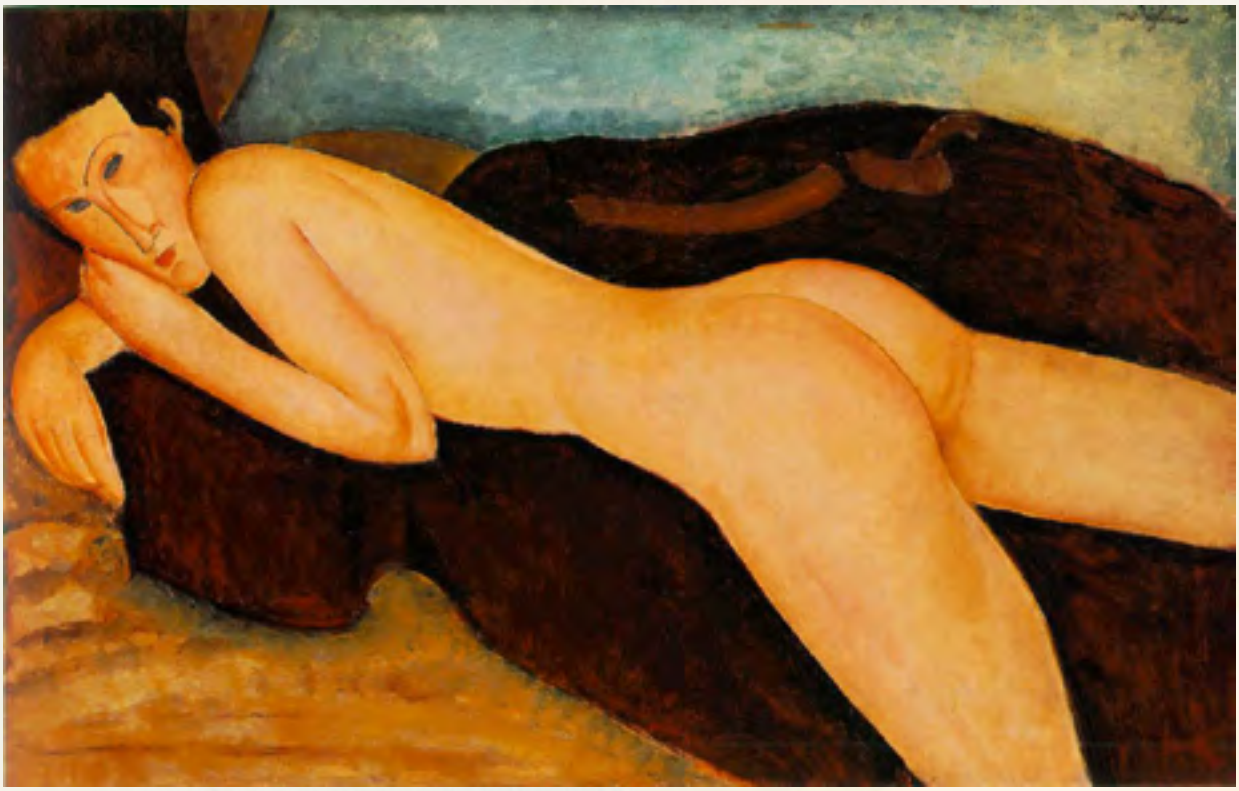
olej/płótno, 38 x 55 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Kisling | 1938'
opisany trudno czytelnie na odwrociu, na odwrociu oraz na krośnie malarskim dwa owalne stemple eksportowe, na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Galerie le Niveau w Paryżu, stempel paryskiego składu przyborów malarskich Guichardaz oraz inny, trudno czytelny stempel, na krośnie oraz na ramie nalepki aukcyjne i notatki

estymacja:
400 000 - 600 000 PLN
85 000 - 128 000 EUR

POCHODZENIE:
Hôtel Rameau, Wersal, marzec 1981
kolekcja prywatna, Europa
Sotheby Parke Bernet & Co., Londyn, marzec 1983
kolekcja prywatna, Azja (?)
Mainichi Auction, Tokio, styczeń 2018
kolekcja prywatna, Europa
Christie's, Londyn, czerwiec 2019
kolekcja prywatna, Europa
Christie's, Londyn, lipiec 2021
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Kisling: Oeuvres récentes, Galerie le Niveau, Paryż, maj - czerwiec 1938 (jako "Nu couché")

LITERATURA:
Jean Kisling, Henri Troyat, Moise Kisling, catalogue raisonné, Turyn 1982, t. 2, nr kat. 90, s. 314 (il.) (jako "Jeune femme nue étendue")



Amedeo Modigliani, Akt leżący, 1917, Barnes Foundation w Filadelfii

SENSUALNE AKTY KISLINGA

Wysublimowane i przepojone sensualnym erotyzmem akty Mojżesza Kislinga zdecydowanie dominują w jego artystycznym oeuvre. Tematyka ta towarzyszy mu właściwie przez całą jego twórczość. Kisling był wybitnym admiratorem kobiecego piękna. Był on nie tylko miłośnikiem kobiecości, ale także tradycji. W jego pracach zaobserwować można bowiem bezpośrednie i jednoznaczne nawiązania do sztuki dawnych mistrzów. Kisling wzrastał już na samym początku swojej drogi w tradycjonalistycznym Krakowie. Na późniejszym etapie kariery nowych inspiracji dostarczył mu już Paryż, wraz ze swymi bogatymi zbiorami z minionych epok i historią, obecną na każdym kroku. Choć akty Kislinga można zestawiać z obrazami mistrzów renesansu czy baroku, to bardzo widoczne są w nich refleksy współczesnych mu twórców. Kompozycje malarza śmiało można przyrównać do najbardziej erotycznych i sensualnych aktów Amedeo Modiglianiego czy innych reprezentantów Szkoły Paryskiej, chociażby Tamary Łempickiej.

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 miłośnika 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 niezmienne, i że malarzowi pozostaje tylko jedna droga: natchnąć te same odwieczne przedmioty własną uczciwością malarską". Jedno jest pewne – zamiłowanie Kislinga do przedstawiania aktów ukonstytuowało się nad Sekwaną. Choć niewiele wiadomo o okresie jego edukacji w Krakowie, to zetknął się on tam

Tamara Łempicka, serigrafia barwna na podstawie obrazu La belle Rafaëla z 1927, kolekcja prywatna

bezsprzecznie z Józefem Pankiewiczem. To być może od niego zaczerpnął pewne inspiracje tematyczne.

Leżąca na błękitnej draperii czarnowłosa piękność Kislinga namalowana została w roku 1938, czyli wtedy, kiedy malarz znajdował się u szczytu sławy. Ta kompozycja, to jakby redakcja odwiecznych tematów przewijających się w malarstwie europejskim. Kisling maluje kobietę – leżącą Wenus, choć na jego obrazie nie jest ona już boginią i nie ma nic wspólnego z jakąkolwiek mitologią. Jest po prostu modelką – nie potrzebuje, tak jak to bywało w malarstwie dawnych mistrzów, mitologicznej czy historycznej maski do zaprezentowania swoich wdzięków. Istnieje ona sama dla siebie i choć to nieco szowinistyczne, także dla obserwatora. A kim natomiast może być ten obserwator? Czy tylko mężczyzną? Wydaje się, że niekoniecznie. W przypadku wysublimowanego aktu „La belle Rafaela" Łempickiej równie dobrze obserwatorką staje się kobieta, w tym także biseksualna malarka. Bez względu na płeć, ów obserwator to miłośnik odwiecznego piękna, ponadczasowego i przeredagowanego przez naturę ideału, który kreuje na nowo Kisling.

Malarz pozostawia nam zatem zupełną dowolność również w odczytaniu obrazu. Czy zatem zobaczymy w leżącej piękności reminiscencje „Śpiącej Wenus" Giorgione'a (1509-10, Gemäldegalerie Alte Meister w Dreźnie)? Być może. Wysoce prawdopodobne, że dostrzeżemy w niej także coś z modelki Tycjana (Wenus z Urbino, 1538, Galeria Uffizi we Florencji). Co niektórzy powiedzą może, iż ta czarnowłosa modelka ma w sobie też coś z obrazoburczej „Olimpii" Maneta (1863, Musée d'Orsay w Paryżu) . Za każdym razem będzie to prawda, a przykłady można tylko mnożyć.

34

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Portret kobiety w zielono-niebieskiej sukience (recto) / Akt w pracowni (verso), lata 20. XX w.

olej/tektura, 81 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'H. Epstein' (recto i verso)

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Oger-Blanchet, Paryż, marzec 2021
kolekcja prywatna, Polska

Zaraz obok pejzaży oraz martwych natur Epstein malował wiele kobiecych portretów i aktów. Artysta w precyzyjny sposób oddawał formę kobiecego ciała, uwydatniał sylwetkę poprzez światłocieniowy modelunek oraz zarysowanie postaci wyrazistym konturem. Lubował się w palecie ograniczonej do zieleni, kolorów ziemi oraz błękitów. Dzięki zastosowaniu takiej plamy barwnej sylwetka odznaczały się od tła, a jednocześnie płynnie z nim współgrały. Epstein malował szybkimi oraz prostymi pociągnięciami pędzla. W jego twórczości możemy dopatrywać się fascynacji malarstwem Paula Cézanne'a oraz kubizmem. Zainteresowanie krytyków jego sztuką wyrażało się poprzez pochlebne opinie wygłaszane podczas wystaw, a także na łamach prasy. Waldemar George pisał: „Podziwiać Cézanne'a jest dobrze, ale podziwiać Epsteina jest lepiej". To bardzo duży komplement dla dzieł Epsteina, tym bardziej, że on sam fascynował się sztuką mistrza z Aix-en-Provence. Równie istotnym kontekstem dla tej pracy malarza może być twórczość jego dobrego przyjaciela z okresu zamieszkiwania w La Ruche, Amedeo Modiglianiego. Wydaje się, że portrety kobiece i akty Epsteina w pewien sposób nawiązują do wizerunków Modiglianiego. Nie są jednak kopią, ani nie stanowią ich naśladownictwa. Są zupełnie zindywidualizowanymi obrazami, w których w metaforyczny sposób odbija się epoka, w której to przyszło mu żyć.

35

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

W porcie, 1930

olej/płótno, 33,5 x 41 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'H. Epstein | 1930'
opisany na krośnie malarskim numerem: '1179', na ramie papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 400 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Tiroche, Herzliya, 2014
kolekcja prywatna, Polska
dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2016
kolekcja prywatna, Polska

Czynnikiem, który w znaczący sposób zdeterminował i wpłynął na twórczość Henryka Epsteina, były podróże. Po okresie wędrówek po Europie Środkowej przyszedł w jego życiu czas na nieco dalsze destynacje. Już około połowy lat 20. XX stulecia Epstein odkrywa Korsykę. Silnie eksploruje otaczającą go przestrzeń morza. Już wtedy powstają ekspresyjne i pełne dynamiki pejzaże, chociażby te z Erbalunga, które w pewien sposób zapowiadają to, co pojawi się w jego twórczości kilka lat później. Jak pisze autor monografii malarza, Artur Winiarski „Na początku lat trzydziestych rozpoczyna się 'błękitny okres' w twórczości Epsteina. Artysta staje się w pełni malarzem 'portów rybackich' – jako że ta tematyka pojawia się w jego twórczości dość często" (Henryk Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, [red.] Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, s. 129). Wówczas twórca odbywa podróże na przeciwległy kraniec kontynentu. Z południa przenosi się na północ. Trafia do Bretanii, która urzeka go surowym klimatem i świeżością krajobrazu. Bretania jest zupełnym przeciwieństwem słonecznej Italii przesyconej intensywnym słońcem i wypełnionej ciężkim, gorącym powietrzem. W latach 30. XX wieku oprócz wzmiankowanego przez Winiarskiego błękitu u Epsteina pojawia się także soczysta zieleń, zupełnie inna od tej znanej ze spalonych promieniami słońca włoskich krajobrazów. Malarz operuje zamaszystymi pociągnięciami pędzla, które budują strukturę obrazu i w wielu przypadkach tworzą rozległe przestrzenie morskiej toni i portowych nabrzeży. Interesuje go szczególnie życie i codzienność mieszkańców małych, rybackich miasteczek i wiosek. Maluje farbami olejnymi i akwarelami. Powstają widoki z Concarneau, Belle-Île-en-Mer i wielu innych, mniejszych i często trudnych do zidentyfikowania dzisiaj portów. Na obrazach Epsteina coraz większą rolę zaczyna odgrywać człowiek. Maluje on utrudzonych rybaków przy pracy, mężczyzn wyruszających właśnie w morze czy powracających już z połowu. Artysta niejednokrotnie zagłębia się także w rzeczywistość prowincjonalnego półświatka, portretując prostytutki przechadzające się po nabrzeżu i miejskich uliczkach.

H. Epstein
1970

36

HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura z muszlami, 1930

olej/płótno, 60 x 81 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'H. Epstein | 1930'
opisany na krośnie malarskim numerem: 'N. 75'

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
19 200 - 25 600 EUR

„Polskim malarzom brakowało jednak morza. Jedynie nadmorskie uzdrowisko odwiedzanie przez artystów – Połąga – znajdowało się na niewielkim skrawku wybrzeża Bałtyku na Żmudzi. Dostęp do uzdrowisk w okolicach Gdańska był z przyczyn politycznych utrudniony. W tej sytuacji poszukiwano morza we Włoszech, w Holandii, na Krymie. Przeważająca jednak część polskich malarzy po raz pierwszy zobaczyła morze właśnie w Bretanii. Artystów fascynował ogrom Atlantyku, surowość krajobrazu oraz prostota i prymityw życia rybaków, które mogli porównać z życiem polskich górali".

Barbara Brus-Malinowska, Artyści polscy w Bretanii, [w]: Malarze polscy w Bretanii (1890-1939), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 37

Henryk Epstein początkowo pobierał nauki malarskie w Monachium, po czym zdecydował się w 1911 wyjechać na stałe do Paryża. We Francji uczęszczał do jednej z pracowni artystycznych na Montparnassie. Nawiązał wiele kontaktów artystycznych z ówczesnymi geniuszami malarstwa – Chaimem Soutinem oraz Amedeo Modiglianim, które bez wątpienia wpłynęły na rozwój jego warsztatu plastycznego. Początkowo był zainteresowany przede wszystkim postimpresjonizmem, syntetyzmem Paula Gauguina i École de Pont-Aven. Następnie stał mu się bliski krąg malarski fowistów oraz André Deraina, Maurice'a Vlamincka, Pabla Picassa. Lata 1915-20 to dla niego inspiracje dziełami Cezanne'a oraz kubizmem, połączone z wpływami fowizmu i ekspresjonizmu.

„Martwa natura z muszlami" z 1930 roku przypada na okres, w którym Henryk Epstein przebywał w Bretanii, w Quiberon oraz Concarneau. W tym czasie malował zarówno obrazy z widokami portów oraz rybaków, jak i charakterystyczne dla regionu martwe natury. Przedstawiał ryby z tamtych terenów, ptaki, owoce morza, ale także dekoracyjne muszle. Praca ukazana w katalogu reprezentuje nurt ekspresjonistyczny, jeden z najbardziej reprezentatywnych w jego twórczości. W tym czasie artysta dynamizował formy oraz wprowadzał ostre kontrasty barwne i światłocieniowe. Wyróżniającym je elementem był wyrazisty kontur.

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

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

37

LEOPOLD GOTTLIEB

1879-1934

Portret kobiecy, około 1931

olej/tektura, 68 x 49 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Andrzejowi Teslarowi | w przyjaźni l. gottlieb'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa oraz stempel Magazynu Przyborów Malarskich Róży Aleksandrowicz w Krakowie

Dzieło dedykowane przez artystę Józefowi Andrzejowi Teslarowi (1889-1961), żołnierzowi Legionów Polskich, majorowi Wojska Polskiego, poecie, tłumaczowi i krytykowi sztuki.

estymacja:
120 000 - 180 000 PLN
26 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Józefa Andrzeja Teslara (1889-1961), Paryż
Wejman Gallery, Warszawa
kolekcja instytucjonalna, Polska
DESA Unicum, maj 2019
kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:
Leopold Gottlieb, Wejman Gallery, Warszawa, 2018
Leopold Gottlieb, Jan Chmieliński, Galerie Zak, Paryż, 1934 (?)

LITERATURA:
Leopold Gottlieb, katalog wystawy, Wejman Gallery, Warszawa 2018, s. 32-33

Od około 1920 roku Leopold Gottlieb tworzył egzystencjalne w charakterze sceny związane z ludzką pracą. Artysta ożywił w nich figury rybaków i pasterzy, podnosząc bukoliczną, arkadyjską, związaną ze Śródziemnomorzem wizję życia, obecną również w twórczości Eugeniusza Zaka. Po odbytej służbie w Legionach Polskich Gottlieb osiedlił się początkowo w Polsce, potem przebywał w Niemczech i Austrii. W 1926 roku malarz osiadł na stałe w Paryżu. W kolejnym roku rozpoczął się „okres biały" Gottlieba – artysta silnie rozjaśnił paletę. Posługiwał się bielą, różem, błękitem i brązem, nadając swoim postaciom silnie syntetyczne formy. Prezentowany „Portret kobiecy" pochodzi z serii zamykającej twórczość artysty. W nieoznaczonej przestrzeni Gottlieb umieścił siedzącą kobietę ze atrybutem swojej pracy, wiaderkiem stojącym po jej prawej stronie. Malarz odbierał swoim postaciom „właściwości", cechy dystynktywne. Gottlieb, który poznał ekspresjonizm, przebywając w Wiedniu i Niemczech, traktował modeli podobnie jak ekspresjoniści na polu literatury czy teatru. Twórcy ci poszukiwali „typu pozbawionej indywidualności, odpsychologizowanej postaci, będącej często nośnikiem idei" (Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wstęp Małgorzata Leyko, Gdańsk 2009, s. 19). Idea Gottlieba łączyła się z pracą i ofiarą, które przynoszą duchowe wyzwolenie. Kompozycja Gottlieba posiada silnie medytacyjny i mistyczny charakter spotęgowany przez daleko posuniętą syntezę i rozbieloną paletę barwną, która powoduje wrażenie emitowania światła przez tkankę malarską.

38 †

LEONID FRECHKOP

1897-1982

Akt na tle pejzażu, 1926

olej/płótno, 59 x 90 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'L. Frechkop 1926'
opisany na ramie: '8B1 M/Z', nalepki aukcyjne

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 700 - 14 900 EUR

Dla wielu artystów początku XX wieku akt, najczęściej żeński, jako ulubiony temat akademickiej sztuki XIX stulecia, stanowił pole do eksperymentów i awangardowego ikonoklazmu. Ekspresjoniści czy kubiści deformowali czy geometryzowali, aby podważyć status quo dawnej twórczości. Wchodzili w dialog z mistrzami, aby na klasycznych rudymentach malarstwa budować nową harmonię opartą na geometrii, czasem dysonansach i drapieżnej ekspresji. Po Wielkiej Wojnie wielu artystów europejskich wracało do wzorcowych form sztuki, opartych na zasadach kompozycji sztuki greckiej czy rzymskiej. Rzecz jasna, nie było mowy o powtarzaniu modelu twórczości sprzed kilku stuleci, lecz o harmonii, którą zapewniały widzowi dawne posągi czy malowidła. Artyści nowocześni powtarzali wzorce starożytne i nowożytne, uważane przez wieki z wzór artystycznej doskonałości, odwołując się do Botticellego, Giorgionea czy Tycjana.

Leonid Frechkop, malarz rosyjskiego pochodzenia, wykształcony w prywatnej szkole artystycznej w Moskwie, był przez większość życia związany z Belgią, do której docierały zarówno francuskie jak i niemieckie wpływy. Jego twórczość obejmowała malarstwo, rysunek, scenografię i ilustrację, a ulubionymi tematami był portret, akt i scena rodzajowa, co wpisywało się w obowiązujące wtedy w Europie, zwłaszcza Francji, trendy w malarstwie. Jego twórczość nosi znamiona niemieckiego nurtu znanego jako „Nowa Rzeczywistość" lub „Nowy Obiektywizm", który w odróżnieniu od niemieckiego ekspresjonizmu, miał swoje podstawy w faktycznej, obiektywnej rzeczywistości, a nie czysto indywidulanych, wewnętrznych przeżyciach artysty. Był to jednak naturalizm w charakterystyczny sposób brutalniej traktujący bryłę, o przeważnie przytłumionej, jakby przydymionej kolorystyce - naturalizm pozostawiający miejsce na satyryczna krytykę zjawisk socjo-politycznych. Jedną z czołowych figur „Nowego Obiektywizmu" był Niemiec Christian Schad, którego dekadenckie, często erotyczne portrety oddające odradzający się przepych powojennych Niemiec i Austrii znajdują się między innymi w prestiżowej madryckiej kolekcji Muzeum Thyssen-Bornemisza. Bohaterkami płócien Shada są przeważnie kobiety, niekiedy w otoczeniu mężczyzn, o charakterystycznie nieprzeniknionych, odległych spojrzeniach, którymi zdają się diagnozować ówczesne społeczeństwo. Ten sam zachwyt nad nowym glamour europejskich miast emanuje z obrazów Leonida Frechkopa.

39 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Martwa natura z liliami i owocami

olej/płótno, 55 x 39 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'

estymacja:
70 000 - 90 000 PLN
14 900 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, marzec 2020
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Zygmunt Menkes, artysta związany z paryską bohemą École de Paris oraz nowojorskim środowiskiem artystycznym, tworzył kompozycje figuralne, portrety, akty, martwe natury i pejzaże. Pracując nad obrazami, wykorzystywał repertuar środków właściwy ekspresyjnemu koloryzmowi i fowizmowi. W syntetycznie potraktowanej martwej naturze z liliami i owocami wyraźnie widać recepcję plamy barwnej Henri Matisse'a. Menkes obrazem tym nawiązał nie tylko korespondencję z najlepszą tradycją malarską, ale także udowodnił, iż jest twórcą wielu środków wyrazu. Tym razem skoncentrował się nie na linearnej kompozycji, a przede wszystkim na subtelnej deformacji dynamizującej kolorem zmysłową kompozycję. „Menkes kocha materię. Linią, kolorem, światłem wydobywa jej soczystość, sensualność. To służy mu zarówno do wyrażenia zachwytu dla natury, w którą jest ciągle wsłuchany, jak i dla dramatu ludzkiej kondycji. Tęsknota i nigdy nienasycony niepokój, szukanie coraz głębszych pokładów psychicznych i biologicznych tchną z każdego dzieła. Każdy przedmiot, na pozór codzienny, zwyczajny, żyje samodzielnym życiem. Martwa natura nigdy nie jest martwa, ma swoje utajone 'ciche życie'". (Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki" 1996, nr 1-2, s. 19).

W prezentowanej w katalogu martwej naturze Menkes wykorzystał stały repertuar form i przedmiotów. Trudno powiedzieć, czy artysta malował z natury, czy też z pamięci, ale bez problemu można wyobrazić sobie taką właśnie kompozycję stojącą gdzieś w przestrzeni jego amerykańskiego atelier. Po lewej widzimy charakterystyczną dla innych jego obrazów misę na wysokiej nodze, w której leżą owoce. Tuż obok, po prawej, stoi ceramiczny dzban, do którego włożono bukiet pomarańczowych i białych lilii. Dalej zobaczyć można jeszcze wiszący w tle obraz i pozostawioną na stole metalową tacę. Mistrzowskie wyczucie formy i połączenie współgrających i kontrastujących ze sobą równocześnie barw świadczy o dużej zręczności warsztatowej Menkesa.

40

JAN MIROSŁAW PESZKE / JEAN PESKÉ

1870-1949

Dziewczynki przy stole

olej/tektura, 45 x 35 cm
sygnowany p.d.: 'Peské'
na odwrociu szkic kompozycyjny postaci, na tekturowym zaplecku oraz na ramie notatki ramiarskie, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 400 - 8 600 EUR

Jean Peské początkowo uczył się w Szkole Malarstwa Nikołaja Muraszki w Kijowie oraz Szkole Sztuk Pięknych w Odessie. W 1890 przeprowadził się do Warszawy, gdzie studiował w pracowni Wojciecha Gersona. Rok później wyjechał do Paryża, gdzie trafił do Académie Julian, by studiować pod kierunkiem Jeana-Paula Laurensa i Benjamina Constanta. Rozpoczął karierę artystyczną, wystawiał prace na salonach paryskich oraz aktywnie uczestniczył w życiu tamtejszej bohemy. Odbywał również wyprawy plenerowe poza Paryż, do Bormes i Collioure, w którym utworzył nawet muzeum sztuki współczesnej. Jego emploi obejmuje przede wszystkim sceny rodzajowe, portrety i pejzaże utrzymane w stylistyce sztuki postimpresjonistów. Dzięki bliskim kontaktom z kręgiem nabistów zaadaptował do swych dzieł środki ich artystycznego wyrazu. Najistotniejszy wydaje się wpływ znajomości z Paulem Signaciem oraz z Paulem Sérusierem. W jego scenach rodzajowych, portretach, pejzażach oraz martwych naturach widoczna jest specyficzna „zabawa" kolorem oraz zjawiskami światłocieniowymi. Twórca wykorzystywał w nich również swoje ulubione barwy – zieleń, wyrazisty róż oraz błękit. Obraz prezentowany w katalogu aukcyjnym to przykład kameralnej scenki rodzajowej we wnętrzu ujętej w niezwykle intymny i nastrojowy sposób.

Peske

41 †

JOSEPH PRESSMANE

1904-1967

"Oracz"

olej/płótno, 46 x 61 cm
sygnowany p.d.: 'Pressmane'
opisany numerem inwentarzowym na krośnie malarskim: '1626/MR/2017

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
Encheres Pays de Loire, Angers, listopad 2017
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. 48, s. 126 (il.)

Pressmane był artystą różnych gatunków malarskich, lecz najpełniej wyrażał się w tematyce pejzażowej, w której potrafił ukazać pełnię różnorodnych środków swojej sztuki. Prezentowane w katalogu dzieło to pokłosie długiego pobytu artysty w Paryżu oraz jego licznych podróży po Francji, które zaczął praktykować po II wojnie światowej. Oddawanie uroku małych miejscowości Ile-de-France dawało malarzowi ogromną satysfakcję, bowiem dzieła te dawały wyraz nieskrępowanej wrażliwości twórczej; każde miasteczko i każdy jego widok traktowany był indywidualnie niczym model. Pressmane nie ograniczał się w środkach wyrazu – chętnie operował niejednorodną perspektywą, kompozycją i barwami, dlatego też na jego płótnach można obserwować wielowarstwowe pejzaże wyrażone to kolorami czystymi, to przymgloną zielenią, krzykliwym kolorem lokalnym, pastelowym zarysem. Pressmane pracował pod naporem chwili, dyktując efekt tylko swojej wyobraźni. Nie planował rozwiązań kolorystycznych, nie dopracowywał detalu, działając tym samym na rzecz ciekawej tektoniki obrazu, nakładających się warstw farby. Dzieło prezentowane w katalogu pochodzi ze szczytowego okresu twórczego artysty, czasu, w którym osiągnął mistrzostwo w operowaniu naturą światła, a jego paleta ze wzmożoną czujnością rejestrowała różnorodność nastrojów natury. Jak pisano w czasach Pressmane'a, w jego obrazach wyczuwalny był delikatny smutek, wypływający z subtelnie odkrywanych cech obserwowanych pór dnia, pór roku. W Pressmanie widziano liryka natury, który, malując, komponował melodię odpowiednio dopasowaną do płaszczyzny malarskiej.

42

JOSEPH HECHT

1891-1951

Pejzaż z tęczą

olej/płótno, 64,5 x 84,5 cm
sygnowany l.d.: 'Józef Hecht'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

Wspaniały pawi ogon, którym jest ten obraz został namalowany przez wybitnego grafika i malarza, Josepha Hechta. Kompozycja nasuwa skojarzenia z dziełami postimpresjonistów i prymitywistów. Jeśli mamy do czynienia z istniejącym miejscem, to obraz ten sugeruje rozkład przedmiotów, będąc raczej barwną feerią, plecionką powiązaną z różnych, kolorowych nitek. Hecht był znaczącą postacią w środowisku École de Paris. Urodził się w rodzinie żydowskiej w Łodzi, a wykształcenie odebrał w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1909-14. Podczas I wojny światowej przebywał w Norwegii, skąd w 1920 roku przeniósł się do Paryża. Tam swoje prace malarskie eksponował na Salon d'Automne oraz Salon des Indépendants. Oprócz tego jego prace pojawiały się na wystawach w Stanach Zjednoczonych, Anglii oraz Polsce. Domeną artysty była grafika artystyczna, a szczególnie miedzioryt.
W roku 1926 wydał album grafik zatytułowany „Atlas", do którego przedmowę napisał znany krytyk i poeta francuski Gustave Kahn. Potrzeba rozpowszechniania awangardowej odmiany grafiki artystycznej doprowadziła do współzałożenia przez Hechta grupy „La Jeune Gravure Contemporaine". Największym sukcesem Hechta były dwa złote medale przyznane jego pracom na Wystawie Światowej w 1937 roku. Hecht II wojnę światową spędził ukrywając się w Sabaudii jako robotnik rolny. Wrócił do Paryża i dopiero po dłuższym czasie powrócił do twórczości artystycznej. Zmarł w 1951 roku w Paryżu.

43

WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Kościół Inwalidów w Paryżu, 1923

olej/płótno, 60 x 45 cm
sygnowany trzonkiem pędzla l.d.: 'W de Terlikowski | 1923'
na krośnie malarskim oraz na ramie nalepki aukcyjne, na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
kolekcja prywatna, Polska

Włodzimierz Terlikowski łączył w swojej twórczości bogate doświadczenia poprzedników z modernistycznymi trendami. Pozostał jednak na zawsze wierny utwierdzonym przez wieki tematom – martwej naturze i pejzażowi. Artysta utrwalił na swych płótnach wiele widoków Paryża, który od 1911 roku stał się jego domem. Obok majestatycznej, gotyckiej sylwety katedry Notre Dame równie chętnie odtwarzał struktury tamtejszych mostów. Most jako taki często pojawia się na płótnach Terlikowskiego często. Twórca wielokrotnie studiuje jego budowę i odtwarza mieniącą się i połyskującą niezliczonymi odcieniami barw taflę wody. Paryż poprzez zupełne zasymilowanie go z rzeką to miejsce znakomite do takich studiów. Île de la Cité – serce miasta, oblewana jest z obu stron rwącym nurtem Sekwany. Przerzucone przez rzekę mosty łączą ze sobą przeciwległe brzegi. Pont Neuf to najstarszy z nich. Jego początki sięgają końca XVI wieku.

Tak jak zostało to już wcześniej wspomniane, Terlikowskiego interesowały także majestatyczne sylwety świątyń. Te o wiele częściej spotykamy na jego studiach pejzażowych z Wenecji. To w mieście dożów malarza pochłonęła fascynująca, sakralna architektura i jej piękno. Nie stronił on jednak od takiej tematyki także i na paryskim gruncie. Zdecydowanie najczęściej na jego płótnach przewija się katedra Notre Dame, ale pojawiają się w jego twórczości także struktury innych kościołów. Dobrym przykładem jest tutaj przedstawienie Le dôme des Invalides – monumentalnej świątyni wzniesionej na początku XVIII stulecia w stylu baroku klasycyzującego. Terlikowski znakomicie oddał charakter owej budowli. Ukazując ją na wprost podtrzymał wrażenie ścisłej symetrii założone już przez samego projektanta. Widz patrząc na piętrzącą się ku górze formę nakrytą olbrzymią kopułą ulega wrażeniu, iż patrzy na budowlę w pełni wyjątkową. Wszystko to, w zestawieniu z charakterystyczną dla Terlikowskiego impastową techniką tworzy obraz niebywale interesujący zarówno pod względem artystycznym, jak i historycznym.

44 †

LUDWIK LILLE

1897-1957

Narodziny

olej/płótno, 57 x 70 cm
opisany na odwrociu: 'J.H.(...) | 194(...)', na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, październik 2017
kolekcja prywatna, Polska
Sopocki Dom Aukcyjny, listopad 2018
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Ludwik Lille wypracował swoiste spojrzenie na człowieka. Jego postacie to jednocześnie ludzie i ich cienie, nie posiadają twarzy lub mają tylko lekko zarysowaną fizjonomię. Nie jest to jednak prosty zabieg, mający na celu służyć rozpoznawalności obrazów. "Narodziny" to rodzajowa scena przedstawiająca kilka kobiecych postaci. Zaznajomieni z ikonografią sztuki europejskiej łatwo rozpoznają, że chodzi o narodziny (tak wyglądały obrazy religijne, nadające narodzinom Chrystusa charakter rodzajowy). Sposób opracowania twarzy, niepozwalający na odczytanie rysów, nadaje płótnu charakterystyczną atmosferę świata jakby niepoddanego działaniu czasu.

W młodzieńczych latach na twórczość Ludwika Lille znaczny wpływ miały idee ekspresjonizmu i jego polskiej odmiany, jaką stanowił formizm. Artysta znalazł się na początku lat 20. w kręgu oddziaływań awangardowego czasopisma "Zdrój" wydawanego w Poznaniu oraz tworzonego w Krakowie pisma "Formiści". Zdobyte doświadczenia rozwijał w szkole o międzynarodowym charakterze, jaką był wówczas weimarski Bauhaus. Zapewne tam twórca nabył przekonanie, że "Kształt i barwa, ich wzajemny stosunek względem otoczenia, mówią o wszystkim…" (Piotr Łukaszewicz, Zrzeszenie Artystów Plastyków Artes 1929-1935, Wrocław 1975, s. 20). Malarz po stosunkowo długim pobycie we Lwowie osiadł na stałe w Paryżu, do którego przeprowadził się w 1937. W czasie okupacji działał w strukturach polskiego ruchu oporu we Francji. Po wojnie pełnił funkcję prezesa Związku Artystów Polskich we Francji oraz był członkiem Société des Peintres-Graveurs.

45 †

ELIASZ KANAREK

1902-1969

Portret Dorothei Vogel, po 1939

olej/płótno, 82 x 62 cm
sygnowany p.d.: 'E. Kanarek'
na odwrociu nalepka pracowni ramiarskiej: 'Worden Art Goods Pictures Framing 312 Stockton Street San Francisco Cal."

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:
spadkobiercy sportretowanej, Kalifornia, Stany Zjednoczone
Swann Auction Galleries, Nowy Jork, czerwiec 2019
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, czerwiec 2020
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Spuścizna zachowana po malarzu Eliaszu Kanarku jest skromna, toteż pojawiający się na aukcji portret Dorothei Vogel jest wyjątkowym wydarzeniem. Dzieło pozostawione przez artystę oraz jego biografia mówiąca o rodowodzie artystycznym przyciągają kolekcjonerów. Eliasz Kanarek wywodził się z warszawskiej pracowni profesora Tadeusza Pruszkowskiego, który wykładał w Szkole Sztuk Pięknych. Malarz wstąpił tym samym w szeregi Bractwa św. Łukasza, grupy artystycznej złożonej z najwybitniejszych studentów malarstwa owego czasu. Artyści zorganizowali się na wzór średniowiecznego cechu – zgrupowani wokół mistrza zgłębiali tajemnice warsztatowe. Technologicznie i stylistyczne wzorowali się na dawnym malarstwie włoskim i przede wszystkim niderlandzkim oraz holenderskim. Dalecy od ekstrawagancji awangardy dążyli do stworzenia nowej sztuki narodowej opartej na realizmie. Ponadto Kanarek był związany z kultowym tygodnikiem „Szpilki", dla którego w latach 1935-38 tworzył rysunki. Uczestniczył w weneckim Biennale w 1934, wystawiał w Carnegie Institute w Pittsburgu (USA) w 1937. W 1938 wraz z malarzami z Bractwa św. Łukasza wziął udział w namalowaniu siedmiu obrazów historycznych przeznaczonych do sali honorowej pawilonu polskiego na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939. Oprócz Eliasza Kanarka byli to: Tadeusz Pruszkowski, Bolesław Cybis, Bernard Frydrysiak, Jan Gotard, Aleksander Jędrzejewski, Jeremi Kubicki, Antoni Michalak, Stefan Płużański, Janusz Podoski i Jan Zamoyski. W marcu 1939 popłynął wraz z Bolesławem Cybisem transatlantykiem „Batory" do Nowego Jorku, wioząc obrazy na wystawę. Po wybuchu wojny pozostał w USA. Na emigracji kontynuował działalność artystyczną. Portret Dorothei Vogel doskonale wpisuje się w kształt twórczości Kanarka nacechowanej pogodnością, doskonałym warsztatem malarskim oraz świadomym czerpaniem z najlepszej tradycji sztuki dawnej.

46 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

"Sądny Dzień" (Święto Jom Kipur), 1914

olej/płótno, 85 x 137,5 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI | KRAKÓW 1914'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie oraz ślad po niezachowanej nalepce, na ramie papierowa nalepka wystawowa Muzeum Okręgowego im. Jacka Malczewskiego w Radomiu oraz papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 100 - 21 300 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, listopad 2007
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Józef Brandt - uczniowie i przyjaciele, Muzeum Okręgowe im. Jacka Malczewskiego w Radomiu, grudzień 1998 - lipiec 1999
I Salon Wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1914

LITERATURA:
Katalog Wystawy Jubileuszowej, I Salon Wiosenny, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1914, nr kat. 14 (il.), s. 13

Aleksander Gierymski, Święto trąbek I, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie

„SĄDNY DZIEŃ" CZAJKOWSKIEGO MANIFEST ARTYSTY

Prezentowany na aukcji obraz „Sądny Dzień" (Święto Jom Kipur) wybija się z oeuvre Czajkowskiego choćby ze względu na historyczny moment, w którym powstał. Kilka miesięcy po ukończeniu kompozycji i wystawieniu jej w krakowskim TPSP wybuchła bowiem I wojna światowa. Czajkowski, obywatel rosyjski, zamieszkały w Austro-Węgrzech, znalazł się wówczas w niewygodnej sytuacji. Aby uniknąć udziału w bratobójczym konflikcie, zdecydował się na emigrację: pod koniec 1914 przybył do Holandii. Tam w ciągu kilku kolejnych lat jego sztuka przeszła charakterystyczną przemianę. Zmieniła się nie tylko tematyka (rozszerzona o morze, porty, kutry, żaglowce, wiatraki), lecz także technika malarska, coraz bardziej zamaszysta i niekontrolowana. Trudno nie pomyśleć, że twórca oglądał w Holandii płótna Fransa Halsa i van Gogha. „Sądny dzień" w kontekście przyszłych, „ekspresjonistycznych" prac z lat 1914-18 jest więc jednym z ostatnich młodopolskich obrazów autora, niezamierzoną sumą pierwszego, krakowskiego okresu jego twórczości.

Paradoksalnie nie tylko zamyka pewien etap, lecz także zapowiada zjawiska, które pojawią się dekadę później. W latach 20. XX wieku artysta powróci bowiem do tematyki żydowskiej, obecnej już w „Sądnym dniu". Co więcej, w najważniejszych swoich dziełach z tego nurtu („Szabasie w Sandomierzu" z 1923, „Kazimierzu" z 1924) powtórzy rozwiązania kompozycyjne i kolorystykę obecną już w prezentowanym obiekcie. W 1914, kiedy 36-letni Czajkowski wystawił prezentowany obraz na krakowskim Salonie Wiosennym, walczył z etykietą, którą próbowała mu przykleić lokalna krytyka artystyczna. W Krakowie mówiło się bowiem o nim, jako o jednym z przedstawicieli szkoły Jana Stanisławskiego. W 1905 znalazł się nawet na słynnej karykaturze Sichulskiego przedstawiającej otyłego Stanisławskiego nadętego jak olbrzymi balon, u którego gigantycznych stóp kulą się stłamszeni i rachityczni studenci. Rzeczywiście we wczesnych pracach malarza można odnaleźć motywy pejzażowe pokrewne do dorobku słynnego modernisty: bodiaki, słoneczne stepy, skłębione groźnie chmury. Artysta, czego w Krakowie raczej nie zauważono, uwieczniał jednak również życie

małych miasteczek, targi, odpusty, szabasy. Fakt, że „Sądny dzień" powstał nie tylko z myślą o sprzedaży, lecz także wystawienia przed krakowską publicznością (i krytyką) dobitnie świadczy o podejmowanych przez twórcę próbach odcięcia się od swojego rzekomego mistrza. Próby te – dodajmy – na niewiele się zdały. Jeszcze w latach 30. lwowsko-krakowski krytyk Artur Schroeder ubolewał w „Sztukach Pięknych", że za Czajkowskim „wlecze się wypowiedziane przez kogoś zdanie, że jest uczniem Stanisławskiego". Twórca nadaremnie podkreślał, że nigdy się za niego nie uważał. Przyznawał za to, że na jego dzieła wpływ miał przede wszystkim starszy brat oraz... Jacek Malczewski („Malczewski! Przecież już sam dźwięk jego nazwiska miał już dla mnie coś fascynującego" – pisał po latach). Malczewski notabene szybko poznał się na talencie młodego Czajkowskiego i kazał mu malować, „żeby aż papier furczał".

Dlatego nie będzie nadinterpretacją stwierdzenie, że „Sądny dzień" był w 1914 rodzajem manifestacji artysty. Po pierwsze podkreślał on swoją osobność i niezależność wobec szkoły Stanisławskiego. Po drugie dzieło i zastosowany w nim język formalny odnoszą się do specyficznej formuły polskiego modernizmu. Gdy patrzy się na kompozycję Czajkowskiego, nie sposób nie pomyśleć o pejzażach Władysława Ślewińskiego malowanych w Kazimierzu (twórca oglądał je zapewne w Krakowie przed 1910). Inny, pozornie nieco dalszy kontekst mogą stanowić nokturny Gierymskiego i kilku innych monachijczyków utrzymane w fiołkowo błękitno szarych tonach, podobnych do palety „Sądnego dnia". Choć inspiracji kolorystycznych Czajkowski nie musiał szukać jedynie u polskich przedstawicieli szkoły, ale również bezpośrednio u źródła (w 1898 studiował krótko w Akademii Monachijskiej pod kierunkiem Ludwiga von Herterich a i wydaje się, że dobrze poznał ówczesną sztukę niemiecką), warto odnotować, że z Gierymskim prezentowany obraz łączy nie tylko nastrój zmierzchu, lecz także tematyka. Czajkowski wziął na warsztat wieczór poprzedzający Jom Kippur (Sądny Dzień – Dzień Pojednania), żydowskie jesienne święto pokutne. Wierni zgromadzeni na ulicy miasteczka udają się do synagogi, gdzie mają spędzić noc i cały następny dzień na modlitwach oczyszczających i wychwalających niezmierzoną dobroć i miłosierdzie Boga. Jom Kippur zamyka okres pokuty, otwarty w kalendarzu judaistycznym przez Rosz Haszana, Święto Trąbek, to samo, które na słynnym obrazie przedstawił w 1884 Aleksander Gierymski. Jakiekolwiek nie byłyby ikonograficzne i symboliczne niuanse „Sądnego dnia", warto podkreślić, że obraz sugestywnie wpisuje się w poetykę młodopolskiego okresu działalności Stanisława Czajkowskiego.

Jakub Weinles, W synagodze (W przeddzień Jom Kipur), Muzeum Narodowe w Warszawie

47

MAURYCY TRĘBACZ

1861-1941

Koncert Jankiela

olej/płótno, 116 x 83 cm
sygnowany l.d.: 'Maurycy Trębacz'
na krośnie malarskim papierowa nalepka galeryjna Gallery Bruno w Tel Avivie

estymacja:
50 000 - 70 000 PLN
10 700 - 14 900 EUR

POCHODZENIE:
Gallery Bruno, Tel Aviv
kolekcja prywatna, Izrael
kolekcja prywatna, Polska

Maurycy Trębacz to malarz żydowskiego pochodzenia, tworzący na przełomie XIX i XX wieku. Wykształcenie zdobył pod kierunkiem Wojciecha Gersona oraz Antoniego Kamińskiego w warszawskiej Klasie Rysunkowej, a także w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych w pracowniach Władysława Łuszczkiewicza oraz Jana Matejki. Edukację kontynuował w latach 80. w monachijskiej Akademii i paryskiej Académie Colarossi, którą ukończył ze srebrnym medalem. Od 1887 roku działał pod mecenatem hrabiego Wawrzyńca Benzelstjerny Engeströma. Przyjaźnił się między innymi z Samuelem Hirszenbergiem, również malarzem żydowskiego pochodzenia. Wystawiał swe prace od 1884, zarówno w kraju jak i za granicą: w Monachium, Paryżu, Wiedniu, Chicago i Konstantynopolu.

W 1894 postanowił osiąść w Warszawie, a od 1909 w Łodzi, gdzie otworzył własną szkołę malarską. Zasłynął jako twórca scen rodzajowych, obrazów o tematyce żydowskiej, pejzaży, portretów, aktów, a także scen buduarowych. Jego styl malarski wykazywał cechy realizmu silnie zakorzenionego w tradycji szkoły monachijskiej. Zajmował się również konserwacją i restauracją obrazów. „Koncert Jankiela" to dzieło przedstawiające scenę z XII Księgi „Pana Tadeusza" autorstwa naszego narodowego wieszcza – Adama Mickiewicza. Muzyka, którą wykonuje Jankiel grając na cymbałach, to apoteoza polskości i przypomnienie historii kraju. To także silny i doniosły „głos" w dyskusji na temat przyszłości narodu.

48

WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Dziewczyna na wrzosowisku

olej/tektura, 34,5 x 24 cm
sygnowany p.d.: 'Wojciech Kossak'
opisany na odwrociu: '7B' (w owalu)
oraz '64', na ramie trudno czytelne opisy oraz wycinki z prasy

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 800 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 której tle ukazywana jest siła narodowego oręża. Sztuka Kossaków była w czasach zaborów medium gloryfikującym narodowe ideały. Jak się okazało, odgrywała ona swą doniosłą rolę nawet w czasach, w których wolność była już faktem, a nie tylko mglistą wizją. W obrazach Juliusza ważną funkcję pełniła 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 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 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, a także 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. Prezentowany w katalogu obraz zdecydowanie wyróżnia się na tle innych przedstawień artysty. Nie mamy tutaj ani sylwetek koni i jeźdźców, ani też zgiełku toczącej się bitwy. Wiejska dziewczyna została ukazana samotnie w leśnej gęstwinie, na wrzosowisku.

Wojciech Kossak

49

MARCELI HARASIMOWICZ

1859-1935

Zachód słońca na Polesiu, 1894

olej/płótno, 61 x 90 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'M Harasimowicz | 1894.'
na krośnie malarskim papierowa nalepka Składu papieru, przyborów do pisania i ram do obrazów Jana Bromilskiego we Lwowie

estymacja:
45 000 - 60 000 PLN
9 600 - 12 800 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, marzec 2017
kolekcja prywatna, Polska

MARCELI HARASIMOWICZ NASTROJOWOŚĆ PEJZAŻU

Marceli Harasimowicz urodził się w 1859 w Warszawie. Wykształcenie malarskie zdobył w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1882-85. Był synem malarza amatora Józefa Harasimowicza oraz bratem rzeźbiarza Piotra Witalisa Harasimowicza. Początkowo uczył się w szkole Zurychu, gdzie wyemigrował wraz z rodzicami po powstaniu styczniowym. Kolejno przeprowadził się do Paryża. Pobierał tam nauki w École polonaise des Batignolles. Na przełomie 1872 i 1873 powrócił do Krakowa i rozpoczął studia w tamtejszej Wyższej Szkole Realnej oraz Szkole Rysunku i Malarstwa. Przed wyjazdem do Monachium, przez rok, studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, pod kierunkiem malarza historyzmu – Carla Wurzingera. W 1882 uczył się już w pracowni Wilhelma Lindenschmita w Monachium. Po ukończeniu Akademii osiadł we Lwowie, gdzie rozpoczął pracę w pracowni Andrzeja Bronisława Grabowskiego. W tym miejscu zajmował się przede wszystkim zleceniami na portrety. Istotnym wydarzeniem było utworzenie przez niego w 1888 szkoły rysunku dla kobiet.

Od 1891 artysta kontynuował studyjne podróże po Europie, odwiedził ponownie Wiedeń, Pragę, Berlin, Kopenhagę, Drezno. We Lwowie wstąpił do Związku Artystów Plastyków oraz Koła Literacko-Artystycznego. W późniejszych latach zajął się pracą kustosza w Galerii Miasta Lwowa.

Wczesna twórczość malarska Marcelego Harasimowicza oscylowała stylowo w graniach późnego biedermeieru. Malarz przedstawiał sceny rodzajowe, malował portrety dzieci i dorosłych. Po okresie monachijskim jego prace przejawiały zainteresowanie symbolizmem i alegorią. Badacze uznają go przede wszystkim za malarza nastrojowych pejzaży. Zauważalne są silne powinowactwa jego sztuki z krajobrazami Józefa Chełmońskiego. Harasimowicz, podobnie jak mistrz z Kuklówki, malował klimatyczne pejzaże z rozlewiskami, mokradłami, w jesiennym entourage'u, w porze zachodzącego słońca bądź w blasku księżyca. Dobrym tego przykładem jest kompozycja przedstawiona w katalogu aukcyjnym.

Oprócz takiej tematyki interesowała go również Huculszczyzna, krajobrazy z Podhala, Tatr, Pienin, Kaszub oraz Bałtyku. Wykonywał zlecenia na dekoracje malarskie dla Teatru Miejskiego we Lwowie, na polichromię w katedrze w Przemyślu i kolegiatę w Żółkwi. Ponadto tworzył ilustrację do książek Wacława Gąsiorowskiego oraz lwowskich czasopism. Wiele z jego prac można dziś podziwiać w Muzeach Narodowych – w Krakowie, Poznaniu, Warszawie, Wrocławiu oraz muzeach regionalnych w Katowicach, Lublinie, Zakopanem, a także w Ukrainie – we Lwowie.

50 †

WIKTOR KORECKI

1890-1980

Wiosna na rozlewisku

olej/płótno, 66 x 105 cm
sygnowany p.d.: 'W.Korecki'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

„Wiosna na rozlewisku" to praca autorstwa Wiktora Koreckiego, wychowanka Szkoły Rysunkowej Nikołaja Muraszki w Kijowie. Artysta po ukończeniu studiów powrócił do Kamieńca Podolskiego, a następnie w 1921 roku wyjechał do Warszawy. W stolicy Polski otworzył swoją pracownię, która mieściła się na rogu ulic Tamki i Cichej. W czasie Powstania Warszawskiego, większa część jego dorobku spłonęła. W czasie wojny artysta przebywał w obozach pracy, z których powrócił w rodzinne strony dopiero w 1946. Zamieszkał w Komorowie pod Warszawą, a w późniejszych latach przeprowadził się do Milanówka. Jego obrazy, tak jak ten prezentowany w katalogu aukcji, to przykład nastrojowych pejzaży, widoków Mazowsza, ukazywanych o różnorodnych porach dnia oraz roku. Na jego twórczość wpłynęła głównie sztuka takich mistrzów krajobrazu jak Józef Chełmoński oraz Józef Rapacki. Sztuka Wiktora Koreckiego to przykład kompilacji tradycji i nowoczesności, będących sumą doświadczeń plenerowych. To afirmacja polskiego krajobrazu, jego rodzajowości, połączonej z dynamiczną kolorystyką, budowaną na zasadzie kontrastów i subtelności przenikających się barw pośrednich.

51

ARTUR JAN SEWERYN NIKUTOWSKI

1830-1888

Na granicy, 1862

olej/płótno, 27 x 36 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'nikutowski. 1862'
opisany na ramie: 'Nikutowski A.'

estymacja:
24 000 - 30 000 PLN
5 200 - 6 400 EUR

Artur Jan Seweryn Nikutowski to niemiecki malarz pochodzenia polskiego, urodzony w 1830 roku w Kaniach Iławieckich, w Prusach Wschodnich. Zasłynął jako twórca przedstawień o tematyce historycznej oraz rodzajowej. Studia malarskie rozpoczął w Królewcu. Ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Düsseldorfie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Karla Friedricha Lessinga – mistrza nastrojowego pejzażu, w którym wiodącą rolę odgrywała romantyczna malowniczość. Zgodnie ze źródłami, od 1859 roku zamieszkał na stałe w Düsseldorfie. Nikutowski namalował takie kompozycje jak: „Flisacy Polscy", „Powrót zwycięzcy", „Pogrzeb żołnierza polskiego" oraz „Zesłanie na Sybir". Ich tytuły łączą się silnie z historią narodu polskiego i świadczą o dużym zainteresowaniu Nikutowskiego jego przeszłością i teraźniejszością. Jedną z taki prac jest także obraz „Na granicy" z 1862. Tematyką kompozycji jest kontrola graniczna, którą przeprowadza pruski żołnierz. W tle widoczny jest znak z napisem „Granica polska". To częsty motyw w twórczości tego malarza. Na innych jego płótnach zaobserwować możemy podobne sceny z zaprzęgami przejeżdżającymi nieopodal słupów granicznych. Element ten staje się w twórczości Nikutowskiego jakby pewnego rodzaju symbolem, zwłaszcza, że wielokrotnie słup z oznaczeniem granicy polskiej leży pogruchotany na ziemi, a nad nim wznosi się znak „Królestwo Prus".

52

ANTONI PIOTROWSKI

1853-1924

Wojskowy na koniu

olej/sklejka, 35 x 29 cm
sygnowany p.d.: 'A. PIOTROWSKI'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

Antoni Piotrowski to malarz wykształcony w pracowniach Wojciecha Gersona i Jana Matejki oraz w kręgu monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Znany jest głównie z przedstawień o charakterze rodzajowym, w których silnie eksponował motywy ludowe. Piotrowski był także znakomitym ilustratorem historii. Wielokrotnie podejmował wątki zaczerpnięte z mniej lub bardziej odległej przeszłości, w których często pojawiają się postaci jeźdźców na koniach oddawane z niebywałą biegłością warsztatową. Punkt zwrotny w twórczości Piotrowskiego stanowił niewątpliwie wyjazd na Bałkany. W 1885, jako korespondent kilku brytyjskich i francuskich czasopism, wyjechał do Bułgarii. Trafił tam w wir wojennych wydarzeń. Zajmował się głównie dostarczaniem ilustracji, m.in. dla takich tytułów jak „The Illustrated London News" czy „Le Monde Illustré".

Prezentowany w katalogu aukcyjnym obraz znakomicie oddaje charakter tej części twórczości Piotrowskiego, w której obecny jest silnie pierwiastek narodowy. Dostojna sylwetka ułana na kasztanowatym koniu nawiązuje bezpośrednio do wzorów antyku rzymskiego i figur cesarzy. Jest ona jednak także przedstawieniem rdzennie polskim, o charakterze wręcz patriotycznym. Piotrowski, jako malarz wykształcony w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, a także w monachijskiej akademii, zadbał tutaj o detal i wierne odwzorowanie realiów historycznych. Dzięki temu można bardzo dokładnie przestudiować wszystkie elementy munduru wojskowego. Nie mniej uwagi twórca poświęcił samej sylwetce konia ukazanej, tak jak postać jeźdźca, z profilu. Lśniąca sierść połyskująca w promieniach słońca świadczy o warsztatowej biegłości Piotrowskiego, który dobrze sobie tutaj radzi, odtwarzając haptyczne walory różnorodnych powierzchni.

53

ANTONI KOZAKIEWICZ

1841-1929

Spłoszone konie, 1885

olej/płótno, 77 x 114 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'AKozakiewicz | 18 München 85.'
na krośnie malarskim notatki ramiarskie oraz dwie papierowe nalepki pracowni ramiarskiej

estymacja:
80 000 - 100 000 PLN
17 100 - 21 000 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, luty 2017
kolekcja prywatna, Polska

Antoni Kozakiewicz swoje artystyczne wykształcenie zdobywał w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w latach 1857-66 pod kierunkiem Władysława Łuszczkiewicza oraz Feliksa Szynalewskiego. Jego pierwszym, istotnym zleceniem była realizacja polichromii na sklepieniu Kościoła Misjonarzy w Stradomiu (wówczas pod Krakowem), gdzie współtworzył ten projekt między innymi z Aleksandrem Kotsisem. W 1863 roku, podczas powstania styczniowego, wraz ze swym bratem Piotrem – rzeźbiarzem – dołączył do bojowników. Niestety został schwytany przez oddziały rosyjskie i trafił do niewoli. Pod koniec lat 60. kontynuował naukę na Akademii Wiedeńskiej u Eduarda von Engertha. W 1870 odbył podróż po Austrii oraz Alpach wraz ze swoim przyjacielem, Kotsisem. W Monachium otworzył swoją reprezentacyjną pracownię malarską wraz z Franciszkiem Streittem, którą odwiedził bawarski książę Luitpold Wittelsbach. Był członkiem Monachijskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych, aktywnie uczestniczył w życiu polskiej kolonii artystycznej nad Izarą skoncentrowanej wokół osoby Józefa Brandta.

Artysta regularnie odwiedzał kraj oraz często podróżował na Węgry. Wykonywał wiele zleceń dla marszandów, a jego sztuka cieszyła się wzięciem w Wielkiej Brytanii, Austrii, Francji oraz w Stanach Zjednoczonych. W 1900 roku powrócił do Polski. Początkowo mieszkał w Warszawie, a następnie w uzdrowiskowej Szczawnicy, gdzie uczył młodzież oraz zajmował się projektowaniem zabawek i scenografii teatralnych. Pod koniec życia powrócił do Krakowa. Kozakiewicz początkowo malował miejskie pejzaże, kolejno zaczął specjalizować się w przedstawieniach historycznych o zabarwieniu rodzajowym oraz scenach z powstania styczniowego. W Monachium rozpoczął malowanie scen ludowych o silnych cechach „szkoły monachijskiej", z widokami polskiej wsi, małych miasteczek, górali, Romów czy Żydów. W jego malarstwie zauważalne są także wpływy późnego biedermeieru.

54

CZESŁAW WASILEWSKI

1875-1947

Kulig we wsi

olej/płótno, 70 x 114 cm
sygnowany p.d.: 'Cz. Wasilewski'
na krośnie malarskim nalepka aukcyjna

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, luty 2017
kolekcja prywatna, Warszawa

Czesław Wasilewski to artysta zaliczany do grona najpopularniejszych malarzy warszawskich okresu międzywojnia. Choć w jego biografii pełno jest luk i niedopowiedzeń, to pozostawiona przez twórcę spuścizna w pełni pozwala na zweryfikowanie jego artystycznego warsztatu. Tematyka, którą szczególnie chętnie podejmował Wasilewski, w śmiały i jednoznaczny sposób nawiązywała do zdobyczy polskich monachijczyków. Czy Wasilewski osobiście odwiedził bawarską stolicę i zetknął się z dorobkiem tzw. szkoły monachijskiej? W świetle informacji, którymi na ten moment dysponujemy, trudno to jednoznacznie stwierdzić. Ewidentnie porzucił weryzm i drobiazgowość, która zawsze towarzyszyła reprezentantom tamtego kręgu. Artysta stał się kontynuatorem ich spuścizny, ale podchodził do tkanki malarskiej już w inny, zupełnie autonomiczny sposób. Jego płótna nadal wypełniały brawurowe sanny, dynamiczne zaprzęgi, dramatyczne napady wilków czy sceny o charakterze łowieckim. Plama barwna stała się jednak już bardziej zamaszysta, powierzchnie nieco wrażeniowe, a kontury lekko rozedrgane. Wasilewski wykorzystał repertuar stricte tradycyjnych form, aby wykreować malarstwo zakorzenione w przeszłości, ale też już nieco nowe, odchodzące od monachijskiej doskonałości. To, co natomiast pozostało niezmienne, to wciąż obecny w pracach artysty stimmung. Bez względu na rodzaj tematu, w każdej scenie Wasilewski daje się poznać jako mistrz nastroju. Podobnie dzieje się w silnie zdynamizowanej scenie kuligu. Przez wieś otuloną zaspami suną po śniegu trzy końskie zaprzęgi. Układ słońca, którego ostatnie promienie delikatnie oświetlają drewniane zabudowania, sugeruje późne popołudnie i przypomina o krótkich, zimowych dniach. Uderza tutaj ekspresja, z jaką Wasilewski ukazał silne skróty perspektywiczne i galopujące sylwetki koni. Zauważalne jest w obrazie ponadto zainteresowanie folklorem, które objawia się poprzez odtworzenie przez artystę wielobarwnych strojów, które stanowią niewątpliwy akcent kolorystyczny pośród stosunkowo monochromatycznego, zimowego pejzażu.

55

ADAM KAZIMIERZ CIEMNIEWSKI

1866-1915

Spotkanie na stepie, 1892

olej/płótno, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'A Ciemniewski | 92'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne

estymacja:
35 000 - 50 000 PLN
7 500 - 10 700 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Dorotheum, Wiedeń, maj 2021
kolekcja prywatna, Polska

Adam Kazimierz Ciemniewski to artysta, którego twórczość obejmuje głównie tematykę historyczno-rodzajową. Wywodził się ze szlacheckiej, mazowieckiej rodziny herbu Prawdzic. Pierwsze nauki pobierał w warszawskim gimnazjum, następnie zdecydował się rozwijać swój talent malarski oraz rysunkowy w szkole Wojciecha Gersona. W 1890 roku postanowił wyjechać do Monachium. Już dwa lata później wystawiał swoje prace w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Publika doceniała jego dzieła, a krytyka koncertowała uwagę na świetle traktowanym w impresjonistyczny sposób. Dzięki uznaniu krytyków jego sztuka zdobyła swych nabywców. W 1895 Ciemniewski powrócił do kraju, gdzie początkowo zamieszkiwał w majątku wujostwa w Luszewie, a od 1901 w rejonach Płońska. Jego twórczość artystyczna była reprodukowana na łamach „Kłosów", „Tygodnika Ilustrowanego" oraz „Biesiady Literackiej", a także eksponowana na wielu wystawach, w tym: „Wojciech Gerson i jego uczniowie" w 1931, „Polska i jej lud w malarskie XIX/XX wieku" w 1934 i wystawie monograficznej w Muzeum Okręgowym w Ciechanowie w 1997.

56

FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

Mroźny dzień. Sople, około 1910

olej/płótno naklejone na tekturę, 30 x 48 cm
opisany na odwrociu: 'Fryderyk Pautsch'

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

POCHODZENIE:
kolekcja historyka sztuki i konserwatora zabytków Witolda Dalbora (1905-1954), Zakopane
kolekcja spadkobierców Witolda Dalbora

Fryderyk Pautsch był niezwykłą indywidualnością malarską. Zaliczany do ostatniego pokolenia polskich modernistów, zasłynął głównie tematyką huculską. Jego malarstwo odznaczało się naturalistyczno-ekspresyjnym charakterem. Rysem charakterystycznym w jego wczesnej twórczości była skłonność do deformacji i przerysowania, które potęgować miały ekspresyjny wyraz kompozycji. Malował często z rozmachem, szerokim duktem pędzla, tworząc gmatwaninę linii oraz silnie skontrastowanych plam barwnych. Kształty budował miękko, grubo nakładaną pastą malarską o bogatych efektach fakturowych, kreując spłaszczoną przestrzeń obrazową.

Prezentowana w katalogu praca, chociaż nie datowana, pochodzi z wczesnego okresu twórczości artysty. Kontrast intensywnych błękitów z brązami oddają nastrój mroźnego, zimowego poranka. Pejzażowe malarstwo Puatscha, podobnie jak pejzaże Konrada Krzyżanowskiego czy Ferdynanda Ryszczyca, zaliczyć można do ekspresyjnego wariantu malarstwa symbolistycznego, w którym rzeczywistość i pejzaż postrzegany przez pryzmat stanów uczuciowych artysty, zyskiwały stężony wyraz artystyczny. Ciekawym elementem pracy są przeskalowane sople w prawej części kompozycji, które przesłaniają pejzaż w tle. Takie rozwiązanie kompozycyjne, z charakterystycznym motywem „zakratowania" przejął artysta, podobnie jak wielu europejskich modernistów, z japońskich drzeworytów. Zabieg, który z jednej strony wprowadza niepokojącą ekspresję, prowadzi do spłaszczenia przestrzeni obrazowej. Spłaszczona przestrzeń, synteza kształtów, dynamika kompozycji oparta na asymetrii – te wszystkie elementy wpisują dzieło w krąg najlepszych przykładów młodopolskiego malarstwa pejzażowego. Zadaniem pejzażysty w tym okresie stało się odkrywanie zmiennych stanów duszy, czasami patetycznych, czasami melancholijnych, innym razem groźnych i bolesnych. Sprowadzone czasami do lapidarnego znaku pejzaże Pautscha, niekiedy zbliżały się niemal do abstrakcji.

57

FRYDERYK PAUTSCH

1877-1950

Huculska młoda para

olej/płótno naklejone na tekturę, 34 x 48 cm
sygnowany p.d.: 'F Pautsch'
na odwrociu opis własnościowy: 'LeonWyrwicz | (trudno czytelnie) | Kraków | Rynek Kleparski No 13 m 4. | Tel 537-79'

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja aktora i monologisty Leona Wyrwicza (1885-1951), Kraków
kolekcja spadkobierców Leona Wyrwicza, Kraków

„Nie na zachodzie Europy, w galeriach i muzeach paryskich, lecz w swej własnej ojczyźnie, we wschodniej dzielnicy Polski, na Hucułach, dokąd wraz z Wł. Jarockim na całe lato wyruszył, uczył się Pautsch wydobywać niezrównane efekty kolorystyczne, za pomocą których mógł potem oddawać przejrzystą głębię powietrza, nasyconego światłem i barwą. Dopiero po takich studiach, już z wyrobionym okiem i wprawioną ręką udał się Pautsch w r. 1904 do Paryża, gdzie pracował czas niedługi w szkole Juliena pod Laurensem. [...] Napatrzywszy się Paryżowi i nagromadzonym tam dziełom sztuki dawnej i współczesnej, poznawszy „wzory" rozgłośne malarstwa modernistycznego, wrócił Pautsch do kraju, do stron swych rodzinnych i zaczął malować... swoich Hucułów! Indywidualność zbyt silna, temperament zanadto krewki i bujny, a talent zbyt pewny siebie i sobie ufający, ażeby miał się poddać i ulec cudzym wzorom i autorytetom...".

Mieczysław Treter, Katalog wystawy obrazów Fryderyka Pautscha, Lwów 1911w Warszawie, Warszawa 2002, s. 41

58 †

JAN TALAGA

1876-1955

Pejzaż zimowy z Poronina ("Most"), 1911

olej/tektura, 50 x 70 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'J. TALAGA. 1911.'
opisany trudno czytelnie na odwrociu, papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, na krośnie malarskim trzy papierowe nalepki z drukowanymi numerami: '178', '612' i '18' oraz trudno czytelny, owalny stempel, na ramie notatka ramiarska

estymacja:
7 000 - 10 000 PLN
1 500 - 2 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja historyka sztuki i konserwatora zabytków Witolda Dalbora (1905-1954), Zakopane
kolekcja spadkobierców Witolda Dalbora

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1913

Pejzaż z Poronina, z wycinkiem miejsca, z czymś tak nieistotnym jak drewniany most może się wydawać czymś mało wzniosłym. Jeśli szuka się wzniosłości (tak, jak się ją na ogół rozumie) nie należy jednak sięgać po twórczość malarzy uczących się, czy będących pod przemożnym wpływem osoby Jana Stanisławskiego. Do ich grona zalicza się właśnie Jana Talagę. Wzrok wyłapujący to, co „nieistotne", przyglądający się rzeczom z bliska i potrafiący z tej zwykłości wydestylować nastrój i poezję to cechy twórczości tego artysty. Artysta pobierał nauki w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1900-1906. Był członkiem Wiedeńskiej Secesji, w której wystawiał z powodzeniem. Razem z Marianem Strońskim i Feliksem Wygrzywalskim dekorował malarsko dworzec kolejowy w Przemyślu. Woda była ważnym „tematem" dla malarzy z kręgu Jana Stanisławskiego. I nie chodziło tylko o jej bezpośrednie oddziaływanie (przyjemnie spędza się plenery nad wodą), ale też to, co można było o niej pomyśleć czy co z nią skojarzyć. Kojarzyła się z wodą życia, jej tafla uważana była za obraz duszy ludzkiej, a jej głębia odsyłała myśli do głębi ludzkiej natury. Również obraz Jana Talagi, dzięki malarskiej jakości, pozostaje otwarty na takie interpretacje. Pozostaje również niezwykle wdzięcznym i nastrojowym studium górskiego, zimowego pejzażu.

59 †

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

Ruiny świątyni Kastora i Polluksa w Agrygencie ("Girgenti"), 1913

olej/płótno, 76 x 65 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'B. RYCHTER-JANOWSKA. | GIRGENTI 1913.'
na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 500 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1918

Bronisława Rychter-Janowska to malarka, która wywodzi się z artystycznego środowiska Krakowa. Swoją edukację w kierunku sztuki zdobyła na studiach w wybieranym wówczas często Monachium, ale także we Włoszech – w Akademii Florenckiej oraz w Rzymie. Rozgłos zyskała dzięki pomocy starszego brata, również malarza – Stanisława Janowskiego oraz męża – Tadeusza Rychtera. W jej twórczości zauważalne jest zamiłowanie do realistycznego obrazowania. To, co wyróżnia jej prace, to silna nastrojowość, sugestywne operowanie światłem, zarówno w pracach najbardziej dla niej charakterystycznych – wizerunkach dworków, zapisów z wnętrz szlacheckich siedzib, kościołków, wiejskich chat, pejzaży, scen folklorystycznych, ale również przedstawień takich jak to ukazane w katalogu – ruin rzymskich świątyń, które zdobyły uznanie szerokiej publiczności. Praca „Ruiny świątyni Kastora i Polluksa w Agrygencie" opisana przez autorkę „Girgenti" pochodzi z 1913 roku, kiedy to malarka z przerwami przebywała we Włoszech – w Rzymie, Neapolu oraz na Sycylii do 1914. Artystka nazywała ten moment swojego życia „poszukiwaniem piękna". Dzięki swojemu talentowi udało jej się, tak jak pragnęła, udokumentować piękno przemijania światła oraz tajemniczą atmosferę pejzażu. Rychter-Janowska malowała bezpośrednio z natury, dlatego udawało jej się uchwycić kluczowy dla niej moment. Z Włoch przesyłała swe prace na wystawy krajowe. Do takich obrazów należały chociażby: „Katakumby w Neapolu", „Villa Falconieri", „Pałac Municipio w Taorminie", „Willa na wybrzeżach Kalabrii", „Willa włoska Doria Pamphilii" czy „Monte Pellefrino-Palermo". Wiosną 1913 udało jej się zorganizować własną włoską wystawę w hotelu „Excelsior" w Rzymie, podczas której zaprezentowała obrazy oraz wyjątkowe dla jej oeuvre makaty. Krytyka bardzo dobrze przyjęła jej działalność, znaczna część prac się sprzedała, a jedna z nich „Powrót z kościoła" została podarowana przez artystkę papieżowi Piusowi X.

60 †

STANISŁAW GAŁEK

1876-1961

Portret kobiety na tle wybrzeża, 1910

olej/tektura, 38 x 28,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'St. Gałek | 1910'
na odwrociu notatka ramiarska

estymacja:
5 000 - 8 000 PLN
1 100 - 1 800 EUR

Tematyka prac Stanisława Gałka oscylowała głównie wokół widoków tatrzańskich. Obraz prezentowany w katalogu zdecydowanie wyróżnia się na tle jego twórczości. Kompozycja ta jest pokłosiem podróży artysty na Krym i do Italii. Malarz pierwsze nauki pobierał w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w latach 1899-1900, u Jacka Malczewskiego oraz Jana Stanisławskiego. Dalsze studia odbył w Kunstgewerbeschule w Monachium oraz w École nationale supérieure des Beaux-Arts w Paryżu u nauczyciela wielu wybitnych twórców – Jeana Léona Gérôme'a. W międzyczasie wiele podróżował po Europie. Po powrocie do kraju zamieszkał ponownie w swoim ukochanym Zakopanem, którego krajobraz cenił sobie nad wyraz wysoko. Jego fascynacja Tatrami przejawiała się w nastrojowym malarstwie pejzażowym. Gałek należał do Towarzystwa Sztuka Podhalańska oraz aktywnie uczestniczył w życiu kulturalnym Zakopanego. Ponadto nauczał w Szkole Zawodowej Przemysłu Drzewnego w Kołomyi. Jego górskie widoki cieszyły się zainteresowaniem zarówno przed I wojną światową, jak i w okresie XX-lecia międzywojennego. Oprócz samej natury Gałek malował również portrety. W przypadku prezentowanego wizerunku kobiety na tle wybrzeża połączył ze sobą te dwa zagadnienia. Kunszt sztuki Gałka dostrzegła nie tylko polska, ale również wiedeńska, berlińska i węgierska krytyka. Dzieła malarskie tego modernistycznego twórcy wyróżniały się przede wszystkim skupiającymi uwagę widza zjawiskami atmosferycznymi, ulotnymi oraz tajemniczymi, synchronizującymi życie człowieka i natury.

61

STANISŁAW POCHWALSKI

1896-1959

Widok z pracowni malarza przy ulicy Mikołajskiej w Krakowie, lata 20. XX w.

olej/płótno, 73,5 x 55,5 cm
sygnowany l.d.: 'St. Pochwalski'
na krośnie malarskim papierowa nalepka z numerem: '8.'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 500 EUR

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście

Nazwisko Pochwalskich znane było powszechnie wśród kulturalnej elity Krakowa. W rodzinie tej, w kilku kolejnych pokoleniach przyszło na świat wielu znakomitych malarzy. Tradycje artystyczne kultywowane były minimum przez sześć generacji twórców, z których ewidentnie największym uznaniem cieszył się Kazimierz Teofil Pochwalski (1855-1940). Ten wykształcony wszechstronnie w szkołach Krakowa i Monachium malarz zasłynął swoją współpracą z wiedeńskim dworem cesarskim, która trwała nieco ponad dwadzieścia lat. Wracając jednak do postaci samego Stanisława, należy w tym miejscu określić jego genealogiczne koneksje w rodzie Pochwalskich. Był bratankiem wspomnianego powyżej Kazimierza, a tym samym synem jego brata, Władysława. Swoje symultaniczne zamiłowanie do malarstwa i konserwacji zabytków odziedziczył właśnie po ojcu, który niewątpliwie zaszczepił w nim miłość do sztuki. Dom Pochwalskich był zresztą miejscem kulturalnych spotkań, w którym dorastał młody Stanisław. W swoim malarstwie poświęcił się głównie tematyce pejzażowej, której znakomitym przykładem jest prezentowana weduta pochodząca ponadto ze spuścizny rodzinnej artysty.

Oto przed oczyma widza rozpościera się panoramiczny widok z okna pracowni artysty, którą odziedziczył po swoim ojcu. Jesteśmy w samym sercu Krakowa, w obrębie dawnych murów miejskich, dokładnie przy Mikołajskiej 8. Okno usytuowane zapewne od strony wewnętrznego dziedzińca kamienicy pozwala na obserwację dachów krakowskich kamienic. W oddali, po lewej, majaczy monumentalna, ceglana sylweta kościoła św. Krzyża, a jeszcze dalej, po prawej, wysmukła wieża świątyni Najświętszego Serca Pana Jezusa przy ulicy Mikołajskiej. To właśnie w tym atelier Stanisław Pochwalski przeprowadził konserwację wielu wybitnych dzieł sztuki średniowiecznej i nowożytnej, uznawanych dzisiaj za wybitne przykłady krakowskiego rzemiosła. Do grona obiektów restaurowanych przez artystę zalicza się chociażby barokowy „Taniec śmierci" z kościoła ojców Bernardynów, którym Pochwalski zajmował się kompleksowo w latach 20. XX stulecia. W kontekście jego malarstwa równie interesujący i jak się wydaje analogiczny w stosunku do prezentowanej w katalogu pracy, jest inny jego obraz, wzmiankowany w literaturze i zatytułowany „Dachy" z około 1927, a zakupiony w 1929 do kolekcji Prezydenta RP. Ten umieszczony w ofercie aukcyjnej pejzaż miejski niewątpliwie powstać musiał w podobnym czasie.

62 †

MOSHE FISHSOHN

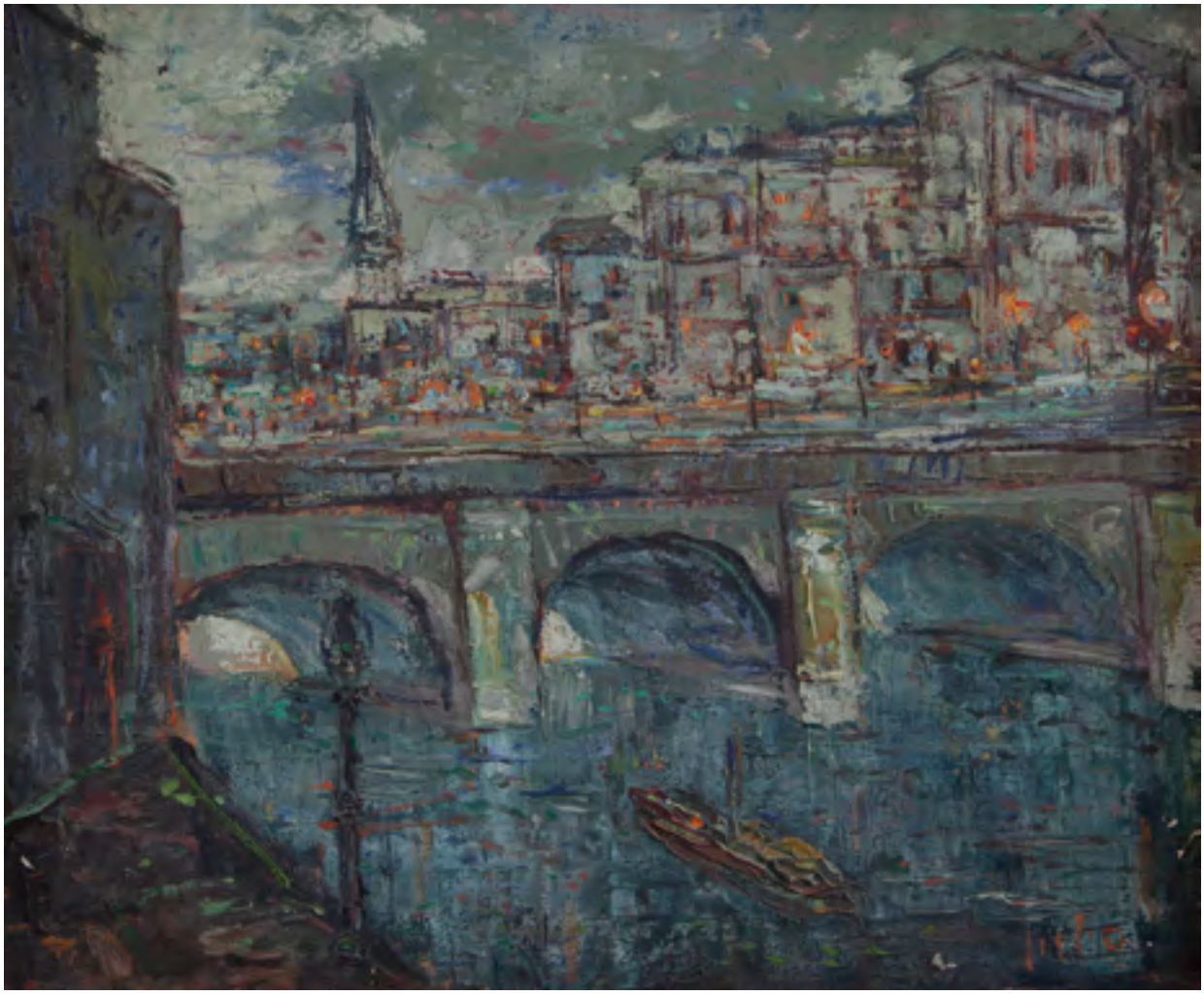
1912-1982

Nad Sekwną w Paryżu

olej/płótno, 37 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Fishso'
na krośnie malarskim notatki ramiarskie

estymacja:
4 000 - 6 000 PLN
900 - 1 300 EUR

Moshe Fishsohn to artysta, o którego życiorysie nie posiadamy zbyt wielu informacji. Wzmiankuje się go jako malarza pochodzącego z Izraela, urodzonego w 1912 roku, a zmarłego w 1987. W takiej sytuacji, kiedy źródła milczą, za twórcę „mówić" muszą jego dzieła. Moshe Fishsohn z pewnością zasłynął ze swojego indywidualnego stylu malarskiego. Jego prace przedstawiają tematykę żydowską, życie ludności w miasteczkach i na wsiach. Malarz chętnie portretował wędrownych muzyków i ludzi uchwyconych podczas prostych prac dnia codziennego. Istotne i zdecydowanie odrębne miejsce w jego artystycznym oeuvre zajmują pejzaże. Z racji na nieprzebadaną odpowiednio działalność artysty trudno określić, czy Paryż stanowił tutaj sedno tej tematyki. Pomimo to, można przypuszczać, że Fishsohna, tak jak i innych przybyszów, fascynowała struktura tej ogromnej metropolii. Na obrazie prezentowanym w katalogu aukcyjnym widzimy wycinkowy kadr paryskiej rzeczywistości. Jesteśmy nad Sekwaną, gdzieś w okolicach centrum miasta i słynnej Île de la Cité. Artysta kreuje nastrojowy widok na jeden z mostów przerzuconych nad rwącym nurtem rzeki. Monochromatyczna kolorystyka obrazu i jego impastowa, zdynamizowana faktura zdają się tutaj być wyznacznikami warsztatu malarza.



63

JAN STYKA

1858-1925

Dama w loży, 1890

olej/płótno, 84 x 40 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'Jan Styka | 1890'
opisany na fragmencie płótna zawiniętego na odwrociu krosna malarskiego: '(...)89_ | (...)83_', opisany na krośnie numerem: '65', okrągła lakowa pieczęć celna z opisem: 'H.Z.A. | L [dwugłowy orzeł austriacki] S | KRAKAU'

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
8 600 - 12 800 EUR

Jan Styka należy do „arystokratów" sztuki polskiej. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, następnie w Rzymie, aby ostateczny rys twórczości odnaleźć w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. To tam w latach 1882-85 studiował u Jana Matejki i rozwijał swoje zamiłowanie do malarstwa religijnego i historycznego. W 1883 roku Styka przewodniczył Jubileuszowi Jana Matejki, któremu towarzyszyła wystawa prac artysty na Wawelu. W 1886 malarz wyjechał do Paryża, gdzie jego kariera zaczęła nabierać rozpędu. Od lat 90. XIX wieku realizował sławne malarskie panoramy, z których do dziś zachowaną pozostaje „Panorama bitwy pod Racławicami" (1892-94). Zajmował się także ilustratorstwem i w tej materii jego najbardziej znanym dokonaniem są ilustracje do „Quo Vadis" Henryka Sienkiewicza, które zostało wydane w sześciu tomach przez Ernesta Flammariona, począwszy od 1901. Sam Styka wiele podróżował, co dostarczało mu historyczno-literackich inspiracji. Pierwszą istotną wyprawę odbył do Ziemi Świętej w 1895 roku. Podobnie podróżowały jego dzieła – cieszyły się dużą popularnością na wystawach Europy.

Malarz najlepiej czuł się w tematyce historycznej i to te sceny stanowią dzisiaj trzon jego złożonego oeuvre. Portrety pojawiają się w nim zdecydowanie rzadziej, ale dlatego też stanowią ciekawą i nieco mniej przebadaną sferę w jego działalności. „Po powrocie do Paryża Styka wystawił wraz z synem Tadeuszem w 1906 r. u Georges'a Petita. Za zarobione pieniądze kupił willę w Garches pod Paryżem i corocznie wystawiał na Salonie Paryskim" (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 38). Na początku wieku pozycja Styki w Paryżu była bardzo wysoka. U Styki portretowali się najbardziej znani, a dla pomieszczenia jego kompozycji historycznych tworzono wielkie wystawy. Był on już wówczas po namalowaniu monumentalnych, historycznych panoram, w tym chociażby Panoramy Racławickiej czy Siedmiogrodzkiej. Prezentowany w katalogu aukcyjnym portret kobiety został stworzony w zupełnie innej konwencji. Pobrzmiewają tu pewne echa akademizmu, ale niektóre partie zostały opracowane bardzo swobodnie i wrażeniowo. Bliski kadr, jak również nieregularne, zawinięte na blejtram płótno, mogą sugerować, że mamy tu do czynienia z fragmentem większej kompozycji. Wytworna dama została ukazana w teatralnej lub operowej loży. Czerwień podłokietników i kotary w tle silnie kontrastuje z bladą karnacją modelki, jak również z jej żółtą, wieczorową suknią.

64 †

STANISŁAW MARIAN ŻARNECKI (WŁAŚCIWIE IZYDOR GOLDFINGER)

1877-1956

Portret bratanic artysty, Zofii i Janiny Żarneckich, 1913

olej/płótno naklejone na tekturę, 31 x 51 cm
opisany na odwrociu: 'Stanisław Żarnecki, jesień 1913 r, Zakopane, | na Małym Żywczańskim. | Portret, od lewej, Zofii i Janiny Żarneckich, | córek Władysława.'

estymacja:
6 000 - 8 000 PLN
1 300 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja historyka sztuki i konserwatora zabytków Witolda Dalbora (1905-1954), Zakopane
kolekcja spadkobierców Witolda Dalbora

Stanisław Marian Żarnecki, a właściwie Izydor Goldfinger znany jest jako malarz oraz grafik żydowskiego pochodzenia. Urodził się Krakowie w 1877 roku, gdzie od 1881 uczęszczał do Gimnazjum św. Anny. W latach 1897 podjął studia w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych. Kształcił się tam pod kierunkiem Teodora Axentowicza, Józefa Mehoffera oraz Józefa Unierzyskiego. Podczas studiów dwukrotnie został nagrodzony medalami. W czasie I wojny światowej wyjechał do Wiednia, gdzie rozpoczął służbę w austriackiej armii oraz malował liczne portrety wojskowych. Po wojnie powrócił do Krakowa i założył własną pracownię malarską. Otrzymywał zlecenia na wykonanie portretów prezydentów miasta – Józefa Friedleina, Feliksa Szlachtowskiego oraz Ferdynanda Weigla. Prezentowana w katalogu praca przedstawia nastrojowy portret bratanic artysty – Zofii i Janiny Żarneckich, w którym to uwidacznia się wpływ jego dawnych profesorów. Wizerunek dziewczynek jest jakby reminiscencją dziecięcych postaci Axentowicza, a malowany w tle geometryczny ornament stanowi jawny dialog ze sztuką Mehoffera.

65

MICHAŁ ROUBA

1893-1941

Portret kobiety

olej/płótno, 51 x 44 cm
opisany na odwrociu: 'Michał | Rouba | (nieczytelnie)'
oraz na krośnie malarskim: 'M. ROUBA'

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

Twórczość jednego z ciekawszych reprezentantów szkoły wileńskiej, Michała Rouby, jest dzisiaj nieco zapomniana i pozostaje ewidentnie w cieniu wielkich i silnie rezonujących osobowości tego kręgu artystycznego, takich jak Ludomir Śleńdziński, Kazimierz Kwiatkowski czy Jerzy Hoppen. Pomimo to Roube należałoby postawić w tym samym szeregu, co innych Wilnian i oddać mu należne zainteresowanie. Zachowane w zbiorach muzealnych i kolekcjach prywatnych prace potwierdzają tylko słowa Józefa Poklewskiego, który w swoim artykule dotyczącym środowiska artystów wileńskich pisał o „odmienności i niezależności twórczej", którymi odznaczała się plastyczna postawa Rouby (Józef Poklewski, „Szkoła wileńska" i jej ocena przez międzynarodową krytykę artystyczną, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo" 1994, 25, nr 280, s. 261). Rzeczywiście malarz ten, nawiązując bezpośrednio do rozwijających się wówczas tendencji klasycyzujących, uwypuklał na swoich obrazach silny pierwiastek romantyczny, posiadający zresztą w owym kręgu bogatą tradycję. „Najbardziej charakterystyczne i typowe dla jego twórczości są pejzaże, pełne romantycznego nastroju, kulisowo skomponowane widoki miast oraz 'realistyczne przedstawienia podmiejskich domków w intensywnych, lecz dobrze zharmonizowanych barwach: czerwonej, żółtej i niebieskiej'", czytamy dalej w tekście zacytowanym przez Poklewskiego.

Ów XX-wieczny romantyzm jest również bardzo widoczny w nastrojowych portretach Michała Rouby. Szczególną uwagę zwraca bowiem artysta na walory kolorystyczne oraz subtelną, tajemniczą wręcz grę świateł i cieni. W całej strukturze obrazu zanika gdzieś klasyczne umiłowanie rysunku, a na pierwszy plan wychodzi wszechmocna barwa. To ona wiedzie tutaj prym i odgrywa kluczową rolę w budowaniu nastroju i wewnętrznego napięcia wizerunków tworzonych przez niego. Oszczędny w środkach portret kobiety znakomicie ilustruje romantyczne tendencje zawarte w sztuce Rouby. Zamknięta kompozycja obrazu zdaje się otwierać na to, co poza nim, to, co dalekie i niezidentyfikowane. To przecież chyba ulubiona konwencja romantyków, którzy niedopowiedzenia i tajemnicę w swoich utworach traktowali jako wartość nadrzędną. Modelka wpatrzona daleko przed siebie zerka na coś, co dla widza pozostaje permanentną zagadką. Dodatkowo jej twarz oświetlona silnym, niemal reflektorowym światłem, implikuje w sobie coś z obrazów mistrzów baroku. Mamy tu zatem zawarty pewien sposób myślenia o obrazie i jego strukturze, charakterystyczny dla epok kierujących swoje zainteresowanie nie w stronę mickiewiczowskiego „szkiełka i oka", a zdecydowanie na „czucie i wiarę".

66 †

WITOLD MARS

1912-1985

Akt kobiety z gitarzystą

olej/płótno, 49 x 74,5 cm
sygnowany p.d.: 'MARS'

estymacja:
8 000 - 12 000 PLN
1 800 - 2 600 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Warszawa

Artysta w 1927 roku rozpoczął studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w pracowniach Władysława Jarockiego i Fryderyka Pautscha. Dwa lata później przeniósł się do Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie, do pracowni Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, którą ukończył w 1934. Pierwsza wystawa indywidualna twórczości Witolda Marsa miała miejsce we Lwowie w 1936, zorganizowało ją tamtejsze Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wystawiał również w Krakowie ze Związkiem Polskich Artystów Plastyków i w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. Był członkiem założonej przez Władysława Krzyżanowskiego i działającej we Lwowie grupy „Zespół". Podczas II wojny światowej walczył w szeregach Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie, służył we Francji i Wielkiej Brytanii, gdzie pozostał po 1945. Mieszkając w Szkocji nadal tworzył, a swoje prace wystawiał z „London Group" oraz podczas wystaw „Society of Scottish Artists", w British Academy i Royal Scottish Academy. W 1952 Witold Mars i jego żona Zofia wyjechali do Nowego Jorku, gdzie osiedli na stałe. Mieszkając w Stanach Zjednoczonych zajmował się ilustrowaniem książek i czasopism, ogółem zilustrował kilkaset pozycji wydanych przez największe koncerny księgarskie. Wiele z nich zostało wyróżnionych i nagrodzonych. Największa pośmiertna wystawa twórczości ilustratorskiej Witolda Marsa została zorganizowana przez Lipert Gallery w 1990 w Fundacji Kościuszkowskiej, wystawie towarzyszyła aukcja części prac. Twórczość Witolda Marsa poza prywatnymi zbiorami znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie oraz w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. Grafiki przedstawiające walki w Normandii znajdują się w Instytucie Sikorskiego w Londynie, a oryginały ilustracji do książek w Kerlan Collection Uniwersytetu Minnesota. Prezentowana w katalogu praca artysty przypomina, że jego nauczycielem był Szczęsny Kowarski. Kolorystyka i forma noszące znamiona odrealnionej i dynamicznej pozwalają widzieć w Witoldzie Marsie praktyka europejskiego futuryzmu. W jego obrazach dostrzegalne jest również doświadczenie ilustratora książek.

67 †

SZYMON MONDZAIN

1890-1979

Akt leżący, lata 60. XX w.

olej/deska, 33,2 x 40,8 cm
sygnowany l.d.: 'Mondzain'
opisany na odwrociu: 'nu peint | 1929. | Mondzain' oraz na krośnie malarskim: 'M 1756'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

Szymon Mondzain to malarz oraz rysownik, którego sztuka jest kojarzona z międzynarodowym nurtem École de Paris. Artysta ten urodził się w 1888 w Chełmie, a już w 1906 rozpoczął studia malarskie w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, pod kierunkiem Kazimierza Stabrowskiego. W latach 1909-1912 wyruszył na studia do Krakowa, do tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, by kontynuować naukę w pracowni Teodora Axentowicza oraz Józefa Pankiewicza. Jego pierwsze wystawy odbywały się w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych. Podczas studiów w Krakowie często odwiedzał Paryż, w którym zdecydował się zamieszkać na stałe w 1912. We Francji podjął studia w pracowni André Deraina, a jego warsztat został doceniony na paryskiej scenie artystycznej. Wystawiał w Salonie Niezależnych, Jesiennym, Tuileries, w Stanach Zjednoczonych w Fine Arts Club Chicago, a także w nowojorskim Collage Art Association. Podobnie jak inni przedstawiciele Szkoły Paryskiej odbywał plenery w Bretanii oraz Hiszpanii, a od 1925 wyjeżdżał także do Algierii. Prace Szymona Mondzaina nawiązują do francuskiego postimpresjonizmu. Widoczny jest w nich również wpływ dawnych mistrzów. Charakterystyczną cechą jego malarstwa jest akcentowanie rysunku, uwypuklonego wielokrotnie za pomocą wyraźnego konturu. Praca prezentowana w katalogu aukcyjnym pochodzi z końcowego, późnego etapu działalności Mondzaina, kiedy porzucił już omawiany powyżej linearyzm na rzecz syntetyzacji i rozedrganej plamy barwnej. Poza leżącej modelki odnosi się jednoznacznie do postaci antycznej bogini Wenus, której wizerunku Mondzain mógł często oglądać w kolekcji paryskiego Luwru. Charakter obrazu, który emanuje pewnego rodzaju tajemniczością i niedookreślonością przywodzi na myśl skojarzenia z manierystyczną szkołą Fontainebleau.

Mondyain

68 †

KASPER POCHWALSKI

1899-1971

Portret kobiety w fotelu, 1930

olej/płótno, 73 x 48 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'KASPER POCHWALSKI | 1930'

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

Kasper Pochwalski w latach 1917-22 studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Józefa Mehoffera. W roku ukończenia studiów na tamtejszej uczelni otrzymał stypendium „francuskie" na roczny pobyt w Paryżu. Uczęszczał do Akademii Ranson, gdzie miał okazję studiować pod kierunkiem wybitnego artysty, jednego ze współzałożycieli nabistów, Maurice'a Denisa. Po powrocie do kraju brał udział w wystawach stowarzyszenia „Sztuka" oraz w wielu innych, m. in. w dorocznych Salonach Krakowa, Warszawy (Zachęty, IPS). Należał również do zrzeszenia „Zwornik", którego wraz z bratem Stanisławem i Emilem Krchą był członkiem założycielem.

Był on w pewnej mierze kontynuatorem młodopolskiego modernizmu, stanowiąc równocześnie silną, zamkniętą w sobie indywidualność twórczą. Kasper Pochwalski odznaczał się wielkim talentem, był biegłym rysownikiem i bardzo wszechstronnym malarzem. Malował portrety, pejzaże, martwe natury, kwiaty, obrazy ołtarzowe. Projektował polichromie do kościołów i witraże. Tworzył także wiele kompozycji symbolicznych, pełnych fantazji, w których powtarzały się tytuły: „Spowiedzi", „Wozów cygańskich", „Przeprowadzki artysty" czy „Miłości na dachu".

Portret kobiety w tonach różów i delikatnych fioletów malowany z dekoracyjnym zmysłem jest równocześnie udanym studium psychologicznym i zapowiedzią późniejszego, fantastycznego stylu artysty. Pochwalski kojarzony jest przede wszystkim z barwnymi kompozycjami wypełnionymi postaciami obwiedzionymi płynnym konturem i odznaczającymi się specyficzną, na poły bajkową atmosferą. Artysta oprócz aspektów formalnych wydobywał ze swoich modeli głęboko ukrytą warstwę psychologiczną. Wszystkim jego wizerunkom portretowym towarzyszą silne i prawdziwe emocje. Tu jednak poznajemy go również jako realistę, zdolnego portrecistę, celnie opisującego wygląd i psychikę modela.

69 †

MARIAN STROŃSKI

1892-1977

Portret damy z bukietem peonii, lata 20.-30. XX w.

olej/płótno (dublowane), 116 x 89 cm
sygnowany p.d.: 'M Stroński'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 500 EUR

Twórczość Mariana Strońskiego wciąż stanowi dla szerszej publiczności pewnego rodzaju „terra incognita" na plastycznej mapie polskiego malarstwa. W najpełniejszy sposób przypomina sylwetkę tego wybitnego malarza stała ekspozycja Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej, z którą twórca był związany przez wiele lat. Całe spectrum jego sztuki, z którą mogą zapoznać się zwiedzający, pokazuje Strońskiego jako artystę niebanalnego, który podejmował w swoim oeuvre motywy pejzażowe, martwe natury, a także, co najważniejsze, portrety. To właśnie silnie zindywidualizowane wizerunki ludzi o rysach autonomicznych i pełnych wrażliwości konstytuują Strońskiego jako świetnego psychologa i jeszcze lepszego plastyka. Malarz studiował zarówno w Krakowie, jak i w Wiedniu. W międzyczasie pojawił się także w Paryżu, a później prowadził własną pracownię w Warszawie. Nie związał się właściwie ściśle z żadnym środowiskiem, co pozwoliło mu w pewien sposób wykształcić swój styl, w którym widać nie tyle wpływy innych, co jego własne spostrzeżenia i odczucia. Znaczna część artystycznej spuścizny Strońskiego spłonęła w czasie II wojny światowej, toteż prace powstałe w okresie międzywojennym stanowią cenne świadectwo jego działalności.

Nastrojowy portret wytwornej damy z bukietem peonii pochodzi niewątpliwie z tego właśnie okresu. Modelka została ukazana na tle jednolitej ściany, w pozycji siedzącej. Żółta suknia z dużym dekoltem silnie kontrastuje z kobaltowym błękitem zwiewnego szala przewieszonego przez poręcz krzesła. Cała uwaga została skoncentrowana właściwie w dwóch miejscach. Twarz modelki została ocieniona nieznacznie przez transparentne rondo jasnego kapelusza. Klasyczne i regularne rysy portretowanej zestawiono z drugą dominantą kompozycyjną, którą stanowi bukiet czerwonych peonii. Czy kwiaty te pojawiają się na omawianym obrazie przypadkiem, czy stanowią też dobrze przemyślany koncept? Trudno powiedzieć, czy malarz umieścił je w rękach portretowanej, aby celowo odwołać się do ich symboliki – bogactwa, radości i zdrowia. Być może po prostu modelkę poproszono o przyjście do jego pracowni z bukietem ulubionych kwiatów i wybrała właśnie te piękne, bujne peonie. Idąc tym tropem, możemy zatem określić jeszcze jedną istotną kwestię, a mianowicie czas powstania portretu. Stroński namalował go wiosną, w maju, kiedy ogrody są pełne kwitnących roślin, a wokół unosi się ich upojny, słodki zapach.

70 †

MAX BAND

1900-1974

Portret kobiety w różowej bluzce

olej/płótno, 61 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'Max Band'
na odwrociu etykieta z opisem aukcyjnym, na krośnie malarskim nalepki aukcyjne
oraz stempel pracowni ramiarskiej, na ramie notatki

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Artcurial, Paryż, marzec 2011
kolekcja prywatna, Wielka Brytania
kolekcja prywatna, Polska

Max Band urodził się 1900 roku na Litwie, w Nowym Mieście (Žemaičių Naumiestis). Pochodził z ortodoksyjnej żydowskiej rodziny. Jego pochodzenie miało niewątpliwy wpływ na sztukę, jaką tworzył. Zajmował się przede wszystkim malarstwem, ale także rzeźbił i pisał. Po wielu latach spędzonych w Berlinie i Paryżu osiadł na stałe w Stanach Zjednoczonych. W młodości żył w biedzie. W 1920 wyjechał na studia do Akademie der Künste w Berlinie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Willy'ego Jackela. W 1923 kontynuował naukę w Paryżu. Utrzymywał bliskie kontakty z artystami kręgu École de Paris. Inspirował się francuskimi mistrzami malarstwa – Cézannem czy Picassem – a jego obrazy zaczęto regularnie prezentować na paryskich wystawach. Trudno powiedzieć, kiedy dokładnie przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. Źródła nie są tutaj precyzyjne, a biografia artysty nie została dotychczas należycie opracowana. Malarstwo Banda to głównie ekspresyjne portrety, pejzaże, martwe natury, a także sceny o tematyce żydowskiej. U progu lat 30. XX wieku o twórczości Banda pisał krytyk Waldemar George: „Malarstwo Maxa Banda podąża za impulsami serca i układu nerwowego. Rejestruje i wiernie oddaje reakcje malarza. To pismo to zeznanie, tabliczka identyfikacyjna, odcisk palca. Jego studia należą do dziedziny grafologii". Prezentowany w katalogu aukcji nastrojowy portret kobiety rzeczywiście świadczy o dużej wrażliwości artysty. Pomimo pewnej szkicowości i nieznacznej syntezy form malarz uzyskał niebywale realistyczne studium psychologiczne modelki. Szczególnie zaakcentował oczy portretowanej, ciemne, wielkie i patrzące bezpośrednio na widza, przeszywające go na wskroś.

Max Band

71 †

TADEUSZ STYKA

1889-1954

Rusałka

olej/deska, 39 x 31 cm
sygnowany l.d.: 'TADE. STYKA.'
na odwrociu stempel z numerem: '3160', papierowa nalepka inwentarzowa z numerem: '276' oraz fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka składu przyborów malarskich (?), na odwrociu oraz na ramie nalepki aukcyjne

estymacja:
60 000 - 80 000 PLN
12 800 - 17 100 EUR

POCHODZENIE:
Sopocki Dom Aukcyjny, maj 2019
kolekcja prywatna, Polska

Każdy z trzech przedstawicieli malarskiego rodu Styków wyspecjalizował się w kojarzonych z nim motywach. Postać nestora familii, Jana, wiąże się zazwyczaj z monumentalnymi kompozycjami o charakterze akademicko-historycznym. Sylwetkę młodszego z synów, Adama, łączyć należy z przedstawieniami orientalizującym z tak egzotycznych zakątków świata jak Egipt, Maroko czy Tunezja. Wreszcie twórczość Tadeusza, w której dominują nastrojowe i pełne emocji portrety, wśród których na pierwszy plan wysuwa się ikoniczny wizerunek aktorki Poli Negri. To właśnie portrety przyniosły Styce popularność i międzynarodowy rozgłos. To o jego wizerunkach ludzi pisała prasa, wychwalając je i dogłębnie analizując. „W portretach malowanych przez Tadeusza Stykę, oprócz mistrzostwa techniki, cenniejszy jeszcze jest zmysł obserwacji. Jeśli uzmysłowimy sobie, że wspaniały portret astronoma Flammariona (1908), namalowany przez niespełna 18-letniego chłopca, ukazuje bogate wnętrze duchowe starca, zaś rok później Portret Baronowej O. de K. jest syntezą kobiecego wdzięku i fantazji – nic dziwnego, że wyrażano się o artyście w superlatywach (Czesław Czapliński, Saga rodu Styków, Nowy Jork 1988, s. 122).

Prezentowana w katalogu sylwetka pląsającej rusałki należy do grupy dzieł o tematyce fantastycznej. W oeuvre Tadeusza Styki pojawiają się i takie dzieła ukazujące nierealne postaci jak efemeryczne rusałki czy tajemnicze nimfy. Ewidentnie artystę zajmował świat legend i baśni, a inspirację tę odziedziczył po ojcu. Ta część jego twórczości pozostaje dzisiaj jednak zupełnie niezbadana. Wydaje się, że wiele prac o podobnej tematyce znajdować może się jeszcze w kolekcjach prywatnych i dopiero czeka na to, by ujrzeć światło dzienne. Delikatna postać leśnej boginki ukazana została przez Stykę w sposób niebywale sugestywny. Jej jasne, alabastrowe wręcz ciało silnie kontrastuje z ciemnym, zielono-brunatnym tłem gęstych zarośli. Kobieta ukazana w ruchu wydaje się płynąć po trawiastej łące. Potraktowana syntetycznie twarz modelki odróżnia ten obraz od innych, dopracowanych kompozycji malarza. Pojawia się tutaj jednak jeden, znamienny dla niego element, a mianowicie długie, lekko pofalowane włosy opadające na plecy portretowanej kobiety.

TADE. STYKA.

72

CYPRIAN DYLCZYŃSKI

1835-1913

Niedziela Zielna, 1892

olej/płótno, 67 x 52 cm
sygnowany i datowany u dołu: 'C Dylczyński | 1892.'

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

Cyprian Dylczyński to polski malarz wywodzący się ze szkoły monachijskiej. Naukę w Akademii Sztuk Pięknych w stolicy Bawarii rozpoczął w 1860 roku. Jego macierzystą uczelnią była natomiast Szkoła Sztuk Pięknych w Warszawie, do której uczęszczał w latach 1852-58. Po wyjeździe z Monachium, kolejne sześć lat swojego życia spędził w Paryżu, pracując w atelier malarskim Léona Cognieta. Powrócił do kraju w 1867 i osiedlił się na stałe w Warszawie. Jego dzieła ukazywały wydarzenia z historii Polski, sceny rodzajowe, ale również motywy religijne, a także portrety. Stosował głównie technikę olejną oraz akwarelową. Na początkowym etapie swojej artystycznej działalności znajdował się pod silnym wpływem sztuki Ignacego Gierdziejewskiego. Obrazy te wyróżniały się drobiazgowym wykończeniem o gładkiej fakturze. „Niedziela Zielna" to obraz powstały w 1892 roku, który nawiązuje do ważnego katolickiego święta Wniebowstąpienia Najświętszej Marii Panny. Być może artysta nawiązał w ten sposób do znanej w epoce pracy Witolda Pruszkowskiego z 1888 o analogicznym temacie. Dzieło stanowi swoistą zapowiedź nadchodzącego w sztuce polskiej nurtu ludomanii, rozpowszechnionego szeroko na przełomie XIX i XX stulecia. Pruszkowski, a jak widać w pewien sposób także i Dylczyński, jako prekursorzy-popularyzatorzy chłopomanii, rozpowszechniali sławę nieskażonej cywilizacyjnie wsi oraz jej zwyczajów i tradycji. Zakorzenienie w tradycji stanowiło o sile narodu. Prezentowana scena przedstawia wiernych modlących się w kościele. Obraz ten, pomimo iż swą tematyką nawiązuje do dzieł realistów, w swojej formie jest nadal bliższy akademizmowi.

C. Dykczyński
1892.

73 †

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Martwa natura z kwiatami i owocami

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

estymacja:
15 000 - 20 000 PLN
3 200 - 4 300 EUR

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

74 †

ALFONS KARPIŃSKI
1875-1961

Martwa natura z różami i porcelaną, 1936

olej/tektura, 35 x 99 cm
sygnowany po lewej, wewnątrz kompozycji: 'aKarpiński .36.'

estymacja:
25 000 - 35 000 PLN
5 400 - 7 500 EUR

„Gdy wiosna nadejdzie co parę dni kupuję pęki róż, bez których nie mogę się wprost obejść. One dla mnie są szkołą kolorytu. Ich to subtelnym tonacjom zawdzięczam bardzo wiele. Nikt nie uwierzy, ile subtelnych odcieni i półtonów mieści się w jednym kwiecie róży. Na pozór tego się nawet nie widzi. Dopiero, gdy się zacznie malować, spostrzega się, jak wielką jest skala tonów i półtonów, które składają się na bogatą szatę tego królewskiego kwiatu. 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".

Alfons Karpiński

DEKADENCKA MELANCHOLIA O MARTWYCH NATURACH ALFONSA KARPIŃSKIEGO

Efemeryczne, przepełnione atmosferą melancholii martwe natury Alfonsa Karpińskiego znakomicie oddają nastrój epoki, w której powstały i doskonale wpisują się w dekadencką wizję świata przełomu wieków. Prace artysty to jakby zastygłe w czasie fotografie upamiętniające przedmioty. Karpiński chętnie stosował w swoich kompozycjach układy horyzontalne. Przestrzeń wypełniał głównym motywem – wazonem z kwiatami oraz towarzyszącymi mu często puzderkami, szkatułkami i porcelanowymi figurkami. W tle umieszczał zegary i obrazy trudne do zidentyfikowania, gdyż ukazane fragmentarycznie, niczym mało istotny, drugoplanowy element obrazu. Róże to jedne z ulubionych, najczęściej pojawiających się na płótnach malarza kwiatów. Z jednej strony artysta kreował realistyczny obraz rzeczywistości, w której w zgodzie z jej prawami odtwarzał cienie rzucane przez przedmioty, ich barwy czy bliki świetlne. Z innej perspektywy zaś, widoczne jest w jego obrazach także i wrażeniowe, impresjonistyczne podejście do formy przejawiające się poprzez nieco rozmyte formy, dynamicznie kładzione plamy farby i ogólne rozedrganie powierzchni, która zdaje się wibrować i pulsować swoim wewnętrznym rytmem.

Karpiński przez całe życie pozostał wierny tradycji i wzorom wypracowanym na początku kariery. Melancholijne martwe natury powstawały w okresie XX-lecia międzywojennego i jeszcze później. Malarz sławę i uznanie zdobył przede wszystkim dzięki wyjątkowym, delikatnym portretom kobiet, szczególnie znanych krakowianek odwiedzających jego pracownię. Martwe natury początkowo tworzył dla czystej przyjemności i pozostawiał w murach swojego atelier. Jak sam mawiał: „Kwiaty i wnętrza zacząłem też malować dla siebie, okazało się jednak, że te obrazy się bardzo podobają i to mnie w niejednej ciężkiej chwili materialnie uratowało". Zainteresowanie tego typu kompozycjami, a także czerpane z nich finansowe wpływy wzbudziły w Karpińskim prawdziwego mistrza martwych natur. Tuż obok schematycznych układów z kwiatami w wazonach pojawiały się także te bardziej wymyślne, wzbogacone dużą liczbą porcelanowych bibelotów. Jak Karpiński wielokrotnie zaznaczał w swoich wypowiedziach, miał on szczególnie do kwiatów wyjątkowy stosunek. Ich piękno i wewnętrzną magię przyrównywał niejednokrotnie w metaforyczny sposób do kobiecej natury, zewnętrznie pięknej i wewnętrznie złożonej, ambiwalentnej. Jak widać na licznych archiwalnych fotografiach ukazujących wnętrze pracowni malarza, można zaobserwować porozstawiane tu i ówdzie przedmioty służące mu, czy raczej chciałoby się powiedzieć „pozujące" podczas malowania martwych natur.

75

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Żniwa w Bronowicach ("Lalki"), przed/lub 1910

olej/tektura, 11 x 21 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'WT'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1910

Żniwa odbywające się w miesiącach letnich, w podkrakowskich Bronowicach to częsty motyw w twórczości Włodzimierza Tetmajera. Artysta wielokrotnie odtwarzał sceny rozgrywające się na rozległych polach i łąkach. Ukazywał sianokosy, orkę i jak w tym przypadku ustawione w rzędzie, jeden za drugim snopki zboża – tytułowe „Lalki". To nastrojowe studium natury wzbogacił twórca o bardzo istotny element sztafażu, jakim jest tutaj postać wiejskiej dziewczyny. Pomimo posuniętej syntezy form Tetmajer zadbał o odtworzenie elementów regionalnego stroju żniwiarki, w którym skontrastował dwie barwy – biel oraz charakterystyczną dla siebie intensywną czerwień. Malarz jest uznawany za najwybitniejszego twórcę z tzw. „piątki chłopomanów". Przedstawiał na swoich obrazach prozaiczną rzeczywistość polskiej wsi, która pod jego pędzlem urastała do rangi sacrum. Świat kreowany przez Tetmajera to sielski krajobraz bronowickiej przestrzeni przepełnionej słońcem. To kraina, którą w pewien sposób widzieć należałoby jako mityczną Arkadię, wolną od trosk, w której praca stanowi najwyższą wartość i daje pełną satysfakcję.

WT

76

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Po sianokosach ("Zwózka"), przed/lub 1910

olej/tektura, 12 x 21 cm
sygnowany monogramem p.d.: 'WT'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie

estymacja:
20 000 - 30 000 PLN
4 300 - 6 400 EUR

WYSTAWIANY:
Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1910

„Ci ludzie dzielni, serdeczni, zdrowi i silni, weseli lub smutni, żyją razem z tą ziemią, co ich żywi, myślą o niej. Żyją za pan brat z wielką lipą w ogródku, żyją jak z dziećmi własnemi, z gromadką jabłonek w sadzie kwitnącą, kochają swoją białą chałupę pod olbrzymim strzechy chochołem…".

Włodzimierz Tetmajer, W noc majową, [w:] Noce letnie, Kraków 1902, s. 102

77

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Sad w Kalwarii Zebrzydowskiej, lata 20. XX w.

olej/tektura, 32,5 x 47 cm
sygnowany monogramem wiązanym l.d.: 'WW'
na odwrociu papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
30 000 - 40 000 PLN
6 400 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, luty 2009
kolekcja prywatna, Polska

Wojciech Weiss to jeden z najwybitniejszych polskich artystów doby modernizmu. Jego zróżnicowane i ewoluujące na przestrzeni kolejnych dekad œuvre tworzy dziś barwną i niesamowicie intrygującą mozaikę stylów i coraz to nowych sposobów widzenia rzeczywistości. Odkąd w 1905 roku Weiss wraz z rodzicami kupił niewielki dom w Kalwarii Zebrzydowskiej, miejsce to stało się jego azylem i przestrzenią dla licznych plenerów malarskich. Ta mała, urokliwa miejscowość położona wśród malowniczych wzgórz Małopolski dostarczała artyście inspiracji i skierowała na nowe tory jego plastyczną działalność. Zmieniał się wówczas diametralnie styl Weissa. Formy zaczęły się uspokajać, a barwy stały się jasne i promienne. Pejzaż wyrażał już przede wszystkim afirmację życia, a nie pesymizm i dekadentyzm obecne jeszcze wcześniej w krajobrazach tworzonych w podkarpackim Strzyżowie. W niepamięć odchodziła atmosfera fin de siècle'u, którą przesycone były prace Weissa komponowane pod wpływem paryskich doświadczeń. Wielkimi krokami zbliżał się w twórczości Mistrza tzw. okres biały, w którym, podobnie jak i później, w okresie dwudziestolecia międzywojennego, pejzaże z Kalwarii i okolic odgrywały znaczącą rolę. Jak pisała w folderze „Kalwaryjski szlak Wojciecha Weissa" wnuczka artysty, Zofia Weiss-Nowina Konopka, twórca „w kalwaryjskim sadzie malował zbiory owoców, rodzinę gromadzącą się przy podwieczorku czy też swoich leciwych rodziców odpoczywających w cieniu wyniosłej gruszy. Dużo malował również na polach kalwaryjskich, gdzie jako punkt wiążący kompozycję pojawiała się nieustannie sylwetka klasztoru (...)". Weiss stworzył podczas tamtejszych plenerów wiele szkiców, często spontanicznych i malowanych prosto z natury, bez przygotowania. Najlepiej potwierdzają to akwarele o zamaszystych, dynamicznych pociągnięciach pędzla, na których nie znajdujemy ołówkowego szkicu. Co oczywiste, pojawiają się także liczne kompozycje olejne. Widok kalwaryjskiego sadu z rozwieszonym pomiędzy drzewami praniem to piękny i niebywale nastrojowy obraz codzienności, codzienności, którą artysta podnosi do rangi sacrum.

78

JAN CZESŁAW MONIUSZKO

1853-1908

Spotkanie na tarasie

olej/płótno naklejone na tekturę, 60 x 47 cm
sygnowany p.d.: 'J. C. Moniuszko'

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

„Spotkanie na tarasie" to kompozycja ukazująca zaloty wojskowego ubranego w paradny mundur przed dwiema młodymi damami. Autor obrazu, Jan Czesław Moniuszko, to syn słynnego kompozytora, Stanisława Moniuszki. Artysta od 1871 roku uczył się malarstwa w warszawskiej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona, a także pod kierunkiem Antoniego Kamińskiego. W 1878 wyjechał do Rosji, dokładnie do Petersburga, by studiować malarstwo w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych. Jego twórczość to głównie przedstawienia rodzajowe, historyczne, a także mitologiczne. Moniuszko tworzył zarówno rozbudowane, wielofiguralne sceny, jak i kameralne, kilkupostaciowe studia sytuacyjne, do których zdecydowanie można zaliczyć nastrojową kompozycję prezentowaną w katalogu aukcji. Wszystkie te przedstawienia charakteryzuje wyczucie nastroju oraz tematyczne nawiązywanie do różnych epok historycznych, najczęściej odwołujące się do czasów stanisławowskich, rokoka, Rzeczpospolitej sarmackiej czy realiów ukazanych w epopei narodowej, czyli w Mickiewiczowskim „Panu Tadeuszu". Sceny malarskie tego artysty poruszały tematykę spotkań, zabaw i tańców. Moniuszko wystawiał swe obrazy w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, w Salonie Krywulta, Salonie Ungra i Salonie Artystycznym, gdzie w roku 1905 odbyła się zbiorowa wystawa jego prac (zaprezentowano wówczas około 50 obrazów). Wystawiał także w Krakowie, Łodzi i Kijowie.

ILE MOŻE BYĆ WARTE DZIEŁO SZTUKI? BLISKO 14 500 000 ZŁ

TAKĄ CENĘ OSIĄGNĄŁ W MARCU 2022 R. NA AUKCJI W DESA UNICUM OBRAZ „PORTRET DAMY” PETERA PAULA RUBENSA

DESA UNICUM, UL. PIĘKNA 1A, WARSZAWA

DESA.PL

DESA UNICUM

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:

DAWNA RZECZPOSPOLITA.
SZTUKA – TRADYCJA – KULTURA

9 LISTOPADA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 14 PAŹDZIERNIKA 2022

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

SZTUKA DAWNA.
PRACE NA PAPIERZE

15 listopada 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 18 PAŹDZIERNIKA 2022

kontakt: Jan Rybiński
j.rybinski@desa.pl
880 525 282

SZTUKA DAWNA.
XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

8 GRUDNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 14 LISTOPADA 2022

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

HENRYK HAYDEN.
AUKCJA MONOGRAFICZNA

14 GRUDNIA 2022

Termin przyjmowania obiektów:
DO 18 LISTOPADA 2022

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

DESA.PL/PL/SPRZEDAJ/

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 zawierać numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa https://bid.desa.pl/ oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służące do udziału w licytacji przez Internet).
1. Przebieg aukcji
Aukcję prowadzi aukcjoner, który wyczytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazuje licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcjonera. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcjoner rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcjoner ma prawo do

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

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

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

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

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

6. Tabela postąpień

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

III. PO AUKCJI

1. Płatność
Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wylicytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

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

3. Odstąpienie od umowy
W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

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

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

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

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

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

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

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

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

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

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

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

4. PRZEBIEG AUKCJI

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

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 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 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

7. BRAK PŁATNOŚCI

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

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

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

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

10. PRAWA AUTORSKIE

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

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

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

ZLECENIE LICYTACJI

SZTUKA DAWNA. XIX WIEK, MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE • 1186ASD230 • 11 października 2022

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

☐ Zlecenie licytacji z limitem ☐ Zlecenie telefoniczne

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

Prosimy czytelnie wypełnić formularz, by uniknąć ewentualnych pomyłek.

.....

Imię i nazwisko

.....

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

.....

Adres: ulica nr domu nr mieszkania

.....

Miasto Kod pocztowy

.....

Adres e-mail

.....

Telefon / faks

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

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

Należność za zakupiony obiekt

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

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

☐ Proszę o wystawienie faktury VAT bez podpisu odbiorcy

Skąd dowiedzieli się Państwo o DESA Unicum?

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

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

.....

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

DESA UNICUM

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

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

☐ Tak ☐ Nie

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

☐ Tak ☐ Nie

.....

Numer telefonu do licytacji

Ja niżej podpisany/-a oświadczam, że:

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

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

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

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

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

WYRAŻAJĄC ZGODĘ NA POWYŻSZE, OŚWIADCZAM, ŻE:

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

.....

Data i podpis klienta składającego zlecenie

AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki: poz. 12, 16, 26, 29 (red. MSz), 30, 31, 37, 38, 41, 45, 73
Martyna Gąsiorowska: poz. 17, 19, 21, 32, 34, 36, 40, 47, 49, 50, 51, 53, 55, 59, 60, 62, 64, 67, 70, 78
Jan Rybiński: poz. 18, 23, 56, 68
Michał Szarek: poz. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 20, 28, 33, 35, 39, 43, 48, 52, 54, 61, 65, 69, 71, 74, 75, 76 (red.), 77
Marek Wasilewicz: poz. 24, 42, 44, 57 (red.), 58
Autorzy zewnętrzni: poz. 13

SZTUKA DAWNA. 11 PAŹDZIERNIKA 2022

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

poz. 1 Wlastimil Hofman, Portret piłkarza Henryka Reymana z muzą, lata 20. XX w., kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
poz. 1 Wlastimil Hofman, Trening (Na sportowo do Zakopanego), 1953, kolekcja prywatna, fot. archiwum DESA Unicum
poz. 3 Włodzimierz Tetmajer, Żniwa, około 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 3 Włodzimierz Tetmajer z żoną Jadwigą Mikołajczykówną, około 1890-95, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 3 Witold Pruszkowski, Rusałki, 1877, Muzeum Narodowe w Krakowie, Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 4 Wojciech Weiss, Zasmucona, 1898, Muzeum Narodowe w Poznaniu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 4 Wojciech Weiss, Tadzio, około 1908, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 6 Zbigniew Pronaszko, Wspomnienie, około 1910, Muzeum Narodowe w Krakowie, za: Światosław Lenartowicz, Zbigniew Pronaszko, Olszanica 2008, s. 25
poz. 6 Jacek Malczewski, Autoportret w zbroi, 1914, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 6 Ferdinand Hodler, Halabardnik, 1895, Museum of Fine Arts w Montrealu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 7 Jacek Malczewski, około 1900, źródło: archiwum prywatne
poz. 8 Hendrick ter Brugghen, Lutnista, około 1624, National Gallery w Londynie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 8 Georges de la Tour (według), Św. Hieronim czytający, początek XVII w., Luwr w Paryżu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 8 Przed pierwszą wystawą „Bractwa św. Łukasza", Warszawa, Zachęta, 1928. Od lewej: E. Kanarek, A. Jędrzejewski, A. Michalak, J. Wydra, E. Kokoszko, B. Cybis, T. Pruszkowski, J. Zamoyski, J. Gotard, Cz. Wdowiszewski, źródło: ze Zbiorów Specjalnych IS PAN, nr inw. 1933
poz. 8 Wacław Husarski, Bractwo św. Łukasza (Wystawa w Zachęcie), "Tygodnik Ilustrowany" 1928, nr 7, s. 136
poz. 8 Stefania Zahorska, Bractwo św. Łukasza, "Wiadomości Literackie" 1928, nr 12, s. 3
poz. 8 Jan Gossaert, Portret kupca, około 1530, National Gallery of Art w Waszyngtonie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 8 Jan Gotard, Pijak, około 1928, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 9 Kazimierz Malewicz, Anglik w Moskwie, 1914, Stedelijk Museum w Amsterdamie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 9 Kazimierz Malewicz, Człowiek na tle pejzażu suprematystycznego, około 1930-1931, Albertina w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 9 fotografia archiwalna, Wystawa malarstwa i rysunku Bolesława Cybisa, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Kamienica pod Gwiazdą, 6 maja 1984 – 15 maja 1985, fragment ekspozycji z obrazem Tragarze, fot. Z. Siewak, dzięki uprzejmości Muzeum Okręgowe w Toruniu
poz. 9 Bolesław Cybis, Kompozycja architektoniczna z fryzjerem, 1920-1922, kolekcja prywatna, fot. archiwum DESA Unicum
poz. 9 Natalia Gonczarowa, Rowerzysta, 1913, Państwowe Muzeum Rosyjskie w Petersburgu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 10 Frans Hals, Portret mężczyzny, około 1640-1642, Pommersches Landesmuseum Greifswald, źródło: Wikimedia Commons
poz. 10 Giovanni Bellini, Portret prokuratora, około 1507, Tokyo Fuji Art Museum, źródło: Wikimedia Commons

poz. 10 Rembrandt van Rijn, Autoportret w aksamitnym berecie, 1634, Gemäldegalerie w Berlinie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 10 Antonello da Messina, Portret mężczyzny (Autoportret ?), około 1430, National Gallery w Londynie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 11 Józef Mehoffer, fotografia portretowa, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 11 Józef Mehoffer, Portret Izy z Giełgudów Axentowiczowej, 1907, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 11 Józef Mehoffer, Portret żony (Na letnim mieszkaniu), 1904, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 11 Józef Mehoffer, Portret żony artysty z pegazem, 1913, Muzeum Sztuki w Łodzi, źródło: Wikimedia Commons
poz. 11 Józef Mehoffer, Róża Saronu (Portret Zofii Minderowej), 1923. Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 12 Władysław Ślewiński, Paryż, około 1900, za: Władysława Jaworska, Władysław Ślewiński, Warszawa 1991, s. 24
poz. 12 Paul Gauguin, Portret malarza Ślewińskiego, 1891, The Museum of Western Art, Tokio, źródło: collection.nmwa.go.jp
poz. 12 Władysław Ślewiński, Anemony, około 1905, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 12 Władysław Ślewiński, Lewkonie, 1909, kolekcja prywatna, fot. archiwum DESA Unicum
poz. 13 Jan Matejko, Ociemniały Wit Stwosz z wnuczką w gotyckim wnętrzu, 1865, Muzeum Narodowe w Warszawie (fragment), źródło: Cyfrowe MNW
poz. 14, Peter Paul Rubens, Bachanalia, około 1615, Ermitaż w Petersburg, źródło: Wikimedia Commons
poz. 14 Peter Paul Rubens, Dwa satyry, 1618-19, Alte Pinakothek w Monachium, źródło: Wikimedia Commons
poz. 14 Peter Paul Rubens, Bachus, 1638-40, Ermitaż w Petersburgu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 14 Peter Paul Rubens, Pijany Sylen, 1609-10, Villa Durazzo-Pallavicini w Genui, źródło: Wikimedia Commons
poz. 14 Peter Paul Rubens, Satyr i dziewczyna z koszem owoców, I połowa XVII w., Residenzgalerie w Salzburgu
poz. 15 Jan Matejko, fot. Jules Mien, Kraków, 1901, wyd. Salon Malarzy Polskich, Biblioteka Narodowa, sygn. F.10358, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 15 Jan Matejko, Dziewica Orleańska (Wjazd Joanny d'Arc do Reims), 1886, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Galeria Rogalińska, źródło: Wikimedia Commons
poz. 16 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch, Biblioteka Narodowa w Warszawie, F.646, źródło: Biblioteka POLONA
poz. 16 "Tygodnik Ilustrowany" 1896, nr 9, s. 170
poz. 18 Jean-Baptiste Siméon Chardin, Domek z kart, około 1740, Galeria Uffizi we Florencji, źródło: Wikimedia Commons
poz. 18 Jean-Baptiste Greuze, Rozpieszczone dziecko, lata 60. XVIII w., Ermitaż w Petersburgu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 20 Piotr Michałowski, Rycerz na siwym koniu, około 1842, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 20 Jacques Louis David, Napoleon przekraczający Przełęcz św. Bernarda, 1801, Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 26 Rafał Malczewski - artysta malarz. Fotografia sytuacyjna, 1935, źródło: NAC Online
poz. 26 Joseph Mallord William Turner, Burza śnieżna: Hannibal and i jego armia przekraczający Alpy, 1812, Tate, Londyn, źródło: tate.org.uk
poz. 26 Jacek Malczewski, Św. Agnieszka, 1920-21, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 28 Mela Muter
poz. 28 André Derain, Suszenie żagli, 1905, Muzeum Puszkina w Moskwie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 28 Vincent van Gogh, Łodzie na plaży w Saintes-Maries, 1888, Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 28 Widok portu w Collioure, około 1950, źródło: Wikimedia Commons
poz. 29 Maurice Ravel, źródło: Wikimedia Commons
poz. 30 Bolesław Biegas, fotografia portretowa, przed 1930, za: Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paris 1992, s. 286
poz. 30 Bolesław Biegas, fotografia portretowa, za: Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paris 1992
poz. 30 Bolesław Biegas w pracowni, fotografia, przed 1905, za: Boleslas Biegas. Sculptures – Peintures, katalog wystawy, Trianon de Bagatelle, Paris 1992, s. 53
poz. 31 Stefania Zahorska, Ostatni interwiew [z Zakiem]', "Sztuki Piękne" 1925-1926, R. 2, s. 502-504
poz. 31 Portret Eugeniusza Zaka (1884-1926), malarza, w pracowni na Montparnasse w Paryżu, fot. Henri Manuel, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 33 Amedeo Modigliani, Akt leżący, 1917, Barnes Foundation w Filadelfii, źródło: Wikimedia Commons
poz. 33 Tamara Łempicka, serigrafia barwna na podstawie obrazu La belle Rafaëla z 1927, kolekcja prywatna, fot. archiwum DESA Unicum
poz. 46 Aleksander Gierymski, Święto trąbek I, 1884, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 46 Jakub Weinles, W synagodze (W przeddzień Jom Kipur), Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

---

okładka front poz. 8 Jan Zamoyski, „Gitarzysta", przed/lub 1928
okładka II – strona 1 poz. 16 Józef Brandt, „Bitwa Kozaków z Tatarami pod Bałtą", przed/lub 1896
strony 2–3 poz. 3 Włodzimierz Tetmajer, Strachy
strony 4–5 poz. 26 Rafał Malczewski, Brazylijska plantacja, 1942
strona 6 poz. 6 Zbigniew Pronaszko, „Rycerz północy", około 1910
strony 12–13 poz. 9 Bolesław Cybis, „Tragarze" („Robotnicy portowi"), 1920-1922/przed 1933
strona 277 poz. 4 Wojciech Weiss, Chłopiec z zabawkami, 1918-1920
strona 278 poz. 11 Józef Mehoffer, Portret Zofii Zemły, 1943
strona 280 – okładka III poz. 28 Mela Muter, "Łodzie. Marina" ("Bâteaux. Marine"), przed/lub 1939
okładka tył poz. 12 Władysław Ślewiński, "Kwiaty w wazonie z zieloną polewą" ("Fleurs au pot vert"), około 1909
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

ISBN 978-83-67145-74-9
kod aukcji 1186ASD230

CENA 59 zł (z 8% VAT)

UL. PIĘKNA 1A 00-477 WARSZAWA TEL.: 22 163 66 00 E-MAIL: BIURO@DESA.PL DESA.PL