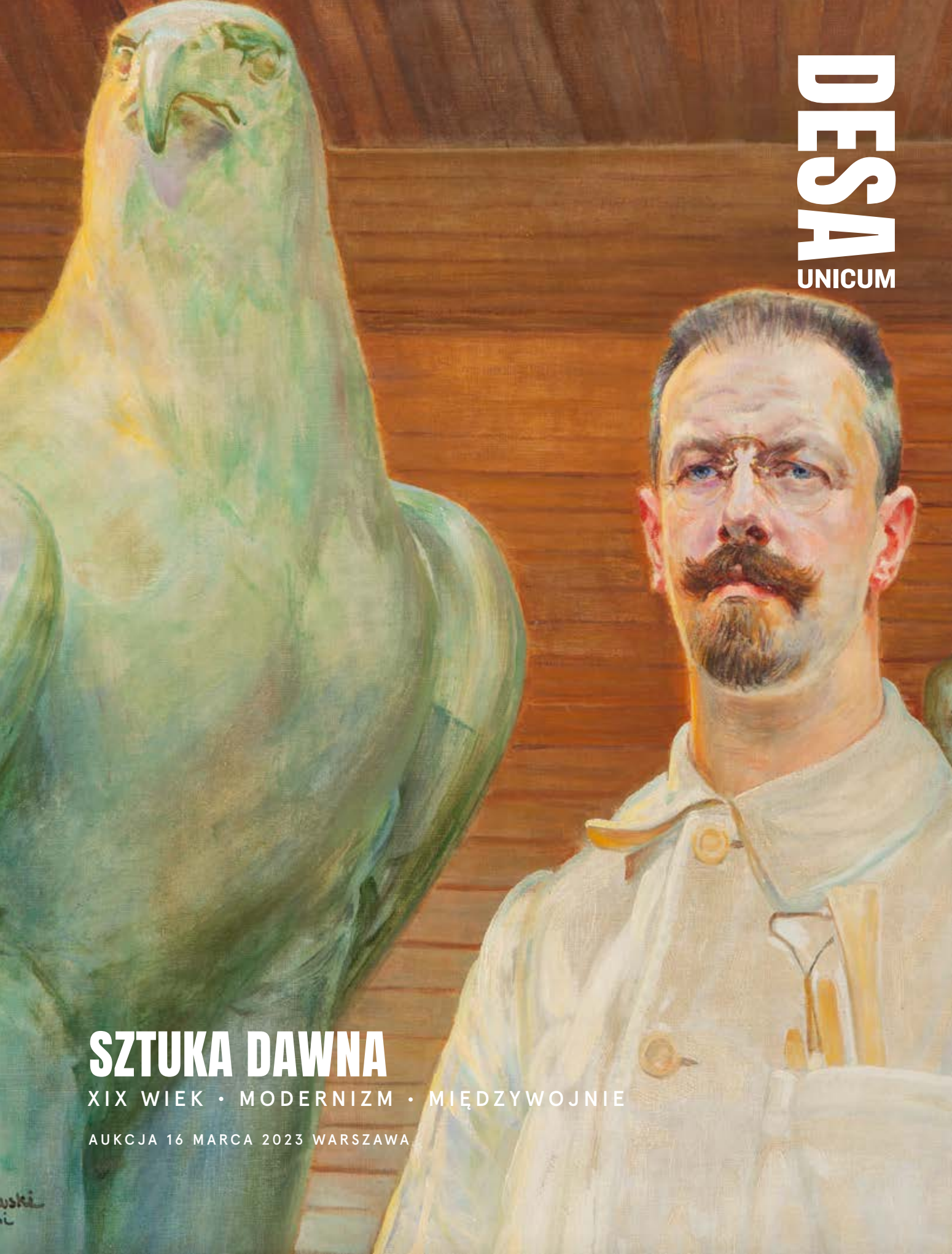




DESA
UNICUM

SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 16 MARCA 2023 WARSZAWA

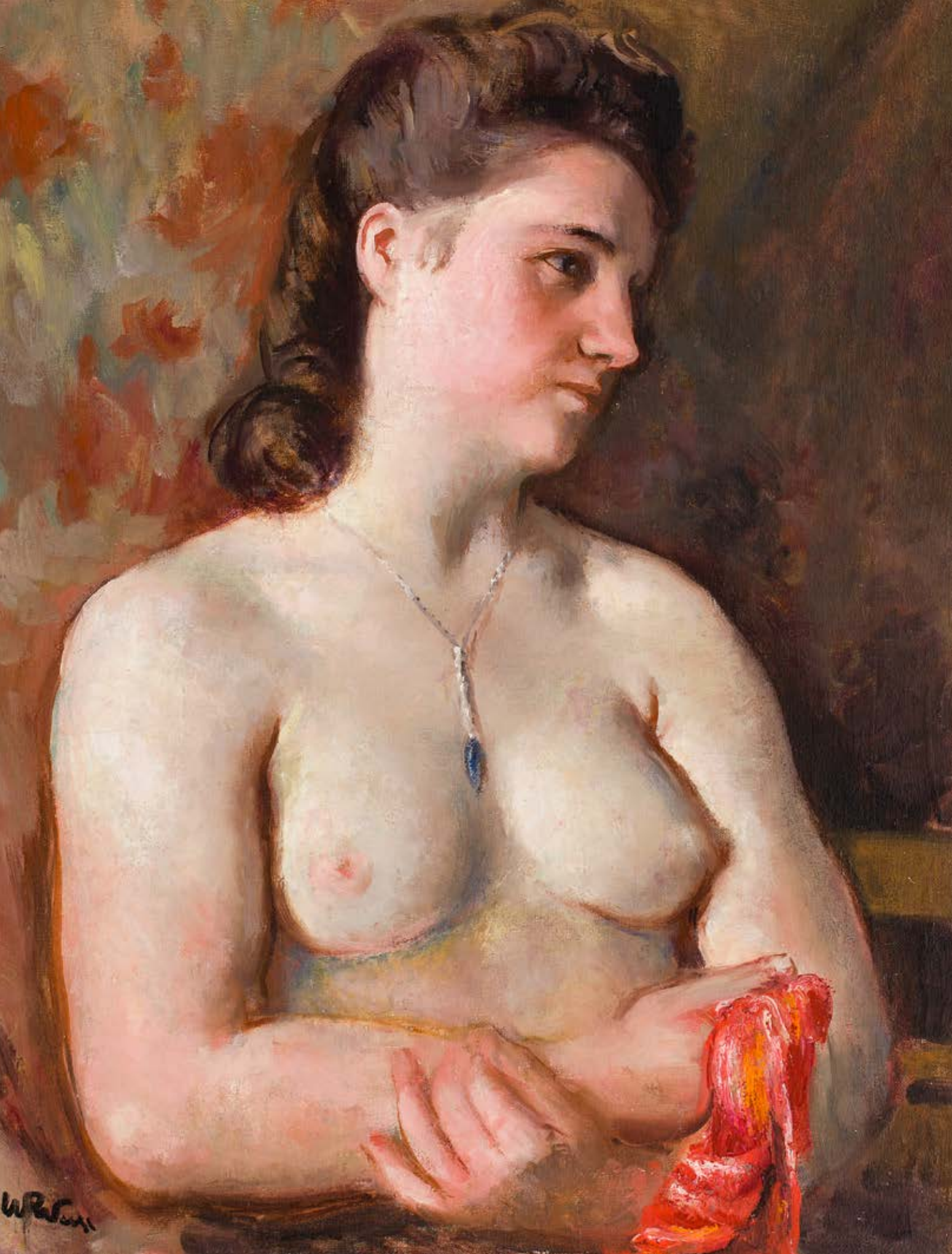












SZTUKA DAWNA

XIX WIEK • MODERNIZM • MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 16 MARCA 2023

CZAS AUKCJI

16 marca 2023 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

8 – 16 marca

poniedziałek – piątek, 11:00 – 19:00

sobota, 11:00 – 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum

ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Michał Szarek

tel. 22 163 66 53, 787 094 345

m.szarek@desa.pl

Aleksandra Łukaszewska

tel. 22 163 67 05, 664 981 465

a.lukaszewska@desa.pl

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, środa: 13:00 – 17:00, 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 Oltarzewska
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.wołyniak@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 Tomasziewicz
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



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



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



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



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



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



MARIUSZ PENDRASZEWSKI
m.pendraszewski@desa.pl
880 334 402



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



ALEKSANDRA PRAWUCKA
a.prawucka@desa.pl
734 666 508

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

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



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



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



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



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



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



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



KAROLINA STANISŁAWSKA
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.stanisławska@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



KAROLINA JANKOWSKA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.jankowska@desa.pl
539 222 774



KAMIL PREIS
Specjalista, Zegarki luksusowe
k.preis@desa.pl
795 122 717



KATARZYNA SZCZĘSNA
Specjalista
Dział Sztuki Współczesnej
k.szczesna@desa.pl
538 522 885



WERONIKA JAKUBOWSKA
Specjalista
Projekty Specjalne
w.jakubowska@desa.pl
788 244 922



NICOLE LEWANDOWSKA
Specjalista
Sztuka Współczesna
n.lewandowska@desa.pl
788 244 975



INDEKS

Aberdam Alfred 67	Neumann Abraham 78
Adlen Michel 75	Nirnstein Zygmunt 58
Adler Jankiel 35	Okuń Edward 1-2
Axentowicz Teodor 19-20	Ordyńska-Morawska Stefania 69
Bieszczad Seweryn 47	Orłowski Aleksander 53
Bogusławskaja-Puni Ksenia 74	Pankiewicz Józef 3
Borvine Frenkel Boris 65	Peske Jean / Jan Mirosław Peszke 76
Borysowski Stanisław 70	Piotrowski Antoni 23
Boznańska Olga 27	Piotrowski Wacław 59
Brandt Józef 12	Pomian Wolski Stanisław 13
Cybis Bolesław 61	Rozwadowski Zygmunt 49
Czajkowski Stanisław 54-55	Rubczak Jan 57
Czyżewski Tytus 36	Rychter-Janowska Bronisława 60
Epstein Henryk 79-80	Stanisławski Jan 5
Filipkiewicz Stefan 56	Streitt Franciszek 45
Gędłek Ludwik 46	Stryjeńska Zofia 21
Hayden Henryk 40-42	Sypniewski Feliks 50
Jarocki Władysław 44	Ślewiński Władysław 26
Kamocki Stanisław 6	Terlikowski Włodzimierz 81
Kanelba Rajmund 73	Tetmajer Włodzimierz 22
Karpiński Alfons 43	Trębacz Maurycy 25
Kędzierski Apoloniusz 4	Wawrzeński Marian 62
Kisling Mojżesz 31-33	Weinbaum Abraham 63-64
Kossak Wojciech 48	Weingart Joachim 72
Kotarbiński Wilhelm 52	Weiss Wojciech 17-18
Lipiński Hipolit 51	Wygrzywalski Feliks Michał 16
Malczewski Jacek 7-11	Wywiórski Michał Gorstkin 24
Mehoffer Józef 15	Zak Eugeniusz 34
Menkes Zygmunt Józef 37-39	Zamazal Jaroslav 71
Mroczkowski Aleksander 14	Zawadowski Jan Wacław 68
Muszka Adam Aron 66	Zucker Jakub 77
Muter Mela 28-30	

1

EDWARD OKUŃ

1872-1945

"**Villa Borghese**", 1917

olej/deska, 19,5 x 24,5 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'EOKVŃ.1917.' [litera E wpisana w O]

na ramie papierowa nalepka wystawowa Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 200 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Heleny Śliwińskiej, Polska

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2018

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, Warszawa (między 1917 a 1924)

Włochy były dla Edwarda Okunia ważnym źródłem twórczej siły. Spędził tu 23 lata i pejzaż Półwyspu Apenińskiego oddziałął mocno na jego twórczość. Przedstawiał go zarówno w symbolicznych obrazach, jak i tych, które można uznać za bardziej fotograficzny zapis widzialnego świata. Nie powinno się jednak ulegać przekonaniu, że malarze są maszynami rejestrującymi to, co widzą. Rezultat, który dają widzowi, bywa ledwo zauważalny – można przeoczyć podjęte przez autora decyzje i twierdzić, że spogląda się na malarski reportaż. Tak mogłoby być w przypadku „Villa Borghese” Edwarda Okunia. Jednak sposób kadrowania, ograniczenie przestrzeni, użycie zabiegu z dwoma planami (prześwit z budynkiem) i kapitalne kolorystyczne zestawienie zieleni z fioletem (często pojawiające się u artysty) nie należą do domeny fotografii, a czystej, malarskiej kreacji. Edward Okuń niejednokrotnie przedstawiał park okalający Villa Borghese, ale też inne rzymskie parki (np. ten wokół pałacu Doria Pamphili). Ten został założony przez

Scipione Borghese w miejscu, gdzie w czasach starożytnych znajdowały się ogrody słynnego rzymskiego wodza – Lukullusa, kojarzonego bardziej z wystawnie przeżywaną „emeryturą” niż z polem bitewnym. W XIX wieku założono tu ogród angielski, który w 1903 roku został udostępniony dla rzymian. Edward Okuń mieszkał w Rzymie pod różnymi adresami – najpierw w położonej nieopodal Watykanu dzielnicy Prati, a potem, już po pierwszej wojnie światowej, przy via dei Due Macelli. Jego pracownia mieściła się w Villa Strohl-Fern na Monte Pariolo. Była to dawna Villa Poniatowski, należąca w początkach wieku do księcia Stanisława Poniatowskiego. Miejsce to miało szczególne szczęście do artystycznych osobowości. Baron Alfred Wilhelm-Strohl przekształcił pałac i jego otoczenie w malowniczy kompleks z pięknymi ogrodami. Wzniósł tu kilka parterowych domków z myślą o wynajmowaniu ich jako pracowni dla artystów. Tu spędził kilka miesięcy, mijając się z Edwardem Okuniem, Rainer Maria Rilke.



2

EDWARD OKUŃ

1872-1945

Pejzaż włoski, 1937

olej/plótno, 46 x 63 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'EOKVŃ.1937.' [litera E wpisana w O]

estymacja:

65 000 - 80 000 PLN

13 900 - 17 100 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Panorama, wrzesień 2019

kolekcja prywatna, Polska

„I dziś, Italio, w jakiej lśniesz ozdobie!
Ogrodzie świata, w co Sztuka obfita
Oraz Przyroda, to wszystko jest w tobie!
Któż ci dorówna, choć jesteś jak w grobie?”.

George Gordon Byron, Child Harold's Pilgrimage, Pieśń IV, tłum. Jan Kasprawicz, cyt. za Małgorzata Biernacka, „Literatura. Symbol. Natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego”, Warszawa 2004, s. 157





Pod koniec XIX stulecia w środowisku warszawskich modernistów rozwinął się kult Italii. Zainteresowanie pejzażem i przyrodą Półwyspu Apenińskiego tylko po części wynikało z wpływu malarzy starszej generacji. Jan Ciagliński pisał: „Mieszkając w Petersburgu [a Petersburg odznaczał tu pewnie każde inne miasto na Północy], tylko z rzadka ma się poczucie, że sztuka jest ważną i niezbędną rzeczą. We Włoszech zaś czuje się to od razu na każdym kroku” (Jan Ciagliński, „Jan Ciagliński. Zasady - życie - puścizna, [Warszawa] 1937, nr 199). Okuń, chociaż nigdy tego nie wyraził wprost, musiał myśleć podobnie.

Repertuar tematyczny malarstwa Okunia obejmował portrety, kompozycje symboliczne i pejzaże. Jego obrazy cechowała wyszukana dekoracyjność i bogata materia malarska. We wczesnej fazie twórczości zaczął posługiwać się giętką, secesyjną linią i bogatą gamą świetlistych, walerowo modulowanych barw. Po pobytach kolejno w Monachium, Paryżu i na Węgrzech, wraz z żoną w 1898 roku zamieszkał we Włoszech. Osiedlił się w Rzymie, okresowo przebywając również na Capri. Podczas pobytu we Włoszech, zajęty wcześniej tworzeniem symbolicznych scen i rysowanie winiet do „Chimery”, zaczął malować Italię - jej morze, słońce i pejzaż. We Włoszech przeżył z przerwami 23 lata. Kartkę z 1914 roku przesłaną Zenonowi Przesmyckiemu podpisał nawet: „pittore mezzo italiano” (malarz w połowie włoski). Pomimo długiej rozłąki z ojczyzną, regularnie nadsyłał swoje obrazy na warszawskie wystawy do Salonu Krywulta oraz Zachęty. Wraz z pobytem we Włoszech, malarstwo symboliczne i figuralne, któremu był oddany we wczesnym etapie twórczości, powoli ustępowało na rzecz malarstwa pejzażowego. Pobyt w Italii był kluczowy dla ukształtowania się dojrzałej formy i stylistyki jego obrazów, a zarazem dla samego artysty. Podsumował to Antoni Gawwiński, pisząc w „Wędrowcu”: „Jak zbawczo, jak kojąco działa ziemia włoska, jakim zdrowiem, jakim spokojem wypełnia nieraz uprzednio wylamane talenty - dowodami są wystawy zbiorowe prac tych artystów, którzy szli szukać prawdy w tej ziemi poznania i cudu. Jak uspokoił się, wyszedł z pozy i odżył słodki, pogodny talent Okunia, widzieliśmy w zeszłym roku - przez jakie zmiany przeszedł rozmówowany w realizmie Trzebiński [...] Obaj skrajnie różniący się malarze dają nam wdzięcznej Italii przypomnienie nie tylko w motywach, ale w ujęciu ogólnym i charakterze swych prac. Okuń idealista syntetyk, łatwiej poczynął wchodzić w 'styl': pomogła mu w tym subtelna, delikatnie ujęta forma i ogromna, na każdym kroku ujawniająca się miłość” (Antoni Gawwiński, Marian Trzebiński, „Wędrowiec”, 1903, pólr. II, s. 764, cyt. za. Małgorzata Biernacka, „Literatura. Symbol. Natura. Twórczość Edwarda Okunia wobec Młodej Polski i symbolizmu europejskiego”, Warszawa 2004, s. 161).

Pejzażowe motywy Okunia pochodziły najczęściej z okolic Rzymu, doliny rzeki Aniene, Capri, Costiere Amalfitana. Okuń „przechwycił” z południowego pejzażu wszystko co najlepsze: tonację światła i barw, mistrzowsko odtwarzając urok i piękno włoskiego nieba, morza i słońca. Charakterystyczne dla tamtych okolic widoki gór, skał stykających się z morzem były pod koniec XIX stulecia uważane za kwintesencję włoskiego pejzażu.

JÓZEF PANKIEWICZ

1866-1940

"Judyta i Holofernes", 1918

olej/plótno, 57 x 118 cm
sygnowany i opisany p.d.: 'Pankiewicz | podług Tintoretta | Prado'
na krośnie malarskim papierowa nalepka depozytowa Muzeum Narodowego w Warszawie
nalepka z opisem piórem: 'Pankiewicz' oraz cztery inne nalepki inwentarzowe
na krośnie liczne odręczne opisy oraz numery inwentarzowe

estymacja:
250 000 - 350 000 PLN
53 000 - 75 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Bohdana Wydźgi (1858-1933), konsula RP w Paryżu (zakup od artysty)
depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie, 1933-1986
kolekcja spadkobierców Bohdana Wydźgi

WYSTAWIANY:
Wystawa Józefa Pankiewicza, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa, 11 maja – 7 czerwca 1933
Wystawa prac prof. Józefa Pankiewicza, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa, lipiec 1924
Wystawa obrazów prof. Pankiewicza, Kislinga, Haydena, Hryńkowskiego, Rubczaka, Zawadowskiego
oraz rzeźb prof. Dunikowskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków, kwiecień 1924

LITERATURA:
Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006, s. 173-174, poz. 219
Jadwiga Dmochowska, W kręgu Pankiewicza. Wspomnienia i listy 1906-1940, Kraków 1963, s. 117
Józef Czapski, Józef Pankiewicz, „Droga” 1934, nr 1, s. 65
Katalog wystawy Józefa Pankiewicza, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1933, s. 19, nr kat. 70
Kronika, „Głos Plastyków” 1933, nr 3-4, s. 45
Antoni Potocki, Józef Pankiewicz, "Sztuki Piękne" 1924-25, r. 1, s. 62-63
Mieczysław Treter (wstęp), Katalog wystawy prac prof. Józefa Pankiewicza, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa 1924, s. 10
Katalog wystawy obrazów prof. Pankiewicza, Kislinga, Haydena, Hryńkowskiego, Rubczaka, Zawadowskiego
oraz rzeźb prof. Dunikowskiego, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Kraków 1924, s. 10, nr kat. 37





Jacopo Tintoretto, Judyta i Holofernes, 1594, Prado w Madrycie

„Pankiewicz bawi w Hiszpanji przez lata wojny. Nie mając pracowni zakwaterowuje się w Prado i kopiuje Veroneza, Tintoreta, Rubensa. Dobre spędzenie czasu”.

Antoni Potocki, Józef Pankiewicz, „Sztuki Piękne” 1924-25, r. 1, s. 63

PANKIEWICZ W HISZPANII

EPIFANIA KOLORU



Pankiewiczowie w mieszkaniu w Madrycie, ok. 1917



Józef Pankiewicz, Ulica w Madrycie, 1916-1918, Muzeum Narodowe w Warszawie

„Postacią, która być może w sposób najbardziej znaczący ukształtowała oblicze polskiego malarstwa u progu XX wieku, był Józef Pankiewicz – pisze Janusz Janowski – Świetnie wykształcony, niezwykle otwarty, o rzadko spotykanych talentach analitycznych i werbalnych, skupiał wokół siebie malarzy młodszego pokolenia, stając się dla nich mentorem i wyrocznią” (Janusz Janowski, Józef Pankiewicz wobec „łacińskiej tradycji” malarstwa europejskiego, „Pamiętnik sztuk pięknych” 2003, nr 1 (4), s. 9). Pankiewicz torował swoim uczniom ścieżki we Francji, krzewiąc wśród nich do kultury francuskiej. Pierwsi uczniowie artysty dotarli nad Sekwanę na początku drugiej dekady XX stulecia, kiedy to w Paryżu zamieszkali Jan Wacław Zawadowski, Mojżesz Kisling czy Szymon Mondzain. Druga fala wiąże się z utworzeniem Komitetu Paryskiego i przyjazdem młodych malarzy z Krakowa w 1924 roku. Pankiewicz był malarzem zorientowanym na nowoczesność, lecz pielęgnującym również wysoki klasyczny ideał sztuki. Artysta ciągle poszukiwał rozwiązań malarskich i nowych formuł artystycznych, dlatego jego dzieło koresponduje z wieloma nowoczesnymi „izmami”, lecz trudno daje się do konkretnego przypisać. Niewątpliwie jego malarstwo rozszerza koncepcję wyrażoną w warszawskim środowisku „Wędrowca” przez głównego teoretyka tego kręgu, tj. Stanisława Witkiewicza, który u progu modernizmu jasno postulował „sztukę czystą”, wolną od anegdoty i historyzmu. Pankiewicz uważał, że „malarstwo ma za zadanie wyobrażać to, co oczy widzą, lub mogłyby widzieć, transponując wizję na kształty, kolor za pomocą barw, które stanowią materię obrazu. Wartość tej materii i jej działanie na zmysł widzenia, jak dźwięku na słuch, jest jej czarem” (Józef Czapski, Józef Pankiewicz, Lublin 1992, s. 131).

Latem 1914 roku Józef i Wanda Pankiewiczowie, jako poddani Francuska Józefa, musieli zbiec z Francji. Jako cel przymusowej wędrowki wybrali Madryt, który pozwolił przeobrazić się twórczości malarza. Do Hiszpanii podróżowali z niewielkim zabezpieczeniem finansowym zapewnionym przez Bonnard. Artysta na miejscu skorzystał z życzliwości francuskiego malarza Roberta Delaunaya i używał jego pracowni. Delaunay był już wówczas mistrzem francuskiej awangardy i przedstawicielem orfizmu, jak to nazwał jego luministyczną wersję

kubizmu Guillaume Apollinaire. Pankiewicz zastosował twórcze metody Francuza i posługiwał się przenikającymi się przyzmatycznie plamami czystego koloru. Tego rodzaju poetyka, zbliżająca się wręcz do futurystycznej konstrukcji przedstawienia, obecna jest w jego znanej serii przedstawiającej tarasy i domy madryckie. Odkryciu czystego koloru sprzyjał jeszcze kontakt ze sztuką dawnych mistrzów. Pankiewicz był podobno codziennym widzem w Prado, gdzie szczególnie studiował uznanych kolorystów weneckich XVI stulecia. W jego dorobku z 1918 roku znane są z trzy obrazy-kopie z Tintoretta i Veronese’a. Prezentowana „Judyta i Holofernes” to praca wiernie wzorowana na obrazie Tintoretta należącego do większego cyklu zakupionego przez Diego Velázqueza dla Filipa IV. Starotestamentalny temat Judyty odcinającej głowę Holofernesowi należy do szczególnie popularnych motywów malarstwa europejskiego od XV stulecia. Historia dotyczy oblężenia przez wojska asyryjskie miasta Betulia. Młoda kobieta pod pozorem zdrady udała się ze służącą Abra do wrogiego obozu. Zauroczyła swoją osobą wodza wojsk asyryjskich, Holofernesa i w pijackim śnie odcięła mu głowę mieczem. Śmierć dowódcy spowodowała odwrót wojsk, dzięki czemu w kulturze nowożytnej Judyta uosabiała heroizm i poświęcenie dla idei.

Redakcja obrazu Tintoretta dokonana przez Pankiewicza jest nieco bardziej syntetyczna. Malarz zrezygnował z drobnych migotliwych aplikacji farby na rzecz płynnej, swobodnej plamy skrzającej się charakterystycznym dla Pankiewicza perłowym błyskiem. Naśladowanie dawnych mistrzów było dla Pankiewicza ćwiczeniem i wyzwaniem. O stosunku do nich zaświadczał uczeń malarza, Józef Czapski: „W dziełach wielkich mistrzów powierzchnia obrazu nie jest w sprzeczności z tym, co obraz wyobraża, a wartość malarska zawsze odpowiada wartości ludzkiej. Wyobrażenie i harmonia są jednocześnie i nierozłączne. Wizja natury jest źródłem niewyczerpanym form i barw dla oka malarza, zarówno jak i dla jego wyobraźni, która przenika życie istot i przedmiotów poprzez wzruszenie zrodzone z widzenia” (Józef Czapski, dz. cyt., s. 137-138).

4

APOLONIUSZ KĘDZIERSKI

1861-1939

Łowiczanka przed kościołem w Janisławicach, 1927

olej/plótno, 54 x 72 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. Kędzierski 1927'

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 400 - 10 700 EUR

LITERATURA:

porównaj: fotografia archiwalna obrazu Apoloniusza Kędzierskiego „Wiejska dziewczyna”, Biblioteka Narodowa POLONA, sygn. F.13200/IVA

Szły więc Ulisie, Marynki i Bronki jak wiśnie soczyste i Zośki czupurne i przed się zapatrzone w kościółek Janisławicki – taki ubożuchny i taki omszały z podporami pod sam dach, no i pamiątka czasów – pręgierzem karzącym. Mrowie ludzkie otaczało drewniany kościółek – półkolem całymi rodzinami”.

Apoloniusz Kędzierski, cyt. za: Apoloniusz Kędzierski, katalog wystawy, oprac. Elżbieta Charazińska, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Lublin 1981, s. 13



POD UROKIEM ŁOWICKIEGO PIĘKNA



Apoloniusz Kędzierski, Wiejska dziewczyna, fotografia archiwalna

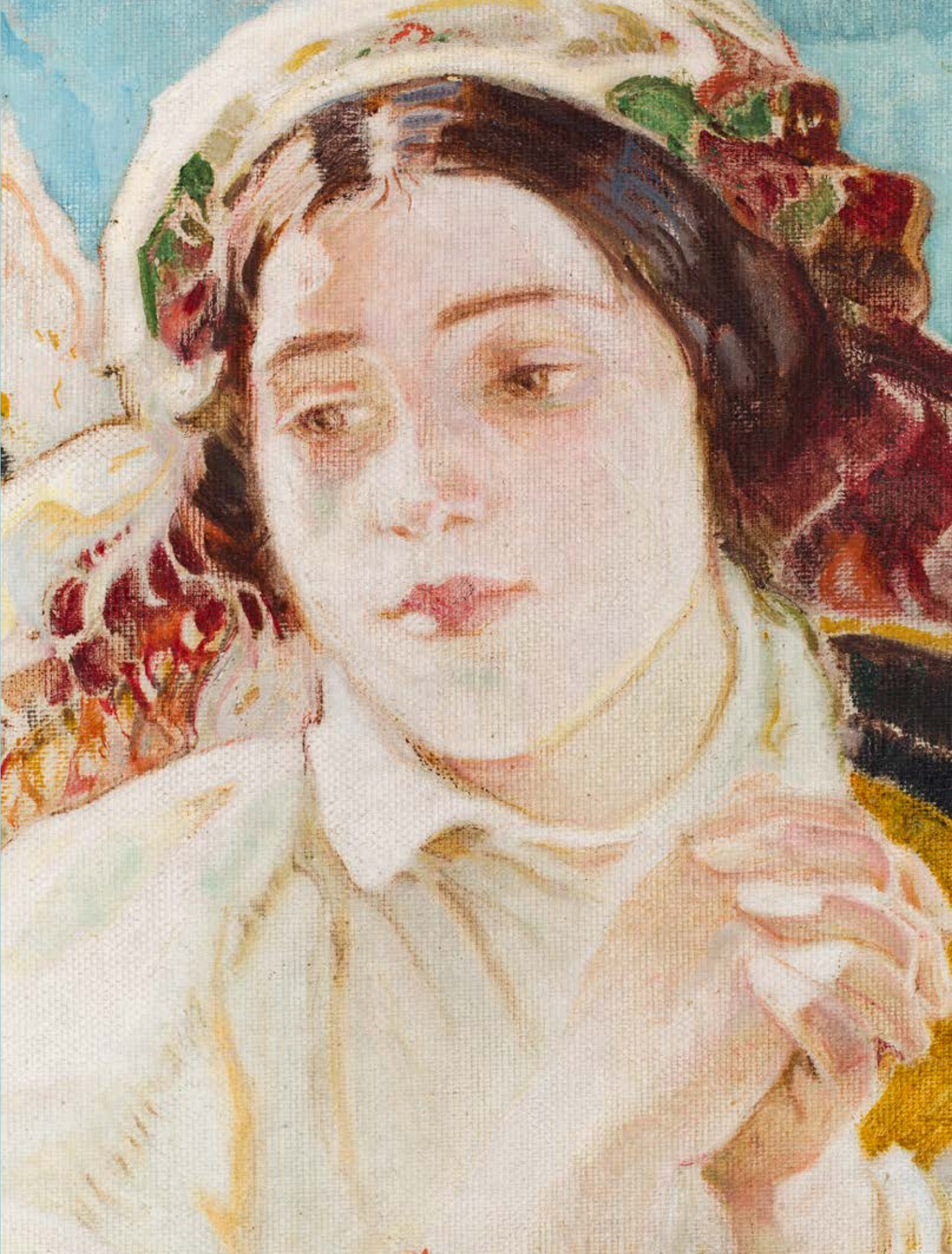


Apoloniusz Kędzierski, Łowiczanka, ok. 1910, kolekcja prywatna

Apoloniusz Kędzierski kształcił się pod okiem dwóch wybitnych twórców swojej epoki. Zdaje się, że od Józefa Brandta przejął jedynie warsztatową doskonałość, bo nigdy nie podjął w pełni trudu studiowania skomplikowanej sylwetki konia, który pojawia się w jego oeuvre tylko na samym początku. O wiele więcej wyniósł z kontaktów z Wojciechem Gersonem. To chyba jemu zawdzięczał inspirację ludem i ludowością, barwnością stroju i prostolinijnością życia chłopów. „Śledząc rozwój twórczości Kędzierskiego, przekonujemy się, że mimo przemian formalnych i warsztatowych artysta był konsekwentny w wyborze pewnego gatunku malarstwa. U początków swej drogi twórczej wybrał malarstwo rodzajowe i pejzażowe i pozostał mu wierny przez całe długie i pracowite życie” (Apoloniusz Kędzierski, katalog wystawy, oprac. Elżbieta Charazińska, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Lublin 1981, s. 6).

Najwcześniejsze, olejne prace Apoloniusza Kędzierskiego są utrzymane jeszcze w duchu szkoły monachijskiej. W drugiej połowie lat 80. XIX stulecia malarz studiował nad Izarą i wchłonał wiele aspektów stylistycznych tego kręgu artystycznego. Z tego czasu pochodzą m.in. takie obrazy jak „Na błotnistej drodze” (1890, kolekcja prywatna) czy „W polu” (1889, Muzeum Narodowe we Wrocławiu). Można w nich zauważyć daleko idące zainteresowanie ludem, które w późniejszym okresie jego kariery przerodzi się w chłopomańską pasję. Choć o Kędzierskim nigdy nie mówi się w kontekście owej ludomani, która wybuchła w sztuce polskiej w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, to ze względu na podejmowaną przez niego tematykę należałoby jego postać w tym kontekście silnie zaakcentować. Kędzierski działał i tworzył z niebywałą konsekwencją aż do 1939, pomimo zmian, jakie zachodziły w sztuce europejskiej. Skutecznie opierał się płynącym zewsząd nowościom, a swój styl zawdzięczał potędze własnego geniuszu i innowacyjności.

Kędzierskiego uważa się dzisiaj głównie za wybitnego akwarelistę. Jego spuścizna została w dużej mierze zniszczona lub rozproszona w czasie II wojny światowej, toteż obraz całego oeuvre malarza jest niestety niepełny. Wiemy jednak, że nastąpił w nim istotny z artystycznego punktu widzenia zwrot, który wzmiankowała niegdyś Janina Wiercińska. Otóż w pewnym momencie Kędzierski przechodzi od malowania farbami olejnymi do akwareli, w której to będzie uzyskiwał zachwycające efekty. Tę zmianę Wiercińska datowała około 1919, a autorzy monograficznej wystawy artysty przesunęli nieco wcześniej, bo już na 1910. Jak podkreślali zgodnie badacze, artysta nigdy nie porzucił olejów, ale powracał do nich już później stosunkowo rzadko. Mniej więcej wtedy zaczęły powstawać zachwycające wizerunki łowickich dziewcząt. Tak pisał o nich sam artysta na łamach „Życia Łowickiego” w 1932: „Sły więc Ulisie, Marynki i Bronki jak wiśnie soczyste i Zośki czupurne i przed się zapatrzone w kościółek Janisławicki – taki ubożuchny i taki omszały z podporami pod sam dach, no i pamiątką czasów – pręgiem karzącym. Mrowie ludzkie otaczało drewniany kościółek – półkołem całymi rodzinami” (Apoloniusz Kędzierski, [cyt. za:] Apoloniusz Kędzierski, katalog wystawy, oprac. Elżbieta Charazińska, Muzeum Okręgowe w Radomiu, Lublin 1981, s. 13). Kędzierski pozostawał pod ogromnym urokiem ziemi łowickiej. Motyw wiejskiej dziewczyny w ludowym, wielobarwnym stroju zdominował jego twórczość i ustępował tylko w niewielkim zakresie przedstawieniom rybaków z kłoniami czy nastrojowym pejzażom. Główni Łowiczankę przyniosły Kędzierskiemu niezwykłą popularność i rozgłos. Spotykamy je w przeróżnych redakcjach, lecz analogiczna pozostaje kwestia stylistyki. Twórca, stosując pewnego rodzaju płaszczyznowość, płynny kontur i delikatną, pastelową kolorystykę, nawiązywał w nich nić porozumienia ze sztuką japońską. Późna, olejna praca prezentowana w katalogu jest bardzo rzadka ze względu na technikę, po którą wówczas już Kędzierski nie sięgał często. Nawet w tym olejnym obrazie uzyskał malowniczy, delikatny efekt właściwy dla akwareli. Co ciekawe, łowicka piękność została ukazana na tle wspomnianego już, drewnianego kościoła w Janisławicach, który tak fascynował malarza.



JAN STANISŁAWSKI

1860-1907

Widok na Wisłę pod Tyńcem

olej/tektura, 14,8 x 21,7 cm
na odwrociu stempel: 'JAN STANISŁAWSKI | ZE SPUŚCIZNY | POŚMIERTNEJ'
z podpisem żony artysty: „Janina Stanisławska”, ołówkowe notatki: '(...) | 9/(...) 1906.', 'Wisła | studj. pejz.', '2'
oraz '13. | 312', fragmentarycznie zachowana, papierowa nalepka z opisem: '(...)28|II|66'

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

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory żony artysty, Janiny Stanisławskiej, Kraków
kolekcja prywatna, Polska

„Kilka razy do roku gromady celniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (...) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”.

Adam Grzymała-Siedlecki, Katalog wystawy pośmiertnej Jana Stanisławskiego, Kraków 1907





Jan Stanisławski, Wieczór na Wiśle (Tyniec), 1902
Muzeum Narodowe w Krakowie



Jan Stanisławski, Wisła pod Tyńcem, 1905
Muzeum Narodowe w Warszawie



Jan Stanisławski, Księżyc (Tyniec), 1902
Muzeum Narodowe w Krakowie



Jan Stanisławski na plenerze malarskim pod Tyńcem

PEJZAŻ JAKO ODBICIE DUSZY

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

Stanisławski rozpoczął swoją naukę w warszawskiej Klasie Rysunkowej wspomnianego już wyżej Wojciecha Gersona. To właśnie z jego osobą należałoby zatem wiązać zamiłowanie do pejzażu młodego jeszcze wówczas adepta sztuki. Epizod warszawski nie trwał jednak w karierze malarza zbyt długo. Prędko przeniósł się do Krakowa, z którym na długie lata związał swoją działalność. Zważywszy na duży indywidualizm twórczy, pozostawał on zawsze sobą. Był zagorzałym miłośnikiem krajobrazu, skrupulatnym badaczem światła i wytrwałym poszukiwaczem barw. W Paryżu zapoznał się dobrze ze zdobyczami europejskiej moderny. Nie poddał się im jednak, bezkrytycznie pielęgnując i rozwijając swój własny, nietuzinkowy styl. Pejzaż był dla Stanisławskiego odbiciem duszy. Poprzez to stał się on orędownikiem nowych idei w sztuce około roku 1900. Jak pisał wówczas szwajcarski pisarz Henri Frédéric Amiel – „Un paysage quelquonque est un

état de l'âme” – „Wszelki krajobraz jest stanem duszy”. Takie właśnie było malarstwo Jana Stanisławskiego – przesyczone emocjami i przemawiające do widza, ale nie tylko. Dzięki sile swojego charakteru i umiejętnościom pedagogicznym ten wybitny malarz zgromadził wokół siebie okazały krąg młodych artystów zafascynowanych jego metodami i sztuką, którzy to w kolejnych dekadach stali się kontynuatorami i godnymi mistrza spadkobiercami jego artystycznej spuścizny. Stanisławski stał się jednym z filarów zreformowanej przez Juliana Pałata Akademii Sztuk Pięknych (wcześniej-szej Szkoły Sztuk Pięknych) w Krakowie. Objął on reaktywowaną wówczas katedrę pejzażu i na szeroką skalę rozpoczął działalność edukacyjną, która nie raz spotykała się z ostrą krytyką ze strony innych profesorów.

Do grona uczniów Stanisławskiego dziś można zaliczyć wielu malarzy tamtych czasów. Jedni rzeczywiście byli jego uczniami, inni znajdowali się tylko w kręgu jego oddziaływań, jeszcze inni, pomimo uszczypliwości, odruchowo także poddawali się jego sztuce. Bez względu jednak na formalności wszyscy ci malarze tworzyli pod jego wpływem, pośrednim czy bezpośrednim. Stanisławski zyskiwał przychyłność studentów dzięki innowacyjnym i odchodzącym od utartych schematów metodom pedagogicznym. Przywiązywał dużą wagę do obserwacji natury w plenerze. Jak pisał Adam Grzymała-Siedlecki w Katalogu wystawy pośmiertnej Stanisławskiego w 1907: „kilką razy do roku gromady cenniejszych uczniów zabierają manatki i udają się na wieś na kilka tygodni (...) Tenczynek, Rudno, Tyniec – oto pierwsze punkty wycieczek. Potem Porąbka Uszewska, wraz z nią nowy charakter krajobrazu, wreszcie Zakopane. (...) były to – według Samlickiego – wycieczki pełne

planów malarskich oraz wspólnego rozweselania, spędzaliśmy czas na pracy, śpiewie, śmiechu i wycieczkach. Promieniowało od nas wokół szczęściem, toteż garnęli się różni ludzie do nas ze świata malarskiego”. Plenery „peleryniarzy”, bo tak za sprawą charakterystycznych, czarnych peleryn żartobliwie nazywani byli uczniowie Stanisławskiego, były wobec tego nie tylko czasem nauki, ale także poznawania świata oraz siebie samych. Świądomy życia profesor wpajał podczas licznych wędrówek swoim uczniom istotne prawdy i udzielał im drogocennych wskazówek. Zaszczepiał w nich miłość do ojczystej ziemi, „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”, mawiał. Surowo zakazywał im także bezmyślnego kopiowania jego stylu i prowadził na drogi indywidualizmu. Mimo to jego wpływ w pracach uczniów jest silnie wyczuwalny. Szczególnie na początku XX stulecia artyści ci za sprawą swojego mistrza kreowali nastrojowe pejzaże przesyczone emocjami i na jego wzór wykorzystywali niewielkie formaty pozwalające na uchwycenie kameralnych kadrów. Fenomen szkoły Jana Stanisławskiego przetrwał do dziś, a jego wyrazem są liczne wystawy, jak chociażby ta z 1957 roku zorganizowana przez Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych i Muzeum Narodowe w Krakowie o wymownym tytule „Jan Stanisławski i jego szkoła”.

Stanisławski przeniósł na grunt polski zdobycze europejskiego modernizmu. W jego kompozycjach bez problemu można zauważyć wpływy symbolizmu czy impresjonizmu. Syntetyczny pejzaż ukazujący leśne zarośla implikuje w swojej strukturze właściwie oba te nurty. Wyraźnie wyczuwalna jest tutaj, tak często obecna w pracach mistrza, psychologizacja krajobrazu.

Stanisławski bezpośrednio odwołuje się w nim do stanów emocjonalnych, które ukazują nastrój samego twórcy i jednocześnie przenoszą się na oglądającego dzieło widza. Dostrzegalne są tutaj i refleksy myślenia impresjonisty. Artysta stara się uchwycić ulotną chwilę i zapisać w malarski sposób zmienne stany przyrody. Posługuje się przy tym zamaszystą plamą barwną i wprowadza punktowe światło. Wykorzystuje także stosunkowo przypadkowy, wycinkowy kadr. Jest w tym obrazie właściwie tylko jedna rzecz, która odróżnia Stanisławskiego od impresjonistów. W jego pałecie kolorystycznej odnajdujemy bowiem głęboką czerń.

Osadzony, niczym orle gniazdo, na wysokiej skale klasztor benedyktynów w Tyńcu staje się częstym bohaterem pejzaży Stanisławskiego. Jego nieodłączną „towarzyszką” czyni artysta Wisłę – królową polskich rzek. Jej wijące się u podnóża wzgórza koryto konkurować może tylko z rozległymi rozlewiskami Dniepru, równie często malowanego przez mistrza. Pośród wielu archiwalnych fotografii zachowało się jedno wyjątkowe zdjęcie. Widzimy na nim samego Stanisławskiego siedzącego na przeciwległym brzegu rzeki i patrzącego wprost na monumentalną sylwetę klasztoru. Malarz raz widzi go, pod osłoną nocy, z takiej właśnie perspektywy (Księżyc (Tyniec), 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie), innym razem patrzy na mieniącą się taflę wody spod samych murów budowli (Wieczór na Wiśle (Tyniec), 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie). Kadry oraz pory dnia i roku zmieniają się wraz z wersją obrazu. Nie ma w zasadzie dwóch identycznych replik, dwóch jednakich obrazów. Każda kompozycja to osobna wizja i inna historia opowiadana za pomocą pędzla Stanisławskiego.

STANISŁAW KAMOCKI

1875-1944

"Krakowska wieś"

olej/sklejka, 38 x 51 cm
sygnowany p.d.: 'StKamocki'
na ramie notatka ramiarska

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

W twórczości Stanisława Kamockiego zaznaczył się silny i nad wyraz widoczny wpływ estetyki Jana Stanisławskiego. Malarz przejął od swojego mistrza zamiłowanie do żywej kolorystyki, syntezy kształtów i operowania rozległymi, zamaszystymi plamami barwnymi. Co ważne, w 1910 przejął po nim kierownictwo nad katedrą pejzażu w krakowskiej akademii. Wówczas zaczął się także powoli krystalizować jego indywidualny styl. Kamocki sukcesywnie odchodził od form zaczerpniętych od swojego profesora w kierunku większego monumentalizmu i dekoracyjności. Nie zrezygnował jednak z jednego z najważniejszych aspektów kształcenia promowanego w pracowni Stanisławskiego. Podstawą nauczania jego mistrza były bowiem plenerowe wyjazdy w różne części kraju. Profesor wraz z uczniami opuszczali mury uczelni i wyprawiali się poza miasto, by móc swobodnie studiować naturę. Eskapady organizowane były przez cały rok. To dawało artystom możliwość obserwowania zmiennego cyklicznie światła i rozkładających się w przyrodzie barw. Uczniowie Stanisławskiego, w tym także Kamocki, nazywani byli żartobliwie „peleryniarzami”. Sam mistrz mawiał do nich „malujcie, panowie, polską wieś, bo może za kilka lat jej nie będzie”. Najwyraźniej słowa te wywarły na Kamockim duże wrażenie. Z ogromnym zapalem i reporterskim wręcz zacięciem przystąpił on bowiem do „portretowania” wiejskiego krajobrazu, który w jego dziełach zespojony jest nierozzerwalnie z naturą. Plenerowe wędrowki odbywały się w przeróżnych miejscach, zazwyczaj w dalszych lub bliższych okolicach Krakowa. Widok polnej drogi biegnącej gdzieś na skraju wsi można zaliczyć do malarskich impresji powstałych właśnie podczas owych eskapad. Co ciekawe, Kamocki bardzo często opisywał swoje obrazy na odwrociach, nadając im przez to autorskie tytuły. Pomimo że prezentowana w katalogu kompozycja jest pozbawiona takiego opisu, to znany obraz artysty z analogicznym kadrem i adnotacją „Krakowska wieś” pozwala na nieco bardziej precyzyjne, choć nadal nie w pełni dokładne zlokalizowanie owej przesyconej słońcem sceny.



7

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego, 1916

olej/plótno (dublowane), 80 x 100 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'J Malczewski | 1916 Juni | Krakau'

estymacja:

1 500 000 - 2 500 000 PLN

318 000 - 530 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, grudzień 2021

kolekcja prywatna, Polska

„Nazwanie Malczewskiego symbolistą nie wyjaśnia wszystkiego, albowiem w jego sztuce uderza przede wszystkim mitologia, nad-naturalność i fantasmagorie wtapiane w banalną rzeczywistość w sposób doskonale naturalny, jak gdyby nigdy nic. To będzie jednym z kół napędowych surrealizmu – to czyni Malczewskiego jednym z wielkich prekursorów sztuki XX wieku”.

Henri Loyrette



Tadeusz Błotnicki, którego postać i dzieło obecnie zostały zapomniane, należy do najpopularniejszych polskich rzeźbiarzy końca XIX i początku XX stulecia. W notatce prasowej czytamy: „Miasto Kraków traci w tych dniach jednego z najwybitniejszych polskich artystów rzeźbiarzy Tadeusza Błotnickiego, który od wielu lat miał tutaj swoją pracownię i tu wykonał cały szereg niepospolicie pięknych dzieł, a który w połowie tego miesiąca obejmuje katedrę rzeźby i ornamentyki na politechnice lwowskiej (...) Tadeusz Błotnicki, urodzony we Lwowie, rozpoczął studia w mieście rodzinnym, pod okiem znakomitego, dziś już nie żyjącego artysty-rzeźbiarza Philippiego. Następnie kształcił się w Akademii sztuk pięknych, poczem wyjechał do Wiednia, gdzie jego profesorem był Zumbusch, później zaś bawił we Włoszech, a w końcu w Paryżu. Do kraju wrócił już jako artysta skończony, mając za sobą prócz wielu mniejszych, szereg dzieł pierwszorzędnej wartości artystycznej. Osiadłszy na stałe w Dębnikach pod Krakowem, poświęcił się z całym zapalem ukochanej sztuce. Dorobek artystyczny przesłó 25-letniej działalności Błotnickiego jest bardzo znaczny. Nie podobna też tu wylizczać wszystkich Mickiewiczów i Kościuszków, zdobiących tyle miast naszego kraju, wszystkich medalionów, popiersi, głów, które wyszły z jego pracowni. Jest ich zbyt wiele, a wszystkie nacechowane prawdziwym umiłowaniem piękna, wszystkie wykonane z talentem wielkim” („Nowości Ilustrowane” 1907, nr 42, s. 9).

Błotnicki uprawiał przede wszystkim przeznaczoną do przestrzeni publicznej rzeźbę monumentalną. Wykonywał popiersia, rzeźby nagrobkowe i architektoniczne oraz pomniki. Stworzył trzy pomniki Mickiewicza dla Stanisławowa (1898), Tarnowa (1901) i Wieliczki (1903). Błotnicki zajmował się również teorią rzeźby oraz kostiumologią. W 1930 roku wydano jego „Zarys historii ubiorów z uwzględnieniem haftów” na podstawie wcześniejszego rękopisu i wykładów. Artysta należał do krakowskiej cyganerii artystycznej, przez co został sportretowany przez Gabriłę Zapolską w powieści „Kaśka Kartiatyda” pod postacią natchnionego rzeźbiarza Wodnickiego. W historii polskiego modernizmu zapisał się przede wszystkim jako model z dwóch portretów Jacka Malczewskiego. W pierwszym (1901-02, Muzeum Narodowe we Wrocławiu) malarz ujął Błotnickiego w pracowni, modelującego kawałek gliny. W tle na półkach majączą wykonane wcześniej modele rzeźbiarskie. Drugie dzieło z Muzeum Narodowego w Warszawie (1902) przedstawia rzeźbiarza w zbroi w objęciach meduzy. Obydwie prace to kameralne portrety, w których Malczewski przedstawił modela w popiersiu.

Prezentowany „Portret rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego” to dzieło, które obrazuje Błotnickiego w wieku blisko 60 lat. Malczewski monumentalizuje jego sylwetkę, przedstawiają modela niemal półpostaciowo. Ikonografia prezentowanego portretu nie znajduje oczywistych analogii, lecz wpisuje się w dzieła realizowane przez Malczewskiego w okresie I wojny światowej. W 1914 roku, dzięki pomocy hrabiego Karola Lanckorońskiego, malarz przeniósł się do Wiednia. Już latem 1915 roku był na powrót w Krakowie i powstały pierwsze obrazy o tematyce legionowej, np. „Portret brygadiera Józefa Piłsudskiego” (1916, Muzeum Narodowe w Warszawie). Artysta rozwijał cykle portretów-personifikacji opartych o figurę Polonii (np. „Nike Legionów”, 1916, Muzeum Narodowe w Krakowie). Portret Błotnickiego z 1916 roku jawi się jako naturalne ogniwo tej serii. Błotnicki został wyobrażony w białej, „roboczej” koszuli. W kieszeni na piersi odnajdujemy atrybuty rzeźbiarstwa – a więc szpatułkę i wybierak. Modelowi towarzyszą trzy figury, których substancjalność pozostaje niepewna – poprzez naturalistyczny malarski styl widz nie ma zupełnie pewności czy rzeźby orła nie są przypadkiem żywymi stworzeniami. Zdaje się, że ten zabieg symbolicznie odnosi do formującego się w trakcie I wojny światowej państwa polskiego, dla którego figura orła stanie się emblematem. Malczewski zaaranżował scenę w nieznamym, zabudowanej drewnem przestrzeni, która rodzi skojarzenie z rzeźbiarskim warsztatem, częściowo otwartym na plener. W tle znajduje się niezidentyfikowana rzeźbiarska postać siedzącego starca, być może odnosząca się symbolicznie do dawnej, pogańskiej Polski.



Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego 1901-02
Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z meduzą 1902
Muzeum Narodowe w Warszawie



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



8

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

"Kobieta i fauny", około 1908-1910

olej/tektura, 61 x 73 cm

sygnowany l.d.: 'J Malczewski'

na odwrociu stempel wytwórcy materiałów malarskich: 'MARQUE DE FABRIQUE | AL' oraz '20'

na ramie papierowe nalepki opisane numerami

estymacja:

500 000 - 700 000 PLN

106 000 - 149 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Jacek Malczewski 1854-1929, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, 1999

LITERATURA:

Jacek Malczewski 1854-1929, katalog wystawy, Zamek Książąt Pomorskich w Szczecinie, Szczecin 1999, il. 26

„Fauny i satyrowie stali się symbolem witalności, nieokiełznanego instynktu, miłosnych rozczarowań, a także artystycznego uniesienia. Odczytywane były jako wyraz zmysłowości, wszystkich pierwotnych instynktów, może sił i praw przyrody, którym człowiek nie może się oprzeć”.

Urszula Kozakowska Zaucha, Mitologiczny bestiariusz Jacka Malczewskiego w: Jacek Malczewski. Romantyczny, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 45



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

Jacek Malczewski, około 1900



JACEK MALCZEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI

„Więc zdarza się często, że patrząc na me płótna, mówię sobie: 'Nie, nie to być nie może! Tak nie jest... To nie ja malowałem'... I nie wiem w końcu, kto ma słuszość. Czy ci wszyscy, którzy nie spostrzegają tego co widzę, czy ja, który spostrzegam to czego nikt nie widzi...”.

Juliusz Kander, Jacek Malczewski, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 3, s. 44



Jacek Malczewski, Prawo (część tryptyku Prawo - Ojczyzna - Sztuka), 1903, Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Jacek Malczewski, Malczewski, Wyczółkowski i Axentowicz jako fauny, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie

Postać fauna na trwałe weszła do symbolicznego repertuaru Malczewskiego na przełomie XIX i XX wieku. Programowym pod kątem tej ikonografii obrazem w dorobku malarza jest „Sztuka w zaścianku” (1896, kolekcja prywatna, depozyt w MNW). Malczewski przynajmniej parokrotnie przedstawiał siebie i swoich kolegów-artystów jako satyrów, a jego kukielka w szopce „Zielonego Balonika” została wyposażona w kopytka fauna. Lucjan Rydel jeden ze swoich wierszy pt. „Faun i Najada” zadedykował właśnie malarzowi. Malczewski posługiwał się tą mitologiczną figurą, chcąc wyrażać ludzkie podświadome instynkty. Niejednokrotnie kobiece postaci Malczewskiego otoczone są satyrami, symbolizując bachiczne pożądanie i moc Erosa, i szerzej - nieuchronność sił natury. Fauny były staroitalskimi, lubieżnymi, wiedzionymi żądzą seksualną bożkami gór i lasów kojarzonymi też z pijaństwem.

„Parafrazowanie mitologicznych motywów to znamieny rys symbolistycznej ikonografii odbierającej antycznym mitom ich patos i dramatyzm, osławiającej hybrydycznych bohaterów. Trytony, fauny, satyry, syreny, chimery i harpie pojawiają się na płótnach symbolistów

we współczesnym im krajobrazie, pospolitym, surowym, zupełnie odmiennym od greckiej i rzymskiej scenerii” (Irena Kossowska, Łukasz Kossowski, Malarstwo polskie. Symbolizm i Młoda Polska, Warszawa 2010, s. 88). W twórczości Malczewskiego fauny grają na fletach czy piszczałkach lub nucą melodię, budząc skryte pragnienia, może nawet namiętności czy żądze, lecz nie ma w nich dramatycznego wyrazu. Często inspirowały innych bohaterów obrazów. Nie inaczej jest w prezentowanej kompozycji, gdzie postać kobiety widziana jest na tle syntetycznie ujętego pejzażu. Forma w prawej części kompozycji sugeruje, że patrzymy na modelkę przez światło okna czy drzwi. Malczewski wprowadził specyficzną ambiwalencję, gdyż w tafli szyby odbija się lub przygląda się przez nią kobiecie postać fauna. Ta symboliczna sytuacja odwołuje się do świata ludzkich pragnień - dziwnych, niejednoznacznych i iluzorycznych - co widziana „w zwierciadle” postać fauna zapowiada. Poetycki świat wykreowany przez Malczewskiego w „Kobiecie i faunach” jest jednak radosny i pogodny. Fauny pozostają w idyllicznej symbiozie ze swoją modelką, a ona - roześmiana i beztroska - w lekko tanecznej pozie wsłuchuje się w ich muzykę i odgłosy natury.



9

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Studium dwóch chłopców, 1890

olej/ płótno (dublowane), 46 x 60 cm

sygnowany i datowany l.g.: 'J Malczewski | -90.'

na odwrociu odautorska dedykacja: 'Panu Maryanowi Sokołowskiemu | na pamiątkę | JMalczewski'

Praca zwyczajowo uchodzi za studium do "Introdukcji", 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie.

estymacja:

260 000 - 350 000 PLN

55 000 - 75 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Mariana Sokołowskiego (1839-1911), konserwatora zabytków i historyka sztuki, Kraków (dar od artysty)

kolekcja prywatna, Polska

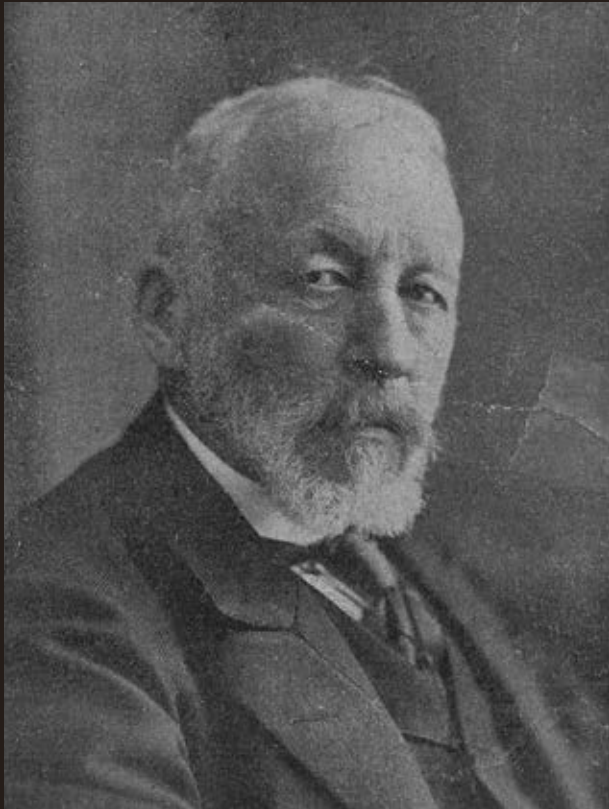
dom aukcyjny Rempex, grudzień 2000 (zakup galeryjny)

kolekcja prywatna, Warszawa

„Konflikt jednostki ze społeczeństwem pojawia się w serji malarczyków. Marzenia i twórcze porywy z ‚Introdukcji’ i ‚Błédnego Koła’ będą bezpłodne. Malarczyk zostanie przy swoim cebrzyku i patronach. Jest w symbolice tych obrazów coś ze społecznikowskiego tonu ówczesnej literatury - Asnyka, Prusa, Konopnickiej”.

Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 228





Marian Sokolowski, fotografia, przed 1911



Fotografia Jacka Malczewskiego, około 1890
Muzeum Narodowe w Krakowie

„'Introdukcja' (malarczyk w parku) to znowu jeden z głązów milowych na drodze wielkiego malarza. Ogromny, przeszło 3 metry wysokości około 2 metry szeroki obraz, należy do tych, których pojawienie się wywołało wielkie wrażenie. (...)

Z obrazu płynie do nas wielka poezja i ona robi go prawdziwym dziełem sztuki. Nastrój płynie z głębokiego, mgłą jesienną otulonego pejzażu i rozmarzonej twarzy chłopca. Od tej twarzy nie sposób oderwać wzroku. A cała poezja wydobyta z ogromną prostotą, z wielką oszczędnością środków”.

Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 129



Jacek Malczewski, Introdukcja, 1890
Muzeum Narodowe w Krakowie

Prezentowane dzieło stanowi szkic do jednego z pierwszych symbolistycznych obrazów Jacka Malczewskiego, „Introdukcji” (1890, Muzeum Narodowe w Krakowie). Praca została zadedykowana Marianowi Sokołowskiemu (1839-1911), historykowi sztuki, jednemu z ojców tej dziedziny w Polsce. Malczewski wszedł w bliski kontakt z Sokołowskim przy okazji wyprawy archeologicznej do Turcji i Grecji (Pamfilii i Pizydii) w 1884 roku, sfinansowanej przez mecenasa artysty Karola Lanckorońskiego.

Malczewskiego przez całą karierę nurtowały zagadnienia powołania i losu artysty, a do tego problemu odniósł się w swoich kluczowych pracach takich jak „Melancholia” (1890-94, Muzeum Narodowe w Poznaniu) czy „Błędne koło” (1895-97, Muzeum Narodowe w Poznaniu). Serię obrazów o sztuce i twórczeniu rozpoczyna jednak „Introdukcja”, szeroko komentowany obraz Malczewskiego wystawiony w 1890 roku w Monachium oraz w 1891 roku w Berlinie, gdzie został nagrodzony medalem II klasy. Malczewski przedstawił w niej pozornie bląką scenę. Na tle parku, na ławce przysiadł zadumany chłopiec (czeladnik malarski, malarczyk). Jego powołanie określa postawiony na ziemi pojemnik z farbami i pędzlami. Owładnięty myślami chłopiec rozmyśla o swojej profesji, która niesie ze sobą dylematy natury bytowej, nieobecne wówczas samemu Malczewskiemu. Wybrał bowiem zawód, który w tamtym okresie gwarantował słabe możliwości zarobkowania i brak społecznego zrozumienia. Chłopiec jednak wsłuchuje się w odgłosy otaczającej natury, która stanowi dla twórcy źródło niewyczerpanej inspiracji.

W prezentowanym studium Malczewski zawarł po lewej stronie postać chłopca z „Introdukcji”. Siedzącemu na ławce i wsłuchanemu we własne myśli towarzyszy druga, stojąca postać podobnie jak pierwszy model nieobecna, niemo wpatrzona w przestrzeń. Malczewski ze swadą przedstawił strój swoich modeli. Za pomocą impastów farby wiernie odtworzył lichy strój swoich malarczyków. Realistyczny parkowy pejzaż znany z „Introdukcji” zastąpiła tutaj połąć zieleni śmiało rozwiązana za pomocą intensywnych pociągnięć pędzla. Swoją sztukę Malczewski sygnował i datował, uznając za ukończone dzieło. Prace Malczewskiego z tego okresu twórczości należą do rzadkości na rynku sztuki, a prezentowanemu studium atrakcyjności przydaje związek ze znanym arcydziełem największego malarza polskiego symbolizmu.



10

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Portret generała Aleksandra Truskowskiego, 1923

olej/plótno naklejone na tekturę, 40 x 48,5 cm
sygnowany i datowany p.g.: 'J Malczewski | 1923'

estymacja:

120 000 - 180 000 PLN

26 000 - 38 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja rodziny sportretowanego, Kraków

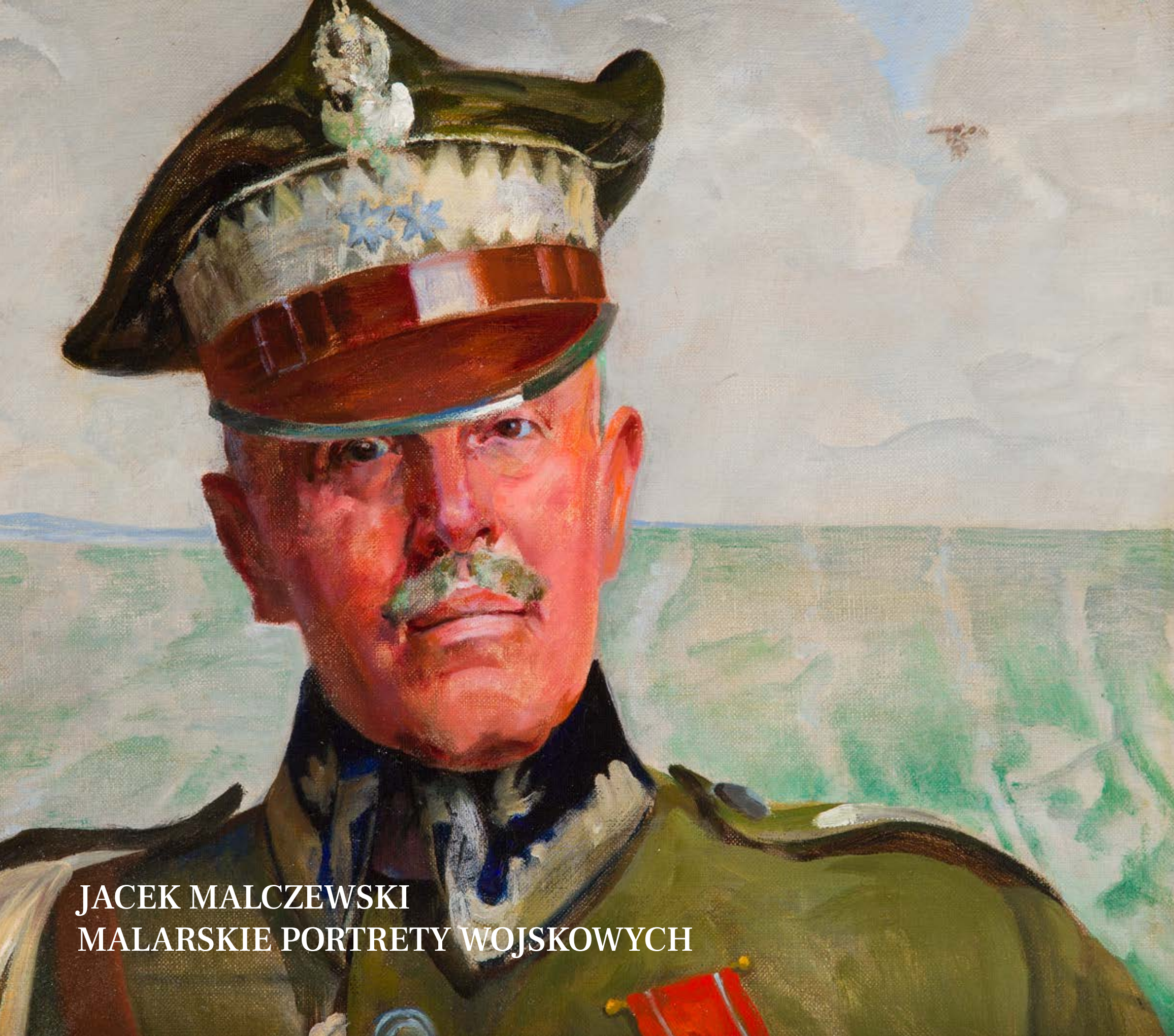
DESA Unicum, Warszawa, wrzesień 2019

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

„Wielowątkowa twórczość Jacka Malczewskiego była świadectwem jego wielkiej fantazji oraz wrażliwości neoromantyka i wyrafinowanego humanisty, malarza na wskroś prześiąkniętego polskością. Wychowany został bowiem w kulcie tradycji romantycznej, która ukierunkowała sztukę przełomu XIX i XX wieku w stronę idei posłannictwa narodowego, apoteozy jednostki, akceptacji jego prawa do wolności”.

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Jacek Malczewski. Życie i twórczość, Kraków 2008, s. 7





JACEK MALCZEWSKI MALARSKIE PORTRETY WOJSKOWYCH

W 1923, gdy II Rzeczpospolita miała zaledwie pięć lat, siedemdziesięcioletni Jacek Malczewski malował sześćdziesięcioczeroletniego generała Aleksandra Truskowskiego. Obydwaj oddani byli idei niepodległościowej – Truskowski jako wojskowy, Malczewski natomiast jako artysta obdarzony rycerskim posłannictwem.

Truskowski urodził się w 1860 w podkarpackich Bykowcach w dobrej sytuacji ziemiańskiej rodziny. Po odebraniu podstawowej edukacji uczęszczał do Wojskowej Wyższej Szkoły Realnej w Hranicach, garnizony w mieście na terenie Moraw oraz Wojskowej Akademii Technicznej w Wiedniu. Podczas kariery w cesarsko-królewskiej armii dowodził 1 Pułkiem Armat Polowych, a po wybuchu Wielkiej Wojny – 5 Brygadą Artylerii Polowej. W grudniu 1914 roku otrzymał stopień generała majora ze starszeństwem. Przeszedłszy w stan spoczynku w maju 1915 roku, w trakcie wojny sprawował funkcję przewodniczącego komitetu krajowego Komisji Opieki nad Inwalidami Wojennymi w Krakowie. Truskowski należał do elity dawnej Galicji. Jak wielu dowódców polskiego pochodzenia w armii cesarza Franciszka Józefa od 1919 zasilił szeregi Wojska Polskiego. Mianowano go generałem podporucznikiem i inspektorem zakładów wojskowych w Krakowie, a następnie kierownikiem jednej ze zbrojowni. W 1922 otrzymał stopień generała brygady, a w 1923 został przeniesiony w stan spoczynku (jako generał dywizji), zachowując prawo do noszenia munduru. W tym okresie sportretował go Malczewski. Truskowski wydał w 1920 książkę „Z dziedziny artylerii”, stając się istotnym teoretykiem wojskowości międzywojnia.

W 1923 Malczewski dużo czasu spędzał na małopolskiej prowincji – w Charzewicach, gdzie mieszkała jego córka Julia wraz z mężem Feliksem Meysnerem, właścicielem lokalnego majątku, oraz w Lusławicach, gdzie część tamtejszego dworu wynajmowały siostry malarza, Bronisława i Helena. Artysta często podejmował temat wnętrza dworów, „cichego” życia ich mieszkańców czy okolicznego pejzażu. Jego styl ulegał wówczas przemianom: Malczewski eksponował płaszczyznę malarską, używał szerokiej, syntetycznej plamy barwnej. Jego malarstwo zmierzało ku drapieżnej plastycznej ekspresji. Wiesław Juszcak w kanonicznej dla badań nad polskim modernizmem pracy „Modernizm” (Warszawa 1977) stwierdzał, że rozdroże polskiego symbolizmu i ekspresjonizmu zaczyna się w momencie, gdy twórcy „nowej sztuki” rezygnują z malarstwa o tradycyjnej konstrukcji przestrzennej. Spłylenie perspektywy, ekspozycja płaszczyzny, która zmierza do wydobycia „charakteru rzeczy”, podkreślenia „wyraza”, złożyły się około 1900 na wczesną wersję ekspresjonizmu. Portretowy ekspresjonizm w polskiej sztuce nowoczesnej zaczyna się wraz ze sztuką Jana Matejki, a znajduje swój rozkwit w obrazach Stanisława Wyspiańskiego, Konrada Krzyżanowskiego, Stanisława Lentza, Olgi Boznańskiej czy właśnie Jacka Malczewskiego.

W „Portrecie gen. Aleksandra Truskowskiego” twórca zastosował ciekawe znaczeniowo rozwiązanie kompozycyjne. Na pierwszym planie znajduje się postać generała ujęta w popiersiu. Ramiona modelu rozpościerają się na całej dolnej krawędzi podobrazia. Głowa w czapce oficerskiej sięga z kolei górnej krawędzi i tym samym postać wypełnia trójkątną płaszczyznę w centralnej partii. Dla wymowy dzieła ważny wydaje się dialog pomiędzy szczegółowo potraktowaną częścią postaci a syntetycznie ujętym pejzażem. Generał został przedstawiony na tle falującej na wietrze łąki, której malarska substancja bliska jest abstrakcji. Pierwsze tego typu rozwiązanie – kontrastowe zestawienie części figuralnej i wyobrazonego pejzażu – Malczewski zastosował w słynnej kompozycji „W tumanie” (1893-94, Muzeum Narodowe w Poznaniu), stanowiącej jeden z pierwszych manifestów symbolizmu w sztuce polskiej. W „Portrecie generała Aleksandra Truskowskiego” na horyzoncie majaczą błękitne wzgórza, a niebo zasłane jest chmurami, które rozstępują się jedynie w niewielkiej partii u góry, odsłaniając niebieską połą. Malczewski w pobliżu tej partii umieścił muchę – element spoza porządku całego przedstawienia. Z jednej strony owad stanowi detale urealnijający przedstawienie – na abstrakcyjnej połą pejzażu występuje bowiem iluzyjnie ujęta figura, lecz z drugiej – artysta wprowadził tutaj symbolicznie nacechowany element. Mucha symbolizuje nie tylko natrętne myśli, lecz także ukrytą w naturze energię. Wydaje się, że w tym charakterze została tutaj przedstawiona jako emanacja siły natury, które obecne są także w postaci Truskowskiego. Rozległa, niezaludniona, wiosenna bądź letnia łąka jawi się niczym nowa Polska. Wiatr, odwrotnie niż „W tumanie”, nie przynosi demona, lecz państwowotwórczą energię.

11

JACEK MALCZEWSKI

1854-1929

Zuzanna i starcy, 1913

olej/piótno (dublowane), 101 x 151 cm
sygnowany i datowany p.d.: '1913_ | J Malczewski'
na krośnię malarskim dwie papierowe nalepki z numerem: '5.'
oraz z trudno czytelnym opisem

estymacja:

380 000 - 500 000 PLN

81 000 - 106 000 EUR

„Maluje Malczewski w tych latach długi szereg obrazów na tle biblijnem: ‚Grosz czynszowy’, ‚Kuszenie Chrystusa’, ‚Chrystus przed Piłatem’, ‚Chrystus w Emaus’, ‚Święty Jan’, ‚Salome’; te wszystkie tematy podejmuje po kilkakroć.”.

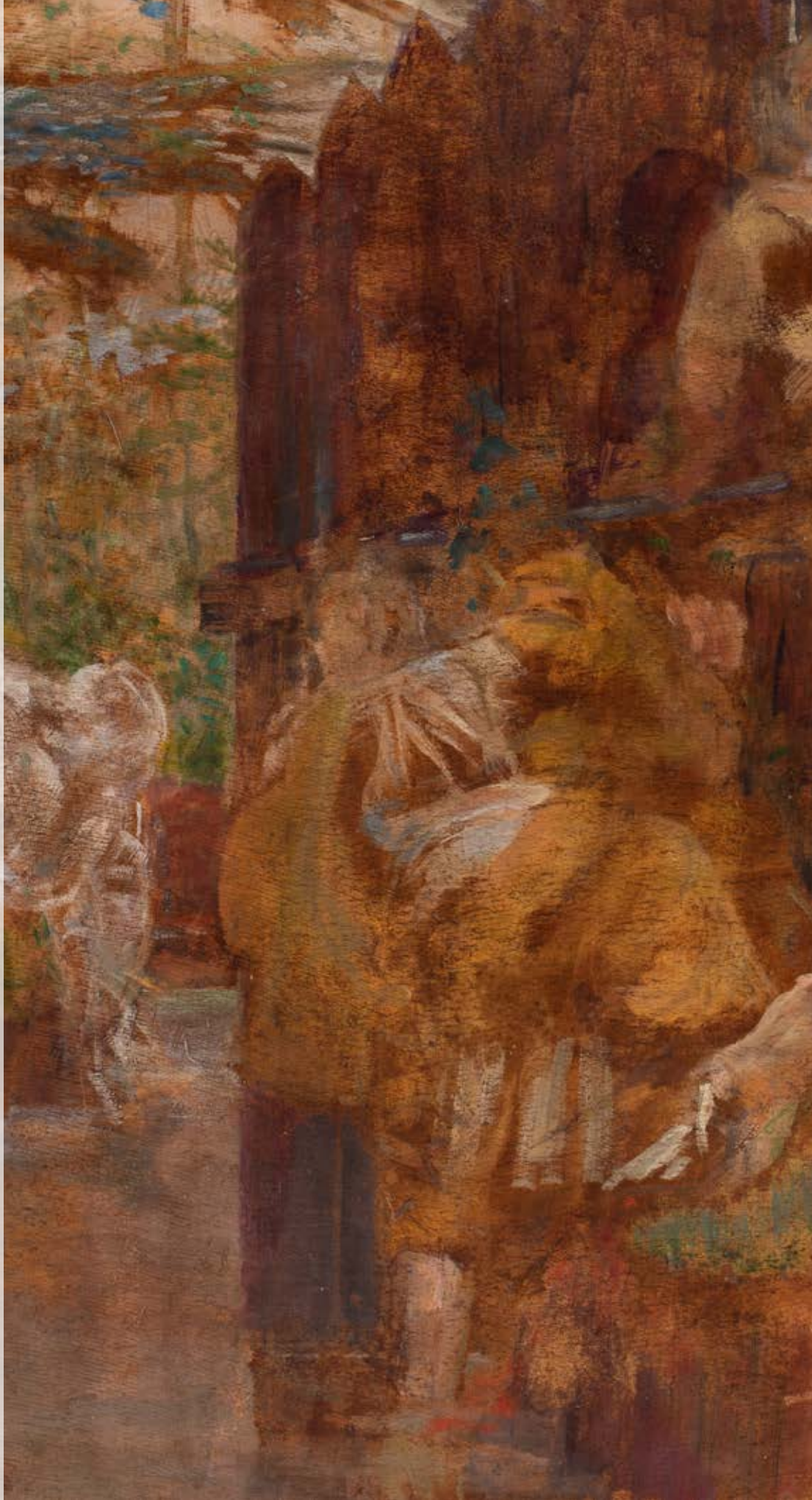
Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 196



ZUZANNA W ZAŚCIANKU

Lata 1906-1913 to kolejny okres w twórczości Malczewskiego, który przyniósł artyście nowe rozwiązania i odmienne spojrzenie na dotychczas podejmowane wątki. Już Adam Heydel zadał sobie pytanie retoryczne, brzmiące: „Kto wie, czy pejzaż, to nie ten właśnie element sztuki Malczewskiego, który wciąż jeszcze i coraz pełniej rozwija się w tej epoce. Jest on coraz bardziej wizyjny, coraz bardziej syntetyczny, pełen poezji i fantazji” (Adam Heydel, Jacek Malczewski. Człowiek i artysta, Kraków 1933, s. 203). Te słowa zdają się znajdować odzwierciedlenie w mieszczącym się jeszcze w przytoczonych powyżej ramach czasowych obrazie „Zuzanna i starcy” z 1913 roku. Patrząc na to jakże monumentalne płótno nie sposób oprzeć się wrażeniu, że to w zasadzie pejzaż przejmuje tu główną rolę i zaczyna niemal dominować nad figuratywną częścią przedstawienia, sprowadzoną do roli sztafażu, nieco ukrytego w całej strukturze. Znakomicie widać w tym właśnie dziele także ową wizyjność, o której pisał Heydel. Daleko posunięta szkicowość i syntetyzm ukazywanych przez Malczewskiego form doprowadza bowiem do nieodpartego poczucia nierealności, sceny ukonstytuowanej na podstawie jakichś ponadnaturalnych doznań, czy właśnie wizji. Nad wyraz wyczuwalna staje się tutaj silnie nakreślona granica pomiędzy jawą, a pełnym nieoczywistości snem, którego fabuła toczy się gdzieś daleko na polskiej prowincji. Owa granica staje się tutaj o tyle ważna, że malarz kreśli ją nie tylko w warstwie mentalnej, tematycznej, ale również pod postacią ściśle fizyczną. Z jednej strony mówiąc o podziale jaki kreuje Malczewski wskazać należałoby drewniany płot, który w sposób oczywisty odgradza od siebie poszczególne części kompozycji. Z drugiej natomiast, nie sposób też nie wymienić tutaj koryta rzeki, a właściwie niewielkiego strumienia, który niejednokrotnie odgrywa na obrazach mistrza rolę rzeki granicznej – Styksu – znajdującego się gdzieś na styku światów – tego realnego, ziemskiego i niematerialnego, duchowego.

W takim właśnie, niedookreślonym świecie, rozgrywa się zobrazowana przez Malczewskiego scena. Przenosi on starotestamentową historię Zuzanny nękaną przez bezwstydną mężczyznę w realia stricte polskie. Wykorzystany motyw drewnianego płotu przywodzi na myśl liczne obrazy mistrza ukazujące przestrzeń zaścianku z nastrojowymi podwórkami, ogrodami i symbolicznymi sylwetkami narodowych dworaków. Motyw ten nie jest w twórczości Malczewskiego rozpowszechniony. Dzisiaj znamy zaledwie jedną, wcześniejszą jego interpretację z 1907 roku (kolekcja prywatna), w której to wydarzenia przeniesione zostały, jak się zdaje, do wnętrza prowincjonalnego dworu, pod który to wielokrotnie na obrazach artysty podchodzą mitologiczne stworzenia, z przerazającym Thanatosem na czele.



Artemisia Gentileschi, Zuzanna i starcy, ok. 1610, Zamek Weißenstein w Pommersfelden



Jacek Malczewski, Zuzanna i starcy, 1907, kolekcja prywatna

12 Ω

JÓZEF BRANDT
1841-1915

Kozak na koniu, 1883

olej/plótno, 30 x 41,6 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'Józef Brandt | z | Warszawy | Orońsko 1883 r.'
na odwrociu stempel: 'WIMMER & C | GALLERY OF FINE ARTS | MUNICH'
na krośnie malarskim numer kredką: '50', na odwrociu ramy trudno czytelny napis ołówkiem
papierowe nalepki z napisem drukiem: 'F. Radspeiler & Comp. | MÜNCHEN | Hundskugel 7.'
oraz 'ASHFORD | PICTURE FRAMES | PICTURES | 1321 S. S. WASHINGTON ST. | PORTLAND. ORE.'

estymacja:
480 000 - 600 000 PLN
102 000 - 128 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

„Chociaż Brandt rozwija działalność swoją na obcej ziemi, jednakże duchem jest zawsze na wskroś swojskim malarzem i spełnia z godną uznania gorliwością obywatelską misję, mówiąc powszechnie zrozumiałym językiem barw i światła całemu światu o naszej rodzimej przeszłości”.

Józef Brandt, „Kurier Codzienny” 1879, nr 76, s. 1



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 Pruszkową z Woyciechowskich.
1878		Otrzymuje tytuł królewskiego profesora Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. „Powitanie stepu” zostaje nagrodzone złotym medalem I klasy na wystawie powszechnej w Paryżu. Na świat przychodzi pierwsza córka artysty, Krystyna Brandt.
1879		Artysta wyjeżdża do majątku żony w Orońsku. Od tego czasu Orońsko stanie się istotnym miejscem letnich plenerów uczniów i przyjaciół artysty.
1880		Na świat przychodzi druga córka artysty, Aniela Brandt.
1884		Artysta udaje się w dwumiesięczną podróż po Ukrainie. To jedna z wielu inspirujących podróży w tamten rejon, które artysta odbywał już od lat 60. XIX w.
1892		Liczne zaszczyty, którymi został obdarzony artysta znajdują swoje zwieńczenie przez odznaczenie Krzyżem Kawalerskim Orderu Zasługi Korony Bawarskiej. Tym samym otrzymuje bawarski tytuł szlachecki.
1898		Zostaje odznaczony Orderem Maksymiliana.
1904		Na świat przychodzi pierwsze z wnucząt artysty. Brandt coraz bardziej poświęca się hodowli koni i zajmuje sprawami gospodarskimi w Orońsku.
1908		Powstaje ostatni monumentalny obraz, „Bogurodzica”.
1911		Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin artysty w Monachium.
1915		Brandtowie w 1914 roku powrócili do Orońska, gdzie zatrzymał ich wybuch wojny. Artysta zmarł i został pochowany w Radomiu.

Portret Józefa Brandta, około 1875. Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch w Warszawie



JÓZEF BRANDT: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



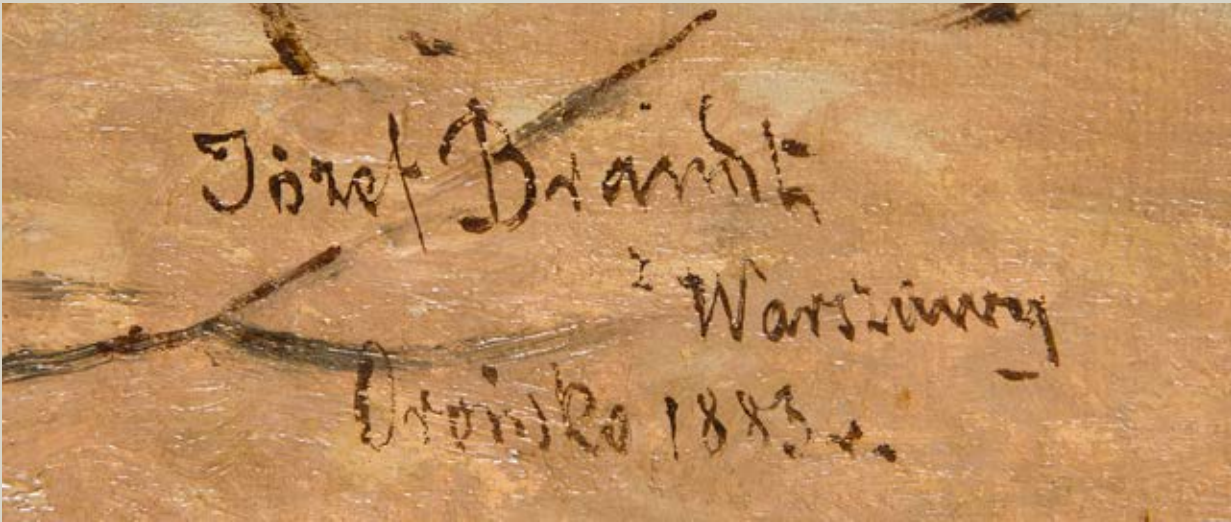
Józef Brandt, Kozak na stanowisku, po 1881, kolekcja prywatna



Józef Brandt, Kozak na koniu, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku



Józef Brandt, Kozak u przewozu, kolekcja prywatna



„Kozak u Brandta to przede wszystkim wierny Polsce dzielny obrońca jej południowo-wschodnich rubieży i zagorzały sprzymierzeniec szlachty w walce z wrogiem. Jest bohaterem wszystkich ksiąg epopei życia kresowego. Widzimy go w wyprawach i powrotach, w wielkich wojnach i małych potyczkach. Stoi na czatach, przeprawia się przez rzekę. Rozpala ognisko obozowe. Śpiewa, tańczy i kocha”.

Irena Olchowska-Schmidt, Józef Brandt, Kraków 1996, s. 28



Orońsko. Józef Brandt i jeździec na koniu, lata 80. XIX w., fotograf nieznany

Józef Brandt należał do najbardziej utytułowanych artystów polskich 2 połowy XIX wieku. Był wybitnym reprezentantem malarstwa realistycznego i akademicko-batalistycznego, jak również nieformalnym przywódcą polskiej kolonii artystycznej w Monachium. Tamtejsza jego pracownia była znanym salonem artystycznym, jak również szkołą artystyczną głównie dla młodych polskich twórców. Brandt był członkiem monachijskiej socjety i przez swoją wysoką pozycję zyskał przyjaźń księcia regenta Luitpolda. Od pierwszych publicznych wystaw jego dzieła cieszyły się popularnością wśród krytyki artystycznej, były nagradzane na międzynarodowych wystawach sztuki i nabywane do prestiżowych kolekcji. W 1877 roku artysta poślubił Helenę Pruszkową, przez co każdego roku letnie miesiące spędzał w rodzinnym majątku żony, w Orońsku koło Radomia. W tej okolicy odbywał krajoznawcze eskapady, studia plenerowe oraz inscenizował fotografie, które służyły mu za pomoc przy tworzeniu obrazów sztalugowych, niekiedy kończone właśnie w Orońsku. Do tej grupy właśnie należy prezentowany „Kozak na koniu”.

W prezentowanym dziele urokliwa partia impresjonistycznie potraktowanego wręcz pejzażu inspirowana jest z pewnością osobistym odczuciem letniej aury na południowym Mazowszu, które miesza się ze wspomnieniem stepu z ukraińskich wyjazdów. Oprócz wielkoformatowych dzieł, w swoim

najlepszym okresie, a więc w latach 70. i 80. XIX wieku, Brandt wykonywał mniejszych rozmiarów kompozycje. Choć kameralne, były misternie opracowane w rysunku i poprzedzone szkicami. Część z nich malarz oparł o wzór fotografii wykonanej w orońskim plenerze, na których modele prezentowali się z historycznymi przedmiotami ze zbioru artysty.

Zespół tych „gabinetowych”, powstających od początku lat 80. kompozycji jednoczy temat: samotnego Kozaka z koniem na tle oszczędnie zdjętego z natury pejzażu. W prezentowanej kompozycji Brandt „usadził” jeźdźcę na koniu, eksponując strój i ekwipunek Kozaka palącego fajkę oraz ujął go blisko brzegu rzeki, w typie ikonograficznym „u przewozu”. Typologicznie obraz łączy się z czterema znanymi kompozycjami Brandta powstałymi w (lub po) 1881 roku z kolekcji prywatnych (3 obrazy) i zbiorów Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku. Jak zauważa Ewa Micke-Broniarek „były to obrazy niewielkich rozmiarów, a zatem łatwo znajdujące nabywców” (Józef Brandt 1841-1915, redakcja naukowa Ewa Micke-Broniarek, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, t. II, Warszawa 2018, s. 163). Odwrocie „Kozaka na koniu” ujawnia stempel monachijskiej Galerie Wimmer, która od wczesnego etapu kariery do przełomu XIX i XX wieku sprzedawała prace Brandta, głównie do Stanów Zjednoczonych.



STANISŁAW POMIAN WOLSKI

1859-1894

Wiosenna przejażdżka bryczką, 1882

olej/ płótno, 71 x 34 cm
sygnowany i datowany p.d.: ‘St Wolski 82’

estymacja:
60 000 - 90 000 PLN
12 800 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Niemcy
kolekcja prywatna, Polska

Druga połowa XIX stulecia to czas, kiedy intensywność życia artystycznego w Monachium, i działającym tam polskim środowisku artystycznym, wyraźnie się potęguje. Polscy artyści tworzący w Monachium w latach 70. i 80. XIX stulecia wypracowali bardzo charakterystyczny zestaw motywów. Malowane przez nich obrazy były najczęściej kompozycjami przedstawiającymi odpoczywających ułanów, konie u studni, targi i przejazdy oraz inne sceny rodzajowe osadzone w pejzażu. Takie kompozycje należą do najliczniejszej grupy obrazów powstających od 70. XIX wieku w kręgu monachijskim. Równie popularne były wariacje rodzajowych ujęć jazd, kuligów, sań, zaprzęgów, scen z wilkami, wyjazdów na polowania, przejazdów i wyjazdów konnych zaprzęgów, wozów, powozów lub furmanek. Najczęściej były to skrzące się w zimowym lub letnim słońcu dynamiczne, żywiołowe i tętniące życiem sceny.

W takim charakterze utrzymany jest prezentowany w ofercie aukcji obraz Stanisława Pomiana Wolskiego. Artysta, który naukę malarstwa rozpoczął u Wojciecha Gersona w warszawskiej Klasie Rysunkowej, oraz w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki, do Monachium udał się dzięki prywatnemu stypendium Henryka Jordana. W latach 1881-85 kształcił się w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz w prywatnej pracowni Józefa Brandta. Jego obrazy cieszyły się tak dużą popularnością na monachijskim rynku sztuki, że „zbywał je na sztalugach licznym niemieckim Kunsthändlerom”. W 1886 wrócił do Warszawy i rozpoczął współpracę z „Tygodnikiem Ilustrowanym”.

„Wiosenna przejażdżka bryczką” jest znakomitym przykładem malarstwa „polskich monachijczyków”. Kompozycja przepełniona ciepłym, wiosennym powietrzem, ożywiona intensywnymi barwami strojów postaci, jest dopełniona rozbudowaną partią pejzażową w tle. Pejzaż w malarstwie monachijczyków, czasami zabarwiony emocjonalnie, zawsze był oparty na studium z natury. Był to wyróżnik malarstwa nie tylko polskich artystów studiujących i tworzących w Monachium. Pejzaż miał zapewnić dopełnienie przedstawionej sceny, ujętej w zgodnym z nim nastroju. Dynamika jazdy została podkreślona przez artystę tumanami kurzu wydobywającymi się spod kół oraz gestem woźnicy, który zamaszystym ruchem unosi bicz, popędzając konie. Obraz uderza dynamiką przy jednoczesnym utrzymaniu dyscypliny formalnej. Dominują ciepłe ugry, brązy i zielenie.



14

ALEKSANDER MROCZKOWSKI

1850-1927

Dziewczyna nad wodą, 1898

olej/plótno, 64 x 44,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'A. Mroczkowski 1898'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

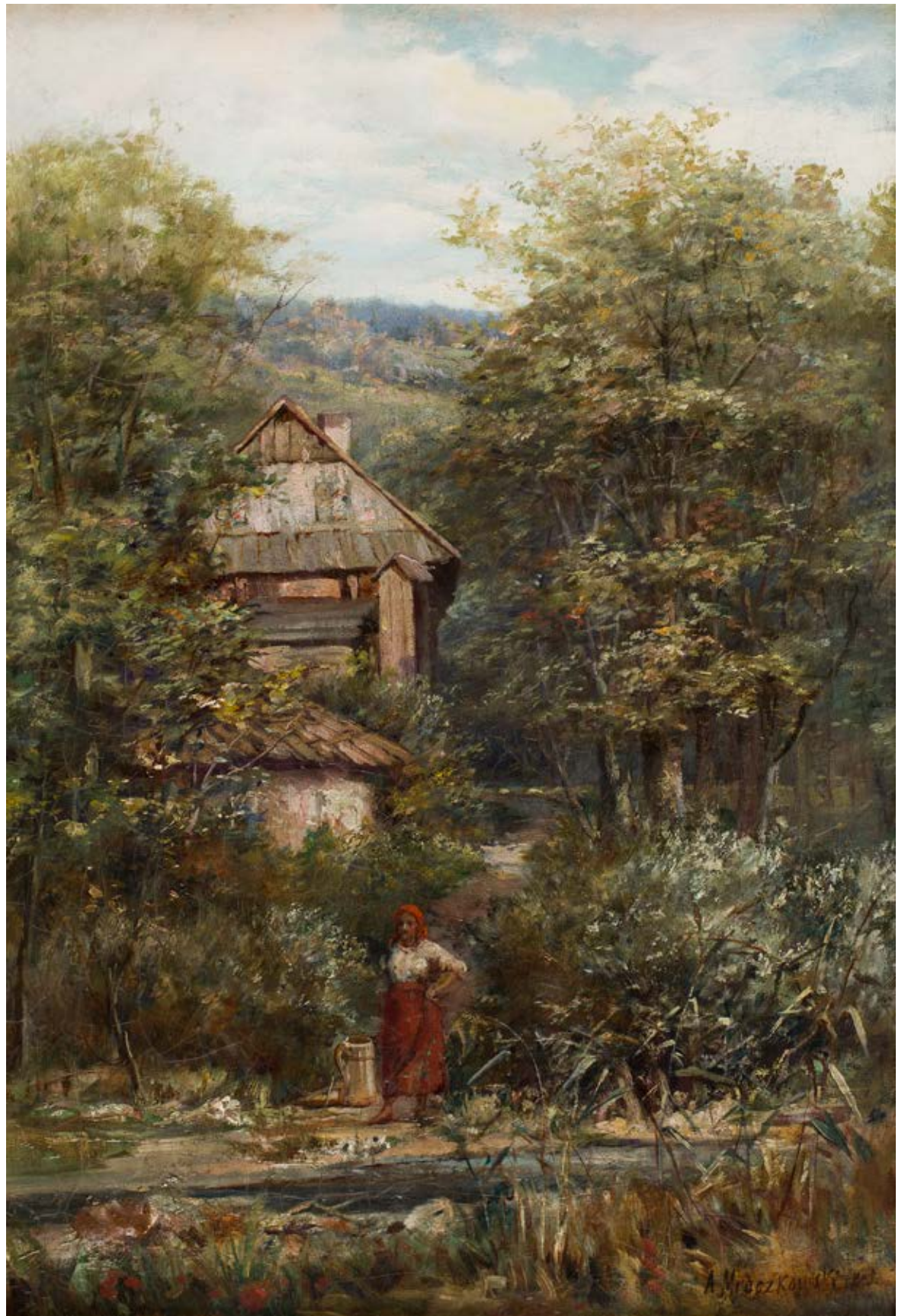
12 500 - 17 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, grudzień 2005

kolekcja prywatna, Polska

Aleksander Mroczkowski urodził się w Krakowie w 1850 roku i z tym miastem i kręgiem artystycznym wiąże się znacząca część jego spuścizny malarskiej. Naukę rozpoczął w 1865 roku w Krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych i kontynuował ją w Monachium, gdzie spędził cztery lata, kształcąc się pod okiem Alexandra Wagnera oraz Ottona Seitzza. Po powrocie w 1877 do Krakowa, studiował jeszcze do 1881 w pracowni Jana Matejki. Lata 1882-1888 spędził ponownie w Monachium. Podczas studiów w Krakowie odbywał wędrowki po wsiach, miasteczkach i dworach Małopolski. Malował sceny rodzajowe i pejzaże, a w domach ziemiańskich przede wszystkim portrety właścicieli i ich rodzin. Malarstwo Mroczkowskiego utrzymane było w konwencji realizmu. W twórczości artysty przejawia się fascynacja i zainteresowanie pejzażem oraz życiem polskiej wsi. Kompozycja z postacią wiejskiej dziewczyny w czerwonej chuście, ukazanej na tle letniego pejzażu znakomicie wpisuje się w tendencję powstałą na przełomie XIX i XX stulecia w środowisku literacko-artystycznym Krakowa. Obraz namalowany został pod silnym wpływem panującej wówczas chłopomanii – mody na folklor, przejawiającej się fascynacją „bajecznie kolorową” wsią podkrakowską.



JÓZEF MEHOFFER

1869-1946

"Kwiaty jesienne" ("Kwiaty w wazonach na stole przykrytym czerwoną tkaniną"), 1943

olej/tektura, 68 x 51,5 cm
sygnowany l.g.: 'Józef Mehoffer'
na odwrociu papierowa nalepka własnościowa z opisem obrazu oraz jego bibliografii
stempel z numerem: '15'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja Wandy i Eugeniusza Pietrusińskich, Warszawa, od 1943 do lat 60./70. XX w. (dar od artysty)
kolekcja prywatna, Kraków

WYSTAWIANY:
Józef Mehoffer, Muzeum Narodowe w Krakowie, listopad-grudzień 1964
Wystawa zbiorowa Józefa Mehoffera, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, listopad-grudzień 1945

LITERATURA:
Józef Mehoffer, katalog wystawy zbiorowej, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1964, s. 91, nr kat. 102 (jako „Kwiaty w wazonach na stole przykrytym czerwoną tkaniną”)
Wystawa zbiorowa Józefa Mehoffera i Jana Książka. Wystawa tkanin artystycznych Heleny i Stefana Gałkowskich oraz polskiej porcelany art. „Ćmielów”, katalog wystawy, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 1945, s. 4, nr kat. 26 (jako „Kwiaty jesienne”)

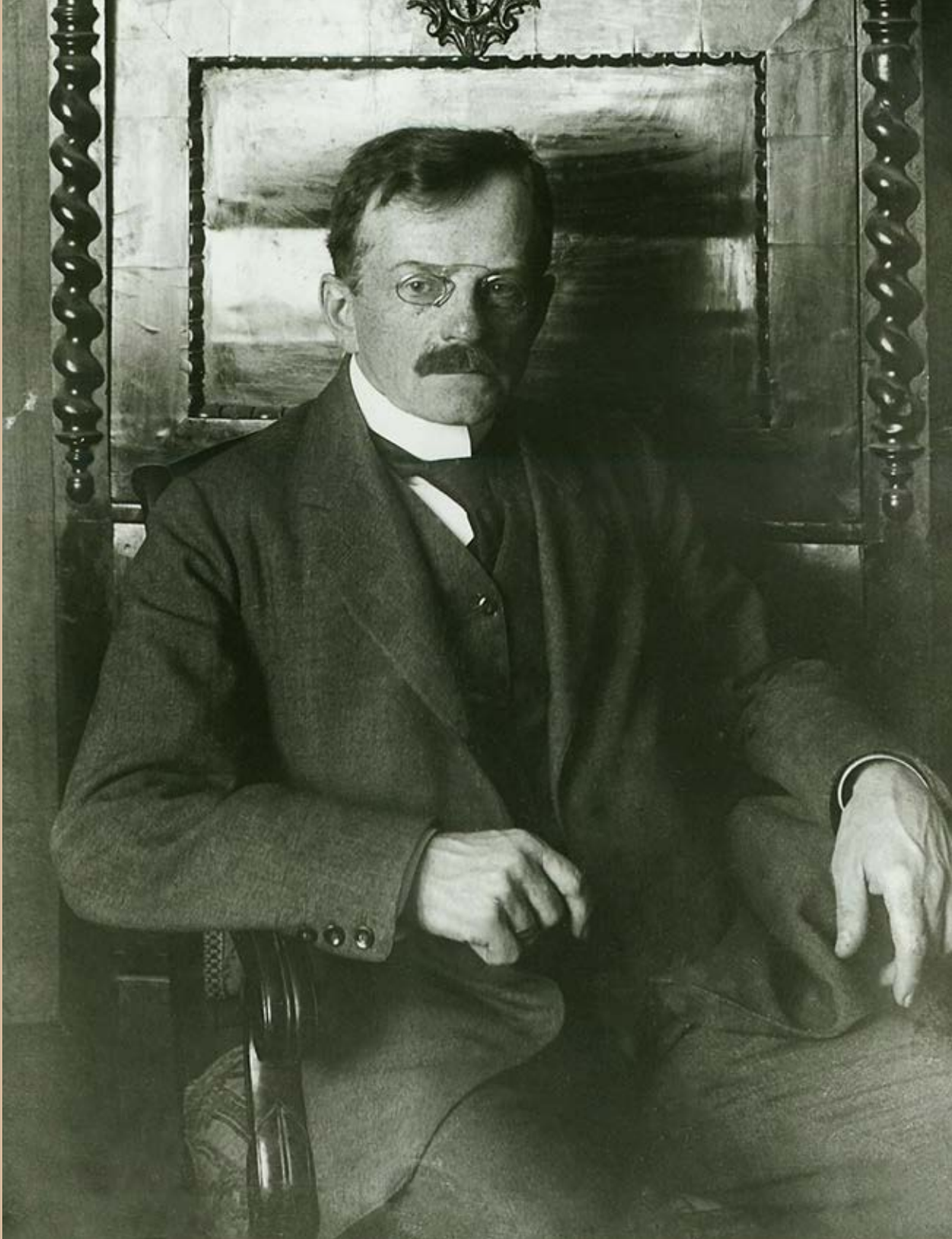
„Na ustawionym ukośnie prostokątnym stoliku, przykrytym czerwoną materią, cztery różnobarwne bukiety w flakonach i kosz z czerwonymi goździkami; tło jasne, zielonawożółtawe”.

Józef Mehoffer, katalog wystawy zbiorowej, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1964, s. 91



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 dziedzica 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

POETYKA KWIATÓW

Martwe natury pojawiały się w twórczości Józefa Mehoffera już na samym początku jego artystycznej kariery. Wymienić warto w tym miejscu chociażby nastrojową kompozycję „Drobiazgi na kominku” z 1895 roku (Muzeum Narodowe w Poznaniu), która stanowi ciekawy i wcale nie tak częsty motyw na tym wczesnym etapie jego plastycznej działalności. Kwiaty występowały u Mehoffera właściwie we wszystkich możliwych kontekstach. Artysta umieszczał je w obrębie samodzielnych martwych natur oraz „wypełniał” nimi swoje ogrody, zarówno ten w Jankówce, jak i przy ulicy Krupniczej w Krakowie. Zestawiał je z sensualnymi, kobiecymi aktami, jak w kompozycji „Cynie” z 1911 (Muzeum Narodowe w Warszawie), a wreszcie czynił je głównymi i jedynymi „bohaterami” swoich wysublimowanych dzieł.

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. Szczególnie w okresie międzywojnia na obrazach Mehoffera zaczyna dominować niezwykła dekoracyjność, a wraz z nią równorzędne miejsce obok ludzkich modeli zajmują kwiaty. To one dawały malarzowi możliwość do popisania się dalece wysmakowaną intuicją kolorystyczną i zamiłowaniem do ornamentyki. Na obrazach Mehoffera często dzieje się coś zupełnie niezrozumiałego i paradoksalnego. Otóż pierwszoplanową rolę modelu przejmują 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

Co ciekawe, prezentowana w katalogu martwa natura posiada intrygującą i znaną dla praktyk towarzyskich artysty historię. W zwyczaju Mehoffera leżało bowiem od-wzajemnianie przesyłanych w prezencie imieninowym bukietów żywych kwiatów, które później ofiarodawcy otrzymywali pod postacią obrazu. Tak też stało się w przypadku „Kwiatów jesiennych”, które to wręczone żonie Mehoffera, Jadwidze, Państwo Wanda i Eugeniusz Pietrusińscy otrzymali od artysty w roku 1943 w wersji malarskiej.



Józef Mehoffer, Kwiaty, ok. 1912, kolekcja prywatna



Józef Mehoffer, Cynie, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie

FELIKS MICHAŁ WYGRZYWAŁSKI

1875-1944

"Salome", 1925

olej/plótno, 96 x 66 cm
sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'F. M. Wygrzywalski | Salome 1925'
na krośnie papierowa nalepka zakładu stolarskiego, na ramie papierowa nalepka aukcyjna

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2000
kolekcja prywatna, Polska

„O przyjdź! O boski przyjdź proroku!
Salome ciebie woła z płomieniami w oku!
Na tę słoneczną miłości polanę,
pomiedzy żądz rozkwitłe czarodziejskie zioła
Salome cię woła!
O przyjdź!... Salome, kłęby włosów rozwiawszy miedziane,
niby wieków pożaru krwawiące się łuny,
w złocistej harfy uderzyła struny
i śpiewa...”.

Jan Kasprowicz, Salome [fragment utworu ze zbioru poezji „Ginącemu światu”], Lwów 1902, s. 25





„O przyjdź!
O boski przyjdź proroku!
Salome ciebie woła z płomieniami w oku!
Na tę słoneczną miłości polanę,
pomiedzy żądz rozkwitłe czarodziejskie zioła
Salome cię woła!
O przyjdź!...
Salome, kłęby włosów rozwiawszy miedziane,
niby wieków pożaru krwawiące się łuny,
w złocistej harfy uderzyła struny
i śpiewa...
O przyjdź!...
O przyjdź, proroku błady!
Ogień żywy obleje twe liliowe skronie,
ogień żywy na licu-ć przygasłym zapłonie
od mych gorących warg!
Salome, białolistny kwiat Herodiady,
zerwany ręką grzechu z świadomości drzewa,
w pożarne wieków łuny rzuca pieśń swą krwawą,
swą nieskończoną pieśń —
i woła cię, proroku! Przyjdź!...”

Jan Kasprowicz, Salome [ze zbioru poezji „Ginącemu światu”,
Lwów 1902, s. 31

SALOME: MODERNISTYCZNA FEMME FATALE

Dzieło 50-letniego już wówczas Wygrzywalskiego podejmuje znany i szeroko rozpowszechniony w kulturze motyw Salome z głową Jana Chrzciciela. Księżniczka Salome jest bohaterką jednej z najtragiczniejszych i najbardziej przerażających historii starotestamentowych. Urzeczony jej uwodzicielskim i sensualnym tańcem Herod Antypas miał się zobowiązać do spełnienia jej jednego życzenia. Ta z kolei za namową matki, Herodiady, miała wymusić na nim ścięcie głowy samego Jana Chrzciciela. Artyści na przestrzeni epok podejmowali ów wątek, odmieniając go redagując. Przedstawiano różne momenty zatrważającej historii, a wśród nich najwięcej aprobaty zyskał moment szaleńczego, bachicznego tańca. Wiele kompozycji, jak chociażby ta Wygrzywalskiego, ukazuje Salome już z głową proroka. Naga kobieta w lubieżnym geście eksponuje swoje cielesne wdzięki. W kompozycji tej wysuwa się na pierwszy plan aspekt siły i dominacji. W strukturze i przesłaniu modernistycznych dzieł malarstwa i rzeźby wątek biblijny stał się jedynie pretekstem do ukazania erotycznego aktu. Postać Salome szczególnie silnie inspirowała artystów około roku 1900. Pociągała ich ambiwalencją swojego charakteru i niszczycielską naturą. Mianem femme fatale zwykło się określać wówczas kobietę wyrachowaną i podstępną, uwodzącą i prowadzącą do zguby rozkochanych w niej mężczyzn. Salome, podobnie jak inna bohaterka biblijna, Judyta, stały się na przełomie wieków ucieleśnieniem takiej właśnie osobowości. Ich sylwetki powróciły wówczas do kultury na kanwie rozwijających się poglądów mizoginistycznych, w świetle których kobieta budziła u mężczyzn lęk i grozę. Znakomitą analogią poetycką do prezentowanego aktu Wygrzywalskiego staje się, wprawdzie znacznie wcześniejszy, aczkolwiek zupełnie adekwatny hymn Jana Kasprowicza - „Salome”. Autor opisał w nim jej dramatyczny lament nad głową proroka. Salome to kobieta-demon, jej rozpalone żądze mają dalece destrukcyjny wpływ na męską psychikę, jej uczucie niszczy i doprowadza do zagłady. W utworze Kasprowicza wygłasza ona monolog, w którym padają m.in. takie słowa: „...twoją duszę piję, (...) twym się ciałem sycę!” (Jan Kasprowicz, Salome [ze zbioru poezji „Ginącemu światu”], Lwów 1902, s. 31).

Temat ten, tak chętnie pochwycony przez modernistów był, jak widać, wciąż żywy i w okresie XX-lecia międzywojennego, pomimo upływu dekad. Być może wówczas odnosił się już do nieco innej wizji kobiety - istoty wyemancypowanej, samodzielnej i stanowiącej o własnym życiu. Wygrzywalski podjął go przynajmniej dwukrotnie, o czym świadczy znana, analogiczna kompozycja z postacią Salome znajdująca się obecnie w zbiorach prywatnych. W strukturze tych prac wyczuwalna jest wyraźnie jeszcze atmosfera fin de siècle'u. Postać wykreowaną przez malarza można śmiało porównać do realizacji największych artystów przełomu wieków. Do postaci Salome wielokrotnie powracał przywódca Secesji Monachijskiej, Franz von Stuck. Przedstawiał roztańczoną księżniczkę, która niczym szalona bachantka odurzona winem płąsa pośród mroków nocy. Odmienne ukazywał inną historyczną intrygantkę mistrz wiedeńskiej moderny, Gustav Klimt. W jego dwóch wizerunkach Judyty również pojawia się odcięta głowa, choć już innego bohatera - asyryjskiego wodza Holofernesa. Natura kobiety pozostaje tutaj taka sama. Budzi ona grozę i przerażenie.



17

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Pólakt kobiecy, lata 30.-40. XX w.

olej/plótno, 64,5 x 50 cm
sygnowany l.d.: 'WWeiss'

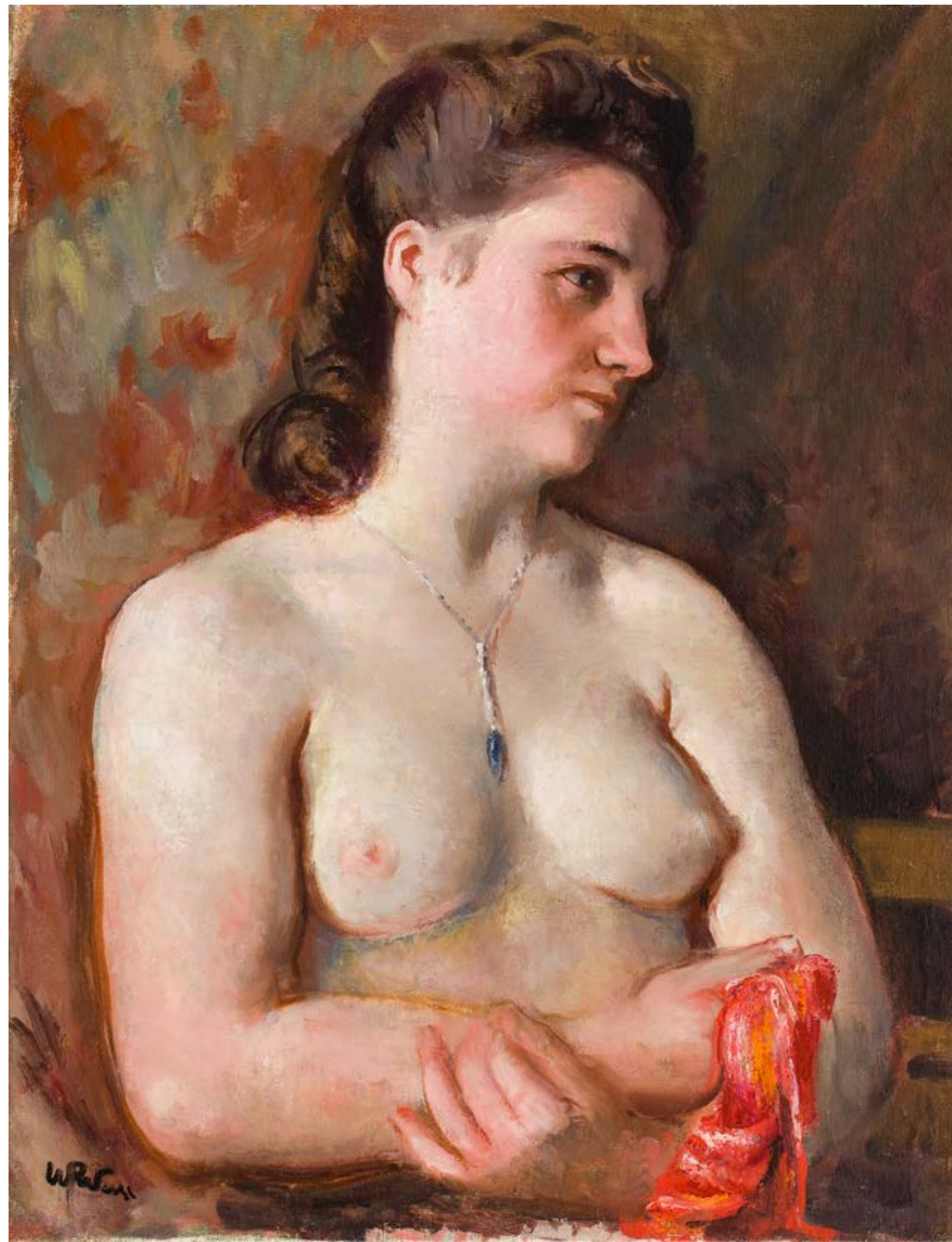
estymacja:

160 000 - 220 000 PLN

34 000 - 47 000 EUR

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

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



MISTRZ I MODELKA

Lata 20. XX wieku to w życiu Wojciecha Weissa okres stabilizacji rodzinnej i względnej spokoju. Przymiotnik „względny” staje się tutaj kluczowy, bowiem czas ten nie pozostaje oczywiście zupełnie wolny od artystycznych rozterek twórcy, a także narastającego powoli kryzysu egzystencjalnego. W 1921 na świat przychodzi pierwsze dziecko artysty – córka Anna. Rok 1927 to z kolei data narodzin syna – Stanisława. W międzyczasie małżeństwo Weissów wprowadziło się do specjalnie dla nich zaprojektowanej przez Tadeusza Stryeńskiego i Franciszka Mączyńskiego willi zlokalizowanej przy ul. Krupniczej w Krakowie.

W owym czasie, obok słonecznych pejzaży z południa Europy, akt kobiecy stanowi silną dominantę tematyczną w twórczości Weissa. Zauważyć należy, iż to właśnie z tą tematyką kojarzy się głównie działalność malarza w okresie międzywojennym. Samo zainteresowanie aktem pojawiło się u artysty, rzecz jasna, już znacznie wcześniej, bo na samym początku drogi twórczej. Wówczas owa tematyka stanowiła jednak zaledwie jedną z wielu typowo akademickich inspiracji, które pozwalały na analizę modelu, jego anatomii oraz fizycznych aspektów budowy ciała. W późniejszym okresie Weiss rozwija zdobyte doświadczenia, nadając im już nieco odmienny charakter. Tak pisał o przedstawieniach nących kobiet w twórczości malarza Stanisław Świerż około połowy lat 20., czyli w czasie powstania prezentowanej pracy: „Z tych ruchów leżących – leniwych i miękkich, z odpoczynku ciał smukłych i elastycznych, rzuconych od niechcenia na biel prześcieradeł lub wwinionych w kąć kanapy, z nonszalaną niedbale wygiętych ud i bioder, z prowokacji małych, okrągłych, wyrzuconych w przód piersi, z kokieterii wciśniętych pod siebie nóg Weiss wydobyl nieskończone bogactwo motywu...” (Stanisław Świerż, Wójciech Weiss, „Sztuki Piękne”, 1925-1926, nr 4).

Jak pisał monografista artysty, Łukasz Kossowski, począwszy od lat 20. malarz stopniowo zamykał się w murach swojej pracowni. Akty i martwe natury stanowią tego dobry przykład i pokazują inne oblicze Weissa, który wprawdzie nie porzucił nigdy pleneryzmu, niemniej jednak w zaciszu swojego atelier odnalazł równie interesującą i pociągającą go przestrzeń. Patrząc na tworzone przez niego wówczas wizerunki kobiet, motywy kwiatowe czy przedmioty, dostrzega się w nich pewnego rodzaju żywotność, ukryty ruch, schowany pod płaszczem pozornej statyki. Te przedstawienia stają się dla malarza polem do poszukiwania nowych rozwiązań kolorystycznych i świetlnych, zapoczątkowanych już w kalwaryjskim sadzie około roku 1915. Są bezpośrednim odwołaniem do dorobku francuskich impresjonistów. W przesyconych subtelnym erotyzmem figurach Weissa szczególnie zobaczyć można wyjątkową wrażliwość na barwę i światło. Alabastrowe powierzchnie ciał i barwnych draperii pulsują i migoczą w promieniach słońca wpadającego do wnętrza pracowni. Weiss, niczym Renoire czy Monet, ukazuje alternatywną strukturę otaczających go form, poszukuje światła i wręcz podąża za nim.

WOJCIECH WEISS

1875-1950

Maki w wazonie

olej/tektura, 64 x 50 cm
sygnowany po prawej, wewnątrz kompozycji: 'WWeiss'

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

POCHODZENIE:
DESA Unicum, październik 2010
kolekcja prywatna, Warszawa

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

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

W okresie międzywojennym zauważalne jest w oeuvre Wojciecha Weissa szczególne przywiązanie do tradycyjnych wartości sztuki. Twórczość ta wykazuje bowiem znaczne skupienie na formie przedmiotu, jego strukturze i budowie. Nie bez znaczenia pozostają przekazywane w kompozycjach treści i ukryte symbole. Ta dążność do „mówienia” poprzez malarstwo jest mocno zakorzeniona w polskiej sztuce już od czasów romantyzmu, a była kultywowana w twórczości XIX-wiecznych mistrzów takich jak chociażby Jacek Malczewski i jego nasycone symbolicznymi treściami malarstwo. Weiss opiera się awangardzie i pozostaje zdecydowanie na pozycji klasyka a nie buntownika. W portretach czy martwych naturach przemycą pewnego rodzaju pesymizm podkreślający ich wanitatywny charakter właściwy holenderskim mistrzom XVII wieku. I tak „począwszy od połowy lat 20. w sztuce Weissa rysuje się swoista dychotomia. Z jednej strony ścisły kontakt z naturą doprowadza (...) w latach 30. do postawy jawnie panteistycznej, z drugiej artysta coraz bardziej izoluje się w swej pracowni, gdzie powstają akty i martwe natury” (Łukasz Kossowski, Wojciech Weiss, Warszawa 2006, s. 79). Jak pisze dalej autor, zostaje „malarz(...) pozbawiony słoneczności natury żywej, zamknięty w płytkiej przestrzeni atelier wśród piętrzących się płócien i blejtramów...”. Martwa natura z makami w wazonie powstała w dojrzałym okresie twórczości artysty jako jedno z wielu tego typu przedstawień Weissa. W kompozycji ujawniają się jednak nie wszystkie opisane powyżej aspekty estetyczne. Szczególnie ważna wydaje się tutaj niezwykle intensywna czerwień kwiatów, które nie mają w sobie nic z opisu Kossowskiego. Wręcz przeciwnie, wydają się namacalną interpretacją natury „żywej” a nie „martwej”, beznamiętnej i melancholijnej. Na obrazie Weissa przeplatają się ze sobą pesymizm i afirmacja życia. Z jednej strony kompozycja ta emanuje spokojem, z drugiej natomiast ujawnia pewne aspekty estetyki wanitatywnej. Wyraznym symptomem upływającego czasu są tutaj opadłe na blat stołu płatki sugerujące przemijalność świata, a wraz z nim całej natury.



19

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Dziewczyna huculska

olej/plótno, 50 x 40 cm
sygnowany p.d.: "T. Axentowicz"
na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
90 000 - 120 000 PLN
19 200 - 26 000 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2010
kolekcja prywatna, Polska

Teodor Axentowicz przyszedł na świat w Braszowie, urokliwym miasteczku położonym w jednej z malowniczych kotlin Siedmiogrodu. Niespełna trzy lata po jego narodzinach rodzina przeprowadziła się do Lwowa, gdzie przyszły artysta miał spędzić dzieciństwo i młodość. Studia i liczne podróże z nimi związane silnie naznaczyły twórczość malarza związanego w dojrzałym okresie głównie ze środowiskiem krakowskim. Kariera Axentowicza bardzo szybko się rozwinęła. Obracał się w kręgach tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych przemianowanej w 1900 na Akademię. Piastował w niej posady profesora oraz rektora. Był współzałożycielem jednego z najważniejszych ugrupowań okresu Młodej Polski, a mianowicie Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”. Wzięty i poważany portrecista, a także autor scen o charakterze alegoryczno-symbolicznym, podejmował jednak w swoich pracach głównie tematykę ludową. W tym miejscu należy powrócić do wczesnego etapu w życiu artysty, ponieważ to właśnie Huculi, ludność zamieszkująca region Karpat Wschodnich, gdzie urodził się Axentowicz, stała się zbiorowym bohaterem jego dzieł. 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 koro-wody stanowią u Axentowicza 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 której życiu religia i związana z nią obrzędowość stanowi najwyższą wartość. Zainteresowanie wsią i folklorem, jakie przejawiał Axentowicz, wpisuje się w nurt młodopolskich fascynacji ludowością, tak żywy około roku 1900. Ciekawość zwrócona w tym kierunku wyrasta z szeroko rozpowszechnionego wówczas zjawiska chłopomanii objawiającego się fascynacją wsią, głównie podkrakowską i podhalańską, a także, jak w przypadku prezentowanego w katalogu aukcji obrazu, zainteresowaniem różnorodnymi typami etnicznymi.



20

TEODOR AXENTOWICZ

1859-1938

Włoszka, 1882

olej/deska, 35 x 20 cm

sygnowany, datowany i opisany p.d.: 'T. AXENTOWICZ | 82 | Monachium'

opisany na odwrociu: '(...) | N 50 | 631 | 337 No 13 1/25 (...)'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 600 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja malarza i krytyka sztuki Henryka Piątkowskiego (1853-1932), Warszawa

kolekcja spadkobierców Henryka Piątkowskiego, Polska

ukształtowana została w Monachium, gdzie spędził lata od 1879 do 1882, studiując w tamtejszej Akademii u Gabriela von Hackla oraz w pracowniach Węgrów: Sándora Wagnera – profesora aktu i kompozycji, dającego uczniom solidny warsztat malarski, oraz Gyuli Benczura, zainteresowanego malarstwem historycznym i portretowym, zachęcającego również swoich uczniów do malowania scen z życia ludu”.

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, Oeuvre Teodora Axentowicza, w: Teodor Axentowicz 1859-1938, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1998, s. 9



21 †

ZOFIA STRYJEŃSKA

1891-1976

Zaloty w blasku księżyca

gwasz/plótno, 45 x 37 cm
sygnowany p.d.: 'Z. STRYIENSKA'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:

180 000 - 240 000 PLN

38 000 - 51 000 EUR

POCHODZENIE:

z kolekcji rodziny Kuczkowskich

„Każdego z naszych artystów możemy sobie wyobrazić w gromadzie artystów francuskich, włoskich, niemieckich lub rosyjskich, Stryjeńskiej – nie sposób, żaden bowiem nie wyodrębnia się tak jaskrawo z narzuconego mu obcego otoczenia jak Stryjeńska, artystka przecież najdoskonalej współczesna w sposobie malarskiego wysławiania się i ogólnego pojęcia o malarstwie”.

Katarzyna Nowakowska-Sito, Boginka z Ziemiańskiej, w: Zofia Stryjeńska 1891-1976, katalog wystawy, red. Światosław Lenartowicz, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2008, s. 36





Zofia Stryjeńska była fascynującą osobą i znakomitą malarką. Nie bez powodu nazwana została „Księżniczką polskiego malarstwa”. Wiodła intensywne życie, zarówno to artystyczne, jak i prywatne. Na kartach historii zapisała się jako kobieta wyzwolona i ekscentryczna. Nie stroniła od skandali. Powszechnie znane i opisywane przez prasę było jej małżeństwo z Karolem Stryjeńskim, a w nim dramatyczne rozstania i namiętne powroty. Stryjeńska w okresie międzywojennym, który był zdecydowanie najlepszym pod względem artystycznym czasem w jej karierze, przebywała w Warszawie, Krakowie i Zakopanem. Żywo uczestniczyła w życiu kulturalnym i stała się jedną z najbardziej rozpoznawalnych person polskiej bohemy artystycznej. Wydawać może się, że jej sztuka, wprost nawiązująca do tradycji narodowej, nieco kontrastuje z jej w pełni awangardowym i płomiennym charakterem. Niemniej jednak, malarstwo Stryjeńskiej, tak jak i jej osobowość, również nosiło znamiona nowoczesności.

Patrząc na przebogate i różnorodne ōuvre malarki zauważymy, że dominują w nim motywy ludowe. Stryjeńska zafascynowana była bez reszty folklorem. Interesowały ją zarówno dawne obrzędy, barwne stroje, sielska przestrzeń polskiej wsi – po prostu tradycja. Jej malarstwo na pewno należałoby wpisać w nurt poszukiwań stylu narodowego, który na nowo odżył w okresie II Rzeczypospolitej, tuż po odzyskaniu przez Polskę niepodległości po I wojnie światowej. Nieodłączny temat kreowanych przez artystkę przedstawień stanowiły niewątpliwie sceny taneczne. Wesoło pływające pary Stryjeńska ukazywała zarówno w medium tempory, jak i gwaszu. Pewnego rodzaju punkt kulminacyjny stanowiło wydanie w roku 1929 teki graficznej zatytułowanej „Tańce polskie”. Owo wydawnictwo zawierało jedenaście rotograviur przedstawiających tradycyjne tańce, a pośród nich m.in. Krakowiak, Mazur czy Oberek. Prace powstały na podstawie dzieł malarskich stworzonych przez artystkę w Zakopanem dwa lata wcześniej



22

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Procesja Matki Boskiej Zielnej (Święcenie ziela)

olej/piótno, 83 x 150 cm

sygnowany p.d.: 'Włodzimierz Tetmajer'

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

85 000 - 128 000 EUR

„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 własnymi, 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



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 wyrażań 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



WŁODZIMIERZ TETMAJER: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Syn szlachecki umiłował lud siernieźny, pojął za żonę włościankę, osiadł na wsi i maluje tam to, na co patrzy, wieś, pejzaże polskie i sceny rodzajowe z życia wsi polskiej. A że mu w duszy grają uczucia patrioty Polaka, więc zapatrzony w świetlaną przyszłość narodu maluje także chłopskie obrazy historyczno-rodzajowe. Maluje legendę o Piaście i wymarsz chłopów z Racławic, maluje szopkę betlejemską i legendy ludowe. Natura poetyczna i energiczna wsparta subtelną inteligencją i poważnem przygotowaniem stworzyła z Tetmajera doskonały typ malarza swojszczyzny, któremu przodownicze stanowisko przypadło w udziale” – pisał Jan Czernecki, wydawca dzieł literackich Włodzimierza Tetmajera, jego przyjaciel i promotor twórczości. Czernecki w swoim kreatywnym eseju czynił z artysty syna polskiej ziemi, który umiłował jej obyczaj, porzucił mieszczańskie życie i zamieszkał na wsi, aby portretować włościan. Jeśli w cytowanym tekście obecna jest afektowana stylizacja, to istotnie Tetmajer należał do najbardziej „ludowych” młodopolan.

Jeśli młodopolska fascynacja kulturą chłopską była dla wielu modernistów powierzchowną stylizacją, tak w przypadku Włodzimierza Tetmajera stanowiła świadomy wybór zarówno artystyczny, jak i życiowy. Krakowska socjeta w 1890 roku emocjonowała się ślubem artysty z córką gospodarza z Bronowic, Anną Mikołajczykową. Komentowany przez kolejne lata związek zapoczątkował modę na podkrakowskie Bronowice oraz rozpoczął serię małżeństw artystów z chłopkami, do której należy zaliczyć ożenek Stanisława Wyspiańskiego i Teodory Pytko, a także Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykową (siostrą żony Tetmajera). Kilkuletni pobyt w podkrakowskiej wiosce stał się dla Tetmajera czasem kompletowania anachronicznych powiedzeń i obyczajów. Etnograficzne zainteresowania artysty zaowocowały naukowymi publikacjami. Tetmajer wydał „Gody i Godnie Święta, czyli okres Świąt Bożego Narodzenia w Krakowskiem” (1898), „Ubiory ludu polskiego” (1904-09) czy „Słownik bronowski. Zbiór wyrazów i wyrażeń, używanych w Bronowicach pod Krakowem” (1907).

Artysta rozmiłowany był w „prymitywnej”, pozostającej poza postępem nowoczesności i sytuującej człowieka blisko natury kulturze ludowej. Na przełomie wieków doceniano w niej spontaniczne przejawianie się żywiołu życia, istnienie tradycyjnej sfery sacrum, a także cykliczność zwyczajów. Kanwę wielu dzieł plastycznych Tetmajera stanowiły katolickie święta i obrzędy, w których ogniskował się na ich misteryjności i zbiorowym wymiarze. Prezentowana praca przedstawia święto Matki Boskiej Zielnej, które w kalendarzu liturgicznym przypada na 15 sierpnia. Tetmajer zastosował śmiało rozwiązanie kompozycyjne – przez horyzontalnie wydłużone płótno poprowadził długą diagonalną linię wyznaczaną przez tłum bliżej ściany świątyni oraz kobierzec kwiatów i ziół, święconych z okazji Matki Boskiej Zielnej. Tego rodzaju zabieg odnosi do dużych płócien kręgu francuskiego naturalizmu przedstawiających święta, procesje czy pochody autorstwa Julesa Bretona czy Pascala Dagnan-Bouvereta. Tetmajer uzupełniał studia artystyczne w paryskiej Académie Colarossi, toteż poznał zarówno tradycjonalistyczny naturalizm francuski, jak i awangardowy postimpresjonizm i art nouveau. Artysta zastosował syntetyczne, szerokie plamy czystego koloru, wzorem dekoracyjnego malarstwa kręgu Gauguina i jego uczniów, eksponując kolor lokalny i odzegnując się od dawnej formuły malarstwa światłocieniowego. W centrum kompozycji – blisko kapłana święcącego zioła i figury Matki Bożej – zastosował paletę z większym udziałem bieli, tworząc z tego fragmentu wizualną dominantę. Jakby z Gauguina (słynna „Walka Jakuba z aniołem”) wyjęte są postaci na pierwszym planie, stojące bokiem lub tyłem – przyglądające się uroczystości i zanurzone w religijnym rytuale. Jednym referencyjnym elementem w stosunku do widza jest chłopka krocząca w stronę widza i przypatrująca się mu.

Bogactwo formalne i kolorystyczne obrazu czynią zeń dzieło mistrzowskie Tetmajera. Fuzja chłopskiej tematyki i wielości dekoracyjnych wzorów, głównie w partii strojów, bliska secesji, stanowią niezwykłą jakość w obrębie sztuki polskiego modernizmu.

ANTONI PIOTROWSKI
1853-1924

Mali pastuszkowie

olej/deska, 23,5 x 41 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'A. Piotrowski | Makowiec 1876r.'
na odwrociu stempel i papierowa nalepka wytwórcy materiałów malarskich Richard Wurm, München

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Kraków

„Talent i twórczość Piotrowskiego szły po najpiękniejszej linii rozwoju, skojarzyły bowiem w sobie kierunki dwóch wielkich szkół malarskich w Polsce, które łączyły w sobie tradycje epoki odrodzenia z kultem dla wielkiej monumentalnej sztuki” (Władysław Prokesch, Antoni Piotrowski, Wieliczka 1914, s. 3). Całe oeuvre Piotrowskiego jest zjawiskiem bardzo złożonym. Realizm i ludowość przeplatają się w tej twórczości z naleciałościami akademickimi i tematyką historyzującą, co nie może dziwić w kontekście jego wielkich nauczycieli – Gersona i Matejki. Dochodzą tutaj do głosu także fascynacje modernistycznymi prądami, a pośród nich zainteresowanie fantastyką,

rozbudzone dzięki sztuce symbolistów, pośród których wymienić należy chociażby Arnolda Böcklina. Niemniej jednak śmiało można by nazwać Piotrowskiego chłopomanem, gdyż podejmowana przez niego tematyka ludowa i wyraźne zainteresowanie życiem wsi znakomicie wpisują się w rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku nurt ludomanii. Nastrojowe przedstawienie małych pastuszków pilnujących na łące rozpieczchłych się tu i ówdzie gęsi pozwala na wytyczenie paraleli z rodzajowymi kompozycjami takich artystów jak chociażby Józef Chełmoński czy podziwiany przez ludomanów Witold Pruszkowski.



MICHAŁ GORSTKIN WYWIÓRSKI
1861-1926

Nad strumieniem

olej/plótno naklejone na tekturę, 21 x 30 cm
sygnowany l.d.: 'M. G. Wywiórski'

estymacja:
12 000 - 18 000 PLN
2 600 - 3 900 EUR

„Ostatnia dekada XIX w. i pierwsze lata XX w., to okres największego rozkwitu twórczości Wywiórskiego. Doceniany i licznie nagradzany, tworząc pod opieką mecenasów, sprzedający obrazy do najlepszych kolekcji sztuki polskiej tego czasu, malował intensywnie, w licznych rozjazdach, w wielu krajach Europy” (Michał Gorstkin Wywiórski – pejzaże. Między niebem a ziemią, katalog wystawy, [red.] Maria Gołąb, Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Poznań, s. 10). W dalszej części cytowanego tekstu autorka wymienia precyzyjnie kolejne plenery Wywiórskiego, a pośród nich chociażby Polesie, Litwę, duńską wyspę Sylt, Hiszpanię, Karpaty, Podkarpacie, Holandię, Włochy, a nawet Egipt. Są to oczywiście nie wszystkie odwiedzone przez malarza-obieżyświata – rejony. Prezentowany w katalogu pejzaż to jednak niewątpliwie kadr uchwycony podczas jednej z podróży po Polsce. Obraz malowany zamaszyście, z dużą intensywnością zdradzającą poprzez wyrazisty dukt pędzla, wpisuje się w grupę pejzażowych studiów, które Wywiórski tworzył niezwykle chętnie. Pomimo swojej szkicowości i niewielkich rozmiarów, krajobraz ten nosi w sobie znamiona wielkich przedstawicieli XIX-wiecznego europejskiego malarstwa pejzażowego. Artysta z właściwą sobie łatwością oddał tu nastrój upalnego, letniego popołudnia. Rozległa, zielona łąka została ograniczona przez niewielki strumień zlokalizowany na pierwszym planie. W oddali natomiast mającą leżące pod lasem krowy i, jak się wydaje, niepozorna postać towarzyszącego im pasterza.



MAURYCY TRĘBACZ

1861-1941

"Na plaży", 1898

olej/plótno naklejone na tekturę, 38,3 x 56,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Maurycy Trębacz | 1898.'
na odwrociu ramy papierowa nalepka aukcyjna

estymacja:
65 000 - 80 000 PLN
13 900 - 17 100 EUR

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Agra-Art, marzec 2010
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Maurycy Trębacz 1861-1941. Wystawa monograficzna. Katalog dzieł istniejących i zaginionych, oprac. katalogu
Renata Piątkowska, Żydowski Instytut Historyczny, Muzeum Historii miasta Łodzi, Warszawa 1993, s. 28, nr kat. 32

Twórczość Maurycego Trębacza związana jest silnie z racji jego pochodzenia z kulturą żydowską. Obok takich właśnie motywów funkcjonują w jego oeuvre i inne, bardziej uniwersalne i chciałoby się powiedzieć, międzynarodowe. Do nich zaliczyć można właśnie nastrojową scenę rodzajową z parą zakochanych na plaży. Już w pierwszym momencie przychodzi ona na myśl obrazy czołowych impresjonistów – Mary Cassatt czy Edouarda Maneta. Pewnego rodzaju wrażeniowość i wrażliwość na kolor łączy tutaj bezspornie Trębacza z tymi francuskimi mistrzami świata.



26

WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI

1854-1918

Morze, przed 1905

olej/plótno, 61 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'WSlewinski'

na dolnej belce krosien malarskich notatka sporządzona przez monografistkę artysty,

Władysławę Jaworską: 'Skalisty brzeg oceanu w Bretanii'

estymacja:

300 000 - 400 000 PLN

64 000 - 85 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2015

kolekcja prywatna, Polska

DESA Unicum, październik 2020

kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:

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



MALARSKA MEDYTACJA NAD BRZEGIEM OCEANU

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

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

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

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

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

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

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

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

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



27

OLGA BOZNAŃSKA

1865-1940

"Maki w szklanym wazonie", około 1898

olej/tektura, 29,5 x 24,5 cm (w świetle oprawy)
sygnowany p.d.: 'Olga Boznańska'
na odwrociu papierowa nalepka aukcyjna
na odwrociu ramy papierowa nalepka wystawowa

estymacja:

160 000 - 220 000 PLN

34 000 - 47 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Rempex, luty 2011

kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:

Olga Boznańska (1865-1940), Muzeum Narodowe w Krakowie, 25 października 2014 – 1 lutego 2015

LITERATURA:

Olga Boznańska (1865-1940), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, s. 265 (il.), nr kat. IV.4.



BOZNAŃSKA I MELANCHOLIA PUSTEJ PRACOWNI

Mówiąc o Oldze Boznańskiej, w pierwszej kolejności widzimy wybitną portrecistkę. Zza wspaniałych wizerunków przesiąkniętych do granic możliwości emocjami wylaniają się także i odmienne w swej tematyce prace. Przed oczyma widza stają nieliczne wprawdzie pejzaże, kameralne wnętrza pracowni i wreszcie nastrojowe martwe natury. Te pierwsze często zostają uchwycone z perspektywy atelier artystki, która patrzy na roztaczający się z okna widok. Te drugie natomiast to obrazy przedstawiające już samo wnętrze. Bez znaczenia, czy mowa tutaj o pracowni monachijskiej, paryskiej czy też krakowskiej, zlokalizowanej w rodzinnym domu Boznańskiej przy ul. Wolskiej 21 (obecnie Piłsudskiego), przestrzenie te jawią się w twórczości malarki jako mistyczna sfera sacrum. W jej dziełach można odnaleźć zarówno typowe martwe natury, w których artystka skupia się na obiekcie, jak i przedstawienia wnętrza zastawionych licznymi przedmiotami jawiącymi się niczym wyolbrzymione martwe natury w powiększonej skali.

Należałoby zatem rozpatrzyć tutaj istotną kwestię, a mianowicie, w jakim kontekście pojawia się w twórczości Boznańskiej przedmiot i w jaki sposób artystka o nim „mówi”. Otóż obiekt sam w sobie nie pojawia się w kompozycjach malarki wyłącznie jako element martwej natury. Przedmioty towarzyszą bardzo często jej modelom szczególnie we wczesnym okresie jej działalności. Paul Nauen został sportretowany z porcelanową filiżanką, rudowłosa dziewczynka z bukietem śnieżnobiałych chryzantem, a nieśmiała ogrodniczka została ukazana we wnętrzu oranżerii z wiklinowym koszem, wśród roślin. W późniejszych dekadach malarstwo portretowe Olgi Boznańskiej ewoluowało już w innym kierunku. Przedmioty zaczęły się w nim pojawiać jako drobne detale, pod postacią przypiętego do kapelusza kwiatka, złożonej ramy w tle czy fragmentu mebla, najczęściej fotela, w którym zasiadał model.

Przejdźmy jednak dalej. Zbliżając się do sedna tematu, należy spojrzeć na pracownię Boznańskiej. Artystka kilkakrotnie podchodziła do tego motywu, interpretując go i odkrywając na nowo. Wnętrze stało się dla niej kameralnym plenerem, a jego wyposażenie posłusznymi modelami. Wiadomo, że Boznańska nie lubiła opuszczać swojego atelier. Kontakt ze światem zewnętrznym ograniczała do wyglądania przez okno, z którego głównie malowała nieliczne w jej *œuvre* pejzaże. Wielokrotnie z całej tej przestrzeni wybierała jakiś konkretny obiekt, zestawiała go z innymi i w ten także przemyślany sposób tworzyła wyjątkowe układy kompozycyjne - martwe natury nastrojem w niczym nieustępujące sztuce XVII-wiecznych Holendrów. Ten gatunek malarski, tak jak i pejzaż, pojawiał się u Olgi Boznańskiej zdecydowanie rzadziej. Mimo to stanowił on bardzo ważny element w jej twórczości, o czym świadczą wypowiedzi z epoki. Tak pisał o nich Antoni Radomir w 1898: „Daje ona martwym przedmiotom, nie odrywając ich wcale od ziemi, pewną eteryczność wizjonerską, pozwalającą widzieć w nich obrazy rzeczy przedstawionych, nabierających jednak równocześnie jakiejś mglistej powiewności, czyniącej je wizjami padającymi na płótno, jakby zwierciadlane odbicie” (Antoni Radomir, Salon krakowski, „Głos Narodu”, 1898, nr 29, s. 27).

Prezentowana martwa natura z makami w szklanym, kulistym wazonie jest znakomitą przykładem talentu Boznańskiej. Z właściwą sobie wrażliwością odtwarzała ona zarówno wizerunki ludzi, jak i kwiatów. Patrząc zarówno na osoby, jak i na te efemeryczne rośliny malarka przenosiła się do sfery sacrum. W swoich modelach doszukiwała się ich emocji, ukrytych pragnień, lęków i radości. W przypadku kwiatów pokazywała ulotne piękno, zmienność i głębię natury. Martwe natury ukazują bodaj najlepiej spotęgowany dualizm osobowości Boznańskiej. W ich strukturze dostrzegamy kobietę z jednej strony silną i wyemancypowaną, a z drugiej niesamowicie wrażliwą i kruchą. O ile jej portrety implikują w sobie pierwiastek właściwy ukazywanym modelom, to martwe natury przejmują pierwiastek duchowy samej Boznańskiej. Stanowią one jakby kolejną grupę autoportretów artystki. Niektórzy badacze uważają, że malarka tworzyła te kompozycje poniekąd w zastępstwie, gdy model spóźniał się lub nie przychodził na umówioną sesję. Wtedy to Boznańska sama szukała i „zmuszała” do pozowania nowych modeli, którymi stawały się otaczające ją elementy wyposażenia pracowni. Być może zatem martwe natury powstawały w chwilach przerwy, wtedy, kiedy artystka popadała w ten błogi stan zadumy i wewnętrznego uniesienia, gdy przeżywała kolejną klótnię z chimeryczną siostrą Izą, czy kiedy przypominała sobie i rozmyślała o niespełnionej miłości do Józefa Czajkowskiego. Wtedy właśnie malowała porcelanę ustawioną na blacie stołu, samotny fotel porzucony w rogu atelier czy właśnie kwiaty - najbardziej wdzięczne z jej nieludzkich modeli. Boznańska podchodziła do nich z dużą dozą dystansu. Jej kwiaty nie są uchwycone ani w sposób realistyczny, ani w impresjonistyczny. Sama zresztą od impresjonizmu się odżegnywała. Przedstawienia te stanowią kadry zawieszone gdzieś pomiędzy światem rzeczywistym, namacalną przestrzenią pracowni a sferą intymnych marzeń czy snów otulonych delikatną mgiełką tworzącą na jej obrazach półprzeźroczystą kotarę uczuć.



Olga Boznańska, Gladioli, 1930, Muzeum Narodowe w Krakowie



Olga Boznańska, Wnętrze pracowni krakowskiej, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie

28 †

MELA MUTER

1876-1967

Macierzyństwo, lata 40. XX w.

olej/ płótno, 65 x 50 cm
sygnowany na krośnie malarskim: 'Muter'

Na odwrociu olejne studium martwej natury.

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

85 000 - 127 000 EUR

POCHODZENIE:

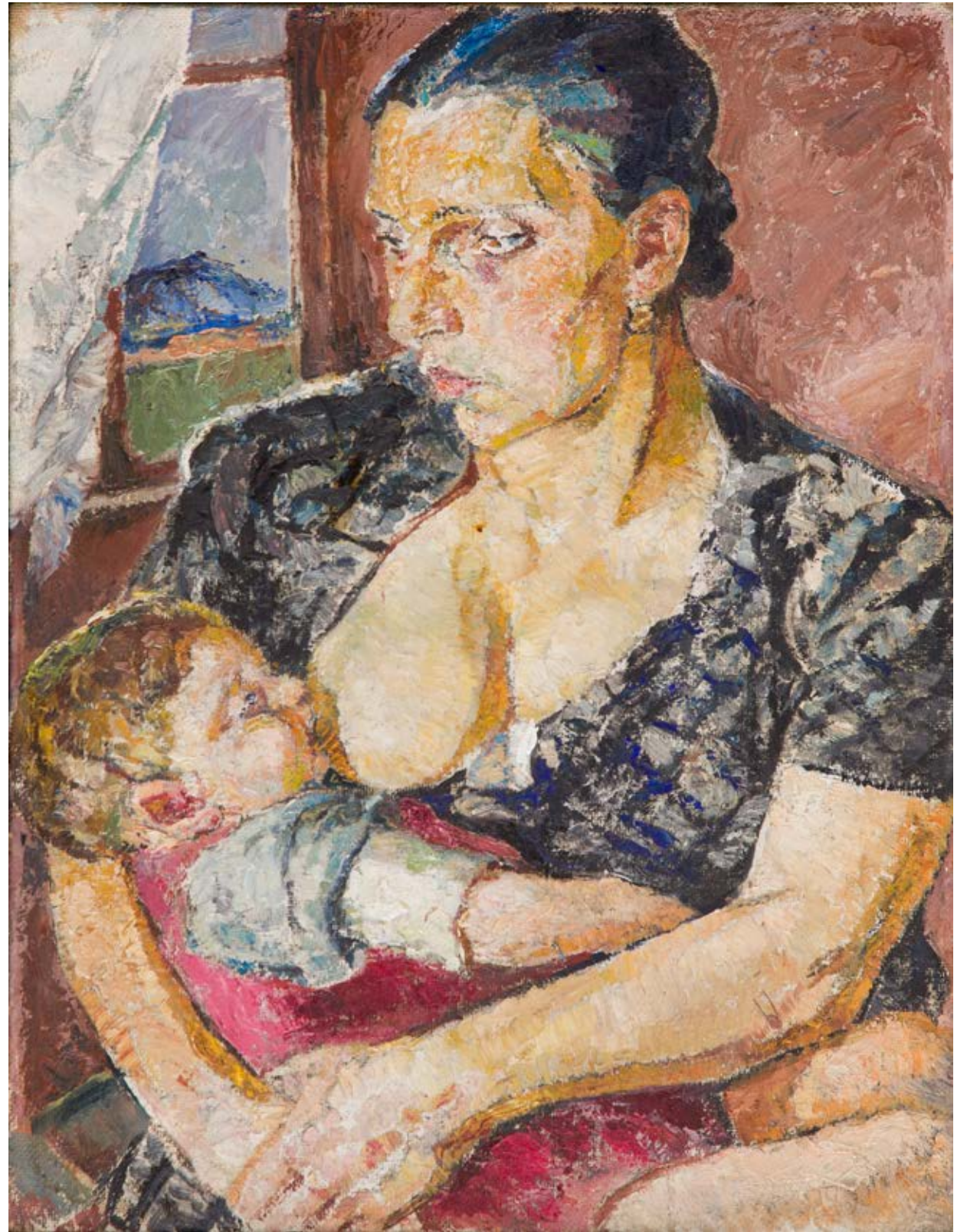
spuścizna po artystce

Galerie Gmurzynska, Kolona

kolekcja prywatna, Europa

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

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



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 najplodniejszych 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 należała do pierwszych profesjonalnych artystek w dziejach sztuki polskiej. Jej wyjazd do Paryża w 1901 roku stanowi ważną cezurę w dziejach polskiej kolonii artystycznej nad Sekwaną – była pierwszą z heroin międzynarodowej bohemy artystycznej, która wykształciła się na lewym brzegu Sekwany z początkiem XX stulecia. Od 1899 roku kształciła się w ramach kursów rysunkowych prowadzonych przez malarza Miłosza Kotarbińskiego w Warszawie. Wczesna twórczość Muter wiąże się z nurtem symbolizmu, popularnym w sztuce polskiej przełomu wieków. Wyjazd do Paryża w 1901 roku pozwolił jej zaznajomić się z najbardziej nowoczesnymi dokonaniem sztuki tamtych czasów i wkrótce dołączyć do artystycznej awangardy.

Temat macierzyństwa powracał w dziele malarki wielokrotnie. Jego kariera rozpoczyna się wraz z bretońskim epizodem autorki i kompozycją „Smutny kraj” (1906, kolekcja prywatna). Niejednokrotnie Muter podkreślała w wizerunkach matki i dziecka mizeralistyczny wyraz ich egzystencji. Niezależnie od tego często eksponowała czułość pomiędzy nimi. Malarstwo o takiej tematyce prawdopodobnie było dla niej sposobem kompensacji problemów rodzinnych. Za mąż wyszła w 1899 roku za znacznie starszego krytyka sztuki i działacza socjalistycznego, Michała Mutermilcha. Ich syn Andrzej urodził się rok później. W trakcie Wielkiej Wojny wyjechał z matką do Szwajcarii, gdzie wykryto u niego gruźlicę kości. Pod koniec wojny Muter poznała kolegę syna, socjalistycznego polityka Raymonda Lefebvre’a. Ich znajomość przerodziła się w drugą miłość życia artystki. W kolejnych latach Lefebvre zmuszony był parokrotnie wyjeżdżać na leczenie. Muter opiekowała się nim jak własnym synem, u którego choroba postępowała w równym tempie. Ze swoim mężem rozwiodła się w oficjalnie w 1919 roku, chcąc związać się z Raymondem. Ten jako delegat partii socjalistycznej we Francji wyjechał w 1920 roku na kongres III Międzynarodówki w Moskwie. Z Rosji nigdy nie powrócił: statek, którym płynął, zatonął na Morzu Białym w pobliżu Murmańska, być może na skutek sabotażu. Muter próbowała ukoić żal spowodowany śmiercią ukochanego, poświęcając się dobroczynności. W 1923 roku dokonała konwersji na katolicyzm, a tematyka chrześcijańska coraz częściej pojawiała się w jej dziele. W 1924 roku seria dramatycznych wydarzeń w jej życiu znajduje fatalny finał: 24-letni syn Andrzej zmarł nagle podczas kąpieli. 48-letnia wówczas artystka w kolejnych latach poświęciła się intensywniej pracy.

Po ewakuacji Paryża w 1940 roku Muter zamieszkała na południu Francji, początkowo w Villeneuve-lès-Avignon, a potem w samym Avinionie. Utrzymywała się głównie z oszczędności i pracy nauczycielskiej. W żeńskim College Saint-Marie artystka uczyła rysunku, wykładała literaturę i historię sztuki. Równocześnie nie zaprzestała pracy artystycznej. W tym samym czasie Muter opracowała prawdopodobnie kilka nieopublikowanych do dzisiaj utworów literackich: „Kuchnię malarską” („La cousine de la peinture”) i powieść historyczną „Patriota”. W latach wojennych powstały pejzaże z okolic Avinionu i sceny rodzajowe przedstawiające charakterystyczny dla oeuvre Muter motyw macierzyństwa. Mimo że tworzone w ukryciu, znakomita część jej prac z tego okresu ma zarówno monumentalne rozmiary (dzieła dochodzące do 1,5 metra wysokości) i równie imponujący wyraz artystyczny.

Prezentowana kompozycja w kameralnej formie przedstawia wizerunek macierzyństwa z dzieckiem przy piersi. Wyczuwalne jest tutaj daleki echo pasteli Stanisława Wyspiańskiego, które Muter musiała świetnie znać z okresu dorastania i pierwszej edukacji artystycznej w Polsce. Mocne, nieco kubistyczne formy plastyczne zawarte w figurze matki ciekawie dialogują z melancholijnym wyrazem jej twarzy, niemo wpatrzonych w przestrzeń. Artystka przedstawiła tę scenę w anonimowym wnętrzu, podkreślając, z jednej strony czułość zawartą w tym temacie, a z drugiej – odnosząc się do własnej życiowej kondycji, Żydówki ukrywającej się przed nazistami na sielskim południu Francji. Przedstawione wnętrze jest separowane od świata zewnętrznego, co podkreśla widok Rodanu ujęty przez okno w pomieszczeniu. Rozpatrując wizerunki macierzyństwa z lat 40. w kontekście biografii artystki obrazy te byłyby silnie osobistymi wizualizacjami straty. Jeśli choć trochę tak było to stanowiły przy tym, przede wszystkim, pretekst do wypowiedzenia się na temat ogólnoludzkie i humanistyczne.



29 †

MELA MUTER

1876-1967

Portret krytyka Alberta Dreyfusa, lata 20. XX w.

olej/tektura, 79 x 90 cm
opisany na odwrociu numerem: '8', 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

„Mela Muter jest Polką, wykształconą artystycznie i mieszkającą w Paryżu, ale z natury Europejką. Myśli po europejsku, maluje po europejsku, dla Europejczyków. Artystka o daleko idącym intelekcie, o szczególnej sile psychologicznej”.

Alfred Dreyfus, Mela Muter, w: „Deutsche Kunst und Dekoration” 1926, r. XXIX, z. 7, s. 233





MUTER: MALARKA INTENSYWNOŚCI

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

Proces jej wchodzenia „na szczyt” opisała w swoich tekstach historyczno-artystycznych Ewa Bobrowska. Tak podsumowała starania, które spowodowały, że Muter stała się jedną z najpopularniejszych portrecistek Paryża lat 20.: „Spuścizna artystyczna, jaką pozostawiła po sobie artystka, wzbudza naturalny podziw ze względu na swe rozmiary, jakość i różnorodność. Dokładna analiza jej życia i przebiegu kariery prowadzi nas do nieuchronnego wniosku, że w czasach, kiedy kariera artysty była dla kobiet trudna do realizacji, Mela Muter osiągnęła na tym polu najwyższe sukcesy. Będąc samoukiem, jak to wielokrotnie podkreślała, własną pracą i siłą woli potrafiła zdobyć dla siebie miejsce w obcym kraju, który choć przyjazny twórcom, stawiał jednak przed nimi określone trudności. Z pewnością pewien komfort finansowy, który gwarantowała jej do pewnego czasu rodzina, ułatwił jej start w tej

trudnej dziedzinie. W okresie późniejszym jednak zawdzięczała wszystko sobie samej, swojemu talentowi nie tylko plastycznemu, ale również towarzyskiemu, który pozwolił jej osiągnąć wysoką pozycję w kręgach międzynarodowej elity Paryża” (Ewa Bobrowska, Portret „szalonych lat”: Mela Muter na międzynarodowej scenie artystycznej Paryża, w: Mela Muter. Malarstwo. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 31).

Identyfikacja modelu z prezentowanego portretu możliwa jest na podstawie nalepki inwentarzowej z Galerie Gmurzynska, na której praca została zatytułowana jako „Dreyfus”. Zapewne mowa jest tutaj o postaci paryskiego krytyka Alberta Dreyfusa, którego biografia pozostaje współcześnie nierozpoznana. Dreyfus był autorem artykułu krytycznego o Muter opublikowanego w czasopiśmie „Deutsche Kunst und Dekoration” w 1926 roku. Krytyk bezbłędnie rozpoznawał w nim cechy dystynktywne twórczości malarki, które widziała w niej także jego generacja: upodobanie do mizerabilizmu, silny wpływ van Gogha czy silna psychologizacja jej dzieł to główne cechy jej dzieła. „Małymi, żywymi pociągnięciami koloru atakuje człowieka, obnaża jego naturę, jego tajemne popędy - pisał Dreyfus - Jej portrety widziane z bliska wydają się niekiedy skomponowane jak mozaika lub dywan. Ale jej talentowi udaje się wpisać wszystkie charakterystyczne szczegóły w dużą formę, zsyntetyzować je w uderzającym wyrazie. Jej ludzie to zapaśnicy z życiem, jak ona sama. Zazwyczaj zakładana i przedstawiana jest chwila kontemplacji przed lub po podjęciu decyzji. Mela Muter nie zadowalała się odtwarzaniem przypadkowych zewnętrznych pozorów; jest malarką żywotnych (choć bolesnych) intensywności”.

30 †

MELA MUTER

1876-1967

Kobiety przy studni. Pejzaż miejski z południa Francji, lata 30. XX w.

olej/plótno, 59 x 72,5 cm
sygnowany l.d.: 'MUTER'
na odwrociu zatarty napis autorstwa Bolesława Nawrockiego odnoszący się do rezerwacji obrazu dla Muzeum Narodowego w Warszawie

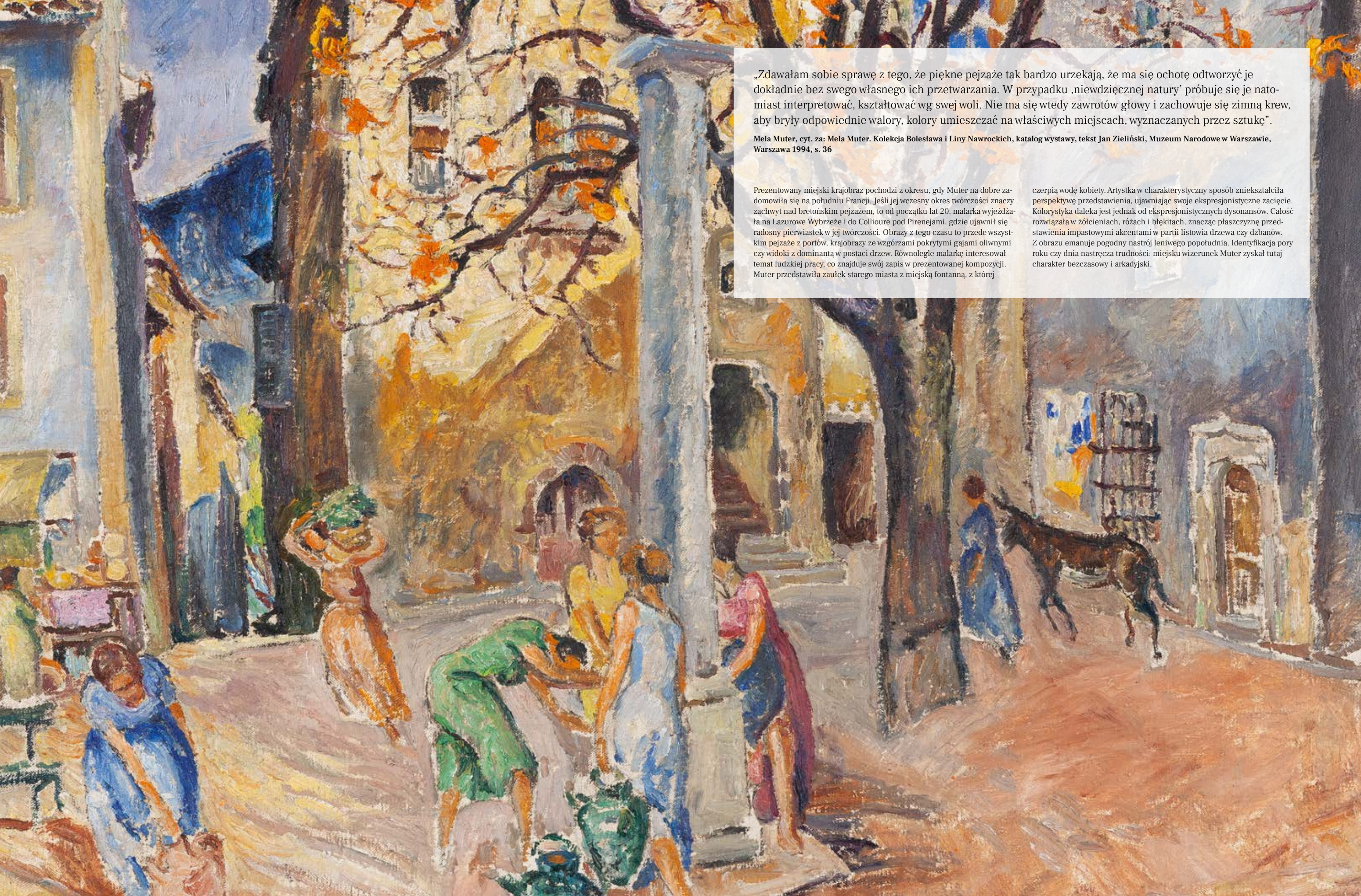
estymacja:
450 000 - 600 000 PLN
96 000 - 128 000 EUR

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

„W sztuce trzeba być małomównym, nie należy przedstawiać wszystkich szczegó-
łów, a koncentrować się jedynie na rzeczach istotnych. (...) To, co fascynuje
np. u Rembrandta, to właśnie to, że wszystkie drugorzędne szczegóły pozostają
świadomie w cieniu, aby najistotniejsze mogły skupić na sobie najwięcej światła”.

Mela Muter, En marge de ma peinture, rękopis w kolekcji Nawrockich, cyt. za: Mela Muter (Maria Melania Mutermilch) (1876-1967). Kolekcja Bolesława i Liny Nawrockich, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1994, s. 36





„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

Prezentowany miejski krajobraz pochodzi z okresu, gdy Muter na dobre zamieszkała się na południu Francji. Jeśli jej wczesny okres twórczości należy do zachwytu nad bretońskim pejzażem, to od początku lat 20. malarka wyjeżdżała na Lazurowe Wybrzeże i do Collioure pod Pirenejami, gdzie ujawnił się radosny pierwiastek w jej twórczości. Obrazy z tego czasu to przede wszystkim pejzaże z portów, krajobrazy ze wzgórzami pokrytymi gajami oliwnymi czy widoki z dominantą w postaci drzew. Równolegle malarce interesował temat ludzkiej pracy, co znajduje swój zapis w prezentowanej kompozycji. Muter przedstawiła zaułek starego miasta z miejską fontanną, z której

czerpia wodę kobieta. Artystka w charakterystyczny sposób zniekształciła perspektywę przedstawienia, ujawniając swoje ekspresjonistyczne zacięcie. Kolorystyka daleka jest jednak od ekspresjonistycznych dysonansów. Całość rozwiązała w żółceniach, różach i błękitach, znacząc płaszczyznę przedstawienia impastowymi akcentami w partii listowia drzewa czy dżbanów. Z obrazu emanuje pogodny nastrój leniwego popołudnia. Identyfikacja pory roku czy dnia następuje z trudnością: miejsku wizerunek Muter zyskał tutaj charakter bezczasowy i arkadyjski.

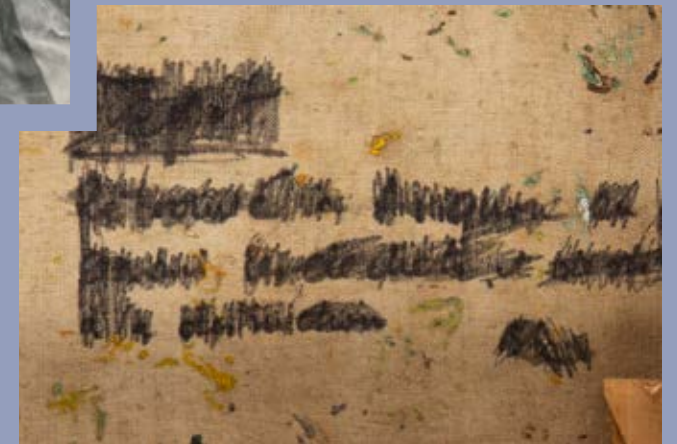


JAK FENIKS Z POPIOŁÓW OBRAZY MUTER URATOWANE PRZEZ BOLESŁAWA NAWROCKIEGO



Bolesław i Lina Nawroczy podczas odnalezienia prac Muter w 1962 roku w Paryżu

Odwrocie obrazu „Kobiety przy studni. Pejzaż miejski z południa Francji”



Koneserom malarstwa odwrocie dzieła pozwala dostarczyć licznych informacji. Prezentowany obraz nosi na nim niezwykle adnotację, która zdradza losy obrazu. Praca została w 1962 roku odnaleziona przez Bolesława Nawrockiego, a jego intencją, zapewne ze względu na walory artystyczne, przekazanie pracy do kolekcji Muzeum Narodowego, do której jednak nigdy nie trafiła. Adnotacja z tym związana została również później zatarta. Podobne napisy odnajdujemy na innych wybitnych obrazach Muter, np. na „Portrecie ojca artystki Fabiana Klingslanda” (około 1907) czy „Martwej naturze z jabłkami” (1918, obydwie w kolekcji Nawrockich). Podobny przykład stanowi „Zima” (1910), która została sprzedana w DESA Unicum w 2020 roku.

Bolesław Nawrocki wraz z żoną Liną stali w późnym okresie życia artystki opiekunami artystki i jej spuścizny. Bolesław Nawrocki, prawnik, muzyk i kolekcjoner był synem Bolesława Antoniego Nawrockiego (1877-1946), malarza zaprzyjaźnionego na początku XX wieku z Melą Muter. Po wojnie, jako student dotarł do Paryża, gdzie dzięki kontaktom towarzyskim udało mu się dotrzeć do pracowni malarki. Nawrocki zanotował w swoich wspomnieniach: „Pomimo swych wówczas 82 lat życia. Jej twarz zachowała ślady urzekającej piękności. Na skutek bardzo zaawansowanego reumatyzmu i wyczerpania organizmu miała Ona wielkie trudności z poruszaniem się. Mieszkając w tym okresie w Paryżu, stosunkowo blisko atelier artystki,

mogłem ją często odwiedzać, robić dla niej zakupy żywności na targu usytuowanym przy słynnej ulicy Mouffrtard oraz oddawać jej szereg drobnych przysług wraz z Liną Carminati, która w parę lat później została moją żoną i wierną towarzyszką życia. [...] Muter [...] wprowadzała mnie w zaczerpnięty świat paryskiej cygannerii. Opowiadała mi niezwykle barwnie, po polsku o swych kolegach z Ecole de Paris, zwłaszcza polskiego pochodzenia, ciesząc się że ma okazję odświeżyć znajomość ojczystego języka, którego nie zapomniła pomimo ponad sześćdziesięcioletniego pobytu za granicą” (cyt. za: Katarzyna A. Cybulska, Historia kolekcji – Mela Muter w zbiorach Liny i Bolesława Nawrockich, w: Mela Muter. Katalog zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego w Toruniu, Toruń 2010, s. 43).

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



31↑

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

"Marsylia" ("Marseille"), około 1920

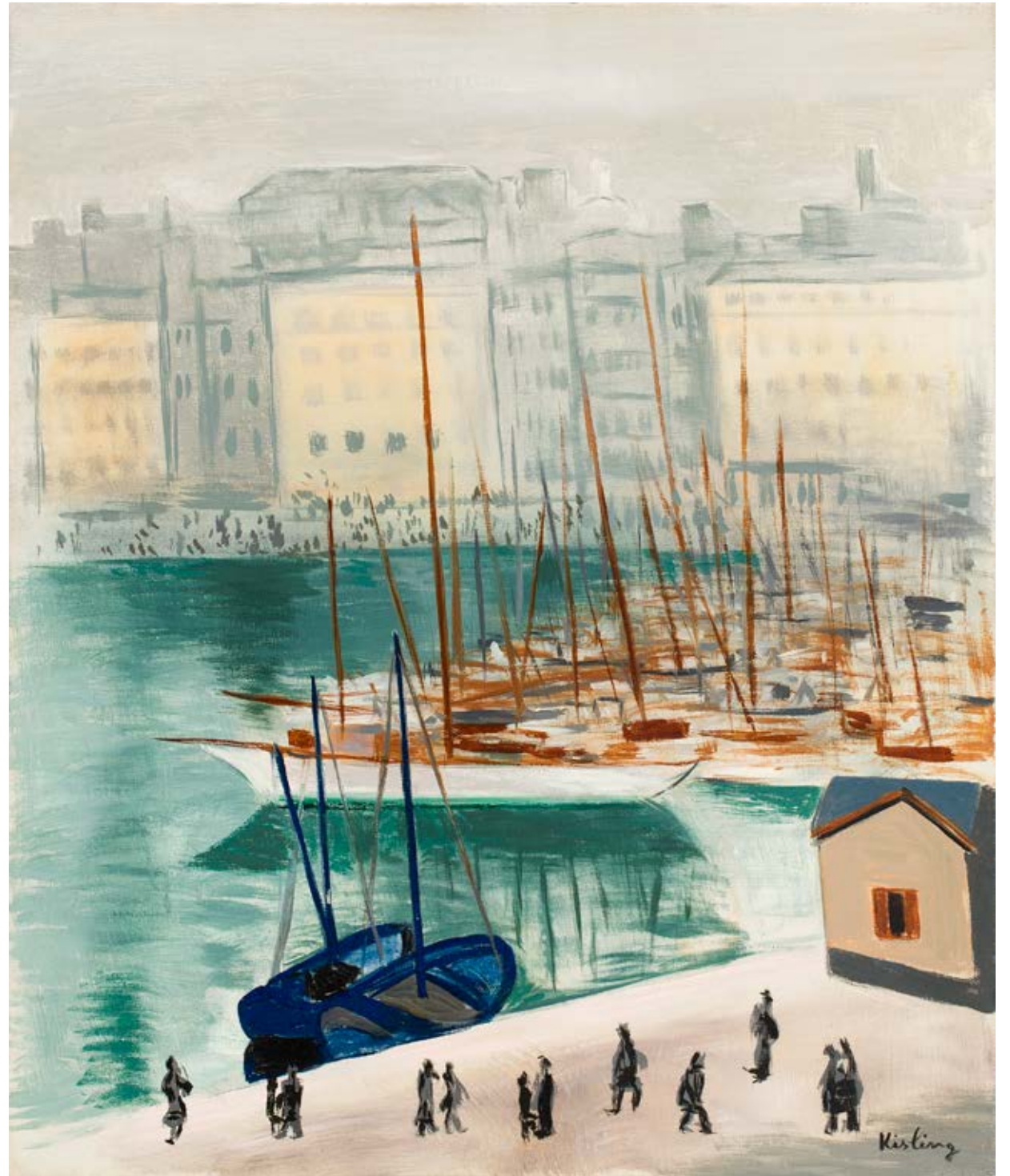
olej/plótno, 55 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'Kisling'
na krośnie malarskim stempel paryskiego składu materiałów malarskich C. Guichardaz
oraz stempel: '10 F'

estymacja:
300 000 - 450 000 PLN
64 000 - 96 000 EUR

OPINIE:
certyfikat Jeana Kislinga z dn. 14 marca 1991 roku

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Jean Kisling, Henri Troyat, Kisling, katalog raisonné, Torino 1982, t. II, nr 39, s. 265 (il.)





Pierre-Auguste Renoir, Stary Port w Marsylii, 1890, kolekcja prywatna



Paul Signac, Port w Maryslii, 1906, Ermitaż, Petersburg



Mojżesz Kisling, Port w Marsylii, kolekcja prywatna

Studia artystyczne w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, rozpoczęte przez Mojżesza Kislinga w 1907, stanowiły jedynie preludium dla francuskiego okresu jego twórczości. Uczyl się w Krakowie pod auspicjami Józefa Pankiewicza, którego działalność z początku XX wieku zapowiadała wiele nowoczesnych tendencji w sztuce polskiej. Pankiewicz - profesor słynął jako promotor malarstwa francuskiego i nowych zjawisk, rodzących się podówczas nad Sekwaną. Dla jego ucznia naturalną kontynuacją edukacji stał się więc wyjazd do Paryża. Choć chronologia lat 1909-12 w życiorysie Kislinga jest nie do końca wyjaśniona, to wyjazd musiał nastąpić około 1910. Przebywając w kosmopolitycznym środowisku École de Paris, malarz w drugiej dekadzie XX wieku zyskał promotora swych dzieł w krytyku Adolfie Baslerze, a następnie - właścicielu galerii i poecie Leopoldzie Zborowskim. Ważkim momentem w formacji twórcy okazał się też pobyt na przełomie 1912 i 1913 w Cérêt na południu Francji z Pablem Picassem, Georgesem Brakiem, Juanem Grisem i awangardowym rzeźbiarzem Manolem. Mimo iż artysta miał wgląd w najbardziej awangardowe tendencje ówczesnej sztuki, nigdy nie przeszedł na pozycję kubizmu i obrazoburczych kierunków początku XX wieku.

Po 1917, wraz z promocją jego prac przez krytyków i wystawami indywidualnymi, Kisling stał się jednym z czołowych reprezentantów Szkoły Paryskiej. Na lata 1917-18 przypada jego pierwszy długi wyjazd na południowe wybrzeże Francji. Ten kierunek, szczególnie w trakcie I wojny światowej, był dla wielu twórców epoki oczywistością. Prowansja i Riwiera oferowały intensywne światło Południa oraz pastoralny pejzaż, stanowiący znakomity malarski temat, który podejmował choćby mistrz Kislinga, Pankiewicz. Z lat 1917-18 pochodzi pierwsza w dorobku autora seria widoków portowych, którą kontynuować będzie w kolejnych dekadach. Marta Chrzanowska-Foltzer odnotowuje: „Kisling, ochotnik w wojsku francuskim, został ranny i jako rekonwalescent udał się w 1917 r. do Saint-Tropez, aby ratować zdrowie. Zyskał tam o wiele więcej. W otaczającej go śródziemnomorskiej przyrodzie odnalazł odpowiednik własnej natury, zmiennej, wybuchowej, gorącej. W miarę upływu czasu czuł się coraz bardziej związany z Południem, a dialog z prowansalską naturą trwał do końca aktywności artysty. Kislingowi, tak jak wielu współczesnym mu malarzom pracującym w Saint-Tropez, kolor objawił się z całą mocą” (Marta Chrzanowska-Foltzer, „Rozmowy prowansalskie” - polscy malarze na południu Francji od 1909 roku do dziś, „Archiwum Emigracji. Studia - Szkice - Dokumenty” 2011, z. 1-2, s. 300).

W istocie, południe Francji stało się motorem twórczości Kislinga. Osiadł w Sanary w 1926, a w kolejnych latach stale zmieniał zamieszkiwane wille, by w końcu zbudować dom nazywany „La Baie” w 1937-38. Miejscowość, położona w okolicy Marsylii, przyciągała nowoczesnych artystów. Już w latach 20. Kisling odbywał tam plenery wraz z Szymonem Mondzainem oraz André Derain'em. Pejzaż Południa sprzyjał poszukiwaniu nowej malarskiej harmonii, opartej na wnikliwej obserwacji natury i uczuciowemu naśladowaniu postrzeganych przedmiotów. Pośród idyllicznych krajobrazów z tamtej części Francji w dorobku Kislinga często odnaleźć można widoki marsylskiego portu. Nabrzeża Marsylii i Saint-Tropez, studiowane od 1918, uwodziły autora malowniczością, ale i ruchliwością. Prezentowany pejzaż przynależy do stosunkowo wczesnego okresu twórczości Kislinga, gdzie wysoki stopień syntezy przedstawienia wiąże się jeszcze z doświadczeniem kubizmu. Silnie uproszczone sylwety ludzi oraz fragment nabrzeża malarz ujął w eleganckiej chłodnej kolorystyce, osiągając wrażenie prześwietlenia śródziemnomorskiego kadru. Marsylski Stary Port, swego czasu jeden z najruchliwszych portów europejskich, stanowił istotnie źródło inspiracji dla Kislinga, ale też dla czołowych impresjonistów i postimpresjonistów.

32 †

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Portret Ernesta Rouviera, 1934

olej/ płótno, 100 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: à mon chervieux Ernest | Rouvier | qui m'a révélé et fait aimer | la belle Marseille | Kisling | marseille | 1934'

estymacja:
200 000 - 300 000 PLN
43 000 - 64 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja rodziny Rouvier
Galerie Alexis Pencheff, Marsylia
kolekcja prywatna, Francja
DESA Unicum, grudzień 2020
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Montparnasse Atelier du Monde. Ses Artistes venus d'Ailleurs, Hommage à Kisling, Palais de la bourse, Marsylia, czerwiec 1992 – styczeń 1993
Rétrospective Kisling, Grande Galerie Odakyu, Tokio, The Miyazaki Prefectural Institution, Galerie d'Art Daimaru, Osaka i Kobe, 18 maja – 2 października 1984

LITERATURA:
Montparnasse atelier du monde. Ses artistes venus d'ailleurs, hommage à Kisling, katalog wystawy, Forum des arts, Palais de la Bourse, Marseille 1992, nr 110, s. 89 (il.)
Rétrospective Kisling, Tokyo 1984, nr 63, s. 92 (il.)





„Na nowych wystawach Kislinga jego dzieła
zdają się świecić jak fajerwerki”.

André Warnold, 1937

Portret Ernesta Rouviera należy do niewielkiego grona prac Kislinga, dających wgląd w grono jego najbliższych przyjaciół. Obfitowało ono, jak wiadomo, w postacie nietuzinkowe. Nie każdy z bliskich „Księcia Montparnassu” doczekał się jednak swojego wizerunku, a krótka lista szczęśliwców dowodzi, że portret z dedykacją był wyrazem szczególnie serdecznej relacji. Takich prezentów doczekali się od Kislinga Adolf Brasler (krytyk sztuki, 1914), Etienne Noel (malarz i weteran Wielkiej wojny, 1916), Mauricia Coquiot (artystka cyrkowa, 1925), Max Jacob (poeta, 1927), Artur Rubinstein (pianista, 1942) i dwóch szczególnie ciekawych, choć nieoczywistych w tym gronie, mężczyzn: ksiądz Georges Galli i socjalista Ernest Rouvier. Pierwszy z nich był proboszczem parafii w Sanary (miejscowości, w której Kisling zbudował sobie letni dom). Drugiego Kisling poznał znacznie wcześniej, bo pod koniec lat 20. XX wieku. Zawdzięczał mu niemało: Rouvier pomagał bowiem artyście podczas okupacji.

Słownikowa nota biograficzna Ernesta Rouviera (1884-1961) przedstawia go jako postać jednowymiarową i beznamiennie wylicza jego stanowiska: Prezydent Rady regionu Bouches-du-Rhône, Zarządca miejskich szpitali i hospicjów, Dyrektor Hôtel-Dieu w Marsylii... Rouvier był jednak człowiekiem niezwykle barwnym. Pochodził z robotniczych przedmieść Marsylii i jako młody człowiek wstąpił do seminarium duchownego. Po trzech latach został z niego wyrzucony pod zarzutem oddawania się szkodliwym lekturom i propagowania wśród innych kleryków „złych treści”. Owymi treściami były socjalistyczne idee. Wyrzucony z seminarium Rouvier wyjechał studiować literaturę do Lille i Brukseli, po czym w 1908 wrócił do rodzinnego miasta i zajął się pracą społeczną. Szybko przejął kierownictwo miejskich hospicjów, a w latach 20. dał się poznać na miejscowej scenie politycznej jako wojujący antyklerykał. Działal w radzie miasta, ale jego karierę psuły nagonki prasowe: konserwatyści zarzucali mu stosowanie praktyk gangsterskich, komuniści (w robotniczej Marsylii bardzo popularni): zbyt nieumiarkowanie. Swoją wizerunek Rouvier próbował ratować poprzez utrzymanie bliskich relacji z mieszkańcami miasta i angażowanie się w rozmaite inicjatywy sportowe (dziś zresztą jeden ze stadionów w Marsylii nosi jego imię). Na początku lat 30.



Mojżesz Kisling. Portret Ernesta Rouviera, 1926, kolekcja prywatna

pod zarząd otrzymał słynny marsylski szpital Hôtel-Dieu (od 1940 przyjmował w nim Żydów uciekających przed nazi-stami). W mieście znany był jako amator sztuki i kolekcjoner. Nie każdy wiedział jednak, że Rouvier zajmował się także krytyką artystyczną i publikował recenzje pod pseudonimem „Jean de Morgiou”.

Kisling poznał Rouviera prawdopodobnie podczas wizyty w Marsylii w 1925. Kiedy odwiedził miasto rok później, opracował jego niewielki olejny portret. Przyjaźń między mężczyz-nami musiała nawiązać się jednak dopiero na początku lat 30. XX wieku, kiedy pobyty Kislinga na Południu stały się coraz dłuższe i kiedy powziął on pomysł wynajmowania nadmorskich willi na całe wakacje, a następnie rozpoczął budowę własnego domu w Sanary. Symbolem przyjaźni stały się rozmaite prezenty: Rouvier otrzymał od Kislinga m.in. „Dziewczynę z warkoczami” (1930, kolekcja prywatna, Polska), a w 1934 kolejny, prezentowany tutaj portret. Francuz odwdzieczył się Kislingowi w 1940, kiedy w obawie przed nazistami i polityką rządu Vichy opuścił on Paryż. Artysta mieszkał w lokalu zorganizowanym przez Rouviera w Hôtel-Dieu aż do października 1940, kiedy udało mu się kupić bilet na statek płynący do Portugalii. Następnie wyemigrował do Stanów.

Na portrecie, który w 1934 ofiarował Rouvierowi, uwagę zwracają dwa problemy. Pierwszym jest obraz ukazany za plecami portretowanego. Przedstawia on łódzie w porcie i utrzymany jest w duchu znanego marsylskiego awangardzisty, Louisa Mathieu Verdilhana. Ten, podobnie jak Kisling, przyjaźnił się z Rouvierem: obaj należeli do nieformalnej Groupe de Poteau (nazwa nieco żartobliwa, oznaczająca - jak przystało na towarzystwo panów w średnim wieku - „grupę pałek”). Fonetycznie słowo poteau gra bowiem z obocznością między poteau - słupki i potes - koledzy. Drugim z nietypowych motywów jest poważna, niemal do stopnia karykatury, poza i mimika portretowanego. Niewykluczone, że wiąże się ona ze specyficzną sytuacją, w której Rouvier znajdował się w 1934. Po raz ostatni kandydował ówczesnie do władz miasta - niewykluczone więc, że podarunek Kislinga był pomyślany jako przyszły oficjalny portret tego kontrowersyjnego urzędnika.

33 ↑

MOJŻESZ KISLING

1891-1953

Kwiaty groszku wazonie ("Pois de senteur"), 1936

olej/plótno, 55,4 x 38,3 cm
sygnowany p.g.: 'Kisling'
na odwrociu trudno czytelny napis, na krośnie malarskim stempel
na odwrociu ramy papierowe nalepki aukcyjne

estymacja:

320 000 - 400 000 PLN

68 000 - 85 000 EUR

OPINIE:

certyifikat Jeana Kislinga z dn. 12 lipca 1991 roku

certyifikat Marca Ottavi'ego z dn. 12 września 2019 roku

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna, Francja

dom aukcyjny Artcurial, Paryż, grudzień 2021

kolekcja prywatna, Warszawa

WYSTAWIANY:

Quatrième exposition-vente, Cent tableaux anciens et moderne, Galerie Guy Stein, Paryż, czerwiec 1936 (prawdopodobnie)

LITERATURA:

Jean Kisling, Jean Dutourd, Kisling 1891-1953, katalog raisonné, t. 3, Paryż 1995, s. 249 (il.), nr kat. 127

„(...) Dla p. M. Kislinga świat cały jest jedną plastyczną materią, złożoną z brył barwnych i światła. Malowanie w tych warunkach staje się źródłem niewyczerpanym rozkoszy. Cieszy się on każdym ździebełkiem trawy i kwiatkiem, każdym załamaniem gruntu i każdą chmurką pierzastą, a wszystko to dokładnie, z precyzją oddaje”.

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

Dorobek Mojżesza Kislinga, wiązany przede wszystkim z ekspresjonizmem i koloryzmem Szkoły Paryskiej, lecz również klasycyzującymi tendencjami spod znaku Nowej Rzeczowości (Neue Sachlichkeit) i „powrotu do porządku” (rappel à l'ordre), nosi wyraźny ślad studiów nad dawnymi mistrzami. Wielu artystów przybyszów do Paryża decydowało się podjąć naukę w jednej z liberalnych szkół artystycznych Paryża i przy tym samodzielnie pogłębiało umiejętności warsztatowe, przyglądając się malarzom średniowiecza i doby nowożytnej w Luwrze. Choć to malarstwo aktów w jawny sposób zwraca uwagę jako dialog z tradycją, to martwe natury Kislinga wykazują również ten wpływ. Owocowe i kwiatowe kompozycje bliskie są w komponowaniu i skupieniu się na szczególe malarstwu XVII-wiecznemu, przede wszystkim holenderskiemu. Martwe natury Kislinga, z centrycznie ustawionym wazonem i precyzyjnie ułożoną „koroną” kwiatów przypominają pietyzmem wykonania martwe natury Jana Brueghela Aksamitnego czy Ambrosiusa Bosschaerta.



EUGENIUSZ ZAK

1884-1926

"Marzyciel", 1925

olej/plótno, 63 x 44,5 cm
sygnowany l.d.: 'Eug. Zak'
na odwrociu papierowa nalepka z opisem obrazu oraz nalepka z numerem depozytowym
Muzeum Narodowego w Warszawie: 'p752/03/9'

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

POCHODZENIE:
kolekcja Zbigniewa Legutko, New Jersey
kolekcja Barbary Piaseckiej-Johnson, Princeton
kolekcja Ewy i Wojciecha Fibaków
dom aukcyjny Polswiss Art, grudzień 2008
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Eugeniusz Zak 1884-1926, Muzeum Narodowe w Warszawie, 18 grudnia 2003 – 28 lutego 2004
École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, Muzeum Okręgowe w Lesznie, maj – lipiec 2000
Polski Paryż, École de Paris: kolekcja Wojciecha Fibaka: wystawa artystów polsko-żydowskich XIX i XX w. związanych z Paryżem, od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, grudzień 1999 – marzec 2000
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 22 sierpnia – 25 października 1992
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, Muzeum Narodowe w Warszawie, 23 maja – 9 sierpnia 1992
Wystawa pośmiertna Eugeniusza Zaka, Salon des Tuileries, Palais de Bois, Paryż, czerwiec 1926

LITERATURA:
Eugeniusz Zak 1884-1926, katalog wystawy, pod red. Barbary Brus-Malinowskiej, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, il. 230, s. 165
Artur Tanikowski, Eugeniusz Zak, Sejny 2003, s.144
Polski Paryż, École de Paris: kolekcja Wojciecha Fibaka: wystawa artystów polsko-żydowskich XIX i XX w. związanych z Paryżem, od Piotra Michałowskiego do Jana Lebensteina, Muzeum Narodowe w Szczecinie, Szczecin 2000, s. 172
École de Paris, Artyści Żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Muzeum Okręgowe w Lesznie, Leszno 2000, s. 60
École de Paris. Artyści żydowscy z Polski w kolekcji Wojciecha Fibaka, katalog wystawy, Pałac Sztuki w Krakowie, Kraków 1998, s. 291 (il.), nr kat. 134
Malarstwo polskie w kolekcji Ewy i Wojciecha Fibaków, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Warszawa 1992, s.162
M. Rola [Michael Legutko], Eugeniusz Zak, „Pro arte”, lato 1987, s. 14
Jerzy Sandel, Eugeniusz Zak, „Fołks Sztyme” 1958, dod. nr 2/27, s. 5,
Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, il. 26



MARZENIE I MELANCHOLIA PÓŹNE DZIEŁA EUGENIUSZA ZAKA

Namalowany w 1925 „Marzyciel” należy do najważniejszego cyklu w twórczości Eugeniusza Zaka, zespołu obrazów wyobrażających melancholijnych cyrkowców, zadumanych włóczęgów i muzyków. Na ich tle zajmuje jednak szczególne miejsce. Po pierwsze „Marzyciel” wyróżnia się kolorystyką, utrzymany jest w rzadkich dla malarza ciepłych, brązowo-złotych barwach. Po drugie jest jednym z ostatnich obrazów artysty. Zak zmarł bowiem zaledwie kilka miesięcy po ukończeniu obrazu, w styczniu 1926.

„Marzyciela” można traktować jako sumę artystycznych poszukiwań Zaka z lat 20. XX wieku. Ich źródła należy szukać około 1917, kiedy to artysta wziął za przedmiot swojej sztuki zamyślane czy rozmarzone postaci, przedstawiając je w „pudełkowych”, kubistycznych, pustych wnętrzach. Ikonograficzną ewolucję jego malarstwa da się wytłumaczyć kilkoma czynnikami: kontaktem z malarstwem Picassa z okresu błękitnego i różowego, znajomością rzeźb zaprzyjaźnionego z Zakiem i tworzącego w Paryżu Elie Nadelmana, znajomością obrazów Leopolda Gottlieba, Jerzego Merkela, Maurice Denisa, Paula Cézanne’a, Paula Sérusiera czy wreszcie szerszym prądem obecnym w paryskim środowisku artystycznym: neohumanizmem (w ten ostatni mógł Zaka wprowadzić krytyk polskiego pochodzenia Waldemar Georges). O obrazach Zaka z lat 20. w tym kontekście pisała m.in. Stefania Zahorska: „[kompozycje Zaka] posiadają (...) jakiś cień smutku głębszy i szerszy aniżeli smętny sentyment sielanek. Jakby równocześnie ze zbliżeniem się do rzeczywistości wydobyło na jaw szersze dla niej współczucie” (Stefania Zahorska, Eugeniusz Zak, Warszawa 1927, s. 15).

Według Barbary Brus-Malinowskiej, autorki monografii artysty i rozumowanego katalogu jego dzieł, cykl cyrkowców, wędrowców, żebraków czy alkoholików zamkniętych w ciasnych, miejskich zaułkach można rozpatrywać również w kontekście tradycji tego motywu w malarstwie europejskim (podobne tematy podejmowali Callot, Gillot, Watteau, a nawet Toulouse-Lautrec), a także... krakowskich formistów. Zak zainteresowany był jednak bardziej sztuką Paryża i działał przede wszystkim we Francji i w Niemczech - trudno w związku z tym udowodnić, które formistyczne prace mógł oglądać oraz dzięki czyjemu pośrednictwu mógłby poznać krakowskie nowinki. Być może związki między malarstwem Zaka, a formistów wynikają nie tyle z bezpośredniej styczności, ile odnoszenia się do wspólnych źródeł.

Potwierdzeniem intelektualnej przynależności Zaka raczej do kosmopolitycznego, paryskiego niż polskiego środowiska artystycznego są losy jego obrazów. Większość prac artysty w latach 20. XX wieku kupowano w Niemczech, we Francji i w Stanach Zjednoczonych. Choć polska krytyka szeroko pisała o artyście, tylko kilka jego prac znalazło się w kraju za jego życia. Również „Marzyciel” późno zawitał do Polski. O obrazie wiadomo, że po śmierci artysty nadal znajdował się w jego pracowni. Wdowa po Zaku, Jadwiga, wystawiła obraz na pośmiertnej ekspozycji Zaka w Salon des Tuileries. Być może „Marzyciel” został sprzedany w galerii prowadzonej przez Jadwigę Kohn-Zak? Wiadomo, że w Galerie Zak, mającej już pod koniec lat 20. opinię jednej z najbardziej awangardowych w Paryżu (w lutym 1929 galeria pokazała pierwszą w Paryżu wystawę Wassilego Kandinsky’ego!), chętnie kupowali Amerykanie. Tłumaczyłoby to późniejsze pojawienie się obrazu na rynku amerykańskim. W latach 90. obraz był własnością wybitnej polskiej kolekcjonerki Barbary Piaseckiej-Johnson.





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

35

JANKIEL ADLER

1895-1949

Zamyślona, około 1940

olej/tektura, 31 x 25,5 cm
sygnowany p.d.: 'adler'

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Tiroche, Herzliya, styczeń 2018
kolekcja instytucjonalna, Polska

W wyniku akcji Entartete Kunst dzieła Jankiela Adlera potępiono w nazistowskich Niemczech jako przejawy sztuki zdegenerowanej. Ich autor w 1937 zamieszkał we Francji, aby trzy lata później zaciągnąć się do powstającej tam armii polskiej. Walczył jako artylerzysta, lecz po bitwie pod Dunkierką został razem z innymi żołnierzami ewakuowany do Anglii. Zdemobilizowany wskutek choroby serca osiadł w Glasgow, następnie – w artystycznej kolonii Kirkcudbright oraz Londynie. W tym okresie twórczość malarza ulega silnym przemianom. Definitywnie porzuca on figurację i skłania się ku coraz bardziej abstrakcyjnym formom. Posługuje się organiczną, egzystencjalną metaforą, która stanowi odpowiedź na wieści dotyczące zagłady, docierające z kontynentu. W prezentowanej kompozycji sięgnął do klasycznego tematu z repertuaru europejskiego malarstwa. Scena kobiecego aktu należy bowiem do uniwersalnych i odwiecznych tematów podejmowanych przez najwybitniejszych malarzy. Adler celowo podnosi wielki temat sztuki przeszłości, chcąc dać uniwersalne świadectwo ludzkiej egzystencji. „W dziele Adlera okresu brytyjskiego – pisze Nehama Guralnik – dostrzegamy wyraźną przemianę stylu. W jego obrazach przeważają teraz przedmioty mgliście tylko zaznaczone o wiele mniej wyraziste niż w okresie niemieckim (...). O ile postaci okresu niemieckiego skłaniały się ku archetypom (np. Chasyd), to w fazie brytyjskiej otrzymują one znaczenie ideogramów, nie przedstawiają żadnej określonej osoby czy motywu, stają się abstrakcyjnym symbolem. Figury, teraz mniej zastygłe i masywne, lecz bardziej abstrakcyjne i geometryczne, wraz ze zmianą proporcji, zmieniły swój zasadniczy charakter na rzecz delikatnej lekkości”.



36

TYTUS CZYŻEWSKI

1880-1945

Portret młodej kobiety, około 1934-35

olej/plótno, 63,5 x 54,5 cm
sygnowany l.d.: 'Tytus Czyżewski'

estymacja:

180 000 - 240 000 PLN

38 000 - 51 000 EUR

OPINIE:

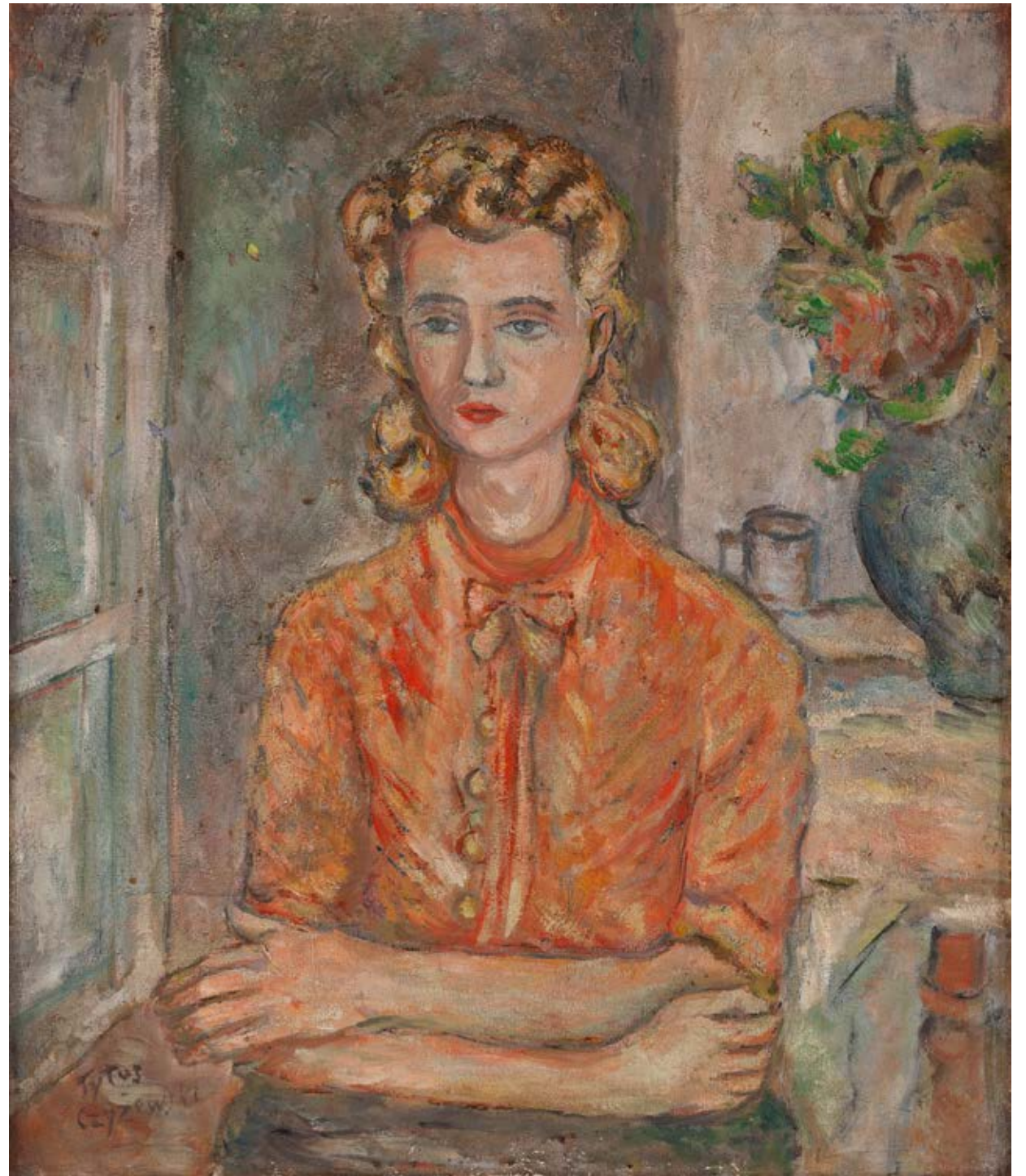
ekspertyza Anny Prugar-Myślik

POCHODZENIE:

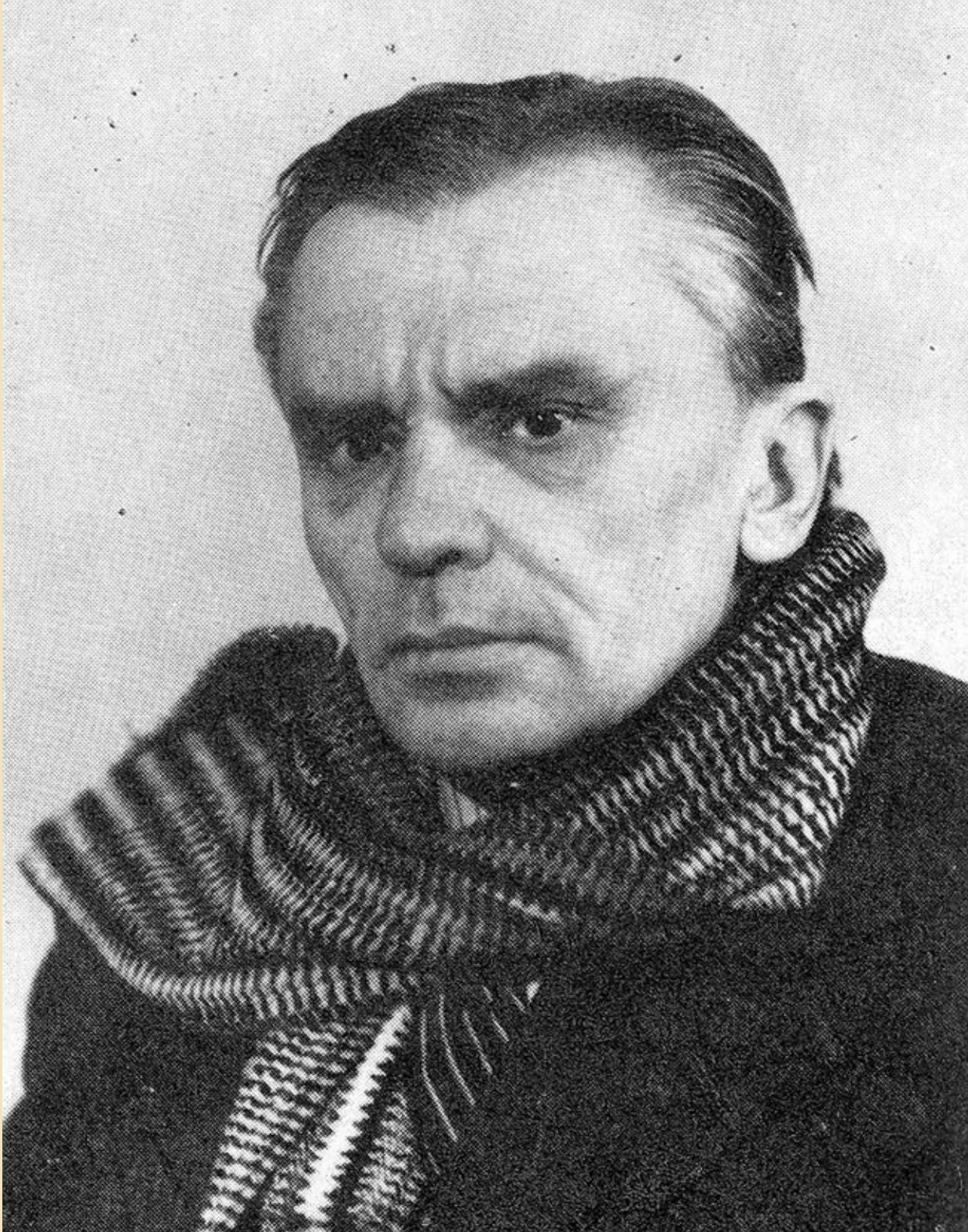
dzieło подарowane ze spuścizny artysty rodzinie obecnych właścicieli

„Sztuka Tytusa Czyżewskiego jest bogata, wieloznaczna, a każdy, kto zechce z nią obcować intymniej, musi przyznać jedno: jest to sztuka najbardziej osobista, jaką można sobie wyobrazić. Wzbogacona mądrością świadomego artysty, umiejętna, często przewrotna, a zarazem prawdziwa, jak rysunek dziecka, jak ludowa kolęda. Sztuka prawdziwa aż do bólu”.

Joanna Pollakówna, Tytus Czyżewski, Warszawa 1971, s. 44



Tytus Czyżewski. Fotografia portretowa



1880	•	28 grudnia, w rodzinie właściciela majątku ziemskiego, przychodzi na świat Tytus Czyżewski.
1902	•	Młody adept sztuki rozpoczyna studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.
1906	•	Debiut artysty w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.
1907	•	Po ukończonych studiach zostaje nauczycielem rysunku w gimnazjum w Krakowie.
1908	•	Pierwszy wyjazd do Paryża. Okres fascynacji Cézanne'em.
1910–1911	•	Pierwsza wystawa indywidualna w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.
1911–1913	•	Uczestniczy w Wystawach Niezależnych, które są manifestem młodego pokolenia modernistów.
1914	•	Po wybuchu wojny wyjeżdża do Wiednia.
1917	•	Wystawa Ekspresjonistów Polskich - ugrupowania założonego przez Czyżewskiego i braci Pronaszków - inicjuje polską awangardę artystyczną. Artysta prezentuje tzw. obrazy wielopłaszczyznowe.
1918	•	Pracując nadal jako nauczyciel rysunku, angażuje się w działania awangardy. Wstawy w Krakowie i Lwowie. Jest współzałożycielem futurystycznego klubu „Gałka Muszkatolowa”.
1919	•	Czyżewski z Leonem Chwistkiem wydaje pierwszy numer czasopisma „Formiści”. Formiści wystawiają z poznańskim „Buntem”.
1920	•	Ukazuje się pierwszym tomik poezji Czyżewskiego „Zielone Oko. Elektryczne Wizje”, który sam ilustruje. Powstaje najbardziej rozpoznawalne dzieło malarza „Akt z kotem” (1920, Muzeum Narodowe w Warszawie).
1921	•	W krakowskim teatrze Bagatela wystawiona zostaje sztuka Czyżewskiego „Osioł i słońce w metamorfozie”.
1922	•	Wystawa „Jeune Pologne” w Galerie Crillon w Paryżu. Współpracuje z czasopismem „Zwrotnica” Tadeusza Peipera. Rozpad grupy Formistów. Czyżewski wyjeżdża do Paryża.
1925	•	W Paryżu ukazują się „Pastorałki” Czyżewskiego ilustrowane drzeworytami Tadeusza Makowskiego.
1928	•	Czyżewski był aktywny jako krytyk i historyk sztuki nowoczesnej. Publikuje w Warszawie monografię o Władysławie Ślewińskim.
1929	•	Podróż do Hiszpanii.
1930	•	Osiada w Warszawie. Zaczyna się kolorystyczny rozdział jego twórczości.
1931	•	Pierwsze wystawy w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. W latach 30. będzie tam wystawiać parokrotne.
1934	•	Dołącza do rady czasopisma „Głos Plastyków”, które propaguje koloryzm.
1937	•	Wyjazd do Paryża.
1944	•	Przenosi się z Warszawy do Krakowa.
1945	•	Artysta zmarł w Krakowie 6 grudnia.
1948	•	W Pawilonie Polskim podczas Biennale w Wenecji odbywa się pokaz malarstwa Jana Cybisa i Tytusa Czyżewskiego.

TYTUS CZYŻEWSKI: KALENDARIUM ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI



Tytus Czyżewski, Dziewczyna z jabłkiem, 1935-39, Muzeum Narodowe w Warszawie

Tytus Czyżewski zapisał w historii sztuki przede wszystkim jako inicjator sztuki awangardowej w Polsce, współtworząc ugrupowanie Ekspresjonistów Polskich (Formistów). W latach 20. Malarz przebywał w Paryżu i podróżował do Hiszpanii, gdzie jego sztuka rozwijała się pod wpływem twórczości dawnych mistrzów, przede wszystkim El Greco. W momencie powrotu do Polski w 1930 roku Czyżewski rozwijał własną koncepcję malarstwa kolorystycznego, na tle kapizmu, z którym zapoznał się jeszcze podczas pobytu we Francji.

„Potem bliżej lat trzydziestych, nastąpią zmiany; światło rozproszy się, rozsieję wśród ławicy barwnych, przecinkowatych plam wybiegających spod pędzla, zostanie ostatecznie zneutralizowane, oderwane od jakiegokolwiek źródła, przeniknie się z kolorem, zespoli z nim ostatecznie. A kolor, jakby wchłonawszy je w siebie, zajaśnieje, zmięknie. Nie będzie już teraz atrybutem rzeczy ani nawet ich tworzywem – kolor ten przed rzeczy wybiega, wyprzedza je, aż kryją się w nim zdegradowane, zniweczone. Żyją tylko w opowieści, w drgającym, a barwie odbitym mirażu”.

Joanna Pollakówna, Tytus Czyżewski, Warszawa 1971, s. 38

„Portret młodej kobiety” wpisuje się w serię obrazów, które powstają mniej więcej w połowie lat 30. Czyżewski portretuje w nim modelki, które siedzą na krześle w pracowni. Nieodłącznym ich atrybutem stają się martwe natury – jak w najbardziej znanym obrazie tego typu, „Dziewczynie z jabłkiem” (Muzeum Narodowe w Warszawie). W prezentowanej kompozycji na dalszym planie Czyżewski umieścił na stole przekrytym draperią kwiatową martwą naturę w dzbanku i kubek. Uwagę widza przykuwają jednak śmiało, impastowo rozwiązane i nasycone barwą pościelone bluzki portretowanej oraz jej włosy. Choć Czyżewski umieścił modelkę blisko okna, co sugeruje fragment ramy okiennej po lewej stronie, nie stworzył wizerunku o charakterze światło-cieniowym. Obraz ten odznacza się typową cechą malarstwa artysty z tego okresu:

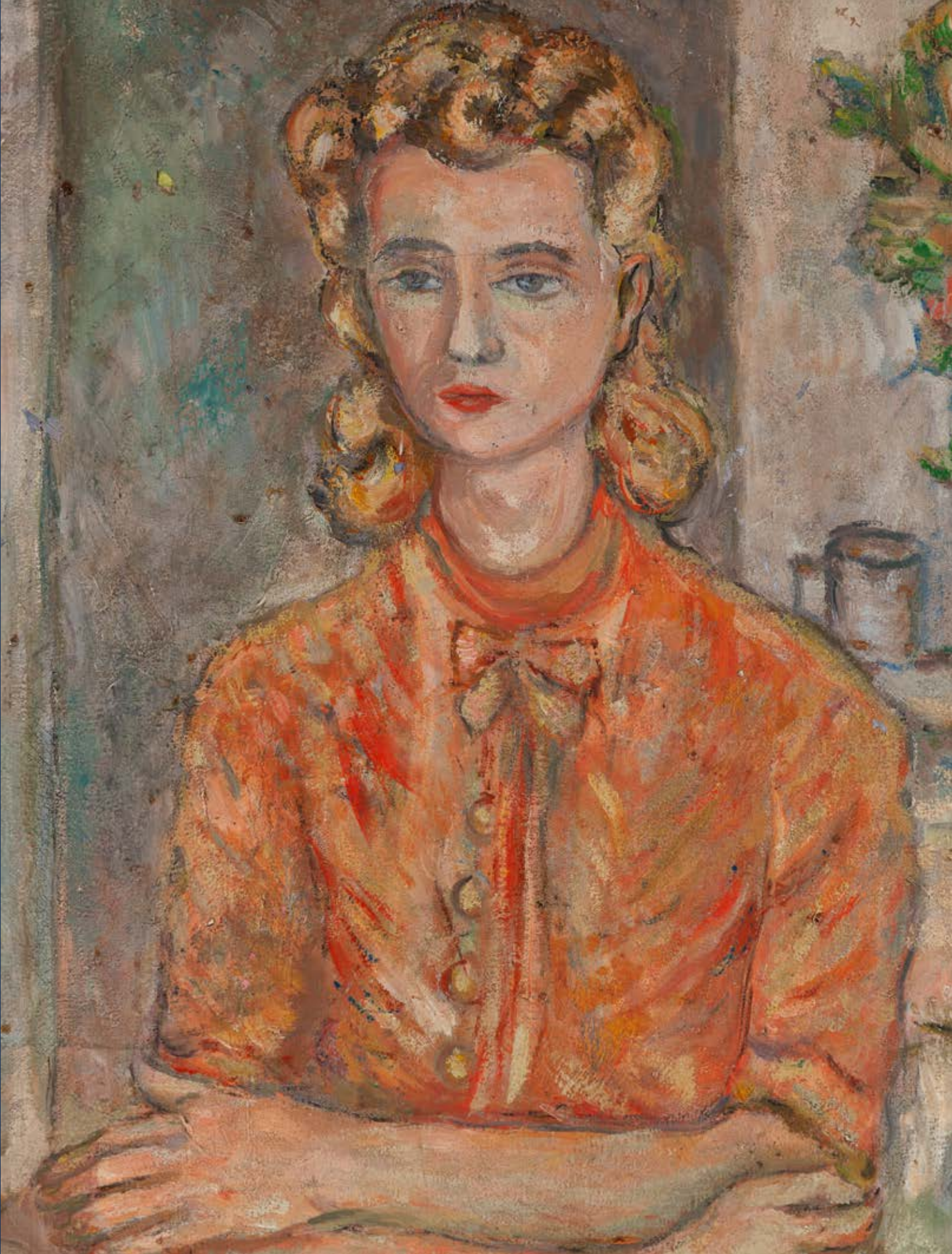
„Jestem zdania,
że w sztuce
jak i w każdej
i wielkiej
a twórczej pracy
zasadniczym
elementem
jest emocja”.

Tytus Czyżewski

W program swojego koloryzmu Czyżewski włączył zamierzoną nieporadność. Rysunek w jego obrazach z lat 30. lekko drży i zdradza wpływ sztuki nieprofesjonalnej. Zasadniczo jednak Jego malarstwo nadal charakteryzuje się antynaturalizmem: Czyżewski buduje tkankę swoich obrazów z rozbielonych tonów intensywnych kolorów, nasycając je światłem. Nad obiektywnym oglądem natury górują w nich jakości stricte plastyczne, które malarz chce osiągnąć.

przedmioty nie odbijają światła, lecz w subtelny sposób emanują nim, a powierzchnia obiektów skrzy się delikatną feerią barw.

W okresie powojennym malarstwo Czyżewskiego było postrzegane jako jedno z najważniejszych dokonań polskiego malarstwa nowoczesnego. Jego prace zostały zaprezentowane jako trzon wystawy na 14. Biennale w Wenecji w 1948 roku. Czyżewski jako herold polskiego modernizmu, twórca grupy Ekspresjonistów Polskich, w latach 20. i 30. wielokrotnie wystawiał w Polsce i poza granicami kraju. Jego malarstwo było jednym z najważniejszych dokonań nurtu kolorystycznego lat 30., który po wojnie odnalazł swoją naturalną kontynuację wśród młodszych twórców.



37 †Ω

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

"Kobieta z lustrem", przed/lub 1958

olej/plótno, 122 x 86 cm

sygnowany p.d.: 'Menkes'

na krośnie malarskim papierowa nalepka wystawowa The Butler Institute of American Art w Youngstown
oraz przytwierdzone odznaczenie, notatki wykonane białą kredą

estymacja:

250 000 - 350 000 PLN

53 000 - 75 000 EUR

POCHODZENIE:

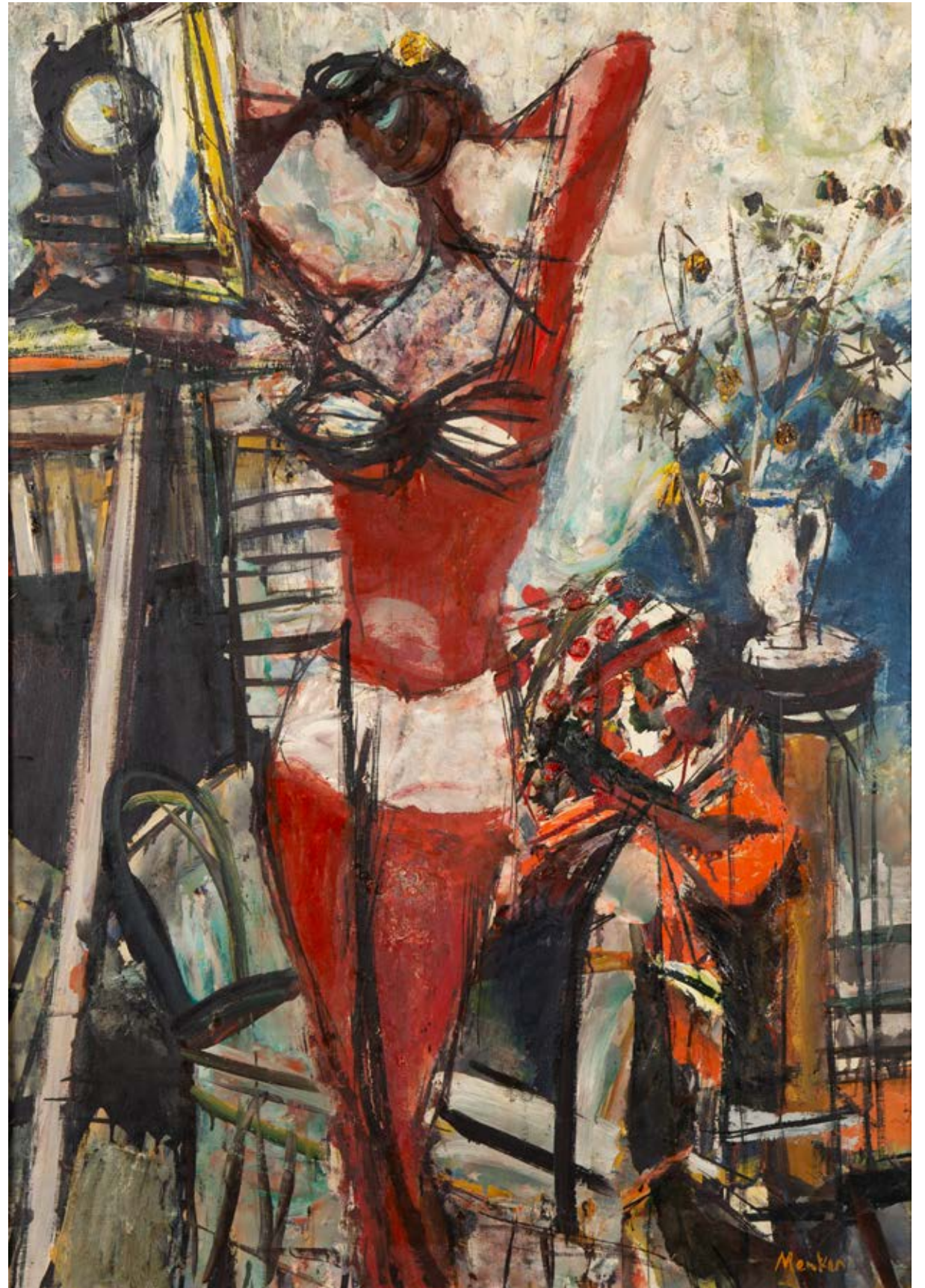
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone

WYSTAWIANY:

Mid-Year Show, The Butler Institute of American Art, Youngstown, Ohio, 1958

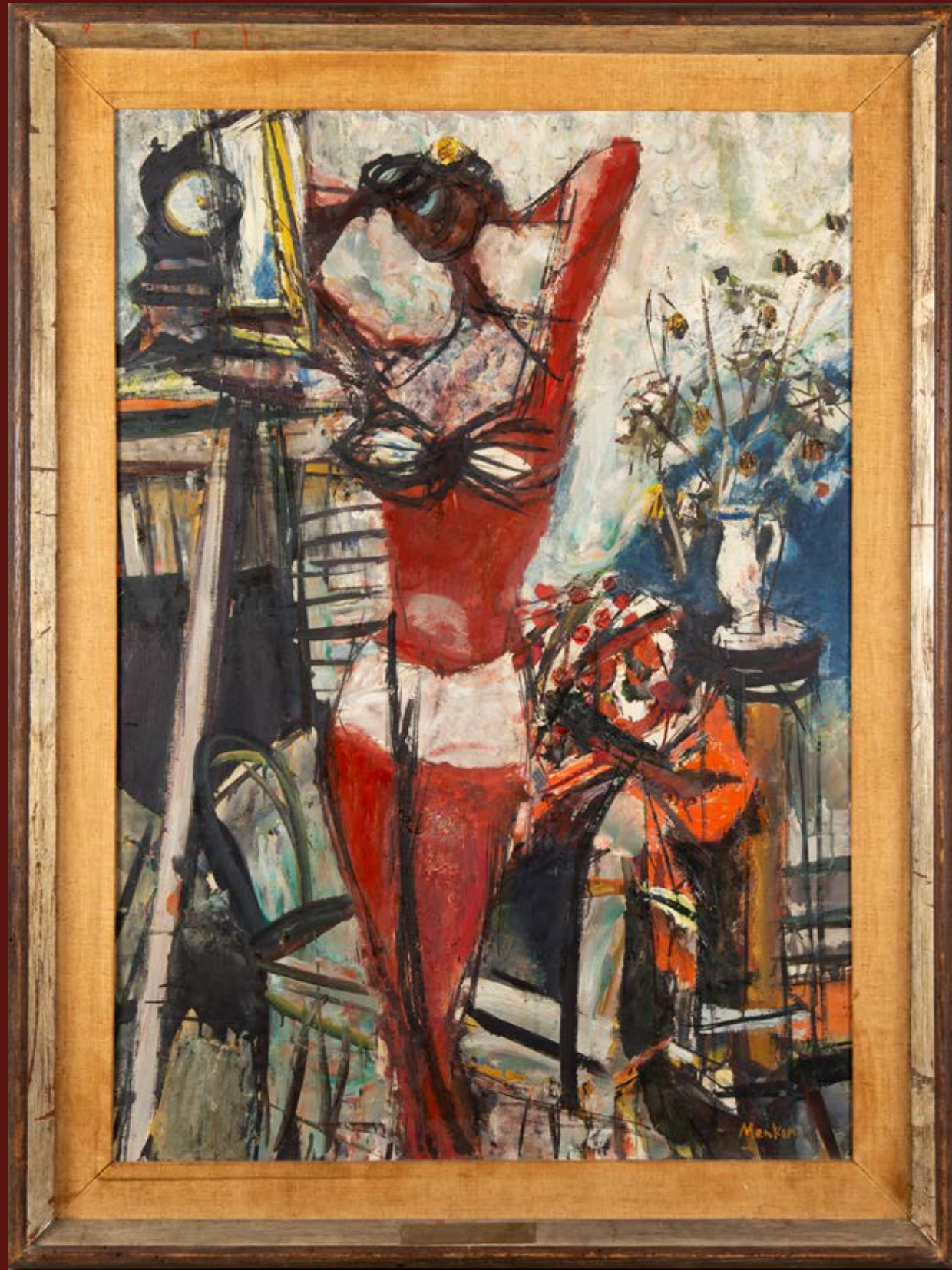
„Artysta widzi w modelu jedynie swą własną rzeczywistość, tę, którą już od dawna zapisał w pamięci i której kształty zostały nadane przez jego wrażliwość. Jeśli posługuje się modelem, to tylko po to, aby odnaleźć w nim – a także sprawdzić – swą własną wizję i koncepcję”.

Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, s. 18



Archetypiczna koncepcja artysty i jego modelki, która trwa nieprzerwanie do czasów współczesnych, bazuje na toposie legendarnego Apellesa, greckiego malarza, przewyższającego zdaniem Pliniusza Starszego wszystkich poprzedników i współczesnych mu twórców. Miara jego wielkości stało się między innymi przedstawienie nagiej kobiecej piękności. Anegdota dotycząca Apellesa tworzącego wizerunek Campaspe, kochanki Aleksandra Wielkiego, którą przedstawiał jako nagą Wenus, nie tylko zapewniła artystom temat dla wizerunków nagiej modelki w pracowni, ale również wcielała mit erotycznych implikacji i konsekwencji wynikającej z relacji malarza z modelką. Na kanwie tej opowieści tworzone wizje artysty jako jedynego, który jest zdolny do obiektywnej oceny proporcji i anatomii ludzkiej figury i jej piękna. Uznawany za największego z malarzy Apelles, stał się przykładem tego, do czego zdolna jest sztuka malarska. Kobięcy akt i piękno nagiego ciała stawalo się paradygmatem malarstwa, a wizerunek kobiecego piękna, mógł być interpretowany jako jego alegoria. Należy pamiętać, że za tym mitem kryła się rzeczywistość społecznych i płciowych różnic i nierówności. Pozowanie nagich modelek często budziło różnego rodzaju moralne wątpliwości i niepokoje. Modelki, pochodzące z najniższych warstw społecznych, często zmuszone do swojej profesji sytuacją finansową, przez wiele stuleci kojarzone były z deprawacją. Dlatego też wielu artystów unikało zbyt bliskich skojarzeń z nimi. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XIX stulecia, kiedy w całej Europie zaczęły kształtować się bohemy artystyczne, modelki zaczęły zyskiwać większy szacunek i wyższą pozycję społeczną. Stały się niemal obowiązkowym elementem nowych artystycznych stowarzyszeń i ugrupowań, przestając pełnić funkcję jedynie bezimiennych manekinów. W czasie, kiedy życie artystyczne toczyło się w kawiarniach i barach, modelki funkcjonowały w tych kręgach na niemal równych prawach co artyści. Kiedy twórcy odrzucili chęć udziału w burżuazyjnym społeczeństwie, artysta i modelka mogli spotkać się na bardziej egalitarnych zasadach.

Jednym z głównych motywów twórczości Zygmunta Menkesa były kobiece postacie, nie tylko nagie lub półnagie modelki, przedstawione we wnętrzu. Niezwykle często portretował kobiety w pracowni, leżące na łóżku albo stojące wśród różnorodnych sprzętów. Szczególnie w dojrzałym okresie krwistoczerwone ciała modelek poddawane były przez niego daleko posuniętej syntezie i otaczane w drastyczny sposób czarnym konturem. Przykładem takiej pracy jest prezentowana w ofercie „Kobieta z lustrem”. W dojrzałym etapie swojej twórczości Zygmunt Józef Menkes rozwinął charakterystyczny „kaligraficzny” styl - wprowadził do swojej palety wiele czerni i szlachetnego granatu będących emblematem jego amerykańskich prac. Jednocześnie do natury podchodził w sposób zupełnie antynaturalistyczny. Jeśli w okresie paryskim obrazował piękno ciała ludzkiego i kwiatów, to w koronnym etapie swojej drogi twórczej próbował zamknąć ich esencję w ciemnych plamach, mrocznym rysunku stosowanym trochę jak pismo, trochę jak hieroglif, który nie zapewnia dokładnego poznania rzeczy, lecz dostęp do ich natury. Syntetyczna sylwetka kobiety w prezentowanej pracy została zaznaczona jedynie przez gruby, energicznie położony kontur. W kompozycji traciła się niemal cielesność modelki, staje się niemal kukłą złożoną z plam i linii. Artysta zastosował silne kontrasty barwne, zastawiając krwistą czerwień ciała modelki z chłodem błękitu w tle. W prezentowanym dziele, Menkes pracuje nad konturem, wydobywającym zmysłowość i dyskretny erotyzm materii modelki. Przedstawienie dzięki rozwiązaniom plastycznym i ujęciu różnorodnych deseni tkanin, tapet, stroju i przedmiotów wyróżnia się szczególną dekoracyjnością. Brawurowo poprowadzony dukt pędzla można odnosić do ekspresji malarstwa Adolpha Gottlieba, Clyfforda Stilla czy Willema de Kooninga. W czasach Menkesa pisano o nim: „Artysta widzi w modelu jedynie swą własną rzeczywistość, tę, którą już od dawna zapisał w pamięci i której kształty zostały nadane przez jego wrażliwość. Jeśli posługuje się modelem, to tylko po to, aby odnaleźć w nim - a także sprawdzić - swą własną wizję i koncepcję” (Sigmund Menkes 1896-1986, New York 1993, s. 18).





38 †

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

Kobieta jedząca owoc granatu, lata 30. XX w.

olej/plótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.g.: 'Menkes'
opisany na ramie numerami: '12168' oraz '1029'
papierowa nalepka pracowni ramiarskiej opisana piórem: '(...) Figure'

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

Na obrazie Menkesa tak prozaiczna czynność jak spożywanie posiłku staje się jakby przerażającym rytuałem. Modelka malarza zdaje się niczym krwiożercza bestia pochłaniać trzymany w dłoniach owoc granatu, który pozostawia na jej twarzy karminowy ślad. Kobieta jest tutaj niczym modernistyczna femme fatale pożerająca serce swojego kochanka, niczym podstępna Salome z obłędem w oczach, niczym przerażający wampir z płócien Edwarda Muncha. Menkes definitywnie zrywa tutaj z paradygmatem wyidealizowanej modelki. Odwieczna idea piękna znika pod płaszczem ekspresji czy wręcz brzydoty. Artysta tak jak mistrzowie baroku odwołuje się do osobliwej koncepcji turpizmu. Tworzy wizerunek będący zaprzeczeniem estetycznej wizji kobiety utartej przez stulecia na polu malarstwa europejskiego. Władysława Jaworska pisała kiedyś, że „(...) Menkes kocha materię. Linia, kolorem, światłem wydobywa jej soczystość, sensualność. To służy mu zarówno do wyrażenia zachwyty 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” (Władysława Jaworska, Zygmunt Menkes. Malarz École de Paris, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1996, nr 1-2, s. 19). W portrecie kobiety z owocem granatu ten „nienasycony niepokój” i silna eksploracja warstwy psychologicznej stają się nad wyraz widoczne, choć trudno tutaj jest jednoznacznie odczytać egzystencjonalne rozterki, jakie towarzyszą modelce mistrza. „Na palecie Menkesa często obecna jest czerwień – czerwień mocna, królewska, gorąca, zmysłowa (...)” (Teriade, O sztuce Zygmunta Menkesa, [w:] Sigmund Menkes 1896-1986, Nowy Jork 1993, s. 17). Czerwień ta w prezentowanym obrazie odgrywa kluczową rolę. Buduje ona kompozycję i stanowi o jej ekspresji i sile przekazu emocjonalnego. Barwa dominuje tutaj nad rysunkiem. Rozedrgane linie, które rozbiegają się tu i ówdzie w obrębie przedstawienia, nie komponują się w wyrazisty kontur pojawiający się w późniejszym, powojennym okresie kariery Menkesa. Malarz operuje tu zatem plamą barwną w sposób mistrzowski. Potrafi wydobyć emocje za pomocą wyważonych, a miejscami ekspansywnych pociągnięć pędzla, które składają się na wyrazisty wizerunek.



39 ↑

ZYGMUNT JÓZEF MENKES

1896-1986

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

olej/plótno, 61 x 50 cm
sygnowany p.d.: 'Menkes'
na krośnie malarskim papierowa nalepka Galerie Louis Manteau w Brukseli

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Izrael
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Galerie Louis Manteau, Bruksela

„Tak oto Paryż wydatnie pomagał indywidualnościom silnym i oryginalnym utwierdzić się i rozwinąć pełnię wrodzonych możliwości. Podobnie było z Menkesem. Przybył do Paryża jako niezależny malarz, o jasno sprecyzowanych celach, lecz dopiero tu mógł bez przeszkód się rozwijać i swobodnie tworzyć. Mimo iż kochał przyrodę i ludzi kraju ojczystego, to Paryżowi zawdzięcza – wedle jego własnych słów – najwartościowszą część swej wrażliwości, ukryte w podświadomości emocje, z których rozkwitł wspaniały pąk sztuki i myśli”.

Edward Woroniecki, l'art Polonais À (...) L'exposition de M. Z. Menkes au Portique, „La Pologne Politique, Économique, Littéraire et Artistique” 1928, pólr. i, s. 335-337



40 ↑

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Zadumana kobieta", 1925

olej/plótno, 81 x 60 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 1925'

opisany na odwrociu numerem: '21 13', na krośnie malarskim oraz na ramie notatki ramiarskie
na ramie papierowa nalepka pracowni ramiarskiej Gabriel van Thienen z Brukseli

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

12 800 - 17 100 EUR

OPINIE:

opinia Pierre'a Célice'a z 18 lipca 2005 roku

LITERATURA:

Christophe Zagrodzki, Henri Hayden 1883-1970, katalog wystawy, Bibliotheque Polonais de Paris, Paryż 2013, nr kat. 37, s. 78

Henryk Hayden – malarz pochodzenia polskiego, artysta związany ze środowiskiem École de Paris. Początkowo studiował w Warszawie, z której dość wcześnie przeniósł się do Paryża. We Francji został już na stałe. Od 1908 często wyjeżdżał do rejonu Bretanii, gdzie odwiedzał Władysława Ślewińskiego. Około 1915 nawiązał kontakty z kręgiem paryskiej awangardy artystycznej, w tym z Picassem, Grisem, Matisseem. Wystawiał prace przede wszystkim we Francji. W czasie II wojny światowej przeprowadził się na południe kraju. Tam nawiązał przyjaźń z Samuelem Beckettem. W jego oeuvre znalazły się pejzaże, portrety oraz martwe natury. Początkowo wykazywał związki z malarstwem Ślewińskiego, a od 1912 do 1921 z malarstwem Cezanne'a oraz kubizmem. Po 1922 tworzył realistyczne portrety i pejzaże, aby pod koniec życia powrócić do doświadczeń kubizmu. Prezentowana w katalogu praca przedstawiająca kobietę w czerwonej chuście powstała w 1925, ukazuje zwrot artysty w stronę tradycji. Hayden zerwał wtedy z awangardowymi założeniami kubizmu i przeszedł do form o realistycznej strukturze. Pragnął, aby jego portrety były czymś w rodzaju zapisu malarskiego ludzkiej duszy.



41 ↑

HENRYK HAYDEN

1883-1970

"Martwa natura ze świecznikiem" ("Nature morte au bougeoir"), 1950

olej/plótno, 38 x 55 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'Hayden | 50'

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

OPINIE:
opinia Pierre'a Célice'a z 23 lutego 2004 roku

POCHODZENIE:
spuścizna po artyście
zbiory żony artysty, Josette Hayden
kolekcja prywatna, Polska
dom aukcyjny Polswiss Art, 2004, sprzedaż galeryjna
kolekcja prywatna, Polska

„Malarstwo nie jest dodawaniem, jest odejmowaniem (...) Trzeba ująć tyle, ile to możliwe, odjąć, oczyścić (...) Pozostawić tylko to, co istotne”.

Henryk Hayden



42 †

HENRYK HAYDEN

1883-1970

Martwa natura z koszykiem i lampką, 1965

olej/papier naklejony na płytę pilśniową, 33 x 46 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Hayden | 65'
opisany na odwrociu: 'huile sur papier | (...) | ou (...)orel Fait | signé et daté en base à droite'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne oraz opis: '12'

estymacja:
20 000 - 28 000 PLN
4 300 - 6 000 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska



43 ↑

ALFONS KARPIŃSKI

1875-1961

Martwa natura z cyniami

olej/tektura, 62 x 94,5 cm
sygnowany l.d.: 'a. Karpiński.'
na odwrociu ołówkowa notatka ramiarska

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

Efemeryczne, przepełnione atmosferą melancholii martwe natury Alfonsa Karpińskiego znakomicie oddają nastrój epoki, w której powstały i doskonale wpisują się w dekadencją 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 kwiatów, najczęściej pojawiających się na płótnach malarza. 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. Jak już zostało wspomniane, Karpiński najbardziej pokochał róże. Na jego obrazach pojawiają się jednak także cynie, astry, mimozy i rumianki. Zawsze są one ukazywane z niezwykłą delikatnością, wyculeniem na kolor i impresjonistyczną wręcz wrażliwością.



44 †

WŁADYSŁAW JAROCKI

1879-1965

Góralka z Poronina, 1919

olej/ płótno, 119 x 98 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'WŁ. JAROCKI 1919'

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 400 - 8 600 EUR

W swojej publikacji zatytułowanej „Śladem błękitnym. O sztuce i jej twórcach” z 1921 Artur Schroeder zwrócił uwagę na bardzo interesujący aspekt twórczości Władysława Jarockiego. Zestawiając ze sobą prace o tematyce huculskiej i podhalańskiej, zauważył, że w oeuvre malarza dochodzi do znaczącego rozgraniczenia tych dwóch grup tematycznych. „Dawniej, kiedy Jarocki malował Hucułów, szło mu więcej o barwność postaci, w malowaniu zaś górali o wydobyć treść wewnętrzną, która widocznie musiała mu być bliższa, bardziej przemawiająca (...)” (Artur Schroeder, Śladem błękitnym. O sztuce i jej twórcach, Lwów 1921, s. 107-108). W rzeczy samej portrety górali odznaczają się zdecydowanie większym ładunkiem emocjonalnym, większą ekspresją. Co oczywiste, Jarocki w przypadku typów huculskich także studiował pojedyncze figury, tworzył indywidualne portrety i „dotykał” w nich duszy modela. W przypadku postaci ludu podhalańskiego posuwał się jednak o wiele dalej. „Znamy dobrze całą już galerię typów góralskich artysty. Ci górale, to nie barwne manekiny, których tyle się widzi na różnych obrazkach” – pisał jeszcze Schroeder (Artur Schroeder, dz. cyt., s. 107). Już w epoce wielokrotnie podkreślano jeszcze jeden aspekt twórczości Jarockiego. Szeroko mówiono o finezyjnej syntezie człowieka i natury, jaka zachodziła na jego obrazach. Góralka krocząca poprzez zaśnieżoną wieś stanowi przykład takiej właśnie, panteistycznej w swoim wyrazie, filozofii malarza. Jarocki zwrócił uwagę w tym portrecie osadzonym na tle zimowego pejzażu zarówno na barwny strój kobiety z Poronina, jak i na warstwę wewnętrzną. Dobrze widoczna jest tutaj jeszcze młodopolska koncepcja psychologizacji pejzażu, odzwierciedlającego stan duszy portretowanego. Górale Jarockiego to nie tylko barwny lud, ale prawdziwi, dumni ze swojej kultury i dziedzictwa przedstawiciele narodu polskiego. Szerokie zainteresowanie Jarockiego ludowością z jednej strony należałoby osadzić w kontekście inspiracji chłopomańskich, z drugiej natomiast można by rozpatrywać na gruncie gorącej dyskusji o stylu narodowym, która rozgorzała na przełomie XIX i XX stulecia.



FRANCISZEK STREITT

1839-1890

Zaloty

olej/deska, 26 x 20 cm
sygnowany l.d.: 'F. Streitt'
na odwrociu papierowa nalepka wytwórcy przyborów malarskich Winsor & Newton z Londynu
na ramie opis: '7350' oraz papierowa nalepka aukcyjna

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

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

Franciszek Streitt był twórcą wykształconym na gruncie niemieckim. Studiował, jak większość wówczas malarzy tradycjonalistów, nad Izarą, w Monachium. Na jego formację artystyczną nie miały wpływu również lata nauki w Krakowie, pod okiem samego Matejki, a także okres edukacji w Wiedniu. Znaczna część jego artystycznego oeuvre jest utrzymana w duchu stimmungowego malarstwa szkoły monachijskiej. Jego obrazy zapełniają zatem sceny z życia niewielkich wsi i prowincjonalnych miasteczek. Streitt, podobnie jak inni współcześni mu malarze, oprócz tematyki pejzażowej chętnie podejmował zagadnienia typów ludowych. Sylwetki ludzkie pojawiają się w jego malarstwie jako figury osadzone w rozległym krajobrazie oraz jako samodzielne, wyizolowane studia. Stanowiły one dla artysty okazję do analizy barwnych strojów, odtwarzania detali i ornamentów. Dużo miejsca Streitt poświęcił w swojej twórczości ludności pochodzenia romskiego. Wielokrotnie przedstawiał wędrowne tabory przemierzające bezkresne pustkowia czy rozradowane pary zalotników, czego dobrym przykładem jest kompozycja reprodukowana w katalogu aukcyjnym. Zakochani zostali ukazani na tle nastrojowego, letniego pejzażu. Daleko w tle mającą sylwetki budynków stanowiących zarys niewielkiego miasteczka, nad którym góruje wieża kościoła. Bezpośrednio za postaciami rozciąga się łąk z zboża, w którym wyróżniają się czerwone maki i błękitne chabry. Scena wykreowana przez Streitta należy do zupełnie typowych dla niego przedstawień. Krajobraz naturalny zostaje ściśle zespolony z człowiekiem. Dochodzi tutaj do osobliwej koegzystencji. Człowiek i natura współdziałają ze sobą. Życie wiejskiego ludu toczy się spokojnie, w rytmie upływających czterech pór roku.



46

LUDWIK GĘDŁEK

1847-1904

Zmierzch, 1874

olej/plótno (dublowane), 80 x 61 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'L. Gędłek 74'
na krośnię malarskim nalepka aukcyjna

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

Ludwik Gędłek rozpoczął swą naukę malarstwa w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, w pracowni Władysława Łuszczkiewicza. Studiował pod jego kierunkiem w latach 1861-72. Dalsze kroki w kierunku doskonalenia malarskiego warsztatu stawiał w wiedeńskiej akademii, u Eduarda Peithnera von Lichtenfelsa, Carla Wurzingera. Jego debiut miał miejsce na wystawie krakowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych w 1863. Od tego czasu wielokrotnie wystawiał swe obrazy, zarówno w tym Towarzystwie, jak i Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, salonie Krywulta w Warszawie oraz w Dreźnie. Postanowił na stałe zamieszkać w Wiedniu. Do jego najczęściej przedstawianych motywów należały: pejzaże, powtarzające się widoki z ziemi krakowskiej, sceny z końmi, sceny batalistyczne oraz sceny rodzajowe. Lubował się w ukazywaniu kultury sarmackiej, obyczajowości mieszkańców szlacheckich dworów. Jego twórczość cieszyła się uznaniem wśród publiczności wiedeńskiej. Większość jego obrazów przebywa w prywatnych kolekcjach w Polsce i za granicą oraz w Muzeum Narodowym w Warszawie i Lwowskiej Galerii Obrazów.



SEWERYN BIESZCZAD
1852-1923

Wizyta, 1884

olej/plótno, 33 x 47 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Seweryn Bieszczad | 1884.'

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

O ile u większości artystów wywodzących się ze szkoły monachijskiej główną rolę odgrywa pejzaż i zespojona z nim, ukazana w brawurowy sposób sylwetka konia, to na obrazach Seweryna Bieszczada, oprócz tych aspektów, do głosu dochodzi szczególne zainteresowanie człowiekiem. W niektórych kompozycjach artysta zbliżał się do swoich wielkich poprzedników, przedstawicieli malarstwa rodzajowego, chociażby Aleksandra Kotsisa czy Leopolda Löfflera. Podobnie jak u nich monachijski stimmung objawiał się u Bieszczada w scenach rodzajowych, zarówno tych rozgrywających się na wolnym powietrzu, jak i osadzonych w nastrojowych wnętrzach zaciemnionych, wiejskich chat czy przydymionych papierosowymi oparami przestrzeniach prowincjonalnych karczm. Dobrym przykładem ilustrującym rozległe zainteresowania artysty są tutaj kompozycje takie jak „Wielka procesja” (konkretnie procesja Bożego Ciała z kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie) malowana w 1884, jak także zupełnie prozaiczny „Jarmark w miasteczku” z lat 80. XIX stulecia (Muzeum Narodowe w Krakowie). Wszystkie one są bez wątpienia wynikiem obserwacji poczynionych podczas licznych podróży, jakie twórca odbywał po rodzimej ziemi, będąc jednocześnie studentem monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zaraz obok tych kadrów wyciągniętych wprost z galicyjskiej rzeczywistości należy sytuować oddane z drobiazgowością sceny we wnętrzach domostw i przydrożnych szynków, malowane z precyzją właściwą XVII-wiecznym Holendrom. Dla porównania można zestawić ze sobą prezentowane w katalogu aukcyjnym przedstawienie wizyty pary chłopów we dworze czy to u jakiegoś zarządcy, z silnie zdynamizowanym obrazem awantury, czy nawet bijatyki w wiejskiej karczmie (1885, Muzeum Okręgowe w Krośnie). Kompozycje Bieszczada, wzorem nowożytnego malarstwa rodzajowego, nabierają w wielu przypadkach aspektu moralizatorskiego. Niekiedy statyczne, innym razem brawurowe, czasem nawet karykaturalne, są zawsze zapisem wnikliwie obserwowanej i analizowanej rzeczywistości.



WOJCIECH KOSSAK

1856-1942

Ułan z koniem, 1934

olej/tektura, 59,5 x 49 cm
sygnowany l.d.: 'Wojciech Kossak | 1934'

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

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



ZYGMUNT ROZWADOWSKI
1870-1950

Zaprzęg na drodze, 1911

olej/ płótno, 70 x 140 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Z. Rozwadowski | 1911 r'

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

Od końca XVIII wieku aż po pierwsze dekady wieku XX koń był jednym z częstszych tematów i bohaterów obrazów polskich malarzy. Fenomen ten w dużej mierze miał związek z rolą, jaką konie odgrywały w szlachecko-ziemiańskiej kulturze oraz rycerskiej tradycji. Koń służył człowiekowi zarówno w czasach pokoju, jak i w trakcie wojennych kampanii. Konie pozwalały organizować uwielbiane przez ziemiaństwo polowania, kuligi, gonitwy oraz przejażdżki. Pomagały orać pole oraz zwozić plony do stodół. Konno na pole walki udawali się husarzy, lekkozbrojne pułki ułanów, lansjerów, szaserów i szwoleżerowie. Kontynuatorem romantycznej linii polskiego malarstwa historycznego, w której koń odgrywał główną rolę, był Zygmunt

Rozwadowski. Artysta kształcący się w latach 1883-90 w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jana Matejki, w latach 1891-93 uzupełniał wykształcenie w Monachium w popularnej prywatnej pracowni Antona Ažbego. W swoim malarstwie niemal wyłącznie ograniczył się do scen bitewnych i rycerskich, kompozycji rodzajowych: wesel, targów, zaprzęgów, polowań i przejażdżek. Wśród najważniejszych realizacji artysty należy wymienić współpracę z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem przy tworzeniu „Panoramy Racławickiej”, „Golgoty”, „Panoramy siedmiogrodzkiej” oraz „Męczeństwa chrześcijan”.



FELIKS SYPNIEWSKI
1830-1902

Spotkanie Alfa i Aldony w obecności Halbana, 1855

olej/plótno, 82,5 x 66 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'F. Sypniewski | 1855'
na krośnie malarskim fragmentarycznie zachowana, nieczytelna, papierowa nalepka

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

Dużą część biografii Konrada Wallenroda poznajemy w trakcie „Pieśni Wajdeloty”. Bard opowiadał w niej o młodym Litwinie, który – będąc jeszcze dzieckiem – został porwany przez Krzyżaków w niewolę, w której uzyskał nowe imię i nazwisko – Walter Alf. Gdy udało mu się powrócić do ojczyzny, zamieszkał u księcia Kiejstuta. To właśnie na dworze litewskiego władcy Walter poznał jego córkę, swoją przyszłą żonę Aldonę. Walcząc u boku Kiejstuta, zdawał sobie sprawę, iż Litwini nie pokonają w otwartej walce o wiele silniejszego militarnie zakonu. Wychowany przez Krzyżaków, znając ich słabości, Alf postanowił walczyć z zakonem na własną rękę. Wyruszył jako giermek sławnego rycerza Konrada Wallenroda na wojnę do Palestyny. Tam, w niejasnych okolicznościach, Konrad zginął, a Alf, przybrawszy jego imię i nazwisko, wrócił do zakonu. Wkrótce został wybrany Wielkim Mistrzem i rozpoczął podstępny, lecz haniebny dla samego bohatera plan obalenia zakonu.

Prezentowany w ofercie obraz Feliksa Sypniewskiego przedstawia moment, gdy próbujący potajemnie wymknąć się z zamku Alf, i przeczuwająca nadchodzące nieszczęście Aldona, spotykają się za murami miasta. W czasie tego spotkania doszło do rozstania małżonków, a Alf, zabierając ze sobą starego wajdelotę, porzucił żonę i postanowił poświęcić się dla dobra ojczyzny.

Obraz jest malowany w charakterystycznej dla Sypniewskiego manierze, który przez całą artystyczną karierę tworzył idealizowane sceny historyczne. Jego talent wzrastał w otoczeniu Wojciecha Gersona. Obraz pochodzi z ostatniego roku studiów artysty w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, w której uczył się w latach 1850-52.



HIPOLIT LIPIŃSKI

1846-1884

"Śmierć Wandy", 1866

olej/plótno, 82 x 60 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'HLipiński | 21/7 1866'

na odwrociu stempel wiedeńskiego składu przyborów malarskich W. Koller & Co

Obraz wzorowany na kompozycji Maksymiliana Antoniego Piotrowskiego z 1859 roku (Muzeum Narodowe w Krakowie).

estymacja:

80 000 - 100 000 PLN

17 100 - 21 300 EUR

Hipolit Lipiński to niewątpliwie jeden z najwybitniejszych polskich malarzy realistów działających w 2. połowie XIX stulecia. O jego talencie świadczą dzisiaj wspaniałe dzieła, które po sobie pozostawił. Z racji na niezbadaną dotąd dostatecznie działalność twórcy same „opowiadają” one poniekąd o tym nieco dzisiaj zapomnianym, zupełnie niesłusznie, mistrzu Krakowa. Zastanowić można się co wpłynęło na tak znikomy stan badań nad jakże fenomenalnym i docenianym w epoce oeuvre Lipińskiego. Być może to przez fatalne odejście artysty w pełni sił twórczych (zmarł w wieku 38 lat), o którym nieznany recenzent „Tygodnika Powszechnego” pisał w alegoryczny sposób, jakoby: „śmierć wyrwała mu pędzel z młodej a nieznużonej ręki” (G., Stanisław Chlebowski i Hipolit Lipiński, „Tygodnik Powszechny” 1884, nr 30, s. 467). Być może to brak bezpośrednich kontynuatorów jego artystycznej spuścizny czy osób, który pielegnowałyby pamięć o jego dokonaniach. Lipiński nie doczekał się do tej pory szerszego opracowania. Źródła z epoki i archiwalia mówią tutaj jednak jasno, że należał on w swoich czasach do czołówki polskich twórców, a jego sława wykraczała nawet poza świadomość jego rodaków.

Artysta zasłynął z wielkoformatowych, malowanych z niesłychaną drobiazgowością scen rodzajowych ukazujących życie ówczesnej Małopolski, głównie Krakowa, a także regionu podhalańskiego. Prezentowana w katalogu scena odwołująca się do rozpowszechnionej szeroko w grodzie Kraka legendy o Wandzie, która popełniła samobójstwo skacząc w odmęty Wisły stanowi przykład wczesnej, studenckiej jeszcze pracy Lipińskiego. Malarz stworzył ją w oparciu o znany w tym środowisku obraz Antoniego Maksymiliana Piotrowskiego (1859, Muzeum Narodowe w Krakowie), który musiał zapewne budzić podziw młodych adeptów sztuki, kształcących się w murach tamtejszej Szkoły Sztuk Pięknych.





52

WILHELM KOTARBIŃSKI

1849-1922

"Triumfator", po 1900

olej/plótno, 47 x 199 cm
sygnowany p.d.: 'Wilhelm | Kotarbinsky'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Warszawa

LITERATURA:
porównaj: pocztówka z reprodukcją pracy „Triumfator” Wilhelma Kotarbińskiego i Eleny Adrianownej Prahowej,
wydawnictwo Rassvet, Kijów 1914

TRIUMPHUS POST VICTORIAM ZWYCIĘSKI WÓDZ Z HISTORIAŁ MIŁOSNĄ W TLE



Wilhelm Kotarbiński, Elena Adrianowna Prakhova, „Triumfator” ok. 1890-1900, kolekcja prywatna



Elena Adrianowna Prakhova, fot. atelier Władimira Wysockiego w Kijowie, lata 80. XIX w.

Bogate i niezmiernie interesujące oeuvre Wilhelma Kotarbińskiego sprawia badaczom sztuki wiele trudności. Malarz do tej pory nie doczekał się swojej monografii, a w jego życiorysie wciąż pozostają zupełnie niezbadane obszary. Jego dzieła rozsiane po muzealnych kolekcjach i zdobiące prywatne zbiory stanowią jak dotąd najbardziej miarodajne źródło informacji o nim samym. Kotarbiński przejął od XIX-wiecznych akademików cały repertuar form, które około roku 1900, w czasie gdy artysta osiągnął apogeum sławy, były już właściwie zjawiskiem zupełnie anachronicznym. Wywodził się on z inteligenckiej rodziny, a naukę pobierał początkowo w Warszawie. Przełomowym momentem stał się dla niego wyjazd stypendialny do Rzymu, gdzie udał się dzięki pomocy Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Już w 1872 roku przebywał w metropolii nad Tybrem, uczęszczając na zajęcia do Accademia di San Luca. Pobyt w Wiecznym Mieście był dla Kotarbińskiego spełnieniem marzeń. Nie dość, że mógł studiować malarstwo, to ten oszałamiający swoim ogromem ośrodek dostarczał mu licznych inspiracji. Trudno dziś jednoznacznie orzec, co wpłynęło na wybór artystycznej drogi i jego dalsze losy. Niewątpliwie mogła być to atmosfera miasta i bezpośredni kontakt z zabytkami kultury antycznej. Swoją wkład w plastyczny i mentalny rozwój Kotarbińskiego mógł mieć również sam mistrz, Henryk Siemiradzki, którego to malarz miał poznać właśnie w Rzymie. Wyjeżdżając stamtąd w 1888 roku, twórca zdobył już sobie uznanie odbiorców i był pod przemożnym wpływem antyku, który pozostał w jego muzeum wyobraźni do końca życia.

Jego wielkoformatowe płótna przedstawiające przeróżne motywy zaczerpnięte w głównej mierze ze świata starożytnego podzielić można zasadniczo na dwie kategorie – sceny z historii antycznej i fantastyczne wizje o charakterze mitologicznym. Obok kompozycji inspirowanych antycznym Egiptem, Grecją czy Rzymem pojawiają się także i wykorzystujące motywy

biblijne czy nawet folklor z terenów Ukrainy, co dalece wykracza poza ramy schematycznej sztuki akademizmu. Po wyjeździe z Rzymu w latach 90. XIX wieku, oprócz olejnych kompozycji sztalugowych czy malarstwa monumentalnego, zaczęły pojawiać się w twórczości Kotarbińskiego niewielkie prace wykonane w technice sepii i akwareli. Kompozycje te prędko zyskały popularność. Artysta powiełał w nich swoje dawne projekty i zapewne tworzył również nowe przedstawienia. Z racji na duże zainteresowanie zaczęto na masową skalę reprodukować i wydawać sepiowe rysunki w formie pocztówek. Popularność ich była tak wielka, że publikacją zajmowały się wydawnictwa w całej Europie, chociażby w Sztokholmie, Sankt Petersburgu, a także w Warszawie. Wiele z tych kompozycji wiąże się z enigmatyczną historią, jak się zdaje, o zabarwieniu miłosnym. Rezydując głównie w Kijowie, Kotarbiński wykonywał liczne zlecenia dla zamożnej klienteli w innych, dużych miastach, takich jak Moskwa czy Petersburg. Właśnie w Petersburgu poznać miał córkę znanego w środowisku krytyka, archeologa i historyka sztuki, Adriana Prakhowa. Zachowała się archiwalna fotografia Eleny wykonana w jednym z kijowskich zakładów fotograficznych ukazująca ją jako młodą, kilkunastoletnią damę, z którą to niebawem miał nawiązać romans Kotarbiński. Domniemanych kochanków dzieliła różnica dwudziestu trzech lat, a w czasie ich spotkania malarz był już mężczyzną żonatym, co czyni ową sytuację niezwykle kontrowersyjną. Uczył on Elenę malarstwa w technice akwarelowej i wedle przekazów ofiarował jej wiele swych prac, które kobieta wykorzystywać miała w swoich haftach. Na wielu wzmiankowanych kompozycjach odnaleźć można dziś inicjały „EAP” (Elena Adrianowna Prakhova) i „WK” (Wilhelm Kotarbiński), co świadczyć może dodatkowo o współautorstwie młodej adeptki sztuki, pomagającej swojemu mentorowi.



Wilhelm Kotarbiński, Pochód zwycięski po bitwie, po 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie

Jedną z takich sygnowanych podwójnie scen wykonanych akwarelą i reprodukowanych na pocztówkach był właśnie wizerunek wodza niesionego w lektyce, opisywany w epoce jako „Triumfator”. Trudno powiedzieć, czy owa sepiowa akwarela z procesją stanowiła punkt wyjścia dla Kotarbińskiego w olejnych scenach pochodów triumfalnych, czy też była pracą wtórną powstałą na podstawie jednej z takich, wcześniejszych kompozycji. Tak czy inaczej, poza wodza jest bardzo podobna do tej z obrazu prezentowanego w katalogu. Pracę olejną zaliczyć można do przedstawień zaczerpniętych z historii antycznej, ale nie należałoby dopatrywać się tutaj konkretnej postaci czy autentycznego wydarzenia. Raczej mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju konwencją czy figurą stylistyczną. W zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie przechowywany jest inny pochód o praktycznie analogicznych wymiarach. Kompozycja została tu jakby odwrócona. Tłum zmierza w odwrotnym kierunku niż na prezentowanej w katalogu pracy. Inne są także kostiumy, a wspaniała lektyka zastąpiona została tarczą, na której siedzi wywyższony wódz. Mniej jest w tej scenie reprezentacyjności i pompacyjnego charakteru, który towarzyszy poprzedniemu triumfatorowi. Wydaje się, że na pracy ze zbiorów warszawskich mamy raczej do czynienia ze zwycięskim wodzem, który powraca na przysłowiowej tarczy. Scena z katalogu aukcyjnego natomiast ukazuje władcę, cesarza rzymskiego ze złotym laurem na skroniach. Kotarbiński wpisał się swoimi kompozycjami w utarty schemat przedstawień tego typu wydarzeń, choć uczynił to oczywiście w charakterystyczny dla siebie sposób. Bliskie, wręcz fotograficzne kadry sprawiają w obydwóch wzmiankowanych pracach olejnych wrażenie przypadkowości.

Kotarbiński szczególnie na późniejszym etapie swojej kariery, gdy osiadł już na stałe w Kijowie wykonywał liczne repliki autorskie swoich prac. Był malarzem wziętym w środowisku bogatej burżuazji, która dekorowała swoje mieszkania wymyślnymi scenami artysty. Jego dojrzałe prace, powstające po roku 1900 różnią się od tych z lat 80. czy 90. XIX wieku, bardziej dopracowanych i bogatych w detal. Są one akademickie w swojej strukturze, ale pod względem formy już w pewien sposób modernistyczne. Wraz z upływem czasu prymat rysunku i linii ulegały w kompozycjach Kotarbińskiego pod naporem wrażeniowych zalet barwy. Kolor stanowił jednakże istotny element i na początku jego kariery, będąc zdecydowanym wyznacznikiem całej jego twórczości. Już pod koniec XIX stulecia Henryk Piątkowski tak charakteryzował jego prace: „[Kotarbiński] jest przede wszystkim kolorystą, w szlachetnym znaczeniu tego słowa, z impulsu, z poczucia wewnętrznego, z potrzeby ducha. Świat przedstawia mu się w postaci plam kolorowych, bardzo barwnych, w harmonijną zlewających się gamę. Wyszukane tony, łagodnie jednoczące się w artystyczną całość, może zbyt fantastyczną gazą osłaniają rzeczywistość” (Henryk Piątkowski, Polskie malarstwo współczesne, Petersburg 1895, s. 204). Kompozycje Kotarbińskiego stawały się w kolejnych dekadach coraz bardziej ekspresyjne, a kontury rozmywały się. Biorąc pod uwagę specyficzną, przepelnioną fantastyką tematykę dzieł artysty określić można je mianem onirycznej fantasmagorii, w której ukazywane sceny zawieszono są gdzieś pomiędzy jawą, a spektakularnym snem o antycznej przeszłości.

ALEKSANDER ORŁOWSKI

1777-1832

Powrót rybaków, 1809

olej/deska, 27 x 36 cm
sygnowany monogramem wiązany*m* i datowany l.d.: '18 AO 09'
opisany na odwrociu: 'Alex. Orłowsky f.', 'C. Porajch.'
oraz trudno czytelnie, opisany numerami na ramie

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny William Doyle, Nowy Jork, maj 1997
kolekcja właściciela wiedeńskiej galerii sztuki Richarda Rolanda (1928-2019)
kolekcja spadkobierców Richarda Rolanda, Nowy Jork-Kraków

Malarstwo pejzażowe pozostaje mniej znanym obszarem działalności Aleksandra Orłowskiego. Pierwsze pejzaże zaczął tworzyć, przebywając jeszcze w Polsce. Były to rysowane najczęściej ołówkiem, tuszem lub sangwiną kompozycje, przesycone światłem i ożywione sztafażem. Twórczość pejzażowa Orłowskiego świadczy o jego dużej wrażliwości, starannej obserwacji świata natury i sprawności technicznej. W większości prac pejzażowych uwidaczniają się inspiracje artysty XVII i XVIII-wiecznym holenderskim malarstwem krajobrazowym, twórczością Paulusa Pottera, Philipsa Wouwermana oraz Alberta Cuypa.

W 1802, podróżując przez Litwę, udał się do Petersburga. Został malarzem nadwornym księcia Konstantego. Po osiedleniu się w Rosji Orłowski zaczął z dużą dozą realizmu przedstawiać lokalny krajobraz i wieś rosyjską. O wnikliwym studiowaniu natury przez artystę świadczą jego liczne rysunki z przedstawieniami krów, byków i koni. W latach 1810-12 poświęcił tej tematyce również serię obrazów olejnych.

Szczególnym zamiłowaniem artysta darzył krajobraz morski. Orłowski jest uważany za jednego z prekursorów nurtu marynistycznego w malarstwie rosyjskim. Jego morskie pejzaże, wzbogacone najczęściej łodziami oraz statkami, są utrzymane w stylistyce typowej dla malarstwa romantycznego.

Artysta posługiwał się w nich najczęściej stałym repertuarem motywów, takich jak: skłębione chmury, skaliste wybrzeże, drzewa targane wiatrem czy wzburzone morze. Wśród zachowanych pejzaży morskich Orłowskiego należy wymienić kompozycje takie jak: „Krajobraz morski”, „Na brzegu morza”, „Rozbicie okrętu” z 1809 (znajdujące się w zbiorach Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Sankt Petersburgu). W zbiorach polskich zachowały się między innymi: „Krajobraz morski” z około 1820 znajdujący się obecnie w kolekcji Muzeum Narodowego w Poznaniu czy „Pejzaż morski z łodziami” w kolekcji Fundacji zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie.

Prezentowany w ofercie obraz jest dobrym przykładem pejzażowej praktyki Orłowskiego. To niewielka kompozycja przedstawiająca na pierwszym planie dwóch chłopów obserwujących rybaków wracających z połowu. W dążeniu do oddania morskiego żywiołu Orłowski był jeszcze daleki od realistycznego odtwarzania zjawisk natury. Kompozycja jest przesycona poetyckim urokiem i nostalgią. Wyraźnie zarysowuje się w niej jednak zdolność do odtwarzania świata przyrody, chwytania światła i perspektywy powietrznej. Obraz, podobnie jak pozostałe krajobrazy morskie z lat 1809-1810, mógł zostać namalowany przez artystę na cyplu Wyspy Wasilewskiej w Petersburgu.



54 ↑

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

Kazimierz nad Wisłą, 1951

olej/plótno, 45 x 60 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI 1951'
na odwrociu papierowe nalepki inwentarzowe, numer inwentarzowy biała farbą: 'T2334'
oraz wymiary podobrazia i numer kredą

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, sierpień 2005
kolekcja prywatna, Polska

„Pejzaż jest duszą ziemi, na której człowiek się rodzi i umiera i którą poniekąd stwarza. Dusza ta jest bogata, jak bywa bogata odmiana pogody przez cały rok i od rana do wieczora przez dzień cały. Pejzaż króluje w każdej sztuce: w malarstwie, literaturze i muzyce (...) Malowanie pejzażu daje wzniosłe, niezapomniane chwile zespolenia z naturą. Pejzaż mamy w oczach, odkąd je po raz pierwszy w życiu otwieramy i nigdy już ten obraz nas nie opuszcza – dlatego tak wielka jest tęsknota za ojczyzną, kiedy czasem wbrew naszej woli musimy patrzeć na obce nieba, drzewa i obce wody”.

List Stanisława Czajkowskiego do swoich studentów przed wyjazdem na plener do Sandomierza, cyt. za: Stanisław Czajkowski, 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej, red. Barbara Mitschein, CBWA Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, s. 2-3



55 †

STANISŁAW CZAJKOWSKI

1878-1954

"Jesień", 1943

olej/ płótno, 50 x 69,5 cm
sygnowany i datowany l.d.: 'STANISŁAW CZAJKOWSKI 1943.'

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Rempex, sierpień 2005
kolekcja prywatna, Polska

LITERATURA:
Stanisław Czajkowski 1878-1954, katalog wystawy pośmiertnej artysty, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta w Warszawie, Warszawa 1980, nr kat. 547



STEFAN FILIPKIEWICZ

1879-1944

Wydmy nad rozlewiskiem, 1929

olej/ płótno, 50,5 x 70,5 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'Stefan Filipkiewicz | 1929'
na krośnie malarskim nalepka z numerem: 'ND 10625'

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

Stefan Filipkiewicz, wykształcony w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, był uczniem między innymi Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego oraz Jana Stanisławskiego. Ze Stanisławskim utrzymywał kontakty również poza terenem uczelni, organizując między innymi wspólne plenery. Filipkiewicz, który zajmował się niemal wyłącznie malarstwem pejzażowym, jest uznawany za jednego z najwybitniejszych wychowanków Stanisławskiego. W swoich pracach wykazywał się wirtuozerią i biegłością techniczną, mistrzowsko operując światłocieniem. Realistyczny stosunek do natury z powodzeniem łączył z pewnym dążeniem do dekoracyjności w duchu Młodej Polski. Już za życia był doceniany, co potwierdzają recenzje ówczesnej krytyki: „Filipkiewicz to jeden z najwybitniejszych współczesnych pejzażystów, artysta szczery, o oryginalnym, swoim kącie patrzenia na świat (...). W wykonaniu czuje się śmiałość, samodzielność i ten specjalny czar, jaki artysta umie nieuchwytnie zaklinać w swoje widoki, będące nie 'wykrawkami' natury, lecz naturą samą (...)”.(Artur Schroeder, Wystawa Filipkiewicza, „Tygodnik Ilustrowany” 1914, nr 17).



57

JAN RUBCZAK

1884-1942

"**Hel**", lata 20. XX w.

olej/sklejka, 35 x 50 cm

sygnowany p.d.: 'Rubczak'

na ramie papierowa nalepka Salonu Dzieł Sztuki Alfreda Wawrzeckiego w Krakowie

na odwrociu stempel wywozowy i notatka inwentarzowa długopisem (stempel powtórzony na ramie)

estymacja:

70 000 - 90 000 PLN

14 900 - 19 200 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Auktionata, Berlin, czerwiec 2014

kolekcja prywatna, Polska

„Kariera Jana Rubczaka (...), malarza i znakomitego grafika rozpoczęła się w okresie Młodej Polski, kiedy to studiował w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w latach 1904-1911, w pracowniach Floriana Cynka i Józefa Pankiewicza, potem w Lipsku, Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe i w Académie Colarossi w Paryżu. Tam właśnie związał się z kręgiem artystów zwanych ‘École Polonaise’, by następnie od 1917 roku prowadzić w Paryżu własną szkołę graficzną, a potem – po przeniesieniu się do Krakowa – uczyć grafiki w Wolnej Szkole Malarstwa i Rysunku Ludwika i Wilhelma Mehofferów i w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Był także członkiem Towarzystwo Artystów Polskich ‘Sztuka’ oraz współzałożycielem Cechu Artystów Plastyków ‘Jednoróg’”.

Stefania Krzysztofowicz-Kozakowska, *Sztuka Młodej Polski*, Kraków 2003, s. 207-209



58 †

ZYGMUNT NIRNSTEIN

1894-1969

Portret damy na tle Bałtyku ("Portret Pani J."), 1931

olej/plótno, 103 x 75 cm
sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Zygmunt Nirnstein | Jastarnia | 1931'
na krośnie malarskim oraz na ramie trzy papierowe nalepki wystawowe Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Wiedeń

WYSTAWIANY:
Salon Doroczny 1931 roku, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 28 listopada 1931 - 6 stycznia 1932

LITERATURA:
Sprawozdanie Komitetu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie za 1931 rok, Warszawa 1932, s. 24
Salon 1931, Przewodnik nr 69, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1931, s. 32, nr kat. 158

Twórczość Zygmunta Nirnsteina należy do tych wciąż dzisiaj nierozpoznanych i należycie nieprzebadanych działalności plastycznych. Lata najprężniejszego rozwoju jego kariery przypadają na okres międzywojenny, kiedy to Nirnstein osiągnął artystyczną dojrzałość. Już w latach 20. XX stulecia pojawiają się też pośród jego kompozycji motywy związane z wodą. Wiodącą rolę odgrywa na tym polu Bałtyk, który to po symbolicznym akcie Zaślubin Polski z morzem pełnił kluczową rolę w budowaniu narodowego mitu potęgi i chwały. Wielu artystów związało się wówczas z Pomorzem, które, jak niegdyś Podhale z Zakopanem, stało się quasi kolonią artystyczną. Do tego grona zaliczyć można niewątpliwie Nirnsteina. Prezentowany portret wytwornej damy na tle Bałtyku przez niektórych bywa łączony z wizerunkiem Magdaleny Samozwaniec – znanej pisarki, córki Wojciecha Kossaka. Znane są historyczne wizyty Magdaleny, wielkiej miłośniczki polskiego Wybrzeża w Jastarni. W całej historii nieco zamieszania wprowadza historyczny tytuł pracy, wedle którego malarz przedstawił na portrecie bliżej nieznaną, enigmatyczną „Panią J.”. Nieco obiegowy typ urody i strój modelki nie pozwala zatem na bezspzeczną identyfikację portretowanej, choć dostrzeganie w niej wizerunku kontrowersyjnej artystki jest tutaj oczywiście dopuszczalne.



59 ↑

WACŁAW PIOTROWSKI

1887-1967

Pejzaż z Krzemieńca ("Pejzaż"), przed/lub 1924

olej/plótno, 69 x 52 cm
sygnowany śr.d.: 'Wacł. Piotrowski'
na odwrociu papierowa nalepka wystawowa Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi

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

WYSTAWIANY:
Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 1924

Wacław Piotrowski, żyjący w latach 1887-1967, to artysta, którego twórczość skupiała się wokół zagadnienia portretu, pejzażu oraz rysunku. Był absolwentem Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Studiował w latach 1907-1911. Początkowo uczył się techniki rzeźby pod kierunkiem Xawerego Dunikowskiego. Swoje dawne zainteresowana porzucił na rzecz malarstwa, którego tajniki zgłębiał u Kazimierza Stabrowskiego, Konrada Krzyżanowskiego, Edwarda Trojanowskiego oraz Stanisława Lentza. Debiutował w 1910, od tego czasu, aż do wybuchu II wojny światowej, był stałym uczestnikiem wystaw oraz salonów warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. W 1919 przebywał we Francji, przede wszystkim w Paryżu. Brał udział w salonach i wystawach Société des Artistes Français oraz Société Nationale des Beaux Arts. Ponadto wystawiał swe prace w The International Society of Sculptors, Painters and Gravers w Londynie. W 1921 w Paryżu, w Galerie Devambaz odbyła się jego indywidualna wystawa. Po 1924 malował pejzaże włoskie z Neapolu, Wenecji, a także portrety psychologiczne. W przypadku pejzażu przedstawiał widoki, wykorzystując zarówno farby olejne, jak i akwarelowe, ponadto posługiwał się piórkiem. Jego sztukę szczególnie ceniono w okresie międzywojnia. Obecnie prace tego twórcy znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, Muzeum Narodowego w Krakowie, Muzeum Sportu i Turystki w Warszawie, Ministerstwa Kultury i Sztuki, a także w Gabinecie Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego.



60 ↑

BRONISŁAWA RYCHTER-JANOWSKA

1868-1953

Przed dworkiem

olej/tektura, 16 x 22 cm
sygnowany p.d.: 'B. RYCHTER-JANOWSKA'
na odwrociu papierowa nalepka pracowni ramiarskiej

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

Dwór i jego przestrzeń stanowią główny temat w twórczości Bronisławy Rychter-Janowskiej. Tematyka ta pojawiła się w oeuvre malarki już na początku jej kariery. Na przestrzeni kolejnych dekad artystka rozwijała ją i kreowała wciąż nowe przedstawienia, w których główną rolę odgrywał polski dworek ziemiański – typowy, bielony, z gankiem z dwiema kolumnami i wnętrzami wypełnionymi historią. Bronisława Rychter-Janowska wzięła na swoje barki pewnego rodzaju misję. Dwór i jego kulturotwórcza rola były i są do dzisiaj silnie zakorzenione w polskiej tradycji. Malarka znakomicie „portretowała” te wyjątkowe przykłady architektury zatopione w przyrodzie i zlokalizowane gdzieś daleko na wiejskiej, sielskiej prowincji. Równie często, co zewnętrzną architekturę, artystka odtwarzała także i eleganckie wnętrza. Bronisława Rychter-Janowska związana była głównie ze środowiskiem artystycznym Krakowa. W swoim życiu odbyła liczne podróże, zarówno bliskie jak i te dalekie. Wyprawiała się na południe Europy, a nawet do Azji Mniejszej. Chętnie odwiedzała także Kresy Wschodnie. W jej sztuce silnie widoczny jest jednak rdzennie polski pierwiastek kulturowy i zakorzenienie w dawnej tradycji, którą poprzez swoje malarstwo z zapałem kultywowała artystka.



61 ↑

BOLESŁAW CYBIS

1895-1957

"Wejście do piwnicy", około 1930

olej/sklejka, 29,2 x 24,4 cm
na ramie papierowa nalepka inwentarzowa Muzeum Narodowego w Warszawie

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

POCHODZENIE:
zbiory spadkobierców artysty
kolekcja prywatna, Polska

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

LITERATURA:
Bolesław Cybis 1895-1957. Malarstwo, rysunek, rzeźba. Twórczość lat dwudziestych i trzydziestych, katalog wystawy, oprac. Anna Prugar-Myslik, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002, s. 120, nr kat. I/38

Kazimierz Dolny i jego najbliższe okolice w okresie XX-lecia międzywojennego stały się malowniczym plenerem dla grupy młodych adeptów sztuki, zwanych potocznie „Pruszkowiakami”. Malarze zgromadzeni wokół osoby profesora Tadeusza Pruszkowskiego co roku w okresie letnim przyjeżdżali do Kazimierza, aby malować. Jednym z najwybitniejszych artystów tego kręgu był niewątpliwie Bolesław Cybis. Artystę o wiele bardziej zajmowały jednak nie powyżej wymienione zabytki miasta, a jego tajemnicze, ubogie zaułki. Cybis poświęcił Kazimierzowi kilka swoich malarskich kompozycji, ale zawsze portretując je z nieoczywistej perspektywy. Nie odnajdziemy tam sylwetki kościoła farnego górującego nad rynkiem czy charakterystycznych attyk Kamienicy Celejowskiej. Są to fragmentaryczne wycinki przedstawiające połączenie dachów czy drewnianą architekturę ukazaną z żabiej perspektywy. Cybis zawęży wówczas paletę barwną do brązów, ochr, ożywionych przez akcenty bieli. W podobnym duchu namalowane jest prezentowane w katalogu „Wejście do piwnicy”. Impastowo namalowane drzwi, okolone przez biały mur domu być może pochodzi z rocznej podróży Cybisa do kolebki sztuki Włoch. Grubo nałożona farba koreluje z późniejszymi eksperymentami formalnymi członka Grupy św. Łukasza. Cybis wówczas zaczął włączać do kompozycji efekty fakturalne, imitujące materialność przedstawianych przedmiotów. W swych pracach włączał wypolerowane płaszczyzny, złoceń, piasek, tkaniny co czyniło go absolutnym pionierem malarstwa materii.



MARIAN WAWRZENIECKI

1863-1943

Z podań słowiańskich, około 1914

olej/piótno (dublowane), 58 x 48 cm
sygnowany p.śr.: 'M. W.'
opisany na krośnie malarskim: 'M. WAWRZENIECKI | 1914'

estymacja:
16 000 - 20 000 PLN
3 500 - 4 300 EUR

POCHODZENIE:
DESA Unicum, grudzień 2009
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2015
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, marzec 2020
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Prezentowany obraz podejmuje tematykę słowiańskich baśni i legend, charakterystyczną dla artysty. Na swoich płótnach Wawrzeniecki ukazywał zarówno mity znane z literatury etnograficznej, jak i wizje oparte na własnej wyobraźni, jedynie luźno zakorzenione w źródłach historycznych. Niekiedy – tak jak w tej pracy – skupiał się na baśniowym klimacie i literackim ładunku dzieła, innym razem oscylował wokół obsceniczności i makabry. Ta ostatnia sfera jego twórczości sprawiła, że na długie lata przyklejono mu etykietę pornografa. „Z podań słowiańskich”, podobnie jak kilka innych obrazów z tego okresu, dowodzi jednak, że Wawrzeniecki to nie tylko prowokator, lecz także niezwykle zdolny malarz. W pracy uwagę przykuwają przede wszystkim nasycone, śmiało zestawione kolory, decydujące o jej dekoracyjnym charakterze. Jej autor był związany ze środowiskiem krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale kształcił się również w Paryżu i Monachium. W Polsce bardzo wcześnie zarówno jego poglądy, jak i dzieła stały się powodem kontrowersji. Malarz, ale również pisarz, naukowiec amator, archeolog, religioznawca, propagator słowiańszczyzny i rodzimowierstwa, miał opinię ekscentryka i indywidualisty. W okresie Młodej Polski oscylował wokół symbolizmu i tworzył liczne wizerunki torturowanych czarownic oraz sceny rodzajowe w średniowiecznym kostiumie. W okresie międzywojennym związał się ze Szczepem Rogate Serce – grupą artystyczną założoną przez Stanisława Szukalskiego. Przybrał imię Dąbrowid i swoje kompozycje sygnował lewoskrętną swastyką, znaną wtedy jako praindoeuropejski symbol szczęścia.



ABRAM WEINBAUM

1890-1943

Martwa natura owocowa z dzbankiem, 1918

olej/plótno, 55 x 65 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'AWeinbaum | 1918.'
opisany autorsko na odwrociu: 'AWeinbaum | 1918 Marseille' (w prostokącie)

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
DESA Unicum, maj 2019
kolekcja prywatna, Polska

Prezentowana martwa natura powstała w Marsylii w 1918, o czym świadczy opis na odwrociu dzieła. Abraham Weinbaum czas Wielkiej Wojny spędził na południu Francji. Taki wybór był udziałem wielu artystów z kręgu École de Paris, gdyż – najczęściej jako poddani rosyjskiego cara lub austriackiego cesarza – nie zaciągali się do żadnej z armii lub też walczyli jako ochotnicy, a ci zwolnieni z wojska osiadali na Południu, z dala od frontu. Tak postąpił m.in. Mojżesz Kisling. W swoim obrazie autor nawiązał do tradycji martwej natury i odrzucił ekspresyjne eksperymenty Szkoły Paryskiej na rzecz troski o solidną konstrukcję i wykończenie pracy. Weinbaum pochodził z rodziny przemysłowca tekstylnego i dzieciństwo spędził w Łodzi. Studia malarskie rozpoczął w Odessie, ale szybko przeniósł się na Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie kształcił się pod kierunkiem Józefa Pankiewicza. Jako jego uczeń w naturalny sposób został nakierowany na wyjazd do stolicy ówczesnego świata artystycznego – Paryża. Zrealizował ten plan, skończywszy studia, w 1910. Jeszcze w Krakowie zetknął się z lewicowymi żydowskimi organizacjami, z którymi sympatyzował przez resztę życia. Choć Weinbaum opuścił kraj i założył rodzinę we Francji, często wracał do Łodzi. W czasie okupacji przeprowadził się do Marsylii. W styczniu 1943 został aresztowany. Zginął w obozie koncentracyjnym w Sobiborze.



ABRAM WEINBAUM
1890-1943

"Macierzyństwo" ("Maternité"), 1918

olej/ płótno, 55 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'AWenbaum | 1918'
opisany na krośnie malarskim: 'Maternité 54 WENBAUM 38 (?)'
stempel odnoszący się do rozmiaru podobrazia: '10F'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

Wiele biografii twórców żydowskich ma podobne początki. Młodzieniec pochodzący z zamożnej rodziny chce zostać artystą i dystansuje się tym samym do religii i tradycji. Tak zaczyna się również droga Abrahama Weinbauma, syna producenta tekstyliów, który dzieciństwo spędził w Łodzi, szybko rozwijającym się trzystutysięcznym mieście fabrycznym. Zwrócił się przeciw ojcu i wybrał profesję malarza. Wyjechał do Odessy, gdzie studiował w tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych, która znana była z liberalnego programu nauczania. Następnie przeprowadził się do Krakowa, gdzie w latach 1906-14 kształcił się w Akademii Sztuk Pięknych pod auspicjami Józefa Unierzyckiego, Wojciecha Weissa oraz Józefa Pankiewicza. Jak wielu wychowanków Pankiewicza, około 1914 wyjechał do Paryża. We Francji uczestniczył w artystyczno-towarzyskim życiu Montparnasse'u i zamieszkiwał w La Ruche. Wystawiał na Salonie Niezależnych, poczynawszy od 1920. Otrzymywał pomoc finansową od jednego z najznakomitszych marszandów swojej epoki, René Gimpela. Prezentowane „Macierzyństwo” datowane jest na wczesny okres twórczości malarza, gdy podczas I wojny światowej przebywał w Marsylii. Ten klasyczny temat oparty o wzorce malarstwa religijnego potraktował tutaj w ekspresyjny, kolorystyczny sposób. Zrezygnował z tradycyjnych środków malarskich i poświęcił się eksperymentowi formalnemu, który potem – w paryskich widokach – zastąpi linearny, graficzny styl.



65 †

BORIS BORVINE FRENKEL

1895-1984

Czytanie Tory

olej/płyta pilśniowa, 73 x 54 cm
sygnowany l.d.: 'Borvine Frenkel.'
opisany na odwrociu: '332 A 20 P', nalepka aukcyjna

estymacja:

5 000 - 8 000 PLN

1 100 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja Arona Kupfera, Francja

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

Boris Borvine Frenkel, właściwie Borys Frenkel, to polski malarz pochodzenia żydowskiego, który tworzył na terenie Francji. Urodził się w Kaliszu, a dzieciństwo spędził na wsi. Początkowe nauki odebrał w chederze i gimnazjum kaliskim, które ukończył w 1916. Wyjechał do Lwowa, gdzie od 1919 studiował na Wydziale Architektury Politechniki Lwowskiej. Był zaangażowany w działalność komunistyczną. Kolportował ulotki o treści antypaństwowej, dlatego osadzono go w warszawskim więzieniu. Gdy wyszedł na wolność, wyjechał do Berlina, w którym związał się z żydowskim środowiskiem intelektualno-artystycznym, w tym poznał twórczość grupy „Der Sturm”. Zajmował się w tym czasie tworzeniem dekoracji do przedstawień w teatrze Erwina Piscatora. Kolejnym, ważnym jego etapem życiowym, był zaciągnięcie się do pracy na statku towarowym. Umożliwiło mu tu opłynięcie kuli ziemskiej. W 1924 zamieszkał na krótki okres w Paryżu, z którego wyjechał do Belgii. Mieszkał w Brukseli do 1930, gdzie uczył się malarstwa u Henry’ego van de Veldego i ukończył École des Arts décoratifs. W tym okresie tworzył niezwykle płodnie oraz zajmował się choreografią, warsztatami teatralnymi w języku jidysz. W 1930 miał swoją indywidualną wystawę w Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Przeprowadził się do Paryża, w którym przyłączył się do Fundacji Żydowskiego Związku Malarzy. W czasie wojny ukrywał się na południu Francji, a po jej ukończeniu powrócił do Paryża. Z własnej inicjatywy założył stowarzyszenie i magazyn „Nos Artistes”, które utrwaliło pamięć o ofiarach Holokaustu.



66 †

ADAM ARON MUSZKA

1914-2005

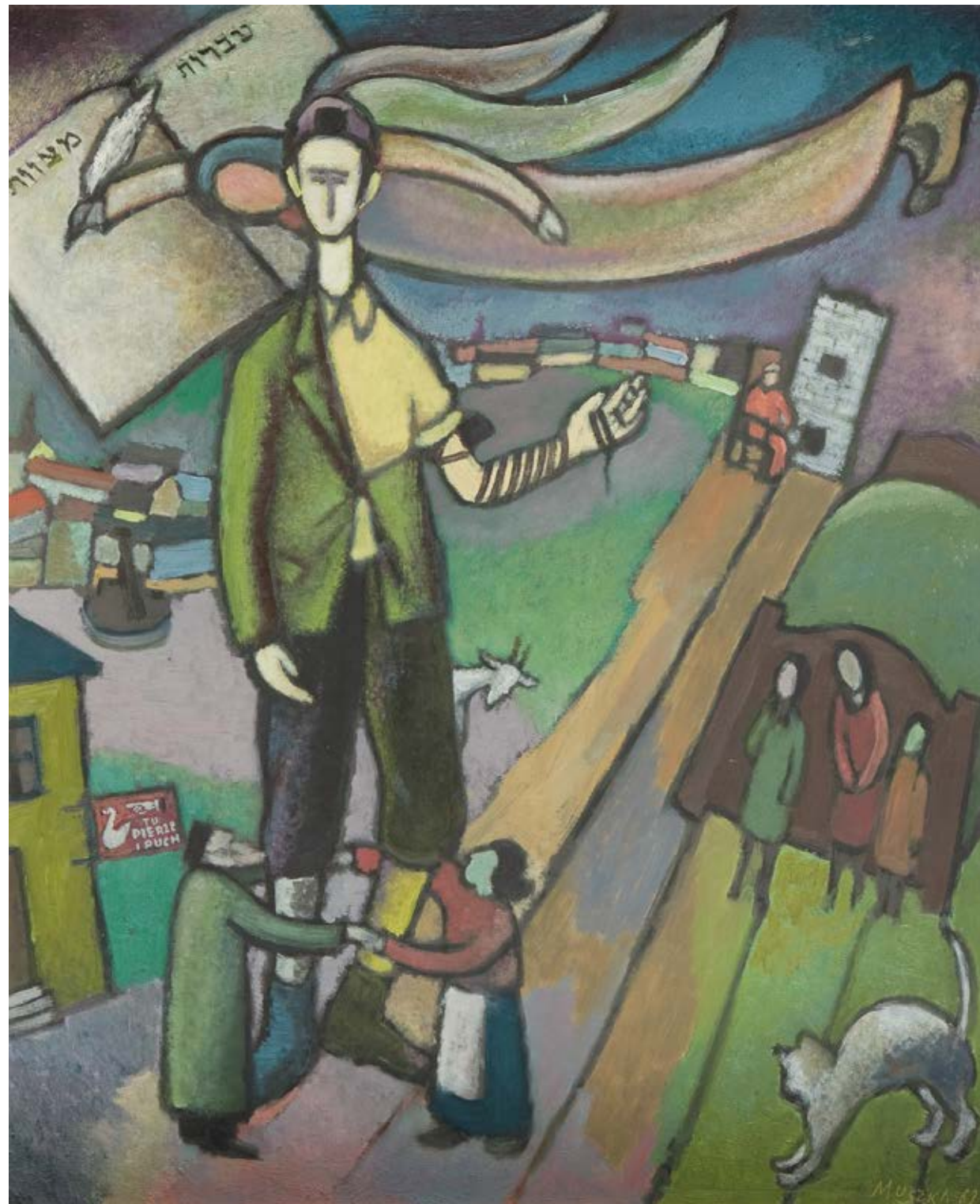
"Bar Micwa", 1962

olej/plyta pilśniowa, 61 x 50 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'MUSZKA 62'

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Stany Zjednoczone
DESA Unicum, styczeń 2018
kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:
Lili Berger, Adam Muszka, Warszawa 1970, s. nlb. (59, il.)



67 ↑

ALFRED ABERDAM

1894-1963

Krajobraz z kobietą i dzieckiem na ławce, około 1930

olej/plótno, 50 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'Aberdam'
opisany autorsko (?) na odwrociu: 'Aberdam | 45, Bd. Arago (XIII)'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne

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

POCHODZENIE:
kolekcja Arona Kupfera, Francja
dom aukcyjny Oger-Blanchet, Paryż, grudzień 2021
kolekcja prywatna, Polska

„(...) Aberdam dąży do wydobycia z barwy jej ekspresyjnej mocy. Osiągnięcie zado-
walającej harmonii barw jest dlań warunkiem ukończenia obrazu. Idealną realizacją
jego malarskiej koncepcji są martwe natury, które nie oddają jednak rzeczywistego
wyglądu przedstawianych przedmiotów. (...) Jest to artysta posiadający indywidualny
styl” – komentował Chil Aronson (Art polonais moderne, Paris 1929, s. 18-19). Alfred
Aberdam, wyjechawszy do Paryża w 1923 roku, szybko zdobył uznanie na lokalnej
scenie artystycznej. Pierwsza wystawa artysty miała miejsce w 1924 roku w księgarni
i galerii Hansa Effenbergera „Au Sacre du Printemps”, a jego malarstwo zostało
zauważone przez znanego krytyka i pisarza André Salmona. Początkowe eksperym-
enty kubistyczne w jego twórczości wkrótce zostały zastąpione przez indywidualne
odczuwanie koloru. Artysta, wybierając najczęściej klasyczne tematy martwej natury,
sceny rodzajowej czy portretu, nadawał im statyczne kompozycje. Wyraz żywiołowości
brał się w jego malarstwie z porywczej pracy pędzla. W przypadku prezentowanej
kompozycji potoczny pejzaż podmiejski Aberdam ożywił swoim gestem malarskim.
Zainteresowały go korony drzew czy połacie muru, a postaci ludzkie zostały w ekspre-
syjny sposób zdeformowane i umieszczone na obrzeżu kompozycji.



68 ↑

JAN WACŁAW ZAWADOWSKI

1891-1982

Pejzaż z południa Francji

olej/plótno, 49,5 x 72,5 cm

sygnowany p.d.: 'Zawado'

na krośnie malarskim nalepka własnościowa z opisem obrazu

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

estymacja:

28 000 - 35 000 PLN

5 900 - 7 400 EUR

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



69 †

STEFANIA ORDYŃSKA-MORAWSKA
1882-1968

Martwa natura kwiatowa w wazonie

olej/plótno, 54,5 x 38,5 cm
sygnowany p.d.: 'Ordyn'
na krośnie malarskim i na ramie opisy oraz stempel

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Tessier & Sarrou et Associés, kwiecień 2020
kolekcja prywatna, Polska

Wykształcona w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych Ordyńska poświęciła się sztuce, porzucając męża i wyprowadzając się do Paryża w 1910 roku, kiedy to zadebiutowała na Salonie Jesiennym. Malarka tworzyła charakterystyczne paryskie pejzaże miejskie oraz kwiatowe natury, które przywołują na myśl przede wszystkim Cézanne'a, ale też Rouaulta i innych fowistów. W okresie powojennym przebywała głównie w Polsce i zmarła we Wrocławiu w 1968 roku. Prezentowana martwa natura reprezentuje charakterystyczny styl Ordyńskiej, oparty na radosnej w wyrazie kolorystyce i konturowym ujęciu przedmiotów. Praca, jak wiele innych jej martwych natur, powstała zapewne w okresie około 1930 roku.



70 †

STANISŁAW BORYSOWSKI

1901-1988

Martwa natura, około 1950

olej/plótno, 69 x 98 cm
sygnowany p.d.: 'Borysowski St.'
na krośnie malarskim nalepki aukcyjne

estymacja:

10 000 - 15 000 PLN

2 200 - 3 200 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Venduehuis, Haga, listopad 2020

kolekcja prywatna, Polska

Twórczość Stanisława Borysowskiego dojrzewała w orbicie sceny artystycznej Krakowa lat 20. i 30. XX wieku. Malarz studiował na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1926-31. Był uczniem Władysława Jarockiego, Ignacego Pienkowskiego i Stanisława Kamockiego. W latach 1933-34, pod auspicjami Józefa Pankiewicza, szkolił się w paryskim oddziale krakowskiej akademii. W 1932 przebywał na stypendium Funduszu Kultury Narodowej we Włoszech. Od czasu II wojny światowej Stanisław Borysowski był związany z najważniejszymi ośrodkami artystycznymi w kraju, zarówno pod względem praktycznym, jak i akademickim – od 1946 był profesorem i kierownikiem Zakładu Malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. W 1953 wraz z innymi kolorystami przeniósł się na Wybrzeże, gdzie w latach 1954-72 pełnił funkcję dziekana Wydziału Malarstwa w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Stanisław Borysowski jest zaliczany do

artystów szczególnie wrażliwych na zagadnienie koloru oraz światła. Na tle innych wyróżniał się żywiołową pasją oraz, jak częstokroć wskazuje się w literaturze, zmysłowością atakowania rzeczywistości. Twórca wypowiadał się zamaszystymi pociągnięciami pędzla oraz nasyconymi, częstokroć kontrastującymi ze sobą barwami. Do mniej więcej 1955 pozostawał wierny tematom charakterystycznym dla kolorystów, malując pejzaże, wnętrza oraz martwe natury. Z czasem odszedł od figuracji, zaczął tworzyć kompozycje abstrakcyjne, w które jednak często włączał sugestie przedmiotowe. Obrazy były budowane z wyraźnie zdefiniowanych, płaskich pól, zróżnicowanych kolorystycznie, walorowo i fakturowo, wchodząc nawzajem w dynamiczne konfiguracje, co sprawia, że prace są pełne ruchu oraz wewnętrznych napięć.



71 †

JAROSLAV ZAMAZAL

1900-1983

Martwa natura z książką, 1918

olej/plótno, 50 x 65 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Zamazal Jaroslav | 18'

estymacja:

6 500 - 8 000 PLN

1 400 - 1 800 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Million et Associates, Paryż, maj 2021

kolekcja prywatna, Polska



72

JOACHIM WEINGART

1895-1942

Bukiet kwiatów wazonie

olej/sklejka, 81 x 64,5 cm
sygnowany dwukrotnie l.d. i l.g.: 'Weingart'
opisany na odwrociu numerem: 'No 88'

estymacja:
22 000 - 30 000 PLN
4 700 - 6 400 EUR

„W kwietnych martwych naturach (...) w latach 30. ujawnił się w pełni talent Weingarta ekspresjonisty. Malował wówczas gwałtowniej, jakby w pośpiechu, rozwijając swój szkicowy styl (...). W niektórych kompozycjach powstałych około 1930 roku dostrzec jeszcze można powinowactwa z fowizmem, ale pod względem temperamentu bliższy Weingartowi niż Henri Matisse wydaje się Chaim Soutine. I on tworzył bowiem pod wpływem graniczącego z chorobą psychiczną napięcia emocjonalnego, co na płótnie odznaczało się dramatyczną deformacją. Weingart wprawdzie zbliżał się do Soutine’owskiego roztańczenia form, jednak w ich odkształcaniu zatrzymał się jakby na progu, nie zatracając w wizualizowanym przedmiocie pamięci o motywie obserwowanym z natury. Nie przeszkadza to dostrzegać w jego pracach zapowiedzi niektórych zjawisk sztuki powojennej, takich jak nowa figuracja grupy Cobra czy malarstwo materii”.

Artur Tanikowski, [w:] Kolory tożsamości. Sztuka polska z amerykańskiej kolekcji Toma Podla, katalog, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2001, s. 224



73 †

RAJMUND KANELBA

1897-1960

Martwa natura, 1929

olej/plótno, 81,5 x 54 cm
sygnowany l.g.: 'Kanelba'
datowany na odwrociu: '1929', opisany: '25M'
opisany na krośnie malarskim: '25M','112' oraz 'U690/40'
nalepka własnościowa z opisem obrazu
oraz nalepka z numerem inwentarzowym: '0134/DX/05'
na ramie nalepka pracowni ramiarskiej

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska
DESA Unicum, grudzień 2016
kolekcja prywatna, Polska

„Kanelba swoje uczucia wyraża przy pomocy własnego stylu, własnego malarstwa. Artysta nie ujawnia jednak chętnie swoich emocji, świadczy o tym ograniczona tematyka jego prac. Pełne patosu piękno wiecznego ruchu – oto, co najsilniej chyba oddziałuje na wyobraźnię twórczą Kanelby. Ruch ten oddaje kolorem – bogatym, jakościowo różnorodnym, złożonym z subtelnych gradacji”.

Zygmunt Klingsland, La peinture de Kanelba, „Pologne Littéraire” 1932, nr 65-66, s. 4

Rajmund Kanelba kształcił się w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych uważnych przedstawicieli polskiego modernizmu – Stanisława Lentza i Tadeusza Pruszkowskiego. Edukację artystyczną kontynuował w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (1919-22), gdzie zetknął się z silnym oddziaływaniem ekspresjonizmu. W 1926 wyjechał na stałe do Paryża. Edward Woroniecki, historyk sztuki i krytyk, utrzymywał, że twórca znalazł się w stolicy Francji, zachęcony słowami swego mistrza i przyjaciela, Eugenia Zaka. Nad Sekwaną malarz nawiązał kontakt z osiadłym w mieście Romanem Kramsztykiem iw niedługim czasie wszedł w środowisko Montparnasse'u. Natychmiast zaczął wystawiać na Salonie Jesiennym i innych salonach. W 1927 przebywał w Pont-Aven. Już w dwa lata później wszedł w skład nowo powstałej Grupy Artystów Polskich w Paryżu i doczekał się pierwszej indywidualnej wystawy w paryskiej Galerie Bernheim. Po dziesięciu latach spędzonych we Francji zdecydował się na wyjazd do Londynu, a 1938 (lub 1937) – do USA i prawdopodobnie wówczas spędził jakiś czas na Florydzie. Mimo licznych podróży utrzymywał stały kontakt z Polską: w 1932 przyłączył się do powstałego wówczas ugrupowania Nowa Generacja, w 1933 odwiedził Warszawę. Podczas II wojny światowej i następnie do około 1948 prawdopodobnie przebywał w Anglii, jednakże w 1943 odnotowano go wśród artystów polskich czynnych w Stanach Zjednoczonych. Do końca lat 50. krążył pomiędzy Paryżem, Nowym Jorkiem a Londynem, w którym zmarł w 1960.



74 ↑

KSENIA BOGUSŁAWSKAJA-PUNI

1892-1972

Martwa natura z młynkiem do kawy, lata 20.-30. XX w.

olej/plyta pilśniowa, 50 x 65 cm
sygnowany p.d.: 'K. Boguslavska'
na odwrociu nalepka aukcyjna, na ramie nalepka z numerem inwentarzowym

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

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Polska

Ksenia Bogusławskaja to zapomniana malarka, projektantka mody i tkanin. Urodzona w Sankt Petersburgu artystka musiała opuścić rodzinny kraj ze względu na swoje zaangażowanie w ruch socjalistyczny. Wyjechała do Krakowa i Neapolu. Tam poznała swojego przyszłego męża, malarza Iwana Puniego (Jean Pougny). Od 1911 roku mieszkała w Paryżu, a w 1913 roku powróciła do Rosji. Malarka uczestniczyła w rosyjskim ruchu futurystycznym i suprematystycznym, a mieszkanie jej i Puniego stanowiło bodaj najważniejszy salon rosyjskiej awangardy. W 1919 wyjechała do Witebska, a w latach 1919-23 mieszkała z mężem w Berlinie. W 1923 roku powróciła do Paryża i osiadła w nim na stałe. W dobie dwudziestolecia międzywojennego, zajmując się scenografią i projektowaniem kostiumów, powróciła do malarstwa sztalugowego inspirowanego kubizmem. Z tego czasu pochodzi „Martwa natura kubistyczna z młynkiem do kawy”. Malarka, posługując się stonowaną kolorystyką, przedstawiła fragment stołu, w centrum którego sytuowała tytułowy przedmiot. Jej spontaniczne poszukiwania malarskie nawiązywały estetyką do kubizmu analitycznego.



75 †

MICHEL ADLEN

1898-1980

Martwa natura z gruszkami

olej/plótno, 36 x 46 cm
sygnowany p.d.: 'adlen'
opisany na odwrociu: ‚adlen’ oraz dwukrotnie numerem: '14'
opisany na krośnie malarskim: 'adlen | (trudno czytelnie)'
nalepka własnościowa z opisem obrazu
oraz nalepka z numerem inwentarzowym (numer powtórzony na ramie)

estymacja:
5 500 - 7 000 PLN
1 200 - 1 500 EUR

Michel Adlen, ukraiński malarz pochodzenia żydowskiego, w latach 1915-22 uczył się w Wiedniu. Po krótkim pobycie w Berlinie, mając za sobą już kilka wystaw, w 1923 roku wyjechał do Francji. Adlen aktywny był głównie jako grafik i ilustrator. W 1932 roku ukazał się pierwszy album z litografiami artysty, do którego przedmowę stworzył krytyk André Salmon. Jego prace malarskie były wystawiane m.in. na Salonie Jesiennym czy Salonie Tuileries. Był członkiem wielu ugrupowań artystycznych m.in. La Satire, Les Imagiers, L'Araigne czy Société des Artistes Russes. Należał do grona współzałożycieli Association des Artistes Peintres et Sculpteurs Juifs de France. W swojej twórczości ulegał wpływom różnych nowoczesnych tendencji m.in. kubizmu i fowizmu. Adlen poświęcił się przede wszystkim tematowi pejzażu miejskiego i mar-twej natury. Jego obraz tego typu z jabłkami czy gruszkami w jawny sposób odwołują się do malarstwa Paula Cézanne’a.



76

JEAN PESKE

1870-1949

Martwa natura z wazą

olej/tektura, 45 x 54 cm
sygnowany p.d.: 'Peske'
na odwrociu fragment gazety oraz notatki ramiarskie

estymacja:

20 000 - 30 000 PLN

4 300 - 6 400 EUR

POCHODZENIE:

aukcja Gérard Gamet, Paryż, listopad 1984

kolekcja prywatna, Europa

dom aukcyjny MacDougall's, Londyn, październik 2021

kolekcja instytucjonalna, Warszawa

LITERATURA:

Aubagne-en-Provence. Hotel des ventes, „La Gazette” (il.)

„Syn bujnych pól Ukrainy, Jan Peske kresowy ma rozmach i jędrny temperament. Młodzieńcem osiadł w Paryżu, gdzie od kilkudziesięciu lat buduje rozległy gmach swego dzieła. Nie uległ, jak wielu niestety rodaków, pokusom stolicy syreniej, przeciwnie – nauczył się od Francuzów dyscypliny i żelaznej energii pracy, dzięki którym wzbogacił wielki swój talent, nie rozmieniając go na zdawkową monetę popularności ani na blichtr przemijających quasi-modernistycznych ekstrawagancji. Ukochanie natury i prawdy artystycznej zbliżyło go do mistrzów słynnej szkoły barbizońskiej”.

Edward Woroniecki, Jan Peske. Mistrz drzew i świątyń, „Tęcza” 1929, Z. 12, s. 5-7



77 †

JAKUB ZUCKER

1900-1981

Nad jeziorem

olej/plótno, 61 x 73 cm
sygnowany p.d.: 'J. Zucker'
na odwrociu stempel Lilac Gallery z Nowego Jorku
na odwrociu ramy dwie papierowe nalepki wystawowe oraz stempel galerii

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

POCHODZENIE:
Lilac Gallery, Nowy Jork
kolekcja prywatna, Polska

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

Znany krytyk sztuki doby dwudziestolecia międzywojennego Waldemar George zaliczył Zuckera do kręgu „neohumanizmu”. Malarze neohumanisci mieli czerpać inspirację ze sztuki klasycznej, przyjmując za wzór Rafaela, Nicolasa Poussina, Claude’a Loraina czy Jeana Baptiste’a Camille’a Corota. W swojej twórczości podejmowali temat ludzkiej egzystencji w jej sielskich przejawach. Idylliczne widoki krajobrazowe z towarzyszeniem postaci stanowiły w kolejnych dekadach istotne ogniwo w repertuarze tematów Zuckera. Malarz wielokrotnie wyjeżdżał do Italii, Hiszpanii czy na Majorkę. Kultura Południa stanowiła inspirację w poszukiwaniu narodowego stylu żydowskiej sztuki dla wielu artystów nowoczesnych. Całe dojrzałe życie twórce Zuckera rozpięte było pomiędzy Nowym Jorkiem i Paryżem, a pobyty w Ameryce i Francji przerywał, aby wyjechać za granicę, choćby do Meksyku czy na Bliski Wschód.



78

ABRAHAM NEUMANN

1873-1942

SkSkaliste wybrzeże w Bretanii, około 1920

olej/plótno, 46 x 64 cm
sygnowany p.d.: 'a. neumann'
opisany trudno czytelnie na krośnie malarskim
na ramie cztery papierowe nalepki aukcyjne

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

POCHODZENIE:
zbiory rodziny artysty
kolekcja prywatna, Polska

Abraham Neumann kształcił się w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych pod kierunkiem Jacka Malczewskiego oraz w pracowniach Leona Wyczółkowskiego i Jana Stanisławskiego. Nim jednak stał się artystą profesjonalnym, zarabiał w Warszawie, kolorując portrety z fotografii. Malarz miał za sobą także pobyt w Paryżu, gdzie uczęszczał na zajęcia w Académie Julian, poznawał zbiory muzeów, zwiedzał wystawę światową i kopiował obrazy w Luwrze. Po studiach Neuman osiadł na stałe w Krakowie, potem przeniósł się do Zakopanego. Wiele podróżował, wyjeżdżał m.in. do Stanów Zjednoczonych, dwukrotnie do Palestyny (1904, 1926-27), gdzie wykładał w Akademii Sztuk Pięknych i Wzornictwa Besaleela. Wystawiał prace w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych i Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, a także we Lwowie, w Berlinie, Monachium, Paryżu, Wiedniu i Łodzi, gdzie w 1928 miał swoją wystawę indywidualną

w Miejskiej Galerii Sztuki. Neumann był artystą wszechstronnym, tworzącym w wielu gatunkach malarskich, jednak to dzieła pejzażowe uznawane są w jego twórczości jako ukoronowanie jego talentu – nie bez wpływu na takie oblicze spuścizny pozostała nauka Abrahama w pracowni Jana Stanisławskiego, twórcy „szkoły pejzażowej”. W przeciwieństwie do swojego mistrza Neumann nie był tylko piewcą rodzimego krajobrazu. Jego bogate doświadczenie podróżnicze zaowocowało również w urokliwe, przesycone słońcem południa pejzaże z południa Francji. Prezentowane w katalogu dzieło to widok na charakterystyczne dla Bretanii wysoki brzeg, który okala turkusowa toń morza. W 1942 Abraham Neumann znalazł się w krakowskim getcie. 4 czerwca 1942 został zastrzelony wraz z grupą starszych osób przez Niemców na rogu ulic Dąbrówki i Janowa Wola w drodze do transportu, który zawiózł krakowskich Żydów do obozu zagłady w Bełżcu.



HENRYK EPSTEIN

1891-1944

"**Powrót rybaków**", około 1927-1930

olej/plótno, 54 x 73 cm
sygnowany l.d.: 'H. Epstein'
na krośnie malarskim nalepka własnościowa z opisem obrazu
opisany na ramie numerem: '30 P/1130 L'

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Tajan, Paryż, grudzień 2006
kolekcja instytucjonalna, Polska
dom aukcyjny Polswiss Art, marzec 2016
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, 18 września – 31 grudnia 2015

LITERATURA:
Henri Epstein. Mistrzowie École de Paris, katalog wystawy, red. Artur Winiarski, Villa la Fleur, Konstancin-Jeziorna, Warszawa 2015, nr kat. 48, s. 212 (il.)

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 pełnym przeciwieństwem słonecznej Italii przesyconej intensywnym

słońcem i wypełnionej ciężkim, gorącym powietrzem. Na przełomie lat 20 i 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.



HENRYK EPSTEIN

1891-1944

Martwa natura ze skorupiakami

olej/plótno, 49,5 x 73,5 cm
sygnowany p.g.: 'H. Epstein'
opisany na odwrociu numerem: '2550' (?) oraz na krośnie malarskim: '663'

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

POCHODZENIE:
dom aukcyjny Fauve Paris, Paryż, styczeń 2021
kolekcja prywatna, Polska

Henryk Epstein przez całe swoje zawodowe życie należał do międzynarodowego środowiska École de Paris. Początkowo uczył się malarstwa w Monachium. Około 1912 po raz pierwszy przybył do Paryża, tego samego roku został wezwany do służby wojskowej. Wrócił do stolicy Francji rok później i od razu zapisał się do Académie de la Grande Chaumière na Montparnassie. W bardzo szybkim czasie trafił do pracowni malarskich skupionych w Passage de Dantzig, powszechnie znanego jako La Ruche (Ul), założonego przez rzeźbiarza Alfreda Bouchera. Miejsce to umożliwiło młodemu artyście konfrontację z największymi ówczesnymi malarzami oraz nowinkami ze świata sztuki. Przyjaźnił się z Utrillem, Chaimem Soutinem oraz Amadeo Modiglianinim. Wystawiał swe dzieła na Salonie Niezależnych, Salonie Jesiennym oraz Salonie Tuileryjskim. W działalności artystycznej Henryka Epsteina zauważalne jest jego umiłowanie francuskiej natury oraz francuskiej prowincji. Osiadł na stałe w jednej z tamtejszych wiosek, Épernon, Eure et Loir. Uwieczniał także widoki Owernii, Korsyki, okolice Paryża, Prowansji oraz Bretanii. Malarz posiadał umiejętnie geometryzować swoje kompozycje, zbliżając się formalnie do malarstwa Paula Cezanne’a, ale także do Maurice’a Vlamiczka. W latach 1929-31 zainspirowany Bretanią malował obrazy z widokami martwych natur z ekspresyjnie ujętymi rybami, ptakami oraz owocami morza.



WŁODZIMIERZ TERLIKOWSKI

1873-1951

Widok na most św. Marcina w Toledo, około 1930

olej/ płótno, 60 x 81 cm
na krośnie malarskim nalepka pracowni ramiarskiej

estymacja:
40 000 - 60 000 PLN
6 400 - 10 700 EUR

POCHODZENIE:
kolekcja prywatna, Francja (Mr J. G., zakup bezpośrednio z pracowni artysty)
kolekcja prywatna, Francja
kolekcja prywatna, Polska

WYSTAWIANY:
Siła i życie...: Włodzimierz Terlikowski (1873-1951), Biblioteka Polska w Paryżu, 8 lutego – 30 marca 2012

LITERATURA:
Siła i życie...: Włodzimierz Terlikowski (1873-1951), katalog wystawy, oprac. Anna Czarnocka, Biblioteka Polska w Paryżu, Paryż 2012, nr kat. 31 (il.)

Włodzimierz Terlikowski, to artysta, którego biografia jest dość tajemnicza, znana publiczności fragmentarycznie. Już jako nastolatek uciekł z rodzinnego domu i dotarł do Francji. Prowadził życie wędrowca, przez co udało mu się wiele miejsc naocznie poznać, a następnie oddać ich piękno na płótnie. Zwiedził prawdopodobnie tereny północnej Afryki, Chiny, Singapur, Australię, Nową Zelandię, Europę. Według jednego z przekazów kształcił się w Monachium oraz paryskiej pracowni słynnego akademika, Jean-Paula Laurensa, według drugiego był samoukiem. Prawdopodobniejsze jest

jednak, że odbył profesjonalne wykształcenie. Od 1911 osiadł na stałe w Paryżu, a jego obrazy przepełniła tematyka podróży. Kompozycja ukazana w katalogu to dzieło z jego dojrzałego etapu twórczego. Widoczna jest tu charakterystyczna maniera malarska Terlikowskiego, z wertykalnie ujętym widokiem na most św. Marcina w Toledo. Malarz syntetyzuje krajobraz, który zatopił w pałecie różu z błękitem. Udało mi się w swej stylistyce łączyć bogate doświadczenia swych poprzedników z modernistycznymi trendami.



MATEJKO - NIKIFOR - DWURNIK

JAN MATEJKO
Szkic do obrazu "Polonia - Rok 1863"

AUKCJA 26 KWIETNIA 2023, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
17 - 26 kwietnia 2023

WLASTIMIL HOFMAN

WLASTIMIL HOFMAN
Portret dziewczynki na tle zimowego pejzażu, 1931

AUKCJA MONOGRAFICZNA

AUKCJA 28 MARCA 2023, 19:00



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

WYSTAWA OBIEKTÓW
20 - 28 marca 2023

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 wycytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20% końcowej ceny obiektu (kwoty wycytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wycytowana 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 nie 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 wycytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wycytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wycytowaną 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 wycytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wycytował 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 konsultację z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię oprav.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych
Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i 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 wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wycytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz
2) 3% kwoty wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wycytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz
3) 1% kwoty wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wycytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz
4) 0,5% kwoty wycytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wycytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz
5) 0,25% kwoty wycytowanej, 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 wycytowanej przekroczy 100 EUR.
☐ – obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wycytowanej
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 wycytuje 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 zmie-

nione 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 temple 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 łączący się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta
Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodnie z tabelą 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. Aplikacja online
We wszytskich 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 żywo. 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 (prelicytacja) jak i składając oferty (kolejne przebiecia) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relacje online w serwisie. Oferta złożona w prelicytacji przestaje wiązać, gdy inny uczestnik aukcji złożył ofertę korzystniejszą. 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 wycytowane obiekty w terminie 7 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWBK. 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. 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.

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 aukcjonerą przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych **WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** ze zmianami i uzupełnieniami oraz **WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

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

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

1) DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
2) Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dołoży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiający weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
3) Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie 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 wyrażnie 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 jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
3) Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
4) Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
5) Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjонера, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjонера oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
6) Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również **WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ** oraz **WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI**.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

1) Do kwoty wylicytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 20 % końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
2) Do kwoty wylicytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
3) Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiścić należność w terminie 7 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
a) DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
b) DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A.. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3
W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
4) Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

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

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

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 7 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

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

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również 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.

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 określania: „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: „krag”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

1) DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż **WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI** w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
2) Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
3) DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
4) DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody 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 reprodukcji obiektu.
2) Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

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

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

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

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

e) obiektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
f) obiektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
g) obiektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub wierzci);
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.

AUTORZY TEKSTÓW

Tomasz Dziewicki poz. 3, 7, 8, 9, 10, 12, 20 (red.), 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 42 (red.), 48, 60, 63, 64, 67, 68, 69, 75, 77
Martyna Gąsiorowska poz. 40, 46, 65, 80, 81
Jan Rybiński poz. 2, 13, 14, 49, 50, 53
Małgorzata Skwarek poz. 35, 56, 70, 72, 76, 78, 79
Michał Szarek poz. 4, 5, 6, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 38, 43, 44, 45, 47, 51, 52, 57 (red.), 58, 59, 61
Marek Wasilewicz poz. 1

SZTUKA DAWNA. 16 MARCA 2023

ZDJĘCIA DODATKOWE I ARANŻACYJNE

Poz. 3 Jacopo Tintoretto, Judyta i Holofernes, 1594, Prado w Madrycie, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 3 Pankiewiczowie w mieszkaniu w Madrycie, ok. 1917, fotografia archiwalna, za: Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Artyście w 140. rocznicę urodzin, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2006
Poz. 3 Józef Pankiewicz, Ulica w Madrycie, 1916–18, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Poz. 4 fotografia archiwalna obrazu Apoloniusza Kędzierskiego „Wiejska dziewczyna”, źródło: Biblioteka Narodowa POLONA, sygn. F.13200/IVA
Poz. 4 Apoloniusz Kędzierski, Łowiczanka, ok. 1910, kolekcja prywatna, źródło: DESA Unicum
Poz. 5 Jan Stanisławski, Wieczór na Wiśle (Tyniec), 1902 Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
Poz. 5 Jan Stanisławski, Wisła pod Tyńcem, 1905 Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Poz. 5 Jan Stanisławski, Księżyc (Tyniec), 1902 Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
Poz. 5 Jan Stanisławski na plenerze malarskim pod Tyńcem, źródło: archiwum prywatne
Poz 7 Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego, 1901–02, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 7 Jacek Malczewski, Portret Tadeusza Błotnickiego z meduzą, 1902, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
Poz. 7 Artysta malarz Jacek Malczewski podczas malowania obrazu w plenerze. Fotografia z końca XIX wieku, źródło: NAC Online
Poz. 8 Jacek Malczewski, około 1900, źródło: archiwum prywatne
Poz. 8 Jacek Malczewski, Prawo (część tryptyku Prawo – Ojczyzna – Sztuka), 1903, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 8 Jacek Malczewski, Malczewski, Wyczółkowski i Axentowicz jako fauny, 1902, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
Poz. 9 Marian Sokołowski, fotografia, przed 1911, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 9 Fotografia Jacka Malczewskiego, około 1890, Muzeum Narodowe w Krakowie, za: Teresa Grzybkowska, Świat obrazów Jacka Malczewskiego, Warszawa 1996, s. 19
Poz. 9 Jacek Malczewski, Introdukcja, 1890 Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
Poz. 11 Artemisia Gentileschi, Zuzanna i starcy, ok. 1610, Schloss Weißenstein,

Pommersfelden, źródło: Wikimedia Commons
Poz. 11 Jacek Malczewski, Zuzanna i starcy, 1907, kolekcja prywatna, za: Jacek Malczewski romantyczny, katalog wystawy, oprac. Urszula Koza-kowska–Zaucha, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2022, s. 154
poz. 12 Portret Józefa Brandta, około 1875, Zakład Fotograficzny Karoli i Pusch w Warszawie, źródło: Wikimedia Commons
poz. 12 Józef Brandt, Kozak na stanowisku, po 1881, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
poz. 12 Józef Brandt, Kozak na koniu, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, źródło: archiwum prywatne
poz. 12 Józef Brandt, Kozak u przewozu, 1881, kolekcja prywatna, źródło: Wikimedia Commons
poz. 12 Orońsko. Józef Brandt i jeździec na koniu, lata 80. XIX w., fotograf nieznaný, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, źródło: archiwum prywatne
poz. 15 Józef Mehoffer, fotografia portretowa, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 15 Józef Mehoffer, Kwiaty, ok. 1912, kolekcja prywatna, źródło: Wikime-dia Commons
poz. 15 Józef Mehoffer, Cynie, 1911, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 16 Gustav Klimt, Judyta I, 1901, Österreichische Galerie Belvedere w Wiedniu, źródło: Wikimedia Commons
poz. 16 Franz von Stuck, Salome, 1906, Lenbachhaus w Monachium, źródło: Wikimedia Commons
poz. 17 Studenci podczas zajęć z malarstwa w pracowni profesora Wojciecha Weissa na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, 1933, źródło: NAC Online
poz. 22 Włodzimierz Przerwa-Tetmajer. Fotografia portretowa, źródło: NAC Online
poz. 27 Olga Boznańska, Gladiole, 1930, po 1920, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 27 Olga Boznańska, Wnętrze pracowni krakowskiej, 1906, Muzeum Narodowe w Krakowie, źródło: Zbiory Cyfrowe MNK
poz. 28 Mela Muter, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu

poz. 30 Bolesław i Lina Nawroccy podczas odnalezienia prac Muter w 1962 roku w Paryżu, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu
poz. 30 Bolesław i Lina Nawroccy podczas odnalezienia prac Muter w 1962 roku w Paryżu, źródło: Archiwum Emigracji w Toruniu
poz. 30 Odwrocie obrazu Meli Muter Kobiety przy studni. Pejzaż miejski z południa Francji, lata 30. XX w., źródło: DESA Unicum
poz. 31 Pierre-Auguste Renoir, Stary Port w Marsylii, 1890, kolekcja prywat-na, źródło: Wikimedia Commons
poz. 31 Paul Signac, Port w Maryslii, 1906, Ermitaż, Petersburg, źródło: Wikimedia Commons
poz. 31 Mojżesz Kisling, Port w Marsylii, kolekcja prywatna, źródło: archi-wum prywatne
poz. 31 Widok na Stary Port w Marsylii, około 1880–1900, fotografia, Rijksmuseum, Amsterdam, źródło: Wikimedia Commons
poz. 32 Mojżesz Kisling, Portret Ernesta Rouviera, 1926, kolekcja prywatna, źródło: archiwum prywatne
poz. 34 Artyści polscy w kawiarni La Rotonde w Paryżu, ok. 1924–25, stoją od lewej: B. Elkouken, L. Zborowski, W. Zawadowski, J. Hulewicz, G. Gwozdecki, H. Gotlib, J. Bohdanowicz-Konceska. Siedzą od lewej: J. Puget, T. Czyżewski, x, J. Zakowa, x, H. Hayden, E. Zak, A. Zamoyski, L. Puget, R. Kramsztyk, fotografia w zbiorach IS PAN
poz. 36 Tytus Czyżewski, fotografia portretowa, źródło: Muzeum Sztuki w Łodzi
poz. 36 Tytus Czyżewski, Dziewczyna z jabłkiem, 1935–39, Muzeum Narodo-we w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW
poz. 37 Zygmunt Menkes, marzec 1981, Nowy Jork, fot. Czesław Czapliński, źródło: archiwum prywatne
poz. 52 Wilhelm Kotarbiński, Elena Adrianovna Prakhova, „Triumfator”, ok. 1890–1900, kolekcja prywatna, źródło: www.litfund.ru
poz. 52 Elena Adrianovna Prakhova, fot. atelier Władimira Wysockiego w Kijowie, lata 80. XIX w., źródło: Wikimedia Commons
poz. 52 Wilhelm Kotarbiński, Pochód zwycięski po bitwie, po 1900, Mu-zeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

okładka front poz. 7 Jacek Malczewski, Portret rzeźbiarza Tadeusza Błotnickiego, 1916
okładka II – strona 1 poz. 3 Józef Pankiewicz, “Judyta i Holofernes”, 1918
strony 2–3 poz. 43 Alfons Karpiński, Martwa natura z cyniami
strony 4–5 poz. 25 Maurycy Trębacz, “Na plaży”, 1898
strony 6–7 poz. 53 Aleksander Orłowski, Powrót rybaków, 1809
strony 8–9 poz. 22 Włodzimierz Tetmajer, Procesja Matki Boskiej Zielnej (Święcenie ziela)
strona 10 poz. 17 Wojciech Weiss, Półakt kobiecy, lata 30.–40. XX w.
strony 16–17 poz. 12 Józef Brandt, Kozak na koniu, 1883
strona 261 poz. 16 Feliks Michał Wygrzywański, “Salome”, 1925
strona 262 poz. 27 Olga Boznańska, “Maki w szklanym wazonie”, około 1898
strona 264 – okładka III poz. 8 Jacek Malczewski, “Kobieta i fauny”, około 1908–1910
okładka tył poz. 15 Józef Mehoffer, “Kwiaty jesienne” (“Kwiaty w wazonach na stole przykrytym czerwoną tkaniną”), 1943
koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
opracowanie graficzne Arkadiusz Kowalski
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marek Krzyżanek
prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl
druk ArtDruk Kobyłka

kod aukcji 1283ASD234

